



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**LUCIANA LIMA SILVA**

**AFETOS ÁRIDOS, ESPAÇOS MOVEDIÇOS: UM ESTUDO SOBRE  
VIOLÊNCIAS DE GÊNERO EM CASSANDRA RIOS, MARIA  
VALÉRIA REZENDE E OUTRAS ESCRITORAS DAQUI E DALI**

**CAMPINAS**

**2023**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LUCIANA LIMA SILVA

**AFETOS ÁRIDOS, ESPAÇOS MOVEDIÇOS: UM ESTUDO SOBRE  
VIOLÊNCIAS DE GÊNERO EM CASSANDRA RIOS, MARIA  
VALÉRIA REZENDE E OUTRAS ESCRITORAS DAQUI E DALI**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos  
exigidos para a obtenção do título de Doutora em Teoria e  
História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: **Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Birman**

Este trabalho corresponde à versão  
final da tese defendida pela aluna  
Luciana Lima Silva e orientada pela  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Birman.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

Si38a Lima Silva, Luciana, 1981-  
Afetos áridos, espaços movediços : um estudo sobre violências de gênero em Cassandra Rios, Maria Valéria Rezende e outras escritoras daqui e dali / Luciana Lima Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Daniela Birman.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura. 2. Violência. 3. Estudos de gênero. 4. Corpo. 5. Mulheres. I. Birman, Daniela, 1974-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Arid affections, moving spaces : a study on gender violences in Cassandra Rios, Maria Valéria Rezende and other writers from here and there

**Palavras-chave em inglês:**

Literature

Violence

Gender studies

Body

Women

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Daniela Birman [Orientador]

Daniela Palma

Denise Pereira Rachel

Jefferson Cano

Milena Mulatti Magri

**Data de defesa:** 30-11-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-9296-6934>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9209468004660729>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Daniela Birman**

**Daniela Palma**

**Jefferson Cano**

**Denise Pereira Rachel**

**Milena Mulatti Magri**

**IEL/UNICAMP  
2023**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

*Para Otto, o amorzinho da mamãe.*

## AGRADECIMENTOS

Para conseguir escrever esta tese, foram necessários muitos apoios.

Agradeço ao meu pai, Eloi, e à minha mãe, Verbena, que desde muito cedo me mostram, muito mais na prática do que na teoria, que aceitar o insuficiente é um conformismo inútil. É assim que, entre adversidades e imprevistos, realizei este doutorado, assim como outros projetos importantes para mim.

A Elaine e Nayara, irmãs tão amadas e companheiras de todas as horas.

A Felipe e Otto – sol, lua e estrelas – que estão em tudo o que faço, de maneiras previsíveis e imprevisíveis.

A Daniela Birman, intelectual genialíssima com quem caminhei desde o mestrado e em quem me inspiro mais do que ela possa imaginar. Agradeço imensamente pela orientação, pela parceria e pela sensibilidade.

Às amigas e aos amigos com quem partilhei inquietações e alegrias, em especial Daniela dos Santos e Marina Nascimento; aos colegas de pesquisa e estudos, pelas trocas e vivências felizes no campus; e às alunas e aos alunos de cursos que elaborei a partir de pesquisas para esta tese – as formulações, colaborações e criações durante as aulas enriqueceram os rumos deste trabalho e deram origem a projetos muito especiais, como a obra *Anônimo não é nome de mulher* (2022), a qual tive a alegria de organizar, e o emocionado e efervescente coletivo literário RuídoRosa.

A Daniela Palma, Denise Rachel, Jefferson Cano e Milena Magri, por generosamente aceitarem compor a banca de defesa e pelas contribuições fundamentais que trouxeram ao meu percurso; e a Francisco Foot Hardman, Juliana de Souza Topan (Lia d'Assis) e Lucia Ricotta Vilela pela disponibilidade de suplência.

Aos professores e professoras da Unicamp com os quais tanto aprendi.

Aos funcionários do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, pelo apoio sempre solícito e gentil.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, ao qual agradeço o fundamental investimento financeiro que viabilizou a continuidade e a conclusão desta pesquisa.

*O voo do pássaro não é amparado por suas asas*

*É amparado pela fuga*

Sophia Losterh

## **RESUMO**

Esta pesquisa se dedica ao estudo de obras literárias em que são abordados problemas de gênero relacionados a violências, identidade, fronteiras, maternidade, migração, imigração e corpo. Para isso, em um primeiro momento são apresentadas algumas autoras, brasileiras e de outras nacionalidades, que abordaram em caráter precursor – local ou globalmente – essas temáticas nos trabalhos que produziram. Em seguida, é feita a análise de dois romances: *Uma mulher diferente* (1965), de Cassandra Rios, e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, a fim de ressaltar a recorrência de questões de gênero em comum em obras de diferentes autorias, produzidas em períodos distintos, com enredos, personagens e espaços diversos.

**Palavras-chave:** literatura; violência; questões de gênero; corpo; identidade; mulheres.

## **ABSTRACT**

This research is dedicated to the study of literary works that address gender troubles related to violences, identity, borders, motherhood, migration, immigration and body. To this end, initially are presented some female authors, from Brazil and other nationalities, who addressed these themes in a pioneering way – local or globally – in the works they produced. Next, two novels are analyzed: *Uma mulher diferente* (1965), by Cassandra Rios, and *Quarenta dias* (2014), by Maria Valéria Rezende, in order to highlight the recurrence of common gender troubles in works by different authors, produced in different periods, with different plots, characters and spaces.

**Keywords:** literature; violence; gender troubles; body; identity; women.

## SUMÁRIO

Introdução, **11**

1. Onde estão as mulheres?, **13**

1.1 En-hedu-Ana, **15**

1.2 Safo de Lesbos, **17**

1.3 Rosvita von Gandersheim, **20**

1.4 Murasaki Shikibu, **22**

1.5 Tullia d' Aragona, **24**

1.6 Lucy Terry Prince, **26**

1.7 Phillis Wheatley, **31**

1.8 Gertrudis Gómez de Avellaneda, **35**

1.9 Maria Firmina dos Reis, **38**

1.10 Délia, **46**

1.11 María Luisa Bombal, **50**

1.12 Flora Nwapa, **54**

1.13 Cynthia McLeod, **56**

1.14 Gloria Anzaldúa, **59**

*Interlúdio* – De onde vim, para onde vou, **64**

2. Cassandra Rios, **65**

2.1 *Uma mulher diferente* e os corpos dissidentes, **71**

3. Maria Valéria Rezende, **110**

3.1 Envelhecimento do corpo feminino e maternidades sobrepostas em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, **114**

Intersecções e conclusões possíveis, **161**

Referências bibliográficas, **164**

## INTRODUÇÃO

É trama complexa buscar compreender quem foi a primeira pessoa a produzir literatura na história. É sabido que os primeiros escritos da humanidade tinham o intuito de registrar eventos da vida prática e que a escrita ficcional só surgiu na civilização bem adiante em nossa história.

Acredita-se que muito do que chamamos de literatura hoje tem origem em uma busca por compreender o universo e seus signos, por meio da reflexão não apenas de acontecimentos palpáveis como também daqueles não palpáveis. Assim, em nossos primórdios, surgiram não só os relatos à beira da fogueira, que abordavam fatos ocorridos entre um grupo de pessoas que vivia em um lugar em comum, mas também as lendas e mitologias, que revelavam crenças, temores e valores morais correspondentes a cada comunidade.

Dos escritos mais remotos de que temos notícias, destacam-se a *Epopéia de Gilgamesh* (c. 2000 a.C.), o *Livro dos mortos* (c. 1600 a.C.) e os muitos tabletes cuneiformes descobertos na Síria, em Ugarit, por volta de 1500 a.C. Há também registros de narrativas épicas produzidas na Mesopotâmia, na Índia e na Grécia.

História da escrita e da literatura se entrelaçam e é tarefa inglória tentar estabelecer, com absoluta precisão, qual foi o primeiro registro literário da humanidade, mas algo certo é a constante referência a Homero, Hesíodo, Hipócrates, Confúcio, Ésquilo, Prudêncio e Vyasa. Todos eles, nomes associados a produções de impressionante valor estético, são dignos do reconhecimento obtido, isso parece ser incontestável. É preciso perguntar, no entanto: onde estão as mulheres ao longo da história da literatura? Elas estavam lá e aqui estamos, desde as primeiras palavras escritas de que se tem notícia.

Nesse sentido, esta tese se propõe ao estudo de questões relacionadas a violências de gênero em dois romances protagonizados por personagens femininas, cis e transgênero, produzidos por Cassandra Rios e Maria Valéria Rezende. Para compreender essas obras num contexto amplo, no entanto, emergiu o desejo de realizar um breve levantamento histórico de autoras e obras literárias que tiveram caráter precursor, local ou globalmente, no que diz respeito a questões de gênero e/ou protagonismo de mulheres.

Assim, foram selecionadas algumas autoras emblemáticas para a discussão proposta e traçou-se uma breve linha do tempo, da Antiguidade em direção à contemporaneidade, que não tem a intenção de abarcar a totalidade de escritoras possíveis

relacionadas ao tema nem de desenvolver análises aprofundadas; o propósito, aqui, é de ordem investigativa, elucidativa e representativa. Além disso, buscou-se mostrar imagens e rostos associados às escritoras aqui evidenciadas, para que, também em linguagem visual, elas se presentifiquem neste trabalho, que é atento à manutenção da memória.

Com base nesses pressupostos, o primeiro capítulo apresenta escritoras de épocas e continentes diversos – En-hedu-Ana, Safo de Lesbos, Rosvita von Gandersheim, Murasaki Shikibu, Tullia d’Aragona, Lucy Terry Prince, Phillis Wheatley, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Maria Firmina dos Reis, Délia, María Luisa Bombal, Flora Nwapa, Cynthia McLeod e Gloria Anzaldúa – dedicando-se ao levantamento de dados biográficos relacionados a questões de gênero, às principais temáticas abordadas nas obras dessas autoras e às contribuições que elas trouxeram aos estudos literários.

O segundo e o terceiro capítulos são dedicados às obras brasileiras escolhidas para análise: o romance *Uma mulher diferente* (1965), de Cassandra Rios; e o romance *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende.

No segundo capítulo, dedicado ao livro *Uma mulher diferente*, as principais temáticas desenvolvidas são a ideia de moral e bons costumes engendrada e efetivada sobretudo no período da ditadura militar (1964-1985), corpos dissidentes e violência contra a mulher trans, entre outros temas subjacentes. Já no terceiro capítulo, analisa-se o livro *Quarenta dias*, debatendo questões como envelhecimento do corpo feminino, maternidades, violências, deslocamento espacial e ditadura.

Na conclusão, a intenção primeira é mostrar que questões como violência, subalternização e apagamento não se dissociam da trajetória de protagonistas mulheres nos romances brasileiros aqui em estudo – perspectiva também abordada na introdução da tese, de modo a situar a evidência em outros gêneros literários e em outras culturas.

1.

## ONDE ESTÃO AS MULHERES?

Desde En-hedu-Ana as mulheres estão, nominalmente, presentes na história literária, produzindo textos e lendo-os em espaços coletivos, compartilhando-os com pequenos ou grandes públicos, materializando-os por meio de registros ou publicações em artefatos diversos; no entanto, essas autoras, muitas delas conhecidas e reconhecidas nos períodos em que atuaram, foram relegadas a um ostracismo histórico.

A esse propósito, a pesquisadora Constância Lima Duarte observa que muitas autoras foram vítimas de *memoricídio*, “conceito que designa o assassinato da memória e de uma cultura”, e que “pode também designar o processo de opressão e negação da participação [dessas mulheres] ao longo da história”<sup>1</sup>.

Esse fenômeno, é possível apontar, se desenrolou por meio do apagamento de suas existências do grande mapa da literatura universal, no qual se sobressaem as narrativas produzidas por homens, por um motivo absolutamente notório: são os homens os detentores dos meios de produção, são eles aqueles a ocuparem os espaços de poder, a serem privilegiados em posições de destaque e são eles, também, a determinarem o que pode ou não ter lugar na sociedade.

A história social das sociedades urbanas, pós-industriais, é uma história na qual, por muito tempo, os homens estabeleceram normas que priorizavam os próprios anseios. As mulheres, por sua vez, confinadas em ocupações subalternizadas, como o trabalho doméstico, a criação dos filhos e/ou o trabalho em fábricas e em outras frentes em que exerciam funções consideradas inferiores, subjugadas ao mando masculino, distanciavam-se cada vez mais dos espaços de poder. Sem acesso aos estudos e à qualificação profissional, as mulheres eram comumente tidas como mero elemento constitutivo da malha social, e não como iguais.

Falar em patriarcado não é falar do homem em si, enquanto gênero; é falar de homens que desfrutam de uma posição de privilégio em virtude do gênero e da raça aos quais pertencem e que sucedem à manutenção permanente desse privilégio, para si próprio e para outros iguais, engendrando, assim, consciente ou inconscientemente, a exclusão de grupos,

---

<sup>1</sup> Constância Lima Duarte (org.). *Memorial do memoricídio: escritoras brasileiras esquecidas pela história*, v. 1. São Paulo: Luas, 2022, p. 16.

como povos originários e populações não brancas, mulheres, corpos dissidentes e outros considerados não normativos que, por meio desse mecanismo, ocupam posições inferiores e/ou dispõem de menor ou nenhum poder em espaços comuns.

Em tempos de embates políticos densos e polarizados, falar em patriarcado é um deslocamento que ora se ancora em campo minado, ora em lugares comuns. De modo geral, no entanto, observa-se que, ao se verem interpelados sobre os privilégios que possuem, alguns homens recorrem a mitos como o da meritocracia e o da democracia racial – isso em uma sociedade que por séculos privou mulheres, corpos dissidentes e povos originários e afrodescendentes do acesso aos estudos, ao voto e aos espaços de poder.

Proporcionar um cenário de equidade não se relaciona a um lamento pelos próprios privilégios; é reconhecê-los, questioná-los e pensar em como tornar recursos materiais e imateriais acessíveis ao entorno social, empenhando-se em dialogar com linguagens, mecanismos e aparatos distintos. Assim, erradicar um cenário de patriarcalismo passa pela percepção de um mundo multifacetado, formado por individualidades únicas, inclusivas e não excludentes. A premissa de um mundo justo se descola da “língua dos homens” e envereda pela busca de uma linguagem que não exclua, subjugue ou viole.

É por esses pressupostos que o trabalho produzido por escritoras muitas vezes envereda por questões que se relacionam a violências e apagamentos – algo que, em alguns momentos, se compagina à vida das próprias autoras.

Ao contar aqui histórias literárias sob o recorte de gênero, evidenciando a produção e a existência de escritoras em épocas distintas, traçando um mapa possível de abordagens, temáticas e estilos empreendidos por essas autoras, busca-se inseri-las como protagonistas de uma história de múltiplos protagonismos. A intenção é buscar compreender temas em elaboração e subjetivação, em um cenário intelectual (ainda) marcado pelo entendimento das masculinidades e suas linguagens como norma.

## 1.1

**EN-HEDU-ANA**

(c. 2285 a 2250 a.C.)

*Esta mulher é deveras poderosa – e fará a cidade tremer diante dela<sup>2</sup>*

Imagem do disco de En-hedu-Ana, contendo seu nome. Acervo do Museu Penn, Pensilvânia, EUA. Disponível em: <<https://www.penn.museum/>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

Acredita-se que En-hedu-Ana, poeta, filósofa e alta sacerdotisa acádica do Templo do Deus da Lua, tenha vivido de 2285 a 2250 a.C., o que, em um primeiro momento, pode nos induzir a pensar que ela tenha se tornado conhecida em um passado muito distante. Isso porque En-hedu-Ana foi a maior autoridade religiosa de que se tem notícias na antiga Mesopotâmia, tendo recebido o título de En, atribuído a indivíduos de grande relevância política para a sociedade, a sumo-sacerdotes. Filha do rei Sargão, o Grande, um dos primeiros líderes da

<sup>2</sup> O verso é parte de “Senhora de todos os me’s”, poema de 153 versos escrito por En-hedu-Ana em exaltação à deusa mesopotâmica Inanna. A citação corresponde à tradução feita por Gleiton Lentz para a Edição Especial Mulheres “Eu existo”, da (*n.t.*) *Revista Nota do Tradutor*, mar. 2020.

história a fundar uma civilização, e da rainha suméria Tashlultum, En-hedu-Ana – supõe-se – não foi a primeira pessoa da história a escrever, mas, até o momento, foi com certeza a primeira a identificar seus escritos com o próprio nome, ou seja, a primeira a assinar o que produzia, algo inimaginável até então.

A confirmação da existência de En-hedu-Ana reforça os indícios de que mulheres sempre escreveram, ainda que por muito tempo pesquisadores tenham associado aos homens o ofício da escrita nas civilizações antigas. E reforça também o fato de mulheres constarem nos anais da história de forma habitualmente tardia: somente em 1928 se tornaram conhecidos os primeiros indícios da vida de En-hedu-Ana, a partir de descobertas feitas pelo arqueólogo Sir Leonard Wooley durante escavações no Cemitério Real de Ur.

Mesmo tendo alcançado a posição de semidivindade, uma vez que evidências arqueológicas apontaram que a poeta, após sua morte, seguiu sendo venerada por muitos séculos, e ainda que tenha sido responsável por uma considerável produção de hinos sumérios e acádios, o que distinguiu, diferenciou e permitiu que En-hedu-Ana chegasse até nós foi a ação pioneira de assinar os próprios escritos. Sem isso, a autoria de suas obras poderia ser atribuída a homens, uma vez que apenas com a confirmação de sua existência abriu-se espaço a estudos mais consistentes voltados ao entendimento de que mulheres, e não apenas homens, escrevem desde os primórdios da humanidade.

Se existir como corpo pensante é algo historicamente intrínseco à existência masculina, mas que exige comprovação incontestável no que diz respeito às mulheres, é importante referenciar e reverenciar aqui aquelas que ultrapassaram a barreira do apagamento e chegaram até nós, ainda que sem a divulgação e o reconhecimento devidos.

1.2

## SAFO DE LESBOS

(c. 630 a 570 a.C.)

*Cai a lua, caem as plêiades e  
É meia-noite, o tempo passa e  
Eu só, aqui deitada, desejante<sup>3</sup>*



Imagem de afresco romano representando Safo de Lesbos, descoberto em Pompeia (c. 50 d.C.) e redescoberto no ano 1760. Museu Arqueológico de Nápoles.

Pouco se sabe sobre a dita décima musa nascida no século 7 a.C., em Mitilene, na Ilha de Lesbos. Apesar de ter sido amplamente imitada por poetas romanos e gregos, apenas uma pequena parte da produção de Safo de Lesbos é conhecida: de toda a produção poética

---

<sup>3</sup> Fragmento de Safo de Lesbos extraído de *31 poetas, 214 poemas: do Rígvêda e Safo a Apollinaire*, de Décio Pignatari. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 26.

registrada em livros pelos eruditos da Biblioteca de Alexandria, restaram muitos fragmentos de poemas e poucos textos completos<sup>4</sup>.

As características correspondentes ao estilo de vida atribuído à poeta, cuja produção é marcada pela poesia elaborada para ser cantada ao som da lira, estão mais ligadas à visão de mundo e ao enfoque dados por seus pesquisadores, sob uma perspectiva anacrônica, do que necessariamente a eventos de vida comprovados sobre a vida de Safo. Assim, à luz de diferentes épocas, ressalta-se o lesbianismo, o amor livre, a educação feminista, a negação do amor de Safo por mulheres, o suicídio por rejeição de um homem, entre outros tópicos mais ou menos (com)prováveis.

O que parece se destacar a respeito dela é o fato de ter fundado uma escola para mulheres na Grécia antiga, ter inaugurado a poética lesboafetiva no Ocidente e ter sido uma mulher lésbica – é de seu lugar de origem, como se sabe, que derivam as expressões “lésbica” e “lesbiandade”<sup>5</sup>.

A lesbiandade, amplamente discutida por diferentes pesquisadores e que muitas vezes foi contestada em interpretações mais conservadoras, era algo natural na época, algo sustentado por especialistas na obra da autora, como Margaret Reynolds<sup>6</sup>, que defende também que os principais indícios de como foi a existência de Safo de Lesbos devem levar em conta, sobretudo, o que é oferecido ao leitor no âmbito dos textos deixados pela poeta, uma vez que há poucas informações sobre a vida de Safo e a época em que ela viveu.

E o que dizem os textos de Safo de Lesbos? Os textos têm um teor amoroso evidente e, para além da discussão sobre a temática lésbica, nítida por meio de versos que exaltam o amor entre mulheres, está uma perspectiva que revela um senso de irmandade muito genuíno – embora, ao evocar o termo “irmandade”, expresso atualmente, no sentido que aqui propomos, como “sororidade”, este trabalho se arrisque a enveredar pela mesma seara anacrônica de outras interpretações dadas à obra da poeta.

---

<sup>4</sup> Sobre os textos de Safo de Lesbos, é fundamental destacar o elaborado trabalho do tradutor Guilherme Gontijo Flores, responsável pela laboriosa pesquisa que resultou na edição mais completa disponível no mercado editorial nacional a respeito da poeta: o livro *Fragmentos completos de Safo*. São Paulo: 34, 2017.

<sup>5</sup> Uma pequena curiosidade: em 2008, três habitantes da Ilha de Lesbos reivindicaram na justiça a proibição do uso da expressão “lésbica”, por alegarem que a palavra é um insulto à identidade dos moradores da região. A justiça da Grécia rejeitou o pedido.

<sup>6</sup> Margaret Reynolds escreveu obras sobre literatura lésbica e Safo de Lesbos, como *Sappho Companion* (New York: Vintage Publishing, 2001), em que investiga algumas das representações e interpretações, em diferentes épocas, dadas à autora e à sua obra.

De todo modo, parece genuíno justificar essa perspectiva por meio deste fragmento:

**VII: 489**

Eis as cinzas de Timas: morta pouco antes de casar-se,  
 Perséfone a acolheu em seu quarto sombrio.  
 Assim que ela morreu, as amigas, tão jovens quanto ela,  
 cortaram-se os cabelos com ferro afiado.<sup>7</sup>

Nesses versos, Timas é morta pouco antes de se casar e é acolhida por Perséfone, única filha de Zeus e Deméter. Na mitologia grega, Perséfone é atraída ao Hades, o Reino dos Mortos, ao colher uma flor de narciso, deixando sua mãe desolada. Uma forma de restabelecer a alegria de Deméter é permitir que a filha ascenda à terra por um período do ano, ao qual atribui-se a primavera, de modo que Perséfone é conhecida como a deusa da primavera, dos frutos, flores e ervas e da juventude, mas também a rainha das trevas, uma vez que vive no Hades a maior parte do tempo. E, ao morrer, é no quarto dessa deusa que Timas é recebida, e é homenageada pelas amigas que, solidárias, cortam os próprios cabelos, uma forma de sinalizar dor e revolta por meio do banimento de um dos principais símbolos de feminilidade atribuído a mulheres. Nesse caso, o gesto representa um manifesto coletivo diante da perda de uma igual.

Assim, tudo nesse fragmento remete à ideia de acolhimento e irmandade, com Perséfone e outras mulheres ao lado de Timas.

Safo de Lesbos retira da perspectiva poética a primazia do amor heterossexual ao abordar o amor entre mulheres em seus textos e, no fragmento mostrado, desconstrói também a possibilidade de afeto apenas em meio à fraternidade, algo ressaltado durante longos séculos pelas trocas de cartas entre homens poetas, filósofos e pensadores. As mulheres, diz Safo de Lesbos em seus versos, amam e cuidam umas das outras também.

---

<sup>7</sup> Fragmento de Safo de Lesbos disponível em *Poemas da Antologia Grega ou Palatina, séculos VII a.C. a V a.C.* (São Paulo: Companhia das Letras, 1995), traduzidos por José Paulo Paes.

## 1.3

**ROSVITA VON GANDERSHEIM**

(c. 935 a 1002)

*Eis porque louvar a incomensurável sabedoria do Criador e a maravilhosa ciência do Artífice do mundo, que não só o criou a partir do nada, como dispôs todas as suas partes com número, medida e peso definidos, permitindo-nos avançar no conhecimento das artes através da série do tempo e das gerações.*<sup>8</sup>



Imagem representativa de Rosvita von Gandersheim. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roswitha\\_of\\_Gandersheim.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roswitha_of_Gandersheim.jpg)>. Acesso em: 28 fev. 2022.

Rosvita von Gandersheim, ou Rosvita de Gandersheim, viveu em um mosteiro alemão durante o antigo império germânico. Há poucas informações sobre ela: a pesquisadora Maria de Regino, autora da obra *Dramaturgia de Rosvita de Gandersheim* (2020), aponta que o que se sabe é proveniente de dados autobiográficos informados em cartas e prefácios introdutórios dos textos de Rosvita, cruzados com informações histórias levantadas por biógrafos.

<sup>8</sup> Fala de Sabedoria ao imperador Adriano, personagens de “Sabedoria”, de autoria de Rosvita de Gandersheim. A peça faz parte do livro *Dramaturgia de Rosvita de Gandersheim*, de Maria de Regino. Edição do Kindle, 2020.

Dos grandes entrelaçamentos entre vida da autora e acontecimentos imperiais que perpassam parte significativa da história da nobreza medieval alemã, sobretudo durante o apogeu do império de Oto, o Grande, o que se destaca sobre a canonisa é seu alto nível cultural e suas produções. Interna de uma abadia construída para abrigar mulheres nobres, Rosvita tinha conhecimentos de latim e grego, e dominava conceitos de aritmética, geometria, astronomia, lógica e retórica.

Em termos de produção literária, Rosvita é considerada a primeira mulher dramaturga da história ocidental e a primeira mulher alemã a escrever poesia. Todos os textos da autora, escritos em latim, enaltecem a fé cristã, e, de acordo com a própria Rosvita, são influenciados pelo estilo de Terêncio (195 a.C a 185 a.C.), autor de dramas morais muito lidos e apreciados na Idade Média e na Renascença.

1.4

**MURASAKI SHIKIBU**

(c. 978 a 1031)

*Da jovem ave**Pude ouvir a voz**E desde esse dia**A minha barca – desesperada**Entre os juncos erra...<sup>9</sup>*

Reprodução da obra *Murasaki Shikibu compondo Genji Monogatari* (“O romance de Genji”), de Tosa Mitsuo (1617-1691). Templo Ishiyama-dera, Japão. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Murasaki-Shikibu-composing-Genji-Monogatari.png>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

A Era Heian (794-1185) é marcada pela vasta produção artística em língua japonesa. Dentre as obras desse período, uma das mais conhecidas é *O romance de Genji* (“*Genji Monogatari*”), escrito por Murasaki Shikibu e considerado o primeiro romance literário escrito na história. Com um estilo poético comum à época – a prosa utiliza poemas *tanka*

<sup>9</sup> Trecho de versos de *O romance de Genji* (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008), traduzidos por Carlos Correia Monteiro de Oliveira.

(“curtos”) – a autora construiu um romance, dividido em duas partes, em que acompanhamos a trajetória do príncipe Genji, filho do imperador com sua dama favorita, Kiritsubo, que morreu pouco após o parto por ser negligenciada e desprezada pelas demais damas do seu entorno. Na tentativa de superar a perda, o Imperador se casa com Fujitsubo, por quem seu filho se apaixona, e daí por diante a história acompanha os conflitos amorosos do trio, somados a outros temas que retratam a sociedade da época, como opressão e objetificação sofridas pelas mulheres, jogos de poder, aristocracia japonesa e poligamia.

Se, por um lado, o uso de tanka era algo comum, por outro há a série de elementos narrativos que Murasaki introduz na literatura: ao recriar o retrato psicológico e social de uma época, oferecendo um panorama bem detalhado de como eram os cenários na corte imperial, a autora utiliza recursos como drama, comédia e paródia.

Murasaki Shikibu, ou Lady Murasaki, como frequentemente é referenciada no Ocidente, pertenceu à nobreza e foi dama de companhia de Sôshi, imperatriz na corte imperial japonesa. Fez parte de um período em que as mulheres de uma sociedade extremamente opressiva ergueram a voz e desenvolveram um estilo literário próprio, que evidenciava as vivências e as percepções femininas sobre os acontecimentos da época, em oposição à hegemonia masculina tanto no que dizia respeito ao volume de publicações que chegavam a público quanto à linguagem usada e aos temas abordados<sup>10</sup>.

*O romance de Genji*, escrito no início dos anos 1000, voltou a ser lido e debatido nos anos 1950, após a Segunda Guerra Mundial. Desde sua publicação até sua retomada, sempre foi obra com grande circulação regional e que conquistou grande renome junto a leitores e crítica. É uma obra emblemática anterior às produções de Shakespeare e Chaucer, muito distante de ser tão conhecida mundialmente quanto estas, apesar de ter inaugurado o romance literário, de ter reconhecido valor histórico e elaborado valor estético.

---

<sup>10</sup> Essas ideias são amplamente debatidas na obra *Objects of Discourse: memoirs by women of Heian Japan* (Michigan: U of M Center For Japanese Studies, 2005), escrito pelo pesquisador John R. Wallace.

1.5

**TULLIA D'ARAGONA**

(c. 1508-1556)

*[...] porque este nome 'amor', designando várias maneiras de amor, é nome equívoco; e vós não me perguntastes anteriormente de qual eu estava falando<sup>11</sup>*



Retrato de Tullia d'Aragona como *Salomé*, de Moretto da Brescia (c. 1537). Óleo sobre tela. Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia. Disponível em: <<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/moretto/tullia.html>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

<sup>11</sup> Trecho de *Sobre a infinidade do amor* (São Paulo: Martins Fontes, 2001), de Tullia d'Aragona. Tradução de Karina Jannini. Prefácio de Alcir Pécora.

Uma das mais importantes poetisas do Renascimento teve esse título ofuscado pelo preconceito que sofria em função da vida que levava. Perseguida, forçada a se mudar de cidade com frequência, a romana Tullia d’Aragona era conhecida sobretudo por ser cortesã, embora tivesse inteligência bastante distinta e elevado nível cultural.

Tullia d’Aragona é considerada a primeira autora de diálogos amorosos e pertencia a um grupo de mulheres que, embora influenciadas pela obra de Petrarca, algo comum à época, imprimiam marca própria aos seus escritos.

A pesquisadora Daniela dos Santos aponta que a obra *Sobre a infinidade do amor*, publicada por Tullia em 1547, introduziu uma dupla modificação na tradição dialógica: uma relacionada ao aspecto lúdico e civil, outra correspondente ao cruzamento entre dialogismo e comédia<sup>12</sup>, o que nos remete à compreensão de que sua obra não apenas dialogou de forma propositiva e original com a obra de Petrarca, fundamental referência do período, mas também apresentou novas formas de elaborar diálogos amorosos, que serviriam de referência incontornável às produções posteriores.

Embora muitas das informações relacionadas a Tullia d’Aragona girem em torno de beleza e graça, das origens familiares e dos romances com intelectuais e personalidades, o que atravessou os séculos são os escritos da autora, que demonstram erudição, requinte literário e habilidades filosóficas bastante notáveis. Atravessar os séculos, no entanto, não significa que Tullia seja amplamente conhecida, pelo contrário; há pouquíssimos trabalhos e publicações sobre a escritora romana.

---

<sup>12</sup> Informações e análises elaboradas sobre a obra de Tullia d’Aragona, em especial relacionadas à obra *Sobre a infinidade do amor*, podem ser obtidas na dissertação de mestrado de Daniela dos Santos, intitulada “A progressão dramático-narrativa de *Sobre a infinidade do amor*, de Tullia d’Aragona”, defendida no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, e pelo prefácio escrito por Alcir Pécora à edição citada na nota anterior.

1.6

**LUCY TERRY PRINCE**

(c. 1730-1821)

*Ainda assim, ela defendeu com agressividade o desejo – e o direito – de seu povo por educação*<sup>13</sup>



*Lucy Terry Prince*, ilustração de Louise Mink feita em 1990, baseada em informações a respeito da aparência da autora. Vermont Historical Society. Disponível em: <<https://vermonthistoryexplorer.org/lucy-terry-prince>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

Lucy Terry Prince foi roubada de África e levada como escravizada aos EUA, país ao qual chegou ainda criança, aproximadamente aos quatro anos de idade. Foi comprada por um casal de colonos sem filhos que morava em uma aldeia em Deerfield, Massachussetts, na qual, em 1746, Lucy testemunhou os acontecimentos que a levaram a produzir “Bars fight” (“Batalha da relva”), poema oral que narrava uma emboscada armada por Abenakis, povos nativos americanos, a duas famílias de colonos brancos que moravam no local.

<sup>13</sup> Trecho do livro *Mulheres, raça e classe* (São Paulo: Boitempo, 2016, p. 118) em que Angela Davis cita Lucy Terry Prince.

“Bars fight” é o único trabalho de Lucy Terry de que se tem notícias e foi repassado oralmente de geração em geração por mais de um século até finalmente ser publicado em 1855. O poema é considerado o primeiro registro literário do “Novo Mundo” atribuído a uma pessoa de origem africana.

Logo em um primeiro contato com “Bars fight”, o ritmo dos versos se evidencia:

August, twas the twenty-fifth  
 Seventeen houndred forty-six  
 The Indians did in ambush lay  
 Some very valiant men to slay<sup>14</sup>

Lucy introduziu na cultura estado-unidense uma forma original de relatar eventos por meio de rimas, e é possível apontá-la como pioneira do estilo narrativo que se evidenciou e popularizou na América, posteriormente, por meio de ritmos como o hip-hop. As rimas ao fim dos versos e a métrica que se cadencia e se mantém regular por meio da oralidade ressaltam a musicalidade latente na prosa da autora.

Sobre o teor de “Bars fight” – a tocaia armada por Abenakis aos colonos de Deerfield – Frances Smith Foster<sup>15</sup> aponta que, embora trate-se de narrativa que ressalta a violência indígena e se solidariza com os colonos, algo que chama a atenção em um primeiro momento, uma vez que Lucy era escravizada justamente por aqueles que foram atacados, o ato de narrar os fatos, sendo uma mulher negra não livre, pode ser visto como um “gesto de desafio”. Frances destaca também que, mais do que pioneira, Lucy deve ser considerada primeiramente poeta, uma vez que conquistou o estatuto de porta-voz de eventos da comunidade, assumindo assim um protagonismo até então não permitido a alguém na sua posição. No entanto, ao longo da história literária, muitas vezes foi negado o estatuto de poeta a Lucy até mesmo em obras que reúnem especificamente poetas negros norte-americanos de origem africana.

---

<sup>14</sup> Em livre tradução:

*Agosto, dia vinte e cinco do mês*  
*Mil setecentos e quarenta e seis*  
*Os índios uma tocaia armaram*  
*E alguns homens valentes mataram*

<sup>15</sup> Frances Smith Foster, *Written by Herself: Literary Production by African American Women 1746–1892* (Bloomington: Indiana University Press, 1993).

David R. Proper, em artigo sobre Lucy Terry Prince, fez um breve levantamento de obras que compilam produções de escritores afro-americanos e identificou que muitas delas não incluem a autora, o que poderia ser explicado pela origem oral de “Bars fight”, pela falta de elaboração estética que críticos apontam em seus versos e pelo fato de este ser o único trabalho literário atribuído à autora. O pesquisador aponta, no entanto, que negar o estatuto de poeta a Lucy equivale a negligenciar a existência e a imensa contribuição cultural dos *griots*, contadores de história africanos responsáveis pela preservação e transmissão da cultura de seu povo<sup>16</sup>.

Além de ter produzido esse registro de valor histórico, Lucy é constantemente referenciada como mulher de discurso elaborado e eloquente, informação que se sobressai inclusive em seu obituário, que diz: “Nessa mulher memorável, havia um conjunto de qualidades raramente encontradas entre outras mulheres. Sua versatilidade não era superada por ninguém, e em geral a fluência de sua fala cativava todos ao redor, e não era destituída de conhecimentos e edificação”<sup>17</sup>.

we learn that she was brought from Bristol, Rhode Island, to Deerfield, Mass. when she was 4 years old, by Mr. Ebenezer Wells; that she was 97 years of age—that she was early devoted to God in baptism; that she united with the church in Deerfield in 1744.—Was married to Abijah Prince, May 17th, 1756, by Elijah Williams, Esq and that she has been the mother of seven children. Her husband was proprietor of some rights of land in this state; but through inattention they were lost, which subjected her to penury. In this remarkable woman there was an assemblage of qualities rarely to be found among her sex. Her volubility was exceeded by none, and in general the fluency of her speech captivated all

a degree of deference. Her knowledge of the holy scriptures was uncommonly great, having a tenacious memory. She had much of it at command, which was a plain indication that the word of God had been her study and delight. Her profession of religion, which had been for more than half a century, was exemplified by a life devoted to the service of God. Suitable respect was shown at her interment, and evidences exhibited, that her memory was precious. A discourse adapted to the occasion, was delivered by the Rev. Mr. Haynes, of Manchester.

Vermont Gazette August 14th, 1821

Trecho do obituário de Lucy Terry Prince, publicado em 14 de agosto de 1821 no jornal *Vermont Gazette*. Disponível em: <<https://vermonthistoryexplorer.org/lucy-terry-prince>>. Acesso em: 5 de mar. 2022.

Era expediente da época dedicar poucas linhas de jornais a informações sobre mortes, e eram atípicos obituários como esse. Chama a atenção, sobretudo, o fato de o texto acima ter sido dedicado em memória a alguém que não só era mulher, como também negra – dois marcadores de identidade que, à época, eram marginalizados. Apesar das palavras positivas

<sup>16</sup> Ver “Lucy Terry Prince: singer of history”, de David R. Proper, em *Contributions in Black Studies*, v. 9, artigo 15, 1992.

<sup>17</sup> Livre tradução de trecho do obituário de Lucy Terry Prince, publicado em 14 de agosto de 1821 no jornal *Vermont Gazette*. Disponível em: <<https://vermonthistoryexplorer.org/lucy-terry-prince>>. Acesso em: 5 de mar. 2022.

que são empregadas para se referir a Lucy, sempre ressaltando sua eloquência e sua fé, lê-se em um trecho que Lucy tinha qualidades “raramente encontradas em outras mulheres”, o que expressa bem a tônica das relações de gênero daquele período. Essas parecem ser evidências de que Lucy desempenhou um papel de grande destaque em sua comunidade, atravessando barreiras de gênero e raça para, assim, alcançar a admiração ampla de todos de seu entorno.

Lucy protagonizou importantes episódios: foi a primeira mulher a se dirigir à Suprema Corte dos Estados Unidos, ao requisitar o direito por posse de terras e, anteriormente, foi responsável pelo feito inédito de solicitar uma reunião com a direção do Williams College, instituição para homens que não admitiu, devido à cor da pele, um dos sete filhos que ela teve com Abijah Prince, ex-escravizado e então homem livre que comprou a liberdade de Lucy em 1756.

Há contestação de algumas fontes<sup>18</sup> a respeito da existência da reunião de Lucy com a direção do Williams College e a requisição feita diante da Suprema Corte. Este trabalho interpreta que o fato de esses acontecimentos não estarem suficientemente documentados, ou de estarem registrados de forma insuficiente, ocorra devido ao contexto racial da época, de modo que eventos protagonizados pela população negra resistiram ao longo dos séculos à base de relatos orais, uma vez que eram intencionalmente negligenciados pelos órgãos de registro oficial, apesar de muitos estados, em especial os do Norte, estarem às voltas com o processo – mais fictício do que factual – de redução ou abolição da escravização.

A contradição dos pesquisadores que negam esses eventos reside em atestar a veracidade dos fatos narrados em “Bars fight”, em que, por meio de um poema que resistiu ao tempo ao ser repassado oralmente, é relatada uma emboscada responsável pela morte de cinco colonos brancos, mas negar o protagonismo da mulher autora frente à luta das populações negras por direitos humanos. Talvez isso também explique por que há mais interesse pelo poema de Lucy do que pela sua vida como militante e ativista dos direitos negros.

Desse modo, toma-se aqui como referência Angela Davis, que em *Mulheres, raça e classe* (2016) relata esses dois episódios atribuídos a Lucy Terry, abalizando a veracidade

---

<sup>18</sup> O site Mass Moments (massmoments.org), alimentado por pesquisadores de Massachusetts, em que são registrados fatos relacionados a acontecimentos e personalidades da região, considera a contestação e o encontro de Lucy com a direção da Williams College algo “highly unlikely” (altamente improvável), assim como considera a reivindicação diante da Suprema Corte dos EUA como uma das “legends developed about Lucy Terry Prince” (“lendas criadas sobre Lucy Terry Prince”). A página atribui à ativista apenas uma vitória diante da Corte Suprema de Vermont em 1803, da qual se tem registro formal.

desses acontecimentos com base no trabalho de Barbara Wertheimer na obra *We Were There: The Story of Working Women in America* (1977).

Assim, observa-se que a preservação da memória de Lucy Terry e de seus feitos seguirá à base do respeito que pensadoras e intelectuais têm não apenas pelas evidências oficiais e científicas, mas também pela valiosa herança ancestral africana da transmissão oral.

## 1.7

**PHILLIS WHEATLEY**

(c. 1753 – 1784)

*Alguns veem nossa raça negra com olhar de desprezo,  
“Sua cor é uma sina diabólica”*<sup>19</sup>

Assim como Lucy Terry Prince, Phillis Wheatley foi uma mulher escravizada, roubada de África – acredita-se que morava no oeste africano –, e levada para os EUA ainda criança, aproximadamente aos sete anos de idade.

Com pouco mais de um ano de estudos, se tornou fluente em inglês, “capaz até mesmo de ler as partes mais difíceis das Escrituras Sagradas”<sup>20</sup>, e seus escritos chamavam bastante a atenção de quem os lia.

Atribui-se a Phillis Wheatley o feito de ser a primeira mulher de origem africana a ter uma obra publicada, o livro *Poems on various subjects, religious and moral* (“Poemas sobre vários temas, religião e moral”), de 1751, quase um século antes da primeira publicação de “Bars fight”, que foi elaborado em 1746, mas publicado apenas no ano de 1855. Antes de Phillis, apenas outra escritora mulher havia publicado na então colônia norte-americana: Anne Bradstreet, poeta autora de *The tenth muse lately sprung up in America* (“A décima musa recém-surgida na América”), de 1650.

Phillis Wheatley não só aprendeu rapidamente a língua inglesa como também se tornou erudita em literatura clássica, geografia e história, além de conhecer com profundidade a *Bíblia*.

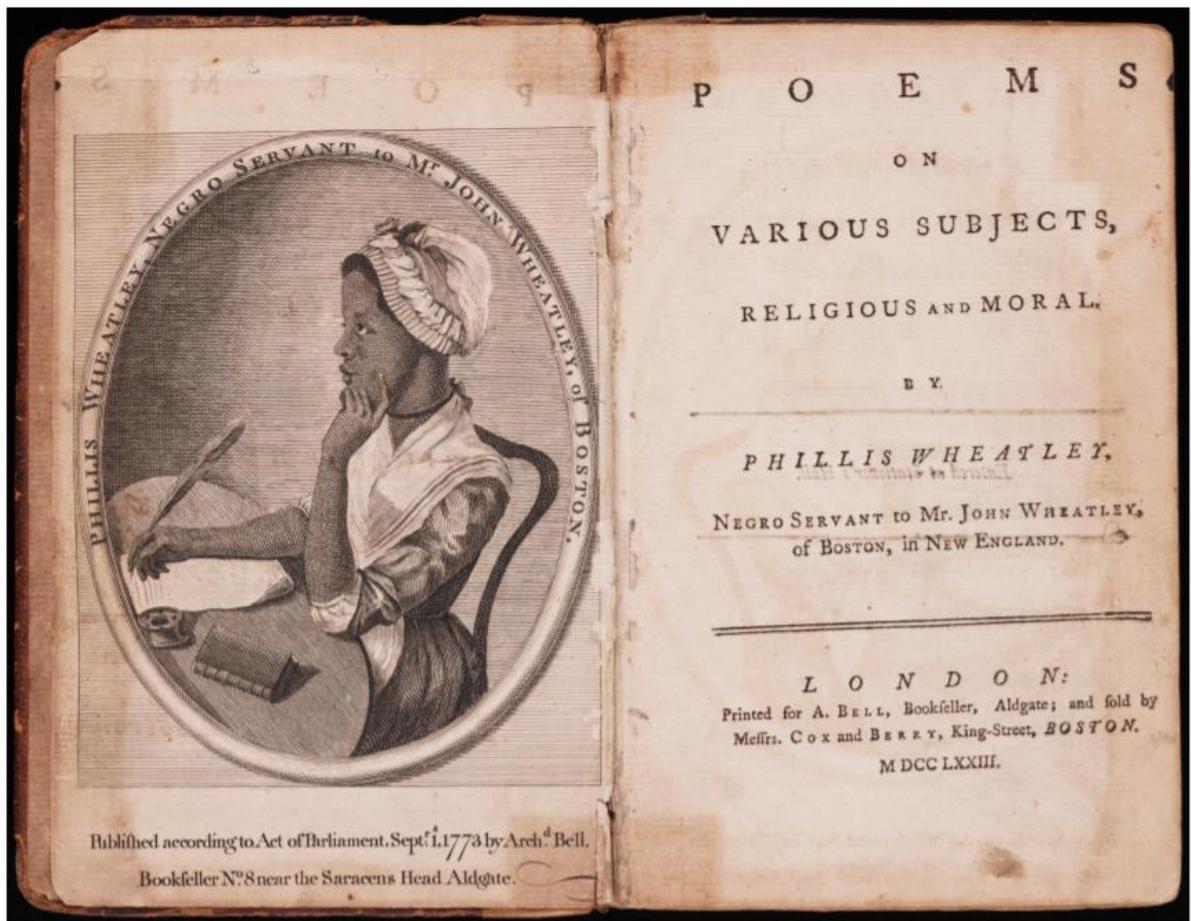
Seus escritos se tornaram rapidamente conhecidos não apenas na comunidade em que vivia com os Wheatley, em Boston, mas também em outras colônias norte-americanas e em Londres, onde foram publicados em 1771.

A respeito da condição de escravizada de Phillis Wheatley – algo expresso até mesmo em seu nome, posto que Phillis era o nome do navio tumbeiro que a trouxe de África, e Wheatley, o sobrenome do comerciante que a comprou –, na capa da primeira edição de seu

<sup>19</sup> Livre tradução a partir de versos do poema “On being brought from Africa to America” (“Sobre ser trazida de África para a América”), de Phillis Wheatley, integrante do livro *Complete Writings* (Nova York: Penguin Books, 2001, p. 13).

<sup>20</sup> Conforme Vincent Carreta, na introdução do livro *Complete writings, op. cit.*

livro vê-se em destaque a informação “escrava do Sr. John Wheatley” (“negro servant to Mr. John Wheatley”), tanto na imagem de capa, que traz uma ilustração que retrata a autora, como na página de rosto:



Página de rosto da primeira publicação de *Poems on various subjects, religious and moral*, de 1773, em que consta a informação “escrava de Sr. John Wheatley, de Boston, New England”. Yale University Library Digital Collections.

O teor de seus poemas dizia respeito, em especial, a temas religiosos e morais da época, mas questões de raça também podem ser observadas em alguns versos, como no poema a seguir, um dos mais conhecidos da autora:

**Sobre ser trazida da África para a América<sup>21</sup>**

Foi a misericórdia que me trouxe de minha terra pagã,  
 Ensinou minha alma obscura a entender  
 Que existe um Deus, que existe um Salvador também:  
 Uma vez que eu não buscava ou conhecia a redenção.  
 Alguns veem nossa raça negra com olhar de desprezo,  
 “Sua cor é uma sina diabólica”.  
 Lembrem-se, cristãos, negros, pretos como Caim,  
 podem ser purificados e se unirem ao cortejo angelical.

“Sobre ser trazida de África para a América” (1773) foi escrito quando Phillis tinha aproximadamente vinte anos e, embora permeado pela moral cristã, traz uma primeira compreensão de raça que, no âmbito da sociedade em que ela transitava, introduz a ideia de que todos podem pertencer ao “cortejo angelical”, ou, mais adiante, de que todos são iguais, desde que tenham acesso à mesma fonte de devoção e conhecimento.

Se, inicialmente, o poema expressa que “foi a misericórdia” que a trouxe de sua “terra pagã”, é possível observar que a adesão da jovem Phillis a uma ideia de redenção à escravização está atrelada a um viés religioso, e não de raça, uma vez que ela condena aqueles que veem “com olhar de desprezo” a “nossa raça negra”.

Além disso, é fundamental atentar que Phillis, por ter sido escravizada ainda criança e sido direcionada aos serviços domésticos e de companhia à sra. Wheatley, foi intensamente exposta ao discurso colonialista.

A esse respeito, há teorias de intelectuais como Frantz Fanon, que desenvolve o pensamento de que o escravizador, ao submeter o outro, justifica sua intervenção como benefício, não como violência, forjando ao escravizado a assimilação desse pensamento. As bases desse raciocínio e suas consequências diriam respeito, portanto, ao colonizador, e não ao colonizado, que é submetido a barbáries físicas e psicológicas as mais diversas<sup>22</sup>. É por pensar nessa violência sistemática advinda das experiências de escravização, inclusive, que chama a

<sup>21</sup> Livre tradução a partir do original “On being brought from Africa to America” (Phillis Wheatley, *Complete Writings*, Penguin Book, 2001, p. 13): “Twas mercy brought me from my Pagan land,/ Taught my benighted soul to understand/ That there’s a God, that there’s a Saviour too:/ Once I redemption neither sought nor knew./ Some view our sable race with scornful eye,/ “Their colour is a diabolic die.”/ Remember, Christians, Negros, black as Cain,/ May be refin’d and join th’ angelic train.

<sup>22</sup> Frantz Fanon desenvolve essas ideias nas obras *Pele negra, máscaras brancas* (Salvador: Edufba, 2008).

atenção o fato de Phillis performar sua identidade de raça ao propor “nossa raça negra” no poema, apesar das violências sofridas desde seu roubo de África.

Assim, se, por um lado, questões religiosas se colocam à frente das problemáticas de raça, muito em função do pensamento que se desenvolvia no lar dos Wheatley, por outro lado Phillis se coloca ao lado dos seus, da “nossa raça”.

É também importante ressaltar que a escritora, por meio de sua trajetória, estabeleceu um fundamental contraponto ao pensamento corrente na época de que negros possuíam capacidade intelectual inferior aos brancos.

Ao desenvolver uma maneira de se expressar baseada, sobretudo, na fé, Phillis conquistou o direito à circulação de seus escritos, de modo que hoje temos acesso à sua produção e sua existência é conhecida. Ao ter produzido textos de elaborado valor estético, por meio do acesso à educação – algo então pouco comum na criação de mulheres e absolutamente improvável quando se trata de povos escravizados –, a existência da escritora ressalta, sob uma perspectiva histórica, uma das faces mais cruéis do violento processo de segregação: o incalculável prejuízo ao desenvolvimento intelectual dos povos escravizados, por meio da negação do acesso ao ensino.

Em nenhum momento de sua vida de escritora, sua condição de mulher e escrava foi deixada de lado; sua produção era sempre vislumbrada a partir desses marcadores e, quando exaltada, muitas vezes o entusiasmo se direcionava mais ao feito extraordinário de, sendo mulher e escravizada, ter distinta inteligência e habilidades de escrita do que à qualidade de seus textos. No entanto, foram muitos aqueles que enaltecem a qualidade de sua produção literária, como o líder abolicionista inglês Thomas Clarkson e o crítico norte-americano Gilbert Imlay.

1.8

**GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA**

(1814-1873)

– *Minha mãe nasceu em um país no qual a cor dela não era um signo de escravidão; minha mãe – repetiu com certo orgulho – nasceu livre e princesa. Disso sabem todos aqueles que foram, como ela, levados do litoral do Congo pelos traficantes de carne humana. É princesa no país dela, mas aqui foi vendida como escrava.*<sup>23</sup>



*Gertrudis Gómez de Avellaneda*, de Federico de Madrazo, 1857. Óleo sobre tela. Museu Lázaro Galdiano. Disponível em: <<http://www.flg.es/madrazo-federico-de#.Yh0vvujMK3A>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

<sup>23</sup> Livre tradução a partir do trecho original a seguir, que representa uma fala do personagem Sab: “-Mi madre vino al mundo en un país donde su color no era un signo de esclavitud: mi madre - repitió con cierto orgullo - nació libre y princesa. Bien lo saben todos aquellos que fueron como ella conducidos aquí de las costas del Congo por los traficantes de carne humana. Pero princesa en su país fue vendida en éste como esclava.” Gertrudis Gomez de Avellaneda, *Sab*, Edição do Kindle, sem data.

Gertrudis Gómez de Avellaneda é uma escritora cubana, autora do romance *Sab* (1841), considerado por muitos críticos o primeiro romance latino-americano publicado por uma escritora.

*Sab* narra em especial a história de dois personagens: Sab, um homem negro escravizado, que luta contra sua condição; e Carlota, mulher oprimida pelas engrenagens do sistema patriarcal. No romance, o personagem Sab é apresentado sob uma perspectiva original, a de um escravizado protagonista que questiona, por palavras e ações, a sociedade escravocrata. Carlota, por sua vez, retrata a mulher que se deixa iludir por um ideal de perfeição romântica e, assim, acaba se casando com um homem interessado apenas em suas posses.

Sab e Carlota foram criados juntos em uma mesma fazenda, embora ocupem posições diferentes, posto que Sab foi escravizado ainda pequeno e “pertence” aos pais de Carlota, que são senhores de terras. Ele é um homem alfabetizado, que não foi submetido a trabalhos pesados e é apresentado como alguém cheio de virtudes, que sente um amor genuíno e nobre por Carlota. Há ainda Teresa, órfã sem dotes apaixonada por Enrique, personagem britânico que concentra em suas características o grande alvo das críticas do livro: homem branco, pertencente a uma classe dominante que explora as riquezas de um país colono – riquezas essas representadas por Carlota, a quem Enrique propõe casamento exclusivamente por ela ser herdeira de uma família que enriqueceu às custas da exploração da cadeia do açúcar.

O livro desempenha um papel fundamental na literatura latino-americana do século 19, por debater as diferentes faces do patriarcalismo, tanto no que diz respeito à escravidão quanto à opressão sofrida pelas mulheres, em virtude principalmente de questões econômicas e financeiras. Retrata um período que tinha como pano de fundo a luta abolicionista nas colônias americanas, como era o caso de Cuba, submetida à Espanha até 1886.

Há trabalhos que sinalizam ressalvas ao projeto abolicionista de Gertrudis em *Sab*, posto que a própria família da escritora escravizava pessoas, assim como problematizam o projeto de identidade nacional nas obras dela, que se mudou jovem para a Espanha<sup>24</sup>. Há também quem veja na presença de um protagonista escravizado uma forma de elaborar não um

---

<sup>24</sup> A respeito das críticas ao projeto literário e à construção de uma identidade nacional cubana na obra de Gertrudis, recomenda-se aqui a leitura da tese “Peregrinas de outrora: viajantes latino-americanas no século XIX”, de Stella Maris Scatena Franco, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, em 2005. O trabalho se dedicou ao estudo dos relatos de viagem à Europa e aos Estados Unidos de três escritoras latino-americanas: a cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, a argentina Eduarda Mansilla de García e a brasileira Nísia Floresta. Dentre os temas centrais da pesquisa estão a forma como essas viajantes representam o chamado “mundo civilizado” e questões de gênero, mas há também o levantamento das opiniões que circularam entre Espanha e Cuba a respeito da produção da escritora.

discurso antiescravista, mas sim que pretende situar a condição da mulher como análoga à escravidão. Isso porque a autora é conhecida, por meio de seus escritos pessoais<sup>25</sup>, pela defesa às causas de gênero, ela própria tendo empreendido postura feminista diante de imposições sociais, como ter se negado a casar com um parente abastado, o que lhe rendeu a perda da herança do avô paterno.

Com relação ao questionamento às intenções da autora ao escrever *Sab*, cabe retomar Cynthia Eagle Russett, ao propor: “Os cientistas são os profetas que concederam o estado de maturidade revolucionária ao branco, ao civilizado, ao europeu e ao homem, enquanto ‘os outros’ – as pessoas negras, os povos originários e as mulheres – foram relegados a um estado infantil perpétuo”<sup>26</sup>. Com essa proposição, a teórica observa a necessidade constante da crítica de subalternizar as produções de mulheres e de outros grupos tidos como marginalizados.

Observando-se aqui não apenas as Américas dos anos 1880 como também o romance *Sab* e a biografia de Gertrudis, esses “outros” são sempre questionados em suas elaborações, afirmações e vivências, enquanto ao dominante é permitida a pluralidade, a revisão de pontos de vista e até mesmo a contradição, tendo preservada sua alteridade e sua posição intelectual na história.

O patriarcado, pela visão de Gertrudis, e esse é o ponto que se sobressai em *Sab*, vale-se de sua hegemonia econômica para submeter, marginalizar e violentar todo aquele que não é o agente dominante. Assim, escravizados, indígenas e mulheres brancas ou negras são submetidos ao interesse hegemônico europeu – com mais ou menos violência, a depender das intersecções de raça e gênero de cada indivíduo.

---

<sup>25</sup> A afirmação tem origem no material autobiográfico produzido pela autora e compilado na seguinte publicação: *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Madri: Imprenta Helenica, 1914).

<sup>26</sup> Livre tradução feita a partir deste original: “Los científicos llegaron a ser los profetas que concedieron el estado de madurez revolucionaria al blanco, al civilizado, al europeo y al hombre, mientras a ‘los otros’ — la gente de color, el primitivo y la mujer — los relegaron a un estado infantil perpetuo”. Cynthia Eagle Russett, *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood* (Londres: Harvard University Press, 1989, p. 62).

1.9

**MARIA FIRMINA DOS REIS**

(1822 – 1917)

*Eu sou a lua, mas aquela estrela!... Não, eu não tenho uma estrela. A minha caiu há muito, e sumiu-se no nada...*<sup>27</sup>

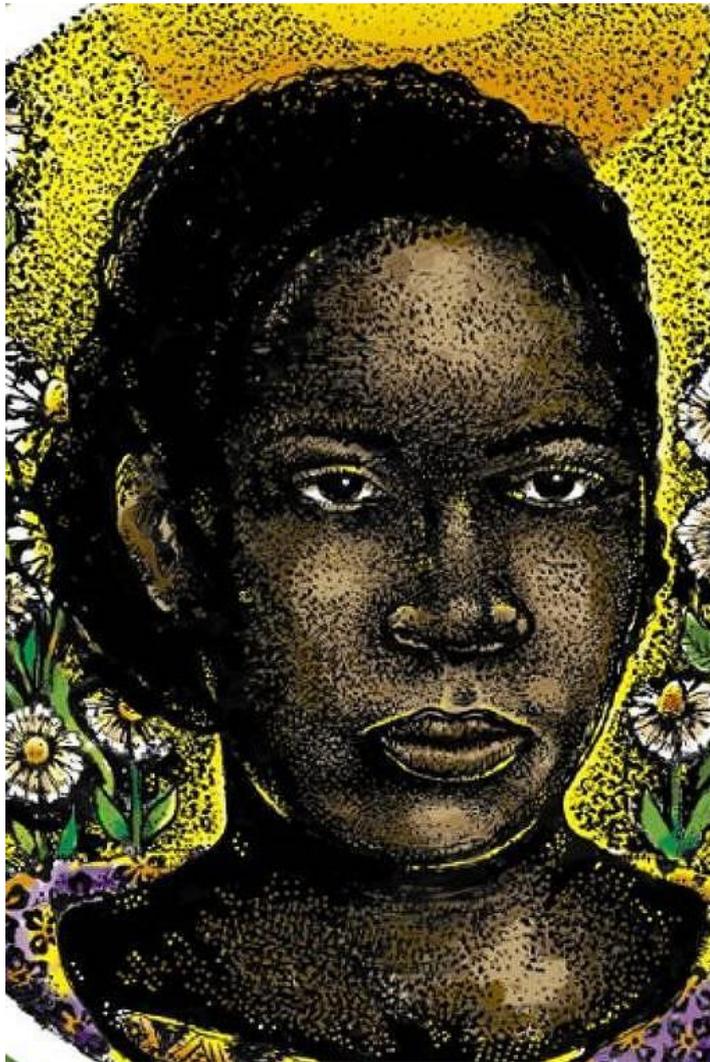


Ilustração representativa de Maria Firmina dos Reis criada pelo artista mineiro João Gabriel dos Santos Araújo. A imagem foi vencedora de um concurso de recriação do rosto da escritora, realizado pela Feira Literária das Periferias, a Flup, em 2018, ano em que a maranhense foi a homenageada da edição. Disponível em: <<https://molaa.co/portfolio/chamada-de-artistas-flup-2018/>>. Acesso em: 29 ago. 2023.

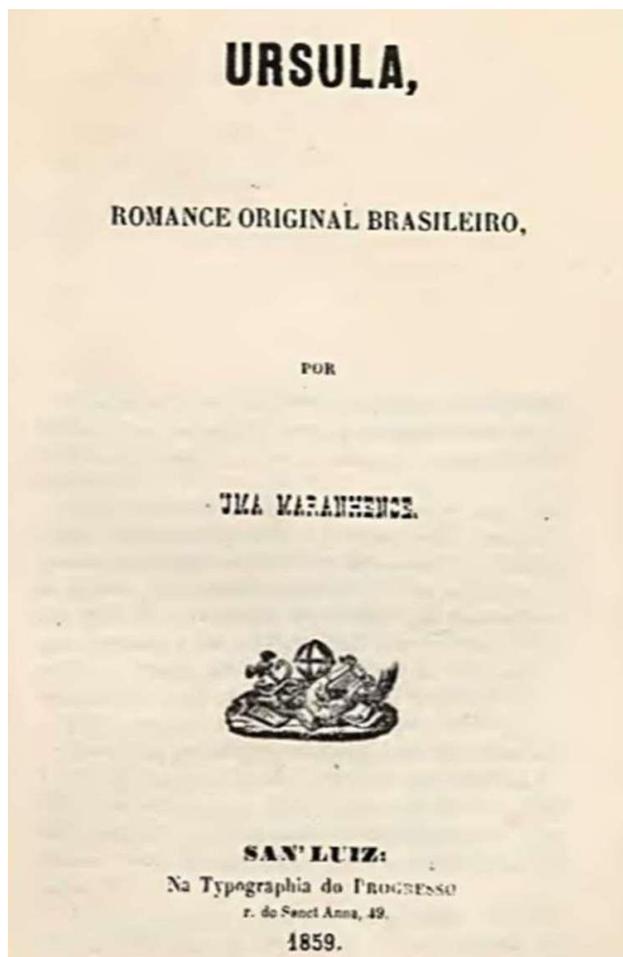
---

<sup>27</sup> Anotação de 1872 feita no diário íntimo de Maria Firmina dos Reis, reproduzida no livro *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida*, de José Nascimento Morais Filho. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

Maria Firmina dos Reis é a maranhense autora do romance *Úrsula*, que em 1859 deu voz a personagens escravizadas e questionou o violento processo de desenraizamento dos povos africanos.

Nasceu em 1822, em São Luís do Maranhão, filha de João Pedro Esteves e Leonor Felipa dos Reis, mas em 1830, já morando com uma tia mais abastada, mudou-se para a Vila de São José de Guimarães. Em 1847, tornou-se a primeira professora concursada do estado.

Ao longo da carreira docente, publicou em veículos locais, tendo como marco a publicação de *Úrsula*, livro no qual ela se identificava apenas como “uma maranhense”.



Frontispício da edição original de *Úrsula*, publicada pela editora San'Luiz, em 1859.

*Úrsula* (1859) é um romance romântico abolicionista, ambientado no Maranhão, que narra a história de Tancredo, jovem que, após sofrer uma decepção amorosa e familiar, é salvo da morte por Túlio, um homem escravizado que o conduz ao lugar onde vive a doce e ingênua Úrsula e sua mãe viúva, Luisa. Tancredo e Úrsula se apaixonam e enfrentam muitos

obstáculos para ficarem juntos, sendo o principal deles o tio de Úrsula, Fernando, homem violento que tem a obsessão de se casar com a sobrinha.

Paralelamente ao enredo romântico, a obra apresenta, de maneira inovadora na literatura brasileira, um teor fortemente abolicionista, com personagens escravizados que problematizam a escravização e se expressam em primeira pessoa. A respeito dessa crítica social tecida na obra, a personagem Susana, uma mulher escravizada, se apresenta como a principal voz.

Essa obra de Maria Firmina dos Reis é anterior a outras obras brasileiras de grande repercussão que também abordam a questão abolicionista sob um olhar crítico, como o poema “Navio negreiro” (1869), de Castro Alves, e tem sua força, em especial, no enfoque a uma questão ainda bastante sensível ao cenário da época, que tinha o Maranhão como principal receptor de escravizados do Brasil, a saber: em meados do século 18, quase 30 mil pessoas escravizadas, roubadas de África, aportaram no Brasil e, desse número, quase 13 mil foram enviadas ao Maranhão. Apesar das muitas revoltas protagonizadas pelas populações escravizadas e das propostas abolicionistas, nas primeiras décadas do século 19 aportaram mais de 35 mil escravizados africanos no Maranhão. Nesse período, a população do Maranhão era de aproximadamente 159 mil habitantes; desses, 45% eram livres e 55% eram pessoas escravizadas.

A partir de 1828, começam a surgir os primeiros periódicos literários em São Luís do Maranhão, como uma tentativa da metrópole de se estabelecer como um centro intelectual ao modo de outras cidades, como Rio de Janeiro, antenada às novidades culturais que aportavam da Europa, sobretudo via corte portuguesa. Um pouco adiante, em 1850, é proibido o comércio transatlântico de escravizados no Brasil, mas o estado do Maranhão segue fortemente marcado por violências e tensões raciais, e é nesse cenário, uma mescla de atraso e vanguarda, que emerge Maria Firmina dos Reis, inicialmente referida de forma anônima, como *uma maranhense*. A obra teve grande alcance e foi apresentada pelos veículos de imprensa como “digna de ser lida, não só pela singeleza e elegância com que é escrita, como por ser a estreia de uma talentosa maranhense”.

As tensões e contradições de época estavam expressas no cotidiano e nas páginas de jornal, como nesta em que foi veiculado um anúncio da obra:



Neste anúncio de publicação de *Úrsula*, lê-se: “Vende-se nesta typographia este excelente romance, que deve ser lido pelos corações senciveis e bem ornados e por aquelles que souberem proteger as letras pátrias”. Um pouco abaixo, porém, vê-se classificado em que está escrito: “Na rua do Alecrim, nº 12, precisa-se alugar uma AMA de leite”. E, após anúncios de vestido, pombinhas pegadeiras, sessão de autógrafos do livro *História da independência da província do Maranhão*, venda de casa, entre outros, encontra-se no fim da página a informação: “Na rua do Nazareth, casa nº 32, se indica quem tem pra vender uma preta um tanto idosa, que faz renda perfeitamente”.

Por esse contexto, é interessante a publicação de um romance que tem personagens escravizados posicionando-se como abolicionistas, expressando-se em primeira pessoa de forma crítica, como o faz a personagem Preta Susana no trecho a seguir:

[...] Liberdade! Liberdade... Ah! Eu a gozei na minha mocidade! — continuou Susana com amargura. — Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria as descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah! Meu filho! Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que ameí como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo o amor da minha alma: — uma filha, que era a minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! Tudo, tudo até a própria liberdade! [...]

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão, fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! Muitos não deixavam chegar esse último extremo — davam-se à morte. Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim. A dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade foi sufocada nessa viagem pelo horror constante de tamanhas atrocidades. Não sei ainda como resisti — é que Deus quis poupar-me para provar a paciência de sua serva com novos tormentos que aqui me aguardavam.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Maria Firmina dos Reis. *Úrsula*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2018, p. 108-110. Edição do Kindle.

A explanação apresentada nesse trecho surge de um momento em que Túlio informa a Susana, sua avó, que partirá com Tancredo, o qual lhe concedeu a liberdade ao comprar sua carta de alforria. Ela então o interpela, questionando o senso de liberdade que ele possui, afirmando que ser livre, de fato, foi uma experiência vivenciada apenas em África, onde ela nasceu e vivia feliz ao lado do marido e da filha. Todo o senso de liberdade foi perdido, no entanto, a partir do momento em que Susana e “mais trezentos companheiros de infortúnios e de cativo” foram sequestrados e aprisionados em um navio no qual foram submetidos aos mais diversos mecanismos de desumanização. E, uma vez no Maranhão, a violência não se findou, pois “novos tormentos” aqui aguardavam por aqueles que sobreviveram à viagem. Com seu relato, Susana alerta Túlio para que, em busca de uma liberdade impossível, devido ao desenraizamento sofrido por seus ancestrais e à condição de escravizados em que homens e mulheres negros se encontram, ele não se torne ainda mais assujeitado, posto que a viagem ao lado de Tancredo tem como intuito resolver uma demanda deste. É um alerta pelo qual a avó pede ao neto que se volte a um senso ancestral de liberdade, ou, antes, citando Neusa Santos Sousa, a “um novo ideal de ego que lhe configure um rosto próprio, que encarne seus valores e interesses, que tenha como referência e perspectiva a história”<sup>29</sup>.

Além da abordagem abolicionista, que constitui uma crítica profunda ao momento histórico em que se insere a publicação, Maria Firmina dos Reis também lança olhar às questões de gênero: é o que se observa, em especial, na construção das personagens Adelaide e Úrsula.

Adelaide, primeiro amor de Tancredo, é alvo de disputa entre pai e filho; no entanto, devido às posses e ao poder do patriarca, vê-se coagida a se casar com ele. A jovem é ornada por joias e roupas caras, enquanto a antiga esposa, mãe de Tancredo, era constantemente subjugada e humilhada, evidenciando o embate entre corpo jovem *versus* corpo velho na sociedade da época.

Úrsula, por sua vez, é uma jovem amorosa que cuida da mãe doente e de Tancredo – a quem conhece à beira da morte e por quem vela até o total restabelecimento –, e se torna alvo de disputa entre o amado e Fernando, ressaltando um cenário em que a mulher não tem direito de escolha sobre os próprios rumos.

Após a publicação de *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis vira colaboradora de diversos jornais regionais, publicando poemas em veículos como *Semanário Maranhense*, *A verdadeira*

---

<sup>29</sup> Neusa Santos Sousa. *Tornar-se negro: as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social*. Graal: Rio de Janeiro, 1983, p.44.

*marmota, O domingo, O país*, entre outros, tornando-se uma escritora bastante conhecida e consolidada regionalmente.

Em 1880, ela obtém o título de Mestra Régia em Maçaricó e funda uma escola de educação mista, a primeira do Brasil, em 1880, em um barracão de taipa no povoado de Maçaricó, a qual teve de fechar dois anos e meio após sua abertura, devido à falta de recursos – a escola era gratuita aos alunos pobres<sup>30</sup>. Nesta época, já tem cerca de dez filhos adotados das fazendas onde lecionava – boa parte deles nascida de pessoas escravizadas.

Maria Firmina dos Reis morre em 1917. Nesta época, havia perdido a visão e vivia em estado de pobreza na companhia de seu filho Leude Guimarães. Após muitas décadas no ostracismo, a obra de Maria Firmina dos Reis é redescoberta, em 1962, pelo historiador paraibano Horácio de Almeida (1896-1983), que encontrou uma edição de *Úrsula* em um sebo do Rio de Janeiro.

Sem nenhum registro fotográfico, pouco se sabe sobre a fisionomia de Maria Firmina dos Reis. Com base em descrições de pessoas que a conheceram, sabe-se que a escritora tinha “rosto arredondado, cabelo crespo, grisalho, fino, curto, amarrado na altura da nuca; olhos castanho-escuros, nariz curto e grosso; lábios finos; mãos e pés pequenos, meã (1,58, pouco mais ou menos), morena” e que “vestia-se com roupas escuras. Usava chale preto colorido”<sup>31</sup>. Baseado nessas informações e na vasta pesquisa de Luciana Diogo<sup>32</sup> sobre a autora, o artista plástico maranhense Wal Paixão criou a seguinte ilustração:

---

<sup>30</sup> O livro *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*, de Agenor Gomes (São Luís: AML, 2022) apresenta extensa e aprofundada pesquisa que reúne informações bibliográficas e históricas relacionadas a Maria Firmina dos Reis, incluindo documentos, imagens, depoimentos, entre outros.

<sup>31</sup> José Nascimento Moraes Filho, *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975, s/p.

<sup>32</sup> Luciana Diogo desenvolveu vasta pesquisa acadêmica sobre Maria Firmina dos Reis e criou o site *Maria Firmina*, no qual reúne informações e documentos sobre a escritora. A pesquisadora é também autora do livro *Maria Firmina dos Reis: vida literária* (Rio de Janeiro: Malê, 2022).



Ilustração representativa de Maria Firmina dos Reis, criada por Wal Paixão em 2020.

Apesar de ações como essa, que têm buscado criar imagens que se relacionem minimamente à autora, persistem os erros de associação. Homenageada em 2022 na FLIP, ainda esse ano eram comuns representações inadequadas da escritora maranhense, em que ela, mulher negra, aparece com traços de embranquecimento. Um erro bastante comum, nesse sentido, é uma falsa correspondência visual com a escritora gaúcha Délia, sobre a qual se falará a seguir.

1.10

## DÉLIA

(1853-1895)

*Não se deve viver demasiado pelo coração, pois o fervilhar das paixões envelhece e cansa a alma, provocando esse desencanto de onde nasce o tédio que de manso leva ao suicídio.*<sup>33</sup>



DÉLIA.

Imagem de Délia nas páginas da enciclopédia *Mulheres ilustres do Brasil*, de Ignez Sabino. Edição fac-similar. Florianópolis: Mulheres, 1996, p. 193.

Nascida Maria Benedicta da Câmara Lima Bormann, em RS, escreve desde os catorze anos sob o pseudônimo Délia. Foi romancista, novelista, prosadora, jornalista, pintora, pianista e meio soprano. Sua primeira obra, *Madalena*, foi publicada em 1881, mesmo ano em que Machado de Assis lançou *Memórias póstumas de Brás Cubas* e Aluísio Azevedo publicou

<sup>33</sup> Maria Benedita Bormann. *Lésbia*. Edição atualizada, com introdução e notas. Munique: Sem classe editorial, 2020, p. 16.

*O mulato*, obras que marcaram o início do Realismo-Naturalismo no Brasil, o que coloca a escritora, juntamente com Carmen Dolores – pseudônimo de Emília Moncorvo Bandeira de Melo –, como as duas únicas escritoras brasileiras representantes dessas escolas literárias.

O livro mais conhecido de Délia é *Lésbia* (1890), protagonizado pela personagem Arabela. Constantemente colocada em posição de inferioridade pelo marido, com o qual se casou por imposição da família e com quem leva uma vida infeliz, separa-se dele e, daí então, passa a se dedicar à leitura de romances e textos filosóficos, cujas reflexões a inspiram à escrita literária sob o pseudônimo Lésbia. Nesse romance, a autora questiona o lugar de atuação da mulher na sociedade, então condicionado e restrito ao âmbito doméstico, por meio de uma personagem sensível e ávida por conhecimento e experiências eróticas.

Délia pertence a um período em que deslancham as produções de escritoras que expressam a própria subjetividade, em especial na imprensa. Textos de autoras como Júlia Lopes de Almeida, Amalia Franco e Presciliana Duarte, dentre outras, emergem em um cenário urbano no qual mulheres, em busca da ocupação de outros espaços além do doméstico, começam a se distanciar do ideal de “mãe burguesa”, mulher submissa que serviria ao lar e à família.

A produção da autora tinha boa recepção na época: a escritora Ignez Sabino classificou Délia como “Zola de saias” na obra *Mulheres ilustres do Brasil* (1899). Nessa enciclopédia, aliás, Ignez faz um trabalho de valorização da biografia de escritoras que já não desfrutavam de muita evidência no fim do século 19, conforme expressa no trecho a seguir: “Eu quero ressuscitar, no presente, as mulheres do passado que jazem obscuras [...] a fim de que se conheça que houve alguém que amou a arte e viveu pelo talento, tirando-as, como as outras, da barbaria do esquecimento, para fazê-las surgir, como merecem, à tona da celebridade”<sup>34</sup>.

Nessa obra há uma imagem em preto e branco de Délia, pseudônimo pelo qual a escritora se tornou conhecida durante toda a carreira.

---

<sup>34</sup> Ignez Sabino. *Mulheres ilustres do Brasil*. Edição fac-similar. Florianópolis: Mulheres, 1996, p. IX.

Com o distanciamento cada vez maior do período de atuação da escritora, essa imagem deixou de fazer parte de um imaginário sobre Délia. Além disso, por uma série de equívocos<sup>35</sup>, o artista plástico Rogério Martins coloriu essa imagem, associou-a a Maria Firmina dos Reis e a afixou na galeria da Câmara Municipal de Guimarães (MA) em 2011, durante as comemorações do aniversário de 253 anos da cidade.



Imagem da escritora gaúcha Délia, colorida por Rogério Martins e associada equivocadamente a Maria Firmina dos Reis, em 2011.

Após esse erro histórico de associação, a imagem passou a circular como se correspondesse a Maria Firmina dos Reis. No entanto, ao longo dos anos, com o reforço da informação de que a escritora maranhense foi uma mulher negra, o erro teve dois desdobramentos: 1. passou-se a utilizar a imagem original em preto e branco de Délia, uma vez que o sombreamento do retrato distorcia a branquitude da escritora gaúcha; 2. surgiu uma versão escurecida, muito difundida, em que se veem pequenas alterações em relação ao retrato colorido, conforme se vê na imagem a seguir:

---

<sup>35</sup> A pesquisadora Luciana Diogo, em sua dissertação de mestrado intitulada *Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras Úrsula e A escrava, de Maria Firmina dos Reis*, desenvolve uma análise bastante detalhada sobre a origem do equívoco e as causas de sua consolidação em uma sociedade estruturalmente racista. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-01112016-103251/publico/LucianaDiogoCorrigida.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2023.



Imagem escurecida e “reimaginada” de Maria Firmina dos Reis a partir de retrato de Délia.

Em breve pesquisa pela internet, é possível encontrar inúmeros materiais que associam as imagens citadas à escritora Maria Firmina dos Reis – desde veículos de imprensa até casas editoriais que publicaram a obra da maranhense, passando por pesquisadores, críticos literários e leitores em geral – fomentando assim uma dupla violência identitária: contra Délia, cuja imagem foi invisibilizada em definitivo com a associação incorreta de sua imagem à de Maria Firmina dos Reis; e a de Maria Firmina dos Reis, primeira romancista negra brasileira a escrever uma obra de teor abolicionista, que teve seu desconhecido rosto embranquecido, fomentando, àqueles que não conhecem sua obra, uma equivocada ideia de que, no período em que viveu, não existiram mulheres negras ocupando lugar de destaque no âmbito da intelectualidade.

1.11

**MARÍA LUISA BOMBAL**

(1910-1980)

*Não me sinto capaz de fugir. Fugir como, para onde? A morte parece-me uma aventura mais acessível do que a fuga. Sim, sinto-me capaz de morrer. É bem possível desejar a morte porque se ama demais a vida.*<sup>36</sup>



Foto de Maria Luisa Bombal (1955). Museu Histórico Nacional do Chile. Disponível em: <<https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/31748>>. Acesso em: 1 mar. 2022.

A estreia da chilena María Luisa Bombal na literatura se deu com o romance *A última névoa*, escrito e publicado em Buenos Aires em 1935, considerado uma das primeiras obras da América do Sul a apresentarem o chamado realismo fantástico.

O livro veio a público no mesmo ano em que Jorge Luís Borges lançou *História universal da infâmia*. O fato de os dois escritores frequentarem os mesmos círculos literários

---

<sup>36</sup> Trecho de *A última névoa*, de María Luisa Bombal. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 26.

argentinos os aproximou, e assim tornaram-se grandes amigos, mantendo os vínculos de amizade durante o tempo em comum que viveram. Outro escritor renomado que se tornou amigo de María Luisa foi Pablo Neruda, que dizia que ela era “a única mulher com a qual se pode falar seriamente sobre poesia”<sup>37</sup>. Essa fala do escritor chileno é bastante emblemática do período em que María Luisa apresentou sua primeira obra: nos anos 1930, as publicações latino-americanas produzidas por mulheres ainda estavam buscando espaço próprio em meio a já consolidada literatura regional produzida por homens, à frente não apenas da autoria dos livros que circulavam na época, mas também dos veículos de comunicação, das editoras e dos espaços de circulação literária. As escritoras que chegavam a ser ouvidas ou lidas por seus pares masculinos, portanto, eram exceções – e exceção maior eram aquelas consideradas “à altura” dos homens das letras.

Mesmo sob esse contexto, María Luisa atingiu uma posição de destaque como escritora: *A última névoa* foi muito bem recebida pela crítica e pelos círculos literários. Em um período em que os escritores chilenos buscavam ressaltar em seus textos elementos que contrapusessem a América ao Velho Mundo<sup>38</sup>, a escritora foi além dos aspectos realistas e naturalistas, propondo uma prosa com tons oníricos em que se sobressai, em especial, a subjetividade feminina – algo que encontra eco aqui no Brasil na obra de Clarice Lispector, por exemplo – e as tensões de gênero e os danos psíquicos resultantes do papel social de submissão e ócio relegados a grupos de mulheres da classe média latino-americanas.

Assim, o romance acompanha a saga de uma protagonista que vive um casamento opressivo e infeliz em que seu marido constantemente a submete a um ideal de perfeição atrelado à primeira esposa, como se observa no trecho a seguir:

Diante do espelho do meu quarto, solto meus cabelos, meus cabelos também sombrios. Houve tempo em que eu os usava soltos, quase até tocarem o ombro. Muito lisos e colados às têmporas, brilhavam como uma seda fulgurante. Meu penteado parecia-me então o elmo de um guerreiro que com certeza teria agradado o amante de Regina. Meu marido obrigou-me depois a prender meus cabelos extravagantes;

---

<sup>37</sup> Agata Gligo, na biografia *María Luisa: sobre la vida de María Luisa Bombal* (Santiago: Andrés Bello, 1984), mostra um apanhado de fatos relacionados à vida de María Luisa Bombal, apresentando, entre outras informações relevantes e curiosas, o círculo de amizades da autora. A respeito da frase citada (p. 54), cabe observar que nas primeiras décadas do século 20 eram poucas as mulheres a participarem dos círculos literários latino-americanos, predominantemente frequentados por homens, daí a normalização, à época, de frases e pensamentos como esse.

<sup>38</sup> A esse propósito, Lucía Guerra, em sua obra *Mujer, corpo y escritura na obra de María Luisa Bombal* (Santiago: Ediciones Universidad Católica do Chile, 2012) retoma fala de Francisco Contreras, em que ele chama de “mundonovismo” essa necessária contraposição entre América e Velho Mundo como forma de buscar inspiração artística nos aspectos geográficos e sociais chilenos.

porque em tudo devo me esforçar para imitar sua primeira mulher, sua primeira mulher que era para ele uma mulher perfeita. Observo-me atentamente no espelho e constato angustiada que meus cabelos perderam aquele leve tom vermelho que lhes conferia um estranho fulgor quando eu balançava a cabeça. Meus cabelos escureceram. Escurecerão cada dia mais. E antes que percam o brilho e sua violência, não haverá ninguém que diga que tenho uma cabeleira bonita.<sup>39</sup>

Ao fluxo de pensamentos acerca dos acontecimentos que cercam a protagonista e narradora sem nome, somam-se pequenas pistas de como é a vida de outras mulheres de seu entorno, como a cunhada que tenta o suicídio e não recebe solidariedade sequer do marido, que demonstra apenas indiferença e orgulho ferido por ter sido traído pela esposa, sem sentir tristeza ou preocupação pela possível morte que espreita a companheira.

Além de *A última névoa*, María Luísa Bombal publica também alguns contos e a novela *A amortalhada*, de 1938, que conta a história de Ana Maria, mulher morta que rememora a própria vida durante seu velório. O livro, inicialmente considerado “uma história impossível” por Jorge Luis Borges, amigo da escritora, se torna, no momento de sua publicação, “um livro do qual a América jamais se esquecerá”<sup>40</sup>.

Apesar da boa recepção e circulação de seu trabalho, um escândalo desestabiliza a imagem de María Luisa em 1941. A tentativa de homicídio contra Eulogio Sánchez Errázuriz, militante fundador da Milícia Republicana, com quem havia tido um intenso relacionamento amoroso, a conduz à reclusão, e daí em diante a autora torna-se indesejada no Chile e na Argentina. Assim, ela busca um recomeço em Nova York, cidade para a qual se muda em 1942, iniciando carreira de tradutora de filmes e dubladora.

María Luisa, então, passa a frequentar círculos intelectuais nova-iorquinos, casa-se com um conde e passa a ter acesso a bons contatos editoriais. Um deles se interessa pela publicação de *A última névoa*, mediante uma importante adaptação: o livro, inicialmente curto, com quarenta e poucas páginas, deveria ter ao menos duzentas para se adequar ao gosto do leitor estado-unidense. A escritora cede às adaptações exigidas e assim é publicado *House of mist* em 1947, que, embora seja visto como uma versão em inglês do original em espanhol, é, na verdade, um trabalho que perdeu muitas das principais características que situaram *A última névoa* como precursora de muitos estilos e temas na América Latina.

<sup>39</sup> Trecho de *A última névoa*, de María Luisa Bombal (São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 18).

<sup>40</sup> Ver Lucía Guerra, em *Mujer, corpo y escritura na obra de María Luisa Bombal* (Santiago: Ediciones Universidad Católica do Chile, 2012. Edição do Kindle).

Apesar das muitas alterações em relação ao projeto original, a obra desperta grande interesse no público leitor dos EUA e, em 1947, a Paramount Pictures compra, por relevante quantia, os direitos para adaptação cinematográfica em Hollywood.

A esse respeito, Laura Janina Hosiasson<sup>41</sup> diz que a ideia era produzir um filme com direção de John Huston, protagonizado por Humphrey Bogart e Lauren Bacall, duas das maiores estrelas do cinema à época. No entanto, o filme nunca foi rodado.

É possível afirmar que esse intenso projeto de adaptação de sua pequena novela para um extenso romance tenha interferido no processo criativo de María Luisa Bombal, uma vez que, após a publicação de *House of mist*, em 1947, a escritora não publicou mais nenhum trabalho.

Os textos de María Luisa Bombal trazem muito da condição subalternizada em que a mulher latino-americana se encontrava em início dos anos 1930, apresentando linguagem e perspectivas bastante originais. Suas obras são emblemáticas de um período em que falar de questões femininas envolvia falar dos danos físicos e psíquicos causados por uma sociedade patriarcal que objetifica mulheres, valendo-se de sua juventude e condenando-a a uma série de amarras domésticas. E é nesse não lugar entre uma dura realidade de gênero e uma ficção sobrenatural, em que a subjetividade se realiza, que se situa a fundamental colaboração ao realismo fantástico produzida pela escritora.

---

<sup>41</sup> No posfácio do livro *A última névoa e A amortalhada* (São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 195), Laura Janina Hosiasson inicia o texto retomando a entrevista de John Huston cedida a Waldemar Verdugo, publicada na *Vogue* do México em 1981, na qual o cineasta fala, entre outros temas, de sua relação com os textos de María Luisa Bombal e Juan Rulfo.

1.12

**FLORA NWAPA**

(1931-1993)

*Você não está indo pro convento. O importante não é o casamento em si, mas os filhos, ser capaz de ter filhos, ser mãe. Tenha filhos, seja capaz de cuidar deles e você será respeitada.*<sup>42</sup>



Foto de Flora Nwapa, extraída do site *South African History Online*, disponível em: <<https://www.sahistory.org.za/>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

A escritora Florence Nwanzuruahu Nkiru Nwapa, conhecida como Flora Nwapa, nasceu em 1931, na cidade de Oguta, Nigéria, e desempenhou papel de bastante destaque em seu país: fez parte de uma geração de estudantes atuantes na luta por uma consciência pan-nigeriana<sup>43</sup> – voltada para a construção de uma identidade nacional – e atuou como professora até 1967, ano em que assumiu o cargo de ministra da Saúde e da Segurança durante os

<sup>42</sup> Flora Nwapa. *Basta um*. São Paulo: Roça Nova Editora, 2023. Tradução de Ana Maira e Lubi Prates. Edição do Kindle.

<sup>43</sup> Essa informação faz parte do trabalho “Vivências das mulheres igbo em ‘Efuru’ de Flora Nwapa: diálogo entre história e literatura” (UNESC, 2020), de Tathiana Cristina da Silva Anizio Cassiano, no qual a pesquisadora apresenta uma perspectiva social e histórica acerca da vida da autora e de sua obra.

turbulentos anos da Guerra de Biafra (1967-1970), conflito civil nigeriano que resultou em uma tragédia humanitária com mais de 1 milhão de mortos.

Dedicada desde a juventude aos estudos, à pesquisa, ao ensino e à atuação em causas sociais, Flora também se voltava bastante às questões feministas, sobretudo às pautas raciais e à condição das mulheres da etnia igbo, um dos principais grupos étnicos africanos e um dos mais escravizados no comércio transatlântico.

A produção literária de Flora é extensa: escreveu mais de dez livros de gêneros como poesia, literatura infantojuvenil e romance, entre eles *Efuru* (1966), primeira obra publicada de uma escritora nigeriana e primeira obra de uma mulher africana a alcançar reconhecimento internacional. Nesse romance, a autora apresenta a protagonista Efuru, que questiona as imposições sociais às mulheres igbo, em especial no que diz respeito a matrimônio e maternidade. Temática semelhante se evidencia na obra *Basta um*<sup>44</sup>, romance escrito originalmente em 1981 e ambientado na Nigéria dos anos 1970, protagonizado por Amaka, mulher africana que lida com questões de fertilidade e autonomia em meio a um entorno patriarcalista. Esses temas, a propósito, são característicos não apenas dos textos de Flora, mas também de seu discurso.

Além das produções literárias, a escritora foi também a primeira mulher a fundar editoras próprias em África: a Tana Press e a Flora Nwapa Company.

Com sua militância literária em defesa da autonomia e dos direitos das mulheres, é fonte de inspiração e referência de feministas nigerianas contemporâneas, como Chimamanda Adichie e Buchi Emecheta.

---

<sup>44</sup> Flora Nwapa, *op. cit.*

1.13

**CYNTHIA MCLEOD**

*Caminharam juntos, e ele contou a Elza de que maneira havia chegado ao Suriname como administrador assistente. Seu tio-avô, dono de um banco em Amsterdã e de diversas plantações no Suriname e em Berbice, havia decretado que ele, Rutger, deveria aprender a administrar. Quando Elza comentou que aquele tio devia ser bastante rico, Rutger riu e confirmou que seu tio-avô era mesmo muito rico. Ele, Rutger, pertencia ao lado pobre da família e não era herdeiro, pois o tio-avô tinha quatro filhas. Sua avó, irmã de seu tio-avô, era casada com um huguenote exilado, o que explicava seu sobrenome francês.<sup>45</sup>*



Foto de Cynthia McLeod, pertencente ao Noord-Hollands Archief. Disponível em: <<https://noord-hollandsarchief.nl/beelden/beeldbankdeboer/detail/ff10adc9-53bb-2a57-7626-32c909d54e33>>. Acesso em: 1 abr. 2022.

---

<sup>45</sup> Tradução livre. Cynthia McLeod. *The cost of sugar*. Londres: HopeRoad, 2011. Edição do Kindle.

Nascida em 1936, a escritora surinamesa Cynthia McLeod se tornou um fenômeno de vendas em 1987 ao lançar seu livro *Hoe duur was de suiker*, que duas décadas depois seria traduzido para a língua inglesa e publicado como *The cost of sugar* (“O custo do açúcar”, 2007).

Nesse romance histórico, ambientado no século 18, o Suriname é ainda uma colônia holandesa – deixou de ser apenas em 1975 – produtora de açúcar com mão de obra escravizada. A narrativa compreende a passagem de tempo de 1765 a 1779 e acompanha a vida de Elza e Sarith, ambas com dezessete anos no início da obra, meias-irmãs e amigas muito distintas entre si: enquanto a primeira chama a atenção pela bondade, o caráter e a resiliência, a segunda se destaca pela beleza fora do comum e a vaidade, tendo como outros atributos a inveja, o egoísmo, a dissimulação e a crueldade. Sarith, personagem judia, representa os vícios de uma comunidade que é central na história. Numa trama cheia de personagens centrais e secundários em meio a traições, alianças, ascensões e quedas, é abordada a condição da mulher – submissa a um entorno que naturaliza que homens se apropriem dos corpos femininos, sobretudo o das mulheres pretas – e a insurreição violenta dos escravizados contra um sistema desumanizador, perverso e extremamente dependente deles.

Além de *The cost of sugar*, Cynthia McLeod também é responsável por outra importante contribuição histórica e literária: a escritora e historiadora se debruçou nos arquivos nacionais de Holanda e Alemanha para recuperar a real história de Elisabeth Samson, mulher negra nascida livre em 1715, no Suriname, que por séculos teve sua imensa riqueza atribuída a uma herança decorrente da relação de concubinato com um homem branco de posses. O que Cynthia, no entanto, resgatou por meio de documentos oficiais, é a informação de que Elisabeth foi magnata durante o auge do período colonial surinamês, e adquiriu e administrou com exímia destreza plantações de café e açúcar, além de dominar mercados como o imobiliário, o de tecidos e de extração de madeira<sup>46</sup>. De fato, relacionou-se com um homem branco, porém quando já desfrutava de riqueza bastante consolidada. Não como amante, e sim como esposa, num momento em que o casamento entre brancos e negros era considerado crime.

Outra obra de Cynthia McLeod que ilumina um fato histórico relegado ao esquecimento é *Tutuba: the girl from the slaveship Leusden* (“Tutuba: a garota do navio

---

<sup>46</sup> Informações baseadas no documento “Celebrating the Extraordinary Life of Elisabeth Samson”, de Cynthia McLeod. In *Encuentros*. Washington, D.C.: Inter-American Development Bank Cultural Center, n. 27, ago. 1998. Disponível em: <<https://publications.iadb.org/en/publication/16770/celebrating-extraordinary-life-elisabeth-samson>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

tumbeiro Leusden”), de 2013, que conta a história de Tutuba, mulher roubada de Gana às vésperas de seu casamento, conduzida rumo ao Suriname para ser escravizada.

O livro resgata a então esquecida história do navio tumbeiro Leusden, de propriedade da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, que em janeiro de 1738 partiu da cidade de Elmina, em Gana, em direção ao Suriname, onde aportaria com a população raptada. No entanto, durante o trajeto, marcado por violências, barbáries e estupros, o navio foi surpreendido por uma forte tempestade, da qual toda a tripulação livre conseguiu se salvar em botes salva-vidas, enquanto homens, mulheres e crianças sequestrados foram trancados no porão e abandonados à morte. Estima-se que cerca de setecentos escravizados estavam a bordo do navio. Cerca de dez sobreviveram – e é em torno deles que se concentra esse romance da autora.

1.14

**GLORIA ANZALDÚA**

(1942-2004)

*Quando a mulher do deserto se enfurece  
 cospe sangue pelos olhos como o lagarto-de-chifres  
 quando ouve um sinal de perigo  
 salta e corre como lebre  
 vira areia*

*A mulher do deserto, como o vento  
 sopra, faz dunas, colinas.<sup>47</sup>*



Gloria Anzaldúa. Acervo de biblioteca da Universidade do Texas. Disponível em: <https://sites.utexas.edu/utldiversityactioncommittee/2019/09/>. Acesso em: 1 mar. 2022.

Gloria Anzaldúa é escritora estado-unidense de origem mexicana, nascida no Texas, em 1942. Foi professora universitária em diversas instituições dos EUA, poeta e ativista chicana, lésbica e feminista. É autora da obra *Borderlands/ La frontera: The new mestiza*, pioneira na literatura chicana e de fundamental importância para os estudos sobre interseccionalidade nas Américas, impulsionando estudos e pesquisas sobre a mulher de

---

<sup>47</sup> Trecho do poema “Mulher cacto”, traduzido juntamente a uma seleção de poemas de Gloria E. Anzaldúa intitulada “Mulher cacto | Mujer cacto”. Tradução de Luciana Lima Silva. (n.t.) *Revista Nota do Tradutor*, n. 15, Edição Especial Mulheres “Eu existo”, mar. 2020, p. 342-355.

diferentes raças nos EUA. Além disso, a pensadora transita entre prosa e poesia, e mescla idiomas e culturas em seus textos para abordar temas como imigração, violência nas fronteiras, sexualidade e gênero.

A contribuição de Gloria para os trabalhos contemporâneos que abordam questões interseccionais envolve alguns termos recorrentes em sua produção, como “*chicano*”, “*mujer de color*” e “*conciencia mestiza*”.

*Chicano* é um termo usado para se referir a pessoas hispânicas que têm ascendência mexicana e que vivem nos EUA. Em meados do século 20, o termo era usado de maneira pejorativa para se referir a indivíduos mexicanos, em geral de origem pobre, que viviam nos EUA. Posteriormente, foi apropriado por essa população e ressignificado, passando a ser usado como forma de fortalecimento e resistência à opressão anglo-americana.

Já *mujer de color* são aquelas coloridas, não brancas, de diversas origens, e, no contexto das populações de raízes mexicanas, pessoas de pele oliva marcadas pela ascendência indígena.

A *conciencia mestiza*, por sua vez, abrange um conceito amplo na obra de Gloria Anzaldúa, que propõe a problematização da ideia de subalternidade que permeia a existência dos indivíduos miscigenados, mexicanos e indígenas, mais especificamente as mulheres. Assim, para além de uma consciência racial sobre o processo de miscigenação dos povos chicanos, a *conciencia mestiza* seria também uma consciência política que busca maneiras de compreender a mulher que vive em situação fronteiriça em toda a sua complexidade: seja a mulher lésbica, que amplia os conceitos de feminino e masculino, seja a mulher imigrante, que vive a experiência de estar em um não lugar, uma vez que não está mais em seu lugar natal, mas também não está integrada ao país em que agora vive, seja a mulher “deslinguada”, vítima de terrorismo linguístico por não ser fluente em inglês, ao mesmo tempo em que não pode se comunicar exclusivamente por sua língua de origem. *Conciencia mestiza*, portanto, diz respeito a situações entre fronteiras vividas pelas mulheres imigrantes.

Na obra Gloria Anzaldúa, essa consciência se revela tanto por meio de sua experiência de mulher lésbica como pela condição de mulher colorida de origem mexicana e pobre, como se observa neste poema:

**Viver nas fronteiras significa que tu<sup>48</sup>**

Viver nas fronteiras significa que tu  
 não és nem *hispana india negra española*  
*ni gabacha, eres mestiza, mulata*, meia-raça  
 apanhada no fogo cruzado entre campos  
 carregando todas as cinco raças nas costas  
 sem saber para que lado ir, de qual correr;

Viver nas Fronteiras significa saber

que a *india* em ti, traída há 500 anos,  
 não fala mais contigo,  
 que as *mexicanas* te chamam de *rajetas*,  
 que negar a anglo dentro de ti  
 é tão ruim quanto negar a indígena ou a negra;

*Cuando vives en la frontera*

as pessoas passam por ti, o vento rouba tua voz,  
 tu és *burra, buey*, bode emissário,  
 precursora de uma nova raça,  
 meio a meio – mulher e homem, sequer –  
 um novo gênero;

Viver nas Fronteiras significa

colocar *chile* na sopa de beterraba,  
 comer *tortillas* de trigo integral,  
 falar Tex-Mex com sotaque do Brooklyn;  
 ser parada pela *migra* nos postos de controle fronteiriço;

Viver nas Fronteiras significa lutar muito para

resistir ao elixir de ouro acenando de dentro da garrafa,  
 ao coice da arma,  
 à corda esmagando o vazio de tua garganta;

Nas Fronteiras

tu és o campo de batalha  
 onde os inimigos são parentes entre si;  
 tu estás em casa, uma estranha,  
 as disputas fronteiriças foram resolvidas

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

uma rajada de balas estilhaçou a trégua  
 tu estás ferida, perdida na ação  
 morta, revidando;

Viver nas Fronteiras significa que

o moinho com os dentes brancos de navalha quer retalhar  
 tua pele vermelho-oliva, esmagar a semente, teu coração  
 te socar te apertar te esticar  
 como um pão branco mas morto;

Para sobreviver nas Fronteiras

Tu deves viver *sin fronteras*  
 ser uma encruzilhada.

---

*gabacha* – um termo *chicano* para mulher branca

*rajeta* – literalmente “dividida”, isto é, que traiu a própria palavra

*burra* – burra

*buey* – boi

*sin fronteras* – sem fronteiras

Aqui, Gloria Anzaldúa apresenta o conceito de fronteira por meio do deslocamento de gênero, raça e classe enfrentado pelas mulheres imigrantes. O poema ressalta a impossibilidade de a mulher originária de um país em desenvolvimento se desvencilhar da violência física, tanto no país de origem como no país para o qual partiu. Assim, a mulher de países pobres estaria sempre em fogo-cruzado, ora tentando fugir da violência e da pobreza, ora vivenciando a violência relacionada à sua condição de imigrante.

Gloria também marca sua posição de “mulher fronteira, na encruzilhada” ao elaborar o poema em espanhol e inglês e ao conclamar-se como precursora de uma nova raça, um “novo gênero”, não só como forma de atribuir um sentido de lugar ao não lugar ocupado por sua condição fronteira, mas também como forma de atribuir um gênero à condição de não gênero à qual ela é arremessada como mulher lésbica.

Assim se apresenta, na poética e nos debates propostos por Gloria Anzaldúa, certa ideia de *mujer sin fronteras*, que seria a mulher a questionar o conceito de fronteira em diferentes campos além do geográfico (especificamente nas intersecções de raça, classe e gênero) e compreender politicamente o que está em jogo em sua condição fronteira. É a

mulher que, para sobreviver, luta para ser reconhecida como indivíduo com toda a sua complexidade.

Nesse sentido, a contribuição de Gloria para os estudos sobre interseccionalidade nas Américas é imenso, e por isso ela é frequentemente referenciada e reverenciada em obras de pensadores que discutem o tema.

## DE ONDE VIM PARA ONDE VOU

A partir da aproximação com algumas precursoras mundo afora, brevemente apresentadas até aqui, e dos temas que elas abordaram em seus textos, se evidenciam perspectivas, temas e violências diversas que seguem presentes nas obras produzidas por escritoras da contemporaneidade.

Mais importante do que ter ligeiro conhecimento de algumas obras produzidas pelas autoras que fizeram parte da história da literatura, no entanto, é debater as obras que elas escreveram. Nesse sentido, este trabalho se propõe a analisar duas produções – os romances *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios, e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende – com foco específico em protagonistas femininas, por compreender que o olhar das ficcionistas mulheres a essas personagens é fundamental ao propósito de promover um debate à luz das questões de gênero, resultando assim, possivelmente, em análises mais consistentes aos objetivos desta pesquisa.

Com base nessa primeira delimitação temática, as análises de obras a seguir, precedidas por breve apresentação das autoras, serão focadas em como questões relacionadas a violência de gênero no espaço urbano interferem no processo emancipatório de protagonistas femininas na narrativa de escritoras brasileiras. Serão investigados: 1. como se desenvolvem os afetos nas obras analisadas, levando em consideração o fato de as protagonistas serem mulheres marginalizadas pelo núcleo que as cerca; 2. de que maneira questões relacionadas ao gênero afetam a autonomia das personagens, considerando-se o estado de vulnerabilidade em que elas se encontram nas narrativas, em função das violências que lhe são impostas.

Liberdade: é sobre ela que trata este estudo – ou, antes, sobre os custos da liberdade às mulheres em obras ficcionais de literatura produzida por escritoras brasileiras.

2.

## CASSANDRA RIOS

(1932-2002)

*Pornografia é a intenção deliberada de chocar. É o sexo pelo sexo. Nos meus livros, o sexo só acontece em função do amor, para realizá-lo plenamente e sem preconceitos.<sup>49</sup>*



Foto de Cassandra Rios. Crédito: Folhapress. Disponível em:

<https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/category/mulher/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Cassandra Rios foi o pseudônimo de Odete Rios Pérez Perañez Gonzáles Hernández Arrelano – ou apenas Odete Rios –, paulistana nascida em 1932, no bairro de Perdizes, que aos dezesseis anos publicou seu primeiro livro, *A volúpia do pecado* (1948). Embora o romance, obra erótica que apresentava o amor lésbico entre duas adolescentes, tenha sido rejeitado por todas as editoras que a receberam, a autora decidiu publicá-lo com recursos

---

<sup>49</sup> Cassandra Rios. *Revista Realidade*, 1970, p. 122.

da família. O sucesso da obra foi imenso: Cassandra fez quase dez novas tiragens em um espaço de dez anos para atender ao imenso interesse do público, que esgotava rapidamente os exemplares disponíveis. Em 1970, foi a primeira escritora brasileira a alcançar a marca de 1 milhão de cópias vendidas.

Não se sabe o número exato de livros publicados pela “Safo de Perdizes”, como se tornou conhecida, uma vez que algumas publicações foram feitas clandestinamente; no entanto, sabe-se que esse número é superior a cinquenta. Desses, todos aqueles publicados durante os anos de ditadura militar – um total de 36 obras – foram censurados, em geral por um motivo em comum: o conteúdo considerado “subversivo”.

No parecer do serviço de censura de diversões públicas do Departamento de Polícia Federal<sup>50</sup>, o livro *Copacabana Posto 6* (1956), de autoria de Cassandra, consta como vetado. O documento considera a mensagem do livro “negativa, psicologicamente falsa em certos aspectos de relacionamento, nociva e deprimente”, além de “subverter conceitos morais” ao usar “injustificadas citações bíblicas”. É um veto, portanto, ligado a uma ideia de preservação da chamada “moral e bons costumes”; sobretudo, é um veto, assim como todos do período, que visa conferir um aspecto técnico e formal à censura, utilizando para isso uma linguagem que mostra apreciação detalhada e integral dos materiais analisados para conferir um verniz de coerência à arbitrariedade ditatorial do período.

Apesar do incessante veto, Cassandra Rios não deixou de publicar, e de, à medida do possível, dar vida aos personagens que gostava de criar: lésbicas, mulheres e homens trans e homossexuais, em geral em contexto afetivo e erótico.

Sabe-se também que a autora fez publicações utilizando pseudônimos masculinos; estas, em geral, tratavam do amor heterossexual. No estudo “Odete, a andrógina: pseudônimos masculinos de Cassandra Rios”, o pesquisador Marcelo Branquinho Massucatto Resende faz o levantamento de algumas publicações da escritora nas quais ela utilizou nomes de homens. Assim, sabe-se que “sob o pseudônimo de Oliver River’s (“rio”, em inglês), foram encontrados os romances *Valéria, a freira nua; Mônica, a insaciável; Rosa, a irresistível e Andra, traição sexual*, enquanto sob o pseudônimo de Clarence Rivier (“rio”, em francês), foram encontradas

---

<sup>50</sup> Reprodução de veto à obra *Copacabana Posto 6* (1956), de Cassandra Rios. Disponível em: <<https://documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2019/04/cassandra-rios.jpg>>. Acesso em: 02 ago. 2023.

as obras *Sonho de viúva* e *Andarilho do sexo*, todos compõem a ‘Love sex collection’, publicada pela editora Gama ao longo dos anos de 1978 e 1980”<sup>51</sup>.

Sob esses pseudônimos, Cassandra encontrava maior liberdade para escrever, posto que a perseguição ao seu nome teria perdurado mesmo após o período de censuras. No documentário *Cassandra Rios, a Safo de Perdizes* (2013), de Hanna Korich, Cassandra explica, durante uma entrevista cedida a Jô Soares, que utilizou esse subterfúgio para conseguir publicar. A estratégia, no entanto, trouxe prejuízos a Cassandra: aproveitando-se de certo ar de “clandestinidade” das publicações, as editoras que publicaram esses livros teriam encontrado brechas para não remunerarem a autora.

As obras de Cassandra mostram sujeitos marginalizados, comumente inseridos em contextos eróticos e afetivos. A escritora sempre ressaltou que seus personagens buscavam o amor, algo perceptível em uma leitura crítica, embora a censura e o senso comum ligado à moralidade e aos bons costumes da época em que ela publicava considerassem sua obra meramente pornográfica e nociva.



<sup>51</sup> Marcelo Branquinho Massucatto Resende, “Odete, a andrógina: pseudônimos masculinos de Cassandra Rios”. *Revista Crioula* n. 24: dissidências de gênero e sexualidade nas literaturas de língua portuguesa, 2019, p. 115.



Compilações de imagens de capas de livros escritos por Cassandra Rios.

As capas dos livros de Cassandra tinham forte apelo erótico e o miolo das obras era produzido, em geral, com material de baixo custo, o que tornava o valor final do produto mais acessível. Eram livros, em geral, lidos às escondidas, dado o conteúdo considerado “proibido”.

A produção da artista era incansável: era comum escrever mais de um livro ao mesmo tempo, e em alguns anos chegou publicar vários livros. Em 1965, por exemplo, publicou seis livros: *Uma mulher diferente*, *Macária*, *Tessa, a gata*, *A serpente e a flor*, *Um escorpião na balança* e *Veneno*. Todos tiveram imensa repercussão.

Cassandra Rios teve alguns de seus livros adaptados para o cinema: o sucesso de bilheteria *Ariella* (1980), baseado no livro *A paranoica* (1969), foi estrelado por Nicole Puzzi e dirigido por John Herbert, também responsável pela direção de *Tessa, a gata* (1982), adaptação do livro homônimo; e *A mulher serpente e a flor* (1983), que foi roteirizado a partir da obra *A serpente e a flor* (1965) por Benedito Ruy Barbosa e dirigido por J. Marreco.

Em um período marcado por publicações que debatiam questões de gênero, raça e classe, que passaram a circular a partir de 1970 no contexto de abertura política, como o jornal *Chanacomchana* (1981) – encabeçado pelo Grupo Lésbico Feminista –, e o jornal *Lampião da Esquina* (1978-1981), articulado pelo jornalista João Antônio Mascarenhas e editado por nomes

como João Silvério Trevisan, Darcy Penteado, Gasparino da Mata e Aguinaldo Silva – Cassandra Rios já tinha carreira consolidada e era uma importante referência nos debates relacionados a pautas GLS (hoje LGBTQIA+), por ter sido pioneira em dar voz a personagens homoafetivas e transexuais, permitindo que pudessem constar subjetivamente em obras literárias, para além do olhar patologizante, secundário ou meramente erótico destinado a elas até então.



Cassandra Rios na capa do jornal *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 29, out. 1980. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2015/11/29.pdf>>. Acesso: 25 set. 2023.

Considerada “papisa do homossexualismo”, “maldita”, “amoral”, “subversiva” e “pornográfica” pelas instituições de direita, Cassandra Rios declarava que a *Bíblia* era seu livro de cabeceira, dizia-se “moralista”, ao explicar que concebia o sexo sem amor como um ato imoral, e emitia opiniões conservadoras nas entrevistas que concedia. Apesar dessas afirmações, dizia compreender que “o ser humano é uma simbiose de moral, de imoralidade,

de obscenidade”<sup>52</sup>. Por conta da complexidade oferecida pela *persona* Cassandra – ela dizia preferir que apenas suas personagens falassem –, foi desprezada pela intelectualidade de esquerda da época. A esse propósito: uma edição de 1978 do jornal *Lampião da Esquina*, que trouxe a primeira entrevista da autora ao veículo, percebeu-a como “sofisticada, cafona, vidente, moralista, excêntrica, provinciana, rebelde, reprimida – um emaranhado que não cabe em esquemas acadêmicos, porque ela os estoura”<sup>53</sup>. Independentemente do aceite da censura e da crítica, Cassandra atingiu a meta que buscava: chegar ao público leitor. Hoje, consta como incontornável referência em estudos sobre corpos dissidentes na literatura brasileira.

A seguir, pretende-se analisar criticamente a obra *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios, ressaltando questões relacionadas a violências de gênero.

---

<sup>52</sup> Trecho extraído da entrevista “Cassandra Rios: assim, até a Bíblia é pornográfica”, cedida ao jornal *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 29, out. 1980, p. 17. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2015/11/29.pdf>>. Acesso: 25 set. 2023.

<sup>53</sup> Trecho extraído da entrevista “Cassandra Rios ainda resiste”, cedida ao jornal *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, out. 1978, p. 8. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2019/04/09-LAMPIAO-DA-ESQUINA-EDICAO-05-OUTUBRO-1978.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2023.

## 2.1

***Uma mulher diferente e os corpos dissidentes*****Ana Maria**

O romance *Uma mulher diferente*, publicado originalmente em 1965, informa logo nos primeiros parágrafos o assassinato de uma mulher, cujo corpo é encontrado boiando num rio. Não se trata da morte, no entanto, de uma mulher comum, e sim de Ana Maria, a mulher diferente expressa no título.

Ao longo da obra, narrada em terceira pessoa, essa personagem é apresentada ao leitor em nuances: atração principal de um cabaré de luxo, Ana Maria é muito desejada pelos homens que a conhecem, ainda que alguns destes vivam a contradição de terem por ela paixão e repulsa. É a típica *femme fatale*, pertencente a um submundo noturno associado ao *noir*, estética com elementos expressionistas surgida nos EUA durante a Crise de 1929 (Grande Depressão), que ganhou força a partir da década de 1930, sendo bastante presente em linguagens como cinema e literatura. Esse gênero tem como principal característica a presença de um detetive profissional que investiga casos de difícil solução e circula em meio a personagens marginalizadas e urbanas, inseridas em uma sociedade degradada e corrompida.

Retomando Ana Maria, ela é mencionada pela primeira vez da seguinte forma: “A belíssima loira fora retirada do rio algumas horas antes”<sup>54</sup>. E se nessa apresentação inicial a beleza e a aparência da mulher afogada são ressaltadas, bastam poucas linhas para que se instaure um clima de desconfiança na história, trazido pelo inspetor de delegacia que sugere a Grandão – cujo nome real é Dalton Levi, detetive particular e repórter cujas ações organizam o fio narrativo – que “não se demore” a chegar ao local do crime, para ver o que ocorreu com os “próprios olhos, pois terá uma surpresa”.

Insinuado o mistério, a próxima menção a Ana Maria não faz mais referência a “belíssima loira”, e sim a “criatura”:

O médico deu seu parecer em menos de quinze minutos, considerando que se tratava realmente de um assassinato, pois, devido à natureza do profundo ferimento na cabeça

---

<sup>54</sup> Cassandra Rios. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 14.

daquela criatura, não restava dúvida de que, ao ter sido jogada no rio, já estava morta havia algum tempo.<sup>55</sup>

Desse ponto em diante, a imagem inicial que enfocava exclusivamente na beleza da personagem vai aos poucos se desvanecendo. Isso porque ao ser identificada como a “Vedetinha” que trabalhava no Escaravelho Dourado e usava o nome de Ana Maria, é introduzido ao leitor o fato de que não se está diante de uma mulher cujo corpo está adequado à norma; adequado às demandas da “moral e dos bons costumes”.

### **Uma mulher diferente – diferente de quem?**

Situar uma pessoa como “diferente” nos anos 1960 em que Cassandra Rios publicou o romance se relaciona diretamente à tentativa de fixar uma identidade nacional fortemente conservadora.

A evocação da moral e dos bons costumes no país data de tempos longínquos: alimentada pelos embates entre grupos nazifascistas e comunistas mundo afora, sobretudo na Europa, a pauta ganhou força no Brasil em especial pela disseminação de ameaças falsas e inexistentes, ao modelo do Plano Cohen que, apresentando um suposto plano de tomada de poder orquestrado por comunistas, foi usado como justificativa por Getúlio Vargas para o golpe de Estado de 1937, permitindo que ele se mantivesse no poder por meio da ditadura implantada no Estado Novo.

Alguns anos após ter sido utilizado como veículo de manobra política, veio à tona a informação de que o documento, que detalhava ações terroristas a serem executadas pela Internacional Comunista (*Komintern*) – grupo fundado em 1919 pelo russo Vladimir Lenin, inspirado na Associação Internacional de Trabalhadores criada por Karl Marx e Friedrich Engels, e que tinha como premissa reunir os diversos partidos comunistas existentes mundo afora – havia sido forjado, em uma maquinação entre governo e exército, pela Ação Integralista Brasileira – movimento político de extrema-direita criado em 1932 por Plínio Salgado, baseado nos ideais fascistas italianos e alemães e que tinha como lema “Deus, Pátria e Família”, tríade fundadora do conservadorismo e que segue como pilar norteador de governos de inspiração fascista nas Américas no século 21.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 17.

A construção de um pensamento nacional, condicionado a esses valores, se pauta também pela ideia de “moral e bons costumes”, que aos poucos vai sendo introduzida em documentos oficiais, servindo de referência para as políticas nacionais implantadas, voltadas para a punição de indivíduos cujas ações, práticas e corpos destoem de um modelo não *preestabelecido*, mas sim *subentendido*.

**CORREIO DA MANHÃ — Sexta-feira, 1 de Outubro de 1937**

## As instruções do Komintern para a acção dos seus agentes contra o Brasil

### O tenebroso plano foi apprehendido pelo Estado-Maior do Exército

O Estado Maior do Exército apprehendeu os planos de acção organizados pelo Komintern para orientação dos seus agentes no Brasil.

Trata-se de uma série de instruções destinadas a preparar e levar a effecto um golpe comunista conforme se verá do resumo que a seguir divulgamos: Vejamos.

**O fracasso de 1935**

No “capitulo segundo” das novas “Instruções e programma de acção do Partido Comunista para o Brasil” depois de uma explanação sobre os motivos determinantes do fracasso da Intentona de 1935 e da affirmação de que os erros dessa época, “em hypothese alguma”, deverão ser repetidos, allude ao desenvolvimento de um plano de agitação das massas, necessario ao golpe de mão sobre os quartéis. As massas deverão ser “agitadas tecnicamente”.

**A planificação da violencia**

Accrescenta esse documento a necessidade de crear nos meios revolucionarios os reflexos para a “violencia util e completa”. Mais adiante diz que a “violencia deve ser planificada, deixando de lado qualquer sentimentalismo não só favoravel apparentemente ao ideal revolucionario, como tambem a piedade commum: isto significa que certos individuos, por exemplo, que devam ser eliminados, só pelo facto de serem contrarios á nossa revolução, todavia nada favorecem de pratico com o seu desaparecimento; outros na apparencia não muito contrarios, com a sua eliminacão offerecem resultados praticos de grande alcance”.

**A matança dos chefes militares**

Referem-se as “instruções” ao facto de não haver sido usada essa tecnica no 3º R. I. do que resulto a demora que determinou a derrota dos amotinados. Passa em seguida ao que os revolucionarios comunistas devem fazer nos quartéis e navios: “Especialmente no que se refere a forcas armadas é necessario, no plano de acção decaer ao detalhe minimo: cada official suspeito á revolução deverá ter um homem responsavel pela sua eliminacão, eliminacão esta que será feita, sob pena de morte do encarregado, na hora aprazada. Quanto aos sargentos, todos aquellos, com prestigio na tropa quer pela sua intelligencia e preparo, quer pela sua valentia e que sejam adversarios devem ser incluídos no plano de eliminacão”.

**Agitação de operarios e estudantes**

governos providos ou não de eleições”.

**As reivindicações proletarias**

Entram agora no campo do proletariado. As reivindicações violentas dizem elles, não dão resultado” — “porque a maioria dos operarios” — “de gente pacifica, temerosa de conflictos e não adestrada na luta”. Fala-se então em explorar a carestia da vida, e que esse circumstancia, absolutamente incompreensivel para as massas; nos fornece as principais armas do combate para a agitação proletaria”. As nossas massas proletarias “incultas, sem nenhuma combatividade, não devem ser applicados os processos que tem sido applicados ás massas europeas cultas e articuladas pela pratica da syndicalização”. Acrescentam as “instruções que é necessario educar os operarios para que facam “petições collectivas e por escripto, de augmento de salarios aos patrões, pedidos estes vaziados numa linguagem do mais absoluto respeito aos patrões e ás autoridades em geral, appellando para os sentimentos christãos e a generosidade e patriotismo do governo e dos directores das industrias”. Não attendidas suas petições, que podem quasi sempre o inexequível, explorar a irritação da classe, e organizar as marchas collectivas até que a massa, já irritada esteja em “condições melhores para ser lançada a uma greve violenta e tecnicamente preparada”.

Nessa parte as “instruções” entram em detalhes sobre como deve ser feita uma greve em grande estylo, as partes de ser desencadeada uma revolução comunista. Preparação secreta, de que nem os operarios terão conhecimento senão no momento da execução.

**Incendios de casas de familia**

Cogitam os comunistas de um “Comitê dos Incendios”, para atacar simultaneamente casas de familias incendiando-as afim de obrigar o Corpo de Bombeiros a agir em varios pontos, tornando-se inutil como forca militarizada para a defesa da ordem. “Em cada rua principal do bairro deverá ser atado fogo a um prédio, no minimo”, concluem as “instruções”.

Os incendiarios, dois ou tres no maximo, “disfarçados em matamosquitos ou qualquer outro meio entrarão na casa armados do material proprio, e de surpresa lancarão fogo á mesma.

**Empastelamento de jornaes — Saques — Violação de mulheres**

“A acção nas massas civis visa manifestações populares violentas, conducção das massas para as reacções dos Jornaes antipathicos e consequentes empastelamentos.

Nos bairros as “massas deverão ser conduzidas aos saques e ás depredações, nada poupando para augmentar cada vez mais a sua excitação que deve ser mesmo conduzida a um sentido nitidamente sexual afim de attrahir-as com facilidade: convencidos de que todo aquelle luxu que os rodeia, — predios elegantes, carros de luxo, mulheres, etc. constituem um insulto á sua sordidez e falta de conforto e que chegou a hora de tudo aquillo lhe pertencer sem que haja o fantasma do estado para lhes tomar conta.”

**Tudo isso só contra brasileiros!**

Tudo isso é dirigido contra os brasileiros porque era um item que manda garantir os estrangeiros:

“Respeitar de modo absoluto as embaixadas estrangeiras: — neste sentido um membro do comité central deverá se dirigir pessoalmente ou por telephone ás embaixadas e delegações pedindo o hasteamento das bandeiras respectivas e cartazes ou boletins, impressos com antecedencia e espalhados durante o movimento, deverão aconselhar os estrangeiros a se recolharem ás suas logações e embaixadas”.

Completando as “instruções”, o Partido Comunista designa os processos de usar metralhadoras em varios pontos da cidade, os métodos de estabelecer os choques das suas forcas com os militares que se conservarem fieis ao governo, a pratica na distribucão de munições de guerra aos seus adeptos, o assalto aos aviões para atacar a cidade, para atirar bombas nos navios e mettel-os a pique, e volta ao plano das violencias pessoais: “No plano das violencias, deverão figurar, como já ficou dito atrás, os homens a serem eliminados e o pessoal encarregado desta missão. Todavia, tão importantes quanto estes, serão os refens, que em caso de fracasso parcial servirão para collocar em cheque as autoridades”.

“Em caso de fracasso os refens deverão ser fuzilados”. Esses refens, entre outros serão os ministros de Estado, membros da magistratura, etc.

A partir de amanhã, pela “Hora do Brasil” será divulgada na imprensa o plano da acção comunista, contra o nosso paiz.

Assim, diariamente será lido um dos capitulos do plano apprehendido pelo Estado Maior do Exército, na ordem seguinte:

- 1º — Acção preliminar;
- 2º — Directrizes para a acção pratica;
- 3º — Technica do greve moderna;
- 4º — Acção militar.

Reprodução de capa de jornal que apresentava o Plano Cohen, suposto plano comunista para tomada de poder no Brasil. “As instruções do Komintern para a acção dos seus agentes contra o Brasil”. *Correio da Manhã*, 1 out. 1937. Acervo.

O caminho legislativo da “moral e dos bons costumes” está intrinsicamente ligado às origens da censura. A Constituição de 1946, instituída no governo Gaspar Dutra, por meio do Art. 141, § 5º, afirmava que “é livre a manifestação do pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas”, colocando, assim, as atividades artísticas na rota do cerceamento ideológico e moral.

Por sua vez, o AI-5, ou Ato Institucional nº 5, datado de 5 de dezembro de 1968 e emitido durante o governo do general Costa e Silva, formalizava censuras diversas, incluindo a liberdade de expressão via imprensa e via impressa, restringindo ainda mais toda forma de expressão contrária ao pensamento oficial vigente.

E esse “pensamento oficial”, que deveria estar presente em toda manifestação pública ou privada – considerando-se que os indivíduos passaram a ser vigiados e punidos por manifestações dissidentes – passa a ser especificado no Decreto-lei nº 1.077, de janeiro de 1970, baixado pelo presidente Garrastazu Médici, que estabeleceu a censura de “publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação” (Art. 1º), abarcando inclusive livros. Ao decreto-lei seguiu a Portaria nº 11-B, determinando a “verificação prévia da existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes” (Art. 1º).

O uso da expressão “moral e bons costumes”, que em um primeiro momento se mostra genérica em significados, vai ganhando contornos visíveis ao longo do texto. Na transcrição a seguir há grifos (nossos) que ressaltam a presença de termos que dialogam entre si:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 55, inciso I da Constituição e

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuem o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;

CONSIDERANDO que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional.

DECRETA:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal, verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

Parágrafo único. O Ministro da Justiça fixará, por meio de portaria, o modo e a forma da verificação prevista neste artigo.

Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares.

Art. 4º As publicações vindas do estrangeiro e destinadas à distribuição ou venda no Brasil também ficarão sujeitas, quando de sua entrada no país, à verificação estabelecida na forma do artigo 2º deste Decreto-lei.

Conforme destacado, a moral e os bons costumes são evocados abundantemente no documento e vão se amalgamando a termos como família, valores éticos, sociedade brasileira, culminando, antes de estabelecer as diretrizes do decreto, em uma espécie de alerta a um bradado “plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional”.

Em nenhum momento o texto esclarece o significado da expressão “moral e bons costumes”, tampouco aquilo que poderia ser considerado como “publicação obscena” ou “amor livre”. Há apenas a repetição da expressão como justificativa a proibições diversas, o que evocaria a ideia de que todas as restrições impostas no documento diriam respeito a um tema de conhecimento comum. Mas comum a quem?

Durante os anos de Guerra Fria (1947-1991), em que há uma disputa de discursos e aderências pró-capitalismo e pró-comunismo, o Brasil assumiu o modelo macarthista e capitalista dos EUA, empreendendo a caça ao comunismo – atribuído a toda sorte de vícios morais e degenerações. Sob esse pensamento, artistas de massa, como Elvis Presley, por exemplo, sofreram algum tipo de censura por evocarem erotismo ou comportamentos considerados provocativos e inadequados em suas apresentações.

Essa polarização se evidenciava, também, por meio da luta contra corpos e identidades considerados política ou socialmente “dissidentes”, e contra a revolução sexual que atingiu seu ápice em fins dos anos 1960 e início dos 1970, marcada pelo amor livre, pela expressão dos corpos homoafetivos, pelo uso da pílula anticoncepcional.

É dessa época o sucesso musical “Uma vida só (pare de tomar a pílula)”, gravada em 1973 por Odair José, em cujo refrão estão os versos “pare de tomar a pílula / porque ela não deixa o nosso filho nascer”. Essa canção veio ao encontro de um modelo capitalista sob o qual as ações individuais deveriam girar em torno da ideia de produção. Assim, uma mulher teria o

compromisso de servir como força de trabalho biológico, ou seja, engravidar e ter filhos, a fim de gerar novos indivíduos *produtivos*.

Nesse sentido, desde os anos de ditadura até os dias atuais, muitas igrejas de religiões bastante difundidas no país, como a evangélica e a católica, se apropriam da *Bíblia* em busca de elementos que ressaltem a valorização positiva da moral e dos bons costumes. Um exemplo é a intolerância ao aborto, não porque este violaria a vida – o discurso belicista e armamentista característico do conservadorismo contradiz essa lógica – mas sim porque isso confrontaria a ideia de que mulheres e homens têm a função primeira de procriar.

### *De leve que é na contramão*

No ano de 1977, Rita Lee e Gilberto Gil criavam uma versão brasileira para a música “Get back”, sucesso mundial dos Beatles. Trata-se da canção “De leve”<sup>56</sup>:

#### **De leve**

Jojo era um cara que pensava que era  
 Mas sabia que era não  
 Saiu de Pelotas, foi atrás da hera  
 Trepadeira de verão  
 De leve, de leve, de leve que é na contramão  
 De leve, de leve, de leve que é na contramão  
 Sweet Loretta Martinica na cuíca  
 Muito garotão curtiu  
 Juram que viram Loretta de cueca  
 Dizem que nas lá do Rio  
 De leve, de leve, de leve que é na contramão  
 De leve, de leve, de leve que é na contramão

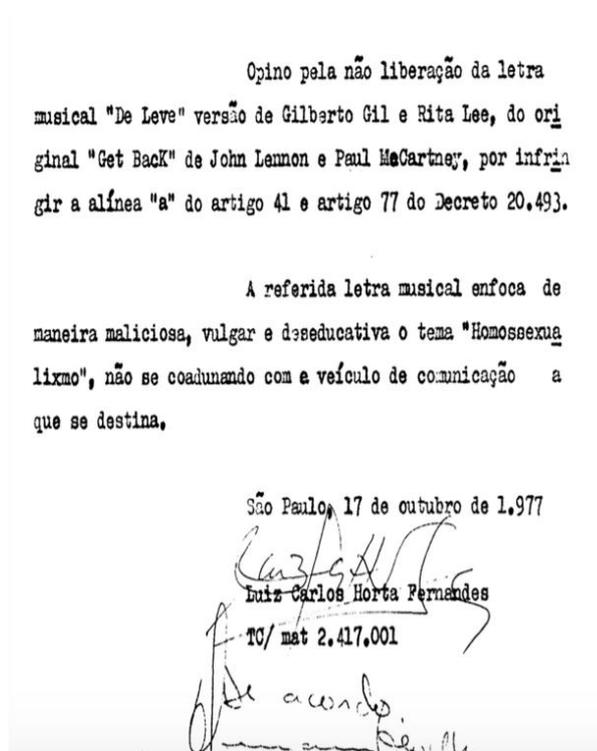
Apesar do tom de paródia da canção, na letra se destacam as menções a um homossexual e a uma mulher trans, que, de certo modo, remetem a duas músicas que fizeram bastante sucesso no país: “Olha a cabeleira do Zezé” (1963) e “Maria Sapatão” (1981), ambas de João Roberto Kelly. No entanto, se o Zezé da vasta cabeleira “parece que é transviado”, embora não se possa afirmar nada, Jojo, por sua vez, era um homem que até “pensava que era” heterossexual, mas sabia que não era, por isso deixou a cidade conservadora em que vivia para

---

<sup>56</sup> Este é um exemplo de uma dentre tantas músicas de Rita Lee que foram vetadas durante a ditadura – Rita, aliás, foi a compositora mais censurada do período.

liberar suas fantasias. Já Sweet Loretta Martinica vive impasses semelhantes ao da Maria Sapatão, que assume diferentes gêneros ao longo do dia, mas é apresentada como alguém que “muito garotão curtiu”.

Se ao questionarem o gênero de Zezé e Maria as marchinhas não foram acusadas de contravenção – pelo contrário, caíram facilmente no gosto popular –, a música de Rita e Gil não obteve o mesmo êxito: ao associarem a sexualidade das personagens a uma ideia de contravenção e transgressão – ou “contramão”, como diz a letra – a música foi considerada um atentado à moral e aos bons costumes, como revela o documento a seguir:



Reprodução de veto à veiculação da música “De leve” (1977), de Rita Lee e Gilberto Gil. Disponível em: <<https://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2017/11/24/ditadura-brasileira-agiu-ativamente-para-reprimir-lgbts/>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

O documento afirma que a música “De leve” aborda o tema “homossexualismo” de “maneira maliciosa, vulgar e deseducativa”, não se “coadunando ao veículo de comunicação a que se destina”.

Na supracitada alínea “a” do artigo 41 em questão, é expresso que: “Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: a)

contiver qualquer ofensa ao decoro público”<sup>57</sup>. Ao evocar o “decoro público”, entra novamente em questão o que é considerado um atentado à moral e aos bons costumes, ou seja, tudo aquilo que fere instituições como estado, igreja e família.

Assim, “Cabeleira do Zezé” e “Maria Sapatão”, músicas em que os personagens mencionados são apenas objetificados, classificados ou questionados, sem que haja nenhuma menção ao desejo ou a algo que posicione o sujeito como desejante, tiveram circulação livre desde a composição, enquanto “De leve”, canção que mostra corpos homoafetivos e transfetivos desejantes e desejados, foi vetada por ser considerada “vulgar e deseducativa”, ressaltando as diferenças de crivo às quais as abordagens artísticas a corpos dissidentes eram submetidas.

E aqui voltamos à literatura de Cassandra Rios, com Ana Maria, a *femme fatale* cujo corpo foi encontrado boiando em um rio e que causa reboliço por ser uma mulher diferente aos olhos daqueles que a cercam.

### *Não era mulher*

O primeiro personagem a expor com clareza o que quer dizer ao referenciar a personagem como “diferente” é Grandão, o detetive, no trecho a seguir (grifos nossos) – em um momento em que entabula uma conversa com Tilica, catadora de papelão muito próxima de Ana Maria:

- Gostava dela?...
  - Muito. Muito demais. Era muito boa para mim... Coitadinha!
  - Pois, então, não vai querer que se faça muito escândalo em torno dela, não é?
  - Escândalo?! Mas se a coitadinha foi até assassinada! Vítima! Como poderá haver escândalo? Isso é horrível! Por que escândalo? Por quê?
  - É que Ana Maria não é Ana Maria.
  - Como assim? Não entendi.
  - Ela era uma mulher diferente, não era ela...
  - O que o senhor está querendo dizer, que não diz nada?
  - Não era mulher.
- Os olhos da velha arregalaram-se numa interrogação maior que o choque que recebera ao saber que Ana Maria fora assassinada.
- Quero dizer que Ana Maria era um travesti. Já ouviu isso?
- Ela meneou a cabeça negativamente.
- Ana Maria era um homem que se fazia passar por mulher. Para ganhar a vida. Porque era um anormal. Um pederasta... uma bicha... Entendeu?

<sup>57</sup> “Legislação Informatizada – Decreto n° 20.493, de 24 de janeiro de 1946 – Publicação Original”. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

A velha estava pasmada. Não podia demonstrar maior estupefação, desde o instante que Grandão aparecera, até lhe dizer que sua protetora fora assassinada, e agora revelar que ela não era mulher, que era um homem! Era absurdo! Estranho! Incompreensível!<sup>58</sup>

A fala de Grandão explicita que o uso do termo “diferente” tem conotação amplamente negativa. A dita “diferença” não se relaciona a um aspecto especial ou a uma singularidade positiva da personagem, e sim insere Ana Maria no campo da marginalidade, da estranheza, da aberração e até mesmo da criminalidade – o que ocorre quando Grandão, sem nenhuma comprovação ou evidência, chama a artista de “pederasta” – conceito que muitas vezes se imbrica ao de pedofilia, do mesmo modo que homossexualidade era tomada, frequentemente, como pedofilia ou pederastia, equívoco causado pela ideia de que tudo considerado como um “desvio da norma social e sexual” seria uma perversão, em geral nociva, independentemente de sua natureza. Nesse sentido, associar Ana Maria a uma aberração e chamá-la de pederasta, com a intenção de inseri-la no campo do desvio de conduta, se relaciona a discussões psiquiátricas sobre o que seria a perversão, conforme verbete a seguir, extraído do *Dicionário de Psicanálise*:

#### **perversão**

al. *Perversion*; esp. *perversión*; fr. *perversion*; ing. *Perversion*

Termo derivado do latim *pervertere* (perverter), empregado em psiquiatria e pelos fundadores da sexologia\* para designar, ora de maneira pejorativa, ora valorizando-as, as práticas sexuais consideradas como desvios em relação a uma norma social e sexual. A partir de meados do século XIX, o saber psiquiátrico incluiu entre as perversões práticas sexuais tão diversificadas quanto o incesto\*, a homossexualidade\*, a zoofilia, a pedofilia, a pederastia, o fetichismo\*, o sadomasoquismo\*, o travestismo, o narcisismo\*, o autoerotismo\*, a coprofilia, a necrofilia, o exibicionismo, o voyeurismo e as mutilações sexuais. Em 1987, a palavra perversão foi substituída, na terminologia psiquiátrica mundial, por parafilia, que abrange práticas sexuais nas quais o parceiro ora é um sujeito\* reduzido a um fetiche (pedofilia, sadomasoquismo), ora o próprio corpo de quem se entrega à parafilia (travestismo, exibicionismo), ora um animal ou um objeto (zoofilia, fetichismo). Retomado por Sigmund Freud\* a partir de 1896, o termo perversão foi definitivamente adotado como conceito pela psicanálise, que assim conservou a ideia de desvio sexual em relação a uma norma. Não obstante, nessa nova acepção, o conceito é desprovido de qualquer conotação pejorativa ou valorizadora e se inscreve, juntamente com a psicose\* e a neurose\*, numa estrutura tripartite.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Cassandra Rios. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 38-9.

<sup>59</sup> Ver Élisabeth Roudinesco e Michel Plon. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 583-4.

Como demonstra o verbete, o pervertido tem comportamento sexual considerado desviante das normas, e a simples agregação de tantas práticas distintas sob um mesmo conceito – o de perversão – parece validar a ideia de que todos esses “desvios” seriam similares, uma vez que resultam na perversão que, em si, confronta a moral e os bons costumes, independentemente do tipo praticado.

Ana Maria, ao longo de toda a narrativa, é relacionada a diversos termos abrigados sob o conceito de “perversão”, ainda que não sejam apresentados elementos que associem a personagem à acepção.

O enredo do romance, a propósito, destaca um personagem cuja construção foge a qualquer ideia presumida de desvio: o detetive Grandão, apresentado como um homem inteligente, brilhante, intuitivo e excepcional. Um homem a serviço da manutenção da lei, do esclarecimento dos fatos; um homem, portanto, confiável, de *bem* – além de másculo e forte, conforme descrição a seguir:

Grandão, como o chamavam, embora seu verdadeiro nome fosse Dalton Levi, era um homem de raciocínio rápido e de gestos ágeis, de pugilista profissional. Sua aparência física, máscula, hercúlea, quase brutal, é que motivara aquele apelido. Ex-boxeador, convencera-se, mesmo quando gozava de ótima reputação entre os afeiçoados do ringue, de que a sua verdadeira vocação não era aquela. Estava trocando a profissão e desperdiçando força, pois seu cérebro sagaz de “homem-raposa”, como também era chamado, almejava algo mais que simples punhos de ferro e tornozelos de aço.<sup>60</sup>

Ao longo da narrativa, essas características, apresentadas no primeiro parágrafo do romance, vão ganhando amplitude. Em certo momento, sabe-se que não apenas Grandão goza de prestígio junto aos que o conhecem, mas também ele próprio se vê como um cidadão “acima de qualquer suspeita”, conforme expresso no trecho: “A velha apoiou o queixo na mão, o cotovelo fincado sobre a mesa. Olhou atentamente a cara de Grandão, como a analisar. Pela demora, Grandão começou a se sentir ofendido. Teria cara de cafajeste?!”<sup>61</sup>

Com esse mecanismo descritivo, a narrativa de Cassandra Rios engendra uma oposição entre Grandão e Ana Maria, em que ele é detentor da moral e dos bons costumes, com comportamento heroico – de um heroísmo à brasileira, em que todos os desvios, como invadir imóveis e aviltar testemunhas, são justificados desde que estejam alinhados aos valores

---

<sup>60</sup> Cassandra Rios, *op. cit.*, p. 13.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 30.

nacionais, afinal, nas palavras dele, seu “estilo pode, às vezes, se tornar bombástico, corrompido, mas dentro de uma compensação moral nunca destruidora”<sup>62</sup> –e ela, por sua vez, tem a existência associada à devassidão, à degradação moral, à perversão e ao grotesco. Marcando essa distinção na narrativa, em certo momento há o seguinte diálogo entre Grandão e Tilica:

- O senhor também é bom... bom como Ana Maria...
- É. Mas não sou como Ana Maria, não. Nem de leve, viu?
- E eu não tô vendo?<sup>63</sup>

Em todos os aspectos o texto apresenta elementos que situam Grandão no campo da masculinidade, da virilidade, enquanto Ana Maria invariavelmente é representada como alguém anormal, perigosa, seja pelas falas e ações do protagonista e dos outros personagens, endossadas pelo narrador, que valoriza Grandão e celebra as características deste com entusiasmo.

São muitos os momentos em que a “diferença” da inicialmente belíssima loura é abordada de forma depreciativa. Há passagens em que são ressaltadas a atração e a repulsa que seu corpo gera, como no momento de sua apresentação na boate Escaravelho Dourado, em que um espectador diz: “Ana Maria é mais parecida. Sabe vestir-se. É uma mulher perfeita e linda... Pena que não é mulher mesmo... Esse homem deve sofrer muito por ser assim... Como homem, naturalmente, deve ser uma coisa nojenta...”<sup>64</sup>; já em outros trechos, se sobressai a ideia de que o corpo trans é uma fantasia, situando a personagem como uma espécie de ilusionista: “Passava todas as horas do dia como mulher”<sup>65</sup>, “Devia viver iludida consigo mesma. Deram-lhe razões para isso! Tive oportunidade de ver os cartazes lá na boate, e ouvi os elogios do gerente. Convenceu-se de que era uma perfeita mulher e viveu como tal, provavelmente, até dar nisso...”<sup>66</sup> “Era tão boa que nem gosto de pensar que estava disfarçando”<sup>67</sup>, “Eu não consigo acertar na ideia de por que ela vivia enganando os outros, e uma pobre velha que nem eu, de que era mulher e não era...”.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 43.

Quaisquer que sejam as formas como é interpretada a existência de Ana Maria, o que está sempre presente é um olhar que não só coloca a artista como “diferente”, mas, além disso, como corpo inadmissível.

Se, por um lado, a ideia forjada de ilusão é atraente, devido à fantasia que evoca, por outro, o corpo trans torna-se inaceitável ao revelar-se como identidade, ressaltando a face incontornável do binarismo como estrutura de poder político, ou, segundo propõe Michel Foucault, como *biopoder*<sup>68</sup>, sobre o qual falaremos a seguir.

### *Deus fez ela errada*

Desde tempos remotos, são encontrados registros de sociedades formadas por indivíduos binários e não binários: na Polinésia, por exemplo, há *mahus*, pertencentes a um chamado “terceiro sexo” existente desde a ancestral tradição sagrada Kanaka; no Império Inca, *quariwarmi*, xamãs que cultuavam a divindade Chuqui Chinchay – que, por sua vez, se associava aos gêneros feminino e masculino; e *fakaleiti*, tonganeses que, embora associados ao sexo masculino, se identificam com o comportamento feminino, mas não se consideram nem homens, nem mulheres – nem transgêneros, conforme conceituação corrente no mundo ocidental hoje. Há ainda *fa’afafines* e *fa’afatama*, pessoas originárias de Samoa que não pertencem a um gênero definido e, por isso, podem ser considerados de gênero fluido.

O binarismo remonta a uma conceituação do campo médico em que o corpo é admitido sob duas possibilidades – masculino e feminino – relacionadas aos órgãos sexuais e, mais especificamente, à função reprodutora. Com isso, o corpo tem sido situado no campo da coletividade, uma vez que as definições de masculino e feminino são agentes uniformizantes da população, e não de uma individualidade em que a sexualidade é estabelecida por critérios próprios de cada indivíduo que vão além da anatomia.

Em *Uma mulher diferente*, Ana Maria é primeiramente mulher. A dita diferença alardeada já no título e ao longo das páginas se efetiva por meio do *outro*, não por meio da personagem, que compreende a si própria como mulher, o que a tornaria legitimamente mulher. A esse propósito, evoca-se Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, no qual discorre sobre o feminino:

---

<sup>68</sup> Michel Foucault. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, v. 1.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro.<sup>69</sup>

Simone de Beauvoir ressalta, nesse trecho, que é o “conjunto da civilização” que qualifica o feminino, abrindo espaço ao debate sobre o que seria civilização quando a colocamos em uma perspectiva de poder, afinal: por que a sociedade tem o direito de estabelecer qual é o gênero de um indivíduo?

Civilização é, dentre outras interpretações, um conceito que remete à habilidade do ser humano em lidar e vencer as adversidades impostas pela natureza, opondo-se, assim, às sociedades não civilizadas, ou “primitivas”, que sucumbiram ao meio. Dessa maneira, a regulação dos corpos se justificaria sob a premissa de ser uma ação voltada ao progresso da civilização, que dependeria de uma organização prévia, de um direcionamento padrão, para se manter em curso.

Aqui emerge o conceito de biopoder proposto por Michel Foucault. O filósofo analisa que, anteriormente ao século 17, os soberanos teriam poder absoluto sobre a vida e a morte, mas a partir desse período os governantes passariam a agir em função de uma melhoria permanente da vida, por meio de instrumentos que a potencializassem e estimulassem. Isso porque a vida – ou, antes, o corpo – remeteria primeiramente à força de trabalho (mais do que a um instrumento de validação de poder), necessária aos propósitos da nação, daí a necessidade de administrá-la, geri-la, impulsioná-la. Assim, biopoder se relacionaria a formas de governar os indivíduos, regulando corpos e vidas, e se dividiria em dois polos: “as disciplinas dos corpos e as regulações da população”<sup>70</sup>, práticas verticais que buscam a submissão dos sujeitos.

Uma vez que as origens do sexo estariam ligadas a uma equivocada ideia biologistica que associa uma função reprodutiva a uma identidade, os indivíduos estariam condicionados ao enquadramento binário de gênero, sobretudo para atender às demandas reprodutivas do Estado. Daí viria a assimilação condicionante de um pensamento que concebe corpos não binários como aberrações, ou – com boa dose de benevolência equivocada –, como *corpos errados*.

A personagem Tilica, uma velha senhora catadora de papel que era muito próxima a Ana Maria, quando interpelada por Grandão sobre como era sua relação com a artista, refere-

<sup>69</sup> Simone de Beauvoir. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 385.

<sup>70</sup> Michel Foucault. *História da sexualidade: a vontade de saber*. São Paulo: Edições Graal, 1988, v. 1, p. 130.

se a ela sempre no feminino, com absoluta admiração. Em dado momento, ao saber que Ana Maria era uma mulher trans, retruca:

– [...] Pobre Ana Maria! Eu só vou lembrar dela como se fosse mulher, mesmo. Não consigo *pensá doutro* modo. Era por isso que ela tinha sempre um ar tão triste... Porque Deus fez ela errada. Porque não era o que gostaria de ser, de verdade. Uma mulher! Mas que coisa! Que coisa!<sup>71</sup>

Tilica não se refere a Ana Maria como uma aberração, um monstro; apesar da surpresa com a informação que recebeu, a catadora não deixa de concebê-la como mulher, fazendo a ressalva, no entanto, de que “Deus fez ela errada”, aludindo à supracitada ideia de que o sexo deveria estar diretamente ligado a uma identidade correspondente a uma função reprodutiva.

A propósito de Tilica, esta é introduzida no romance da seguinte forma: “Ele aproximou-se. Era uma velha. Muito velha! Feia. Coberta de andrajos e aleijada”<sup>72</sup>. É uma apresentação que privilegia a observação estética da personagem, assim como ocorreu com Ana Maria, “a belíssima loira” que “fora retirada do rio algumas horas antes”<sup>73</sup>.

Se à primeira vista Ana Maria é vista com encanto e sua beleza rende os mais diversos afetos e admirações – seguidos de repulsa sempre que tornada pública sua identidade trans –, com Tilica a rejeição é espontânea. No caso da artista, atração e rejeição se retroalimentam, nas palavras dos personagens que com ela travam relações; no caso da catadora, o corpo velho não pertence sequer ao universo da fantasia e do ilusionismo aos quais Ana Maria é subjugada na narrativa.

É possível dizer que Tilica se une a Ana Maria no romance devido à condição de marginalidade que ocupam. Ambas possuem corpos considerados fora do padrão que favorece mulheres jovens, brancas e cisgênero e talvez desse encontro – ainda que Tilica não tivesse ciência de que a artista era uma mulher trans – pôde surgir amizade e interesses genuínos e recíprocos.

---

<sup>71</sup> Cassandra Rios. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 43.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 13.

*Passava todas as horas do dia como mulher*

A ideia de que corpo trans é uma fantasia se associa a outras elaborações sociais em que a diferença é situada no campo do ilusionismo, da aberração ou da caracterização performativa. Assim, são vistas performances em celebrações populares em que indivíduos se valem de roupas, adereços e trejeitos que consideram típicos de determinados grupos identitários numa tentativa de reproduzi-los. Em nosso território, veem-se essas violações identitárias, por exemplo, em relação aos povos originários, aos habitantes de zonas rurais e, também, às pessoas trans.

No que diz respeito a uma ideia de ilusionismo associado ao corpo trans, essa visão remonta ao século 18, período em que as artes cênicas gozavam de incontornável má fama no Brasil, “a tal ponto que chegavam a negar aos atores a sepultura religiosa, permitida até mesmo aos salteadores e facínoras”<sup>74</sup>. Por esse motivo, para além de uma moralidade que desencorajava o público em geral a tomar parte dos espetáculos exibidos, as mulheres eram impedidas não só de assistirem às apresentações, como, principalmente, de integrarem grupos artísticos, pretendendo-se, desse modo, que não ficassem expostas às obscenidades associadas ao universo teatral. Com isso, eram comuns, nos palcos, atores travestidos de mulheres interpretando papéis femininos, como descreve um escritor inglês anônimo em 1787:

Aqui vê-se uma alentada pastora de cândidas vestes originais, ostentando macia barba azulada e proeminentes clavículas, empunhar um ramallete com uma mão capaz talvez de derrubar um Golias. Um rancho de leiteiras segue-lhe as enormes passadas, levando a cada movimento as saias acima das cabeças. Estiramentos, saltos e olhadelas assim nunca eu tinha visto nem espero tornar a ver.<sup>75</sup>

João Silvério Trevisan chama esse fenômeno de “travestismo teatral”, que até idos do século 20 era observado com bastante frequência nos palcos brasileiros, mas também em outras manifestações populares, como na encenação da dança tradicional nordestina bumba meu boi, em que homens se fantasiavam de mulheres para interpretarem damas – algo que Câmara Cascudo atribuía à “impossibilidade do auxílio mulhêr nas circunstâncias sociais em que nasceu o auto”<sup>76</sup>, em zonas rurais nordestinas dedicadas ao trabalho braçal masculino.

<sup>74</sup> João Silvério Trevisan. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 221.

<sup>75</sup> J. Galante de Souza. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, t. I, p. 119.

<sup>76</sup> Luís da Câmara Cascudo. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 152-3.

Esse “travestismo teatral”, segundo aponta João Silvério Trevisan, teve início nos palcos e enveredou culturalmente por dois caminhos: um deles a prática de homens se vestirem de mulher, sobretudo durante o Carnaval, algo que se observaria desde os anos 1830 no Rio de Janeiro; outro, percebido por volta de 1920, o surgimento do “ator-transformista” que se apresentava profissionalmente performando números artísticos – ou que, usando uma expressão da época, eram “transformistas”.

Tanto a prática dita lúdica, ligada à celebração do Carnaval, quanto a profissional, ligada ao “transformismo”, encarnariam uma ideia de ilusão, uma vez que, se por um lado, essas manifestações são socialmente bem aceitas, por outro, o corpo trans, como identidade e individualidade, não usufrui do mesmo status.

### *Como homem, naturalmente, é uma coisa nojenta*

Desde 1915 há registros dos então chamados “transformistas”, que, em especial, apresentavam números musicais em casas de espetáculos, como teatros e boates, dublando cantoras nacionais e internacionais de renome, entre outros tipos de performances artísticas.

Durante o século 20, as apresentações de transformistas eram verdadeiros fenômenos de público. Muitos desses espetáculos traziam números grandiosos, em que artistas vestiam peças de vestuário e joias caras, e se exibiam em casas de show frequentadas, sobretudo, pela alta sociedade da época.

Nos primórdios desse gênero de espetáculo estão as apresentações de Darwin, referenciado pela imprensa como “imitador do belo sexo”, conforme trecho a seguir:

O sr. Silvino Lisboa, transformista lusitano, e Darwin, imitador do belo sexo, continuam obtendo sucesso com o seu trabalho [...] estando o programa de amanhã destinado a atrair grande concorrência, pois nele figura um número excepcional: o sr. Lisboa trabalhará em duo com Darwin.<sup>77</sup>

Esses artistas, tomados como “homens transformistas”, eram, em maioria, mulheres trans, mas, assim como a personagem Ana Maria, desfrutavam de (imenso) prestígio apenas nos palcos. Além disso, valorizava-se mais a impecabilidade do “ilusionismo de gênero” do que a qualidade artística da apresentação em si, o que se evidencia por anúncios como estes:

---

<sup>77</sup> Notícia do jornal *A Federação* publicada em 27 jun. 1915, p. 7.

HOJE TERÇA-FEIRA, 25 DE SETEMBRO HOJE

**CINEMA THEATRO S. LUIZ**  
 Empresa - SILVA & GONCALVES  
 Orchestra Sob a direcção do maestro Verdi de Carvalho  
 Novo e incomparavel successo do celebre transformista

**Darwin**  
 A maior celebridade dos ultimos tempos  
**Homem-Mulher**

O mais perfeito imitador do Bello sexo até hoje conhecido  
 O maior successo da actualidade! Successo sem igual!  
 Olhem! Bem para **Darwin** e digam depois se elle é homem ou mulher!  
**PROGRAMA INTEIRAMENTE NOVO!**

Na tela - 1ª parte  
 1º - Gaumont Journal (novo)  
 2º - 3º - 4º - A Morte do Milionario - drama em 3 partes  
 No palco - 2ª parte  
 Novo e incomparavel successo de  
**DARWIN E**  
**LINA ROZAREZ**

Haverá uma unica sessão ás 8 horas  
 Preços Cadeiras ocupadas 1\$000

*trazendo o celebre assoalhado e de opereta*  
**Amanhã-Nova estreia FREDI FERDINAND** - Amanhã




“Darwin, a maior celebridade dos últimos tempos. Homem-mulher. O mais perfeito imitador do bello sexo até hoje conhecido. O maior successo da actualidade! Successo sem igual! Olhem bem para Darwin e digam se ele é homem ou mulher!”. Anúncio publicado no periódico *Pacotilha*, em 20 nov. 1916. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/tag/darwin/>. Acesso em: 21 out. 2022.



“Darwins, o único e sem rival imitador do bello sexo. A estrear brevemente no Cabaret do Club dos Políticos.” Anúncio publicado no periódico *Revista do Theatro & Sport*, em 19 ago. 1916. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/tag/darwin/>>. Acesso em: 21 out. 2022.

Em ambos os anúncios está Darwin, “transformista” de grande renome no início do século 20 e que se apresentava em teatros e cabarés em diversos lugares do Brasil. Como outros artistas afins, era bastante versátil, transitando por gêneros artísticos como música, teatro, além de produção e apoio técnico, mas via, nas publicações, seus talentos serem reduzidos à “imitação do belo sexo”.

O perfil da personagem Ana Maria se comunica com o de Darwin, mas também se insere em um perfil contemporâneo de artista trans que, posteriormente, passou a se apresentar, para além de boates, teatros e cabarés, em programas de auditório, conquistando, assim, outros públicos, inclusive os mais conservadores – desde que não fosse desfeita a ilusão performática.

No documentário *Divinas divas* (2016), de Leandra Leal, são mostradas artistas como Rogéria, Jane di Castro e Camille K., que pertencem a essa geração que emergiu nos anos 1960. Rogéria, a propósito, se intitulava “a travesti da família brasileira”, por ser uma figura bastante querida e conhecida. Outras artistas emblemáticas da representatividade trans, como a modelo Roberta Close e a personagem Vera Verão, performada pelo ator Jorge Lafond, também se tornaram bastante populares.



Capa do jornal *Lampião da Esquina*. Ano 3, n. 32, jan. 1981.

Ao se falar em performances trans e tevê, destaca-se o programa Show de Calouros, apresentado de 1977 a 1996 por Silvio Santos na então TVS, atual SBT, que exibiu pessoas que apresentavam números artísticos dos mais diversos, entre eles mulheres trans que performavam, em especial, números musicais em que dublavam artistas. No entanto, essas mulheres, em geral, eram tratadas como transformistas ou homens que imitavam mulheres, e não necessariamente como mulheres trans; era comum haver confusão de gênero.

Em episódio que foi ao ar no fim da década de 1980, por exemplo, Silvio Santos apresenta a artista Sandra Pfeiffer da seguinte forma:

Hoje deve ser um dia muito importante para este rapaz. Sandro. É Sandro Ribeiro. Vai ser um dia onde ele provavelmente deva até ter tomado um comprimido ou tranquilizante, porque, se ele conseguir a quinta vitória hoje, ele vai realizar um sonho da vida dele. Não é nem pelo prêmio. Vamos ver se ele conseguirá vencer, essa moça... esse rapaz, desculpa, eu chamo moça, você não me leve a mal. Mas vamos ver se ele conseguirá a quinta vitória. É o Sandro Ribeiro, que agora se apresenta pela quinta vez no programa, vamos lá!

No programa da televisão brasileira que mais abria espaço a performances de artistas considerados transformistas, Silvio Santos mostrou, nesse episódio, uma confusão de gênero comum à época. Após apresentação em que Sandra exhibe o corpo torneado enquanto dança, de biquíni, a música “Swing da cor”, de Daniela Mercury, acompanhada por uma câmera que em momentos estratégicos enfoca o corpo da artista, observam-se os seguintes diálogos<sup>78</sup>:

- Você é casado?
- Eu? Não.
- Pretende ter filhos?
- Não.
- Você acha que vai ganhar hoje pela quinta vez?
- Não sei, vamos tentar.
- E o que tem acontecido com você depois das apresentações aqui no programa?
- Muita coisa boa! Fiquei superconhecida, foi muito bom, nossa! Foi a melhor coisa que aconteceu na minha vida até hoje!
- Você tem outra profissão?
- Tenho. O restaurante onde eu trabalho, o curso que faço.
- O seu nome artístico é?
- Sandra Pfeiffer.
- Você hoje fez uma imitação de quê?
- Daniela Mercury.
- Ah, que cartaz essa moça! É americana?
- Não sei, acho que é brasileira.
- *[vozes no auditório]* É da Bahia? Baiana?
- Que cartaz que ela está, não? Que música você cantou?
- “Swing da cor”.
- Que coisa, essa moça! Daniela Mercury? Pra mim ela parecia americana. Mas é brasileira?
- Acho que é brasileira, não sei.
- Mas você *[avaliando o corpo de Sandra, mostrado dos pés à cabeça pela câmera]*... é homem mesmo?
- Sou, sim.
- É mágica?
- *[risos tímidos de Sandra]*

<sup>78</sup> O vídeo com a apresentação de Sandra Pfeiffer está no canal “Arquivo Transformista”, do YouTube, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=DgMCF65PI\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=DgMCF65PI_8)>. Acesso em 31 out. 2022. Não há informações sobre a data em que o programa foi ao ar; consta apenas que aconteceu no fim dos anos 1980.

– Isso eu só vou acreditar no dia do especial de televisão. Mas vamos ver o *tape* que fizeram de você.

– [voz do narrador apresentando momentos diversos do cotidiano de Sandra na *tape*] Em sua casa, muito à vontade, a bela morena Sandra Pfeiffer, toma seu café da manhã antes de sair para as compras no shopping center. Como toda mulher sensual, ela adora o baby doll! Com características femininas marcantes, ela adora flores e ursinhos de pelúcia, e confessa ter uma coleção deles em casa. Sempre que pode, pede um chopinho para refrescar. E depois, com muita elegância, Sandra desfila com as compras pelos corredores do shopping [a apresentação termina com a imagem congelada de Sandra, com sacolas em um shopping, sendo encarada por um homem].

– [de volta ao palco, com duas artistas trans] [Quem ganhar] recebe o troféu que dará a você o ingresso nas semifinais e você assume o compromisso, por escrito, de que fará o coquetel à meia-noite e ao final você fará um *strip-tease* para que nós possamos revelar o seu sexo, se você é masculino ou feminino.

– Tá.

– Tá certo?

– E não se preocupa se eu também chamar a Roberta Close para o *strip-tease*, ok?

– Tá.

Após a performance da artista, a apresentação do *tape* e os comentários, Silvio Santos dá início a uma rodada de avaliação dos jurados, em que terão de escolher entre Sandra Pfeiffer e outra artista trans. A primeira jurada, Adriana Aguiar, escolhe Sandra porque “ela é muito linda e escolheu muito bem a música”; em seguida, o jurado Leão Lobo diz que “Sandro é bonito demais”, “singular”.

Uma vez vencida a disputa, Sandra agradece aos amigos, ao público, a Silvio Santos e aos pais, “apesar dos pesares”, concluindo assim uma apresentação típica de artistas trans no Show de Calouros.

São muitos os elementos que vêm à tona por meio desse episódio. Primeiramente, se no início do diálogo Silvio Santos transitou entre “ele” e “moça” para se dirigir à artista, a informação que apareceu na tela durante o número musical era “Sandra”. Durante o *tape*, o narrador Lombardi também se refere a “ela” e “Sandra”, e as gravações situam as preferências da performer no campo de elementos presumidamente associados ao feminino, como delicadeza, sensualidade, vaidade, o gosto por bichinhos de pelúcia. Já os jurados se dividem entre “ele” e “ela”, mas optam, ambos, pela artista interpretada como a mais “feminina” – ou, antes, aquela que mais performa feminilidade.

A respeito desse problema de gênero, Judith Butler<sup>79</sup>, retomando Monique Wittig e Simone Beauvoir, aborda a destruição do sexo, que teria tomado o lugar da pessoa, do “*cogito* autodeterminador”, de modo que só os homens, dentro de uma ótica patriarcal vigente, seriam

<sup>79</sup> Judith Butler fala sobre questões relacionadas a identidade e gênero no livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. Tradução de Renato Aguiar. Sobre as proposições que dialogam com Judith Butler, Monique Wittig e Simone de Beauvoir, conferir as páginas 46 a 50 da edição referida.

peessoas, e as mulheres seriam reduzidas a um sexo, o feminino, por serem o *Outro* dentro desse universo sinalizado no âmbito da “heterossexualidade compulsória”, a partir do qual as mulheres estariam sujeitas a um homem – este, sim, um sujeito absoluto.

Nesse sentido, para Letícia Nascimento, “são as relações de poder que vão determinar uma verdade sobre um corpo sexuado, fixando a diferenciação sexual binária como uma condição anterior à fabricação de gênero”. Dessa forma, compreender esses mecanismos de produção nos levaria “à compreensão de que o sexo também é discursivo, cultural e histórico, assim como o gênero, e principalmente que o gênero é o próprio dispositivo de produção de sexo”<sup>80</sup>.

Se por um lado a dúvida sobre o gênero da artista pairou durante a apresentação do Show de Calouros, por parte das pessoas à frente do programa e do júri, por outro, nos momentos em que se expressou, Sandra referiu-se a si mesma apenas no feminino. O que assegura, sem dúvida nenhuma, de que a artista se reconhece como mulher. Assim como Ana Maria. Em *Uma mulher diferente* é mostrado, no entanto, que pouco importa a forma como Ana Maria se identifica; ao seu entorno, é concebida como mulher apenas em performance artística, mas não em identidade.

### ***Ele é higiênico***

Até aqui, as violências abordadas estão situadas no campo lexical, mas é preciso lembrar que o romance de Cassandra Rios se inicia com a morte de uma mulher.

Todo o texto é marcado por reflexões de Grandão, com viés pretensamente psicanalítico, feitas a partir da investigação do crime. Nas observações e interpelações do detetive e nos relatos cedidos pelos suspeitos, se sobressaem pontos de vista que invariavelmente envolvem comentários moralistas, depreciativos, transfóbicos, e inserem a identidade e a personalidade de Ana Maria na esfera da patologia e do higienismo.

Um dos suspeitos na narrativa é Antonio Pereira, comerciante português que cedeu o telefone de seu comércio para dois jovens, acompanhados das namoradas, que encontraram um então corpo desconhecido boiando no rio. Quando Grandão pergunta a ele se havia anotado a placa do carro do grupo, ele alega que não o fez em respeito às moças, aflitas com a possibilidade de pensarem mal delas por estarem à beira de um rio à noite, com os namorados.

---

<sup>80</sup> Letícia Nascimento. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021, p. 95.

Antonio demonstra que a preocupação das jovens o levou a julgá-las positivamente e a buscar protegê-las, conforme expressa:

Foi por isso que achei que não era gente muito... bem, desses transviados ou namorados sem escrúpulos... Pareciam mais bem intencionados uns com os outros e, se chegaram até as margens do rio, não foi para certas coisas, apenas para alguns beijinhos... olhar a lua... passeio. Foi o que pensei, olhando para elas. Não sou desses que veem maldade em tudo, seu polícia. Sei bem distinguir gente de bem de quem não presta.<sup>81</sup>

Em seguida, Grandão comenta que é raro “um dono de bar tão consciencioso”, enquanto o narrador ressalta que, nesse momento, o comerciante “esfregava um pano úmido cheirando a álcool pelo balcão de mármore”<sup>82</sup>. Também se sabe que não há moscas nem baratas no bar, pois, conforme Antonio anuncia orgulhosamente, o local foi dedetizado. Na aparência do personagem, ressalta-se também a higiene: “Antonio era um belo tipo lusitano. Forte, alto, alourado, corado e limpo. Apesar de viver atrás de um balcão de bar, demonstrava ser muito asseado, com as unhas manicuradas e bem barbeado. Tinha até um certo cheiro de sabonete, ou lavanda”<sup>83</sup>.

Essa construção de homem moralmente “correto” e “limpo” vai ao longo da narrativa se colapsando, conforme Ana Maria passa a despertar em Antonio sentimentos e sensações que, posteriormente, serão interpretados por ele como amorais e sujos.

Artista e comerciante se conhecem num momento em que ela entra no bar dele fugindo de um homem que a perseguia. As primeiras impressões que a artista causa no comerciante são positivas: “Olhou para a moça. Estava realmente entusiasmado. ‘Aquela coisa linda’ estava lhe dando confiança”; “Os olhos de Ana Maria eram lindos. Puxados, oblíquos, muito pintados, mas bonitos mesmo. Tinha uma expressão impressionante. Os gestos, então, deixavam seu Antonio arrepiado. Cada vez que ela se ajeitava no banquinho do balcão e arrumava a saia que subia pelas coxas acima, muito agarrada, deixava ver umas pernas roliças, bem-feitas, perfeitas, uns joelhos redondos, lisos. Parecia uma artista de cinema ou da televisão”<sup>84</sup>. Também tinha um “estremecimento de cílios e esticar de lábios, num trejeito sensual e muito feminino que deixou seu Antonio embasbacado, achando que a sorte lhe estava

---

<sup>81</sup> Cassandra Rios, *op. cit.*, p. 46.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 56.

sorrindo com aqueles dentes magníficos de Ana Maria”. Os dentes, aliás, brilhavam “como joias estranhas, belos, perfeitos, muito brancos”<sup>85</sup>.

A artista é mostrada como uma mulher que possui corpo atraente e gestos sedutores, provocantes e sensuais. No dia em que se conhecem, ela faz perguntas a ele sobre sua vida sexual, e essa “conversa, embora o embaraçasse e fizesse com que julgasse mal a moça, excitava-o”, o que mostra o início de uma contradição entre moral e desejo.

Ana Maria, por sua vez, igualmente tem desejos, e fica claro na narrativa o quanto, à medida que os tem, tenta também se resguardar contra violências: assim, evita que Antonio encoste em determinadas partes do seu corpo, certifica-se de que está a salvo de olhares indesejados em momentos íntimos e parece alimentar um fetiche de mistério que se revela, sobretudo, como estratégia de proteção.

No fim da noite em que se conhecem e têm os primeiros contatos físicos, há o seguinte diálogo:

- Tu és linda! És um demônio!
- Sou.
- Vais me ensinar outras coisas?
- Se quiser...
- Quando?
- Quando quiser!
- Eu te levarei para casa... assim saberei o caminho... Poderei ir lá?
- Não tenho certeza de que queira. E, quando descobrir certa coisa, ficará decepcionado!
- O quê? Que estás casada? Que estás apenas aproveitando uma folguinha para divertir-se durante a ausência do marido?
- Ora... isso não seria o caso. Há coisa pior...
- O quê?
- O senhor saberá...
- Por que não me diz agora?
- Porque ainda é cedo.
- [...]
- Olha, senhorita, eu faria qualquer coisa por ti... e lhe daria o que pudesse...
- Não quero nada...
- É... parece que fui só eu... Acha que eu poderia... Olha, vem cá... deixa te passar uma mãozinha, tá?
- Não. Não quero. Foi suficiente o que aconteceu. Esse é o meu prazer.<sup>86</sup>

Nesse diálogo, Ana Maria alerta o amante para uma possível decepção e ressalta que o próprio prazer é dar prazer ao outro, sem a necessidade de ser tocada. Isso se dá,

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 62-3.

provavelmente, pela apreensão de que o toque revele nela a presença de um órgão associado ao masculino – considerando-se o entorno cisgênero que a cerca –, e isso a torne vítima de violências identitárias e físicas típicas da transfobia.

Ao saber que a artista é uma mulher trans, durante um show na boate em que ela trabalha, Antonio sente-se enganado e, na tentativa de compreender e superar o que ocorreu, demonstra o quanto seu apego à dita moral e aos bons costumes é flexível; é o que se nota quando o homem de 41 anos lamenta por não ter percebido, entre outras coisas, que os seios pequenos de Ana Maria, os quais o entusiasmavam por parecerem ser de “uma menina de 14 anos”, eram assim porque ela era “um homem”, “um ser igual”<sup>87</sup>, e quando, mais adiante, decide convidar uma mulher casada, que é sua amante esporádica, para um encontro sexual.

Sem conseguir esquecer Ana Maria, Antonio decide procurá-la novamente. Por um lado, estava convicto de que tinha uma “doença incurável” e que estava “se deixando levar por todo um místico encanto homossexual, perigoso e perverso”; por outro, reconhecia que a “vedetinha” era “muito mais feminina do que todas as mulheres que conhecera na vida”, era “humilde, meiga, atenciosa, delicada”, “tinha tudo de bom e todos os predicados que jamais encontrara em mulher alguma” e “sabia amar, desbragadamente, sem pudor, sem preconceitos, capaz de tudo e de coisas novas, sempre novas e arrebatadoras”<sup>88</sup>.

Ana Maria, por sua vez, foi deixando de se interessar pelo comerciante, pois “nada mais via de másculo naquele homem idiota, que a tudo dizia ‘sim’ e ‘amém’.

A esse propósito, aliás, o narrador ressalta, ao longo do romance, as predileções físicas dos personagens. Enquanto os tipos masculinos se impressionam com Ana Maria por seus traços associados à feminilidade, como delicadeza, vaidade e beleza, ela frequentemente busca tipos com características relacionadas à masculinidade, como força e virilidade – e, como consequência destas, a naturalização da violência. Nesse sentido, em dado momento, ao se referir ao leiteiro, sabe-se que:

Era um homenzarrão forte, alto, tipo gorila. [...] Teria sido bem do agrado de Ana Maria, dos que ela gostava de conquistar. Massudo, abrutalhado, parecia mais um açougueiro, ou, mais ainda, um boxeador que deixara de exercer a profissão por causa de uma deficiência cardíaca. O uniforme de leiteiro, branco, de mangas curtas, punha

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 80.

à mostra uns braços musculosos e peludos, cheios de tendões à mostra. Estava limpo, com apenas algumas manchas e remendos [...].<sup>89</sup>

As contradições na busca por atributos considerados como pertencentes ao campo da feminilidade e da masculinidade evocam a questão de como se articulam os gêneros na narrativa, ou, antes, evocam uma performatividade de gênero.

Retomando aqui Judith Butler, é possível propor que a performatividade de gênero acontece quando uma pessoa assume comportamentos e características que, aos olhos da sociedade, correspondem a um determinado grupo, em geral masculino ou feminino, sob uma ótica estática e binarista, sem que isso possa ser considerado como identidade de gênero, uma vez que esta diz respeito ao modo como cada indivíduo compreende a si próprio.

Na narrativa, por exemplo, Antonio possui uma identidade de gênero que corresponde à performance de gênero desejada pelo núcleo que o cerca; já no caso de Ana Maria, ela performa o gênero correspondente à identidade com a qual se reconhece, e que não corresponde à performatividade esperada no contexto social em que ela se insere. Ana Maria, como já se abordou aqui, é aceita apenas como ilusão.

No universo engendrado por Cassandra Rios na obra, o fato de um indivíduo performar um gênero correspondente à expectativa social de identidade de gênero é, por si só, algo muitas vezes associado a valores considerados positivos, como adequação à moral e aos bons costumes, higiene e sanidade.

### ***O senhor, se topasse com uma coisa dessas, o que faria?***

Em *Uma mulher diferente*, a presença do falo no corpo de Ana Maria se revela como justificativa para que ela sofra as mais diversas violências de gênero. A “descoberta” de Antonio o leva a pensar que “se pegasse ‘aquela coisa, aquela bicha’, ia estrangulá-la<sup>90</sup>; igualmente, Doutor Barbosa diz que quer “encontrá-lo e retalhá-lo todo”<sup>91</sup>; e, ao fim da narrativa, sabe-se que foi o contato com o órgão fállico da personagem que faz o leiteiro golpeá-la mortalmente. A mulher diferente, portanto, é assim considerada por ter um membro físico

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 121.

associado ao masculino, gênero em nenhum momento performado por Ana Maria. Em um diálogo com Doutor Barbosa, ela pondera sobre essas questões de gênero:

- Não tem vergonha?
- Agora sou eu quem pergunta: de quê?
- De andar assim. Vestido assim. Poderá ir preso se o pegarem. Você é um homem. Convença-se disso.
- Não se deu por vencido. Nem demonstrou ter-se abalado com o tom censurável da voz dele.
- E por que haveriam de me prender? Nem desconfiam. Se a ciência estivesse mais avançada, em vez de robôs, *sputniks* e transplantes estarem na vanguarda, criaturas como eu já teriam sido transformadas no que lhes convém, e seria de direito.
- [...]
- Cuidado! Enganou a mim naquela noite, mas, como já disse, advirto-o, novamente, que ainda poderá acabar atrás das grades por essa... fraude!
- Nem pense! Os guardas olham, enganam-se, assobiam, param um pouco e seguem, afinal, são homens, e eu não sou prostituta. Sou uma moça decente!
- Moça?!
- Não desdenhe! Sou, sim! Mais do que muita mulher! Já disseram! Tantos foram a dizer e afirmar isso, que o seu desdém não significa nada. Você não acha?
- Não!
- Pois sou!
- Isso é uma fixação doentia!
- Como seu vício!
- Aceito a comparação.
- Você não nasceu com ele. Não o expandiu de dentro para fora! Já sei como chegou a isso! Marcela me contou. Você é vítima das circunstâncias, que forçaram um hábito que se transformou num vício. Eu sou produto da natureza! Podem examinar-me toda, psicologicamente, dissecar-me, e que vantagem haverá? Não encontrarão o que me faça assim, pois está na vontade que nasceu comigo! Poderão dizer que tenho hormônios femininos em excesso, que apenas entre as pernas sou uma aberração da natureza, porque no resto sou uma mulher perfeita! E não sou hermafrodita! Não sou mesmo uma mulher? Uma mulher diferente?<sup>92</sup>

Nesse trecho, quando interpelada se “não tem vergonha de andar assim”, Ana Maria explica que não há motivo para isso, pois apenas o que ela tem “entre as pernas” pode ser considerado uma “aberração da natureza”. Em seguida, defende que em tudo é uma mulher perfeita, sobretudo na vontade que nasceu com ela. Embora a personagem se justifique e subjetive ao longo do romance de forma que pode ser interpretada como inadequada ou incompleta à luz dos novos estudos de gênero, que têm ganhado corpo a partir das problemáticas observadas em décadas passadas, o que se vê, nesse trecho, é uma mulher já bastante consciente das relações entre identidade e performatividade e, em especial, consciente da forma como se identifica.

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 130-2.

Nessa mesma conversa entabulada com Doutor Barbosa, em que este se refere à interlocutora sempre no masculino, Ana Maria diz: “Feminilize o sujeito, por favor, quando se dirigir e referir a mim; sou Ana Maria! Meu nome é esse! Sou uma espécie diferente de mulher, apenas isso!”. Essa ressalva mostra que Ana Maria em nenhum momento se dissocia de sua identidade para atender a uma imposição de gênero de seu retorno.

No entanto, como já se observou aqui, apesar da compreensão que a personagem tem de si própria, a identidade que o entorno de Ana Maria atribui a ela, baseada em um órgão do corpo que costuma ser associado ao masculino, lhe traz transtornos e a submete a violências. A propósito do desfecho do livro, em que se descobre que o leiteiro do bairro é o responsável pela morte da artista, essa questão se evidencia:

[...] Ela, então, me convidou para que conhecesse a casa por dentro. Então eu fui. Ela tinha um perfume louco! Começou a dizer uma porção de coisas do meu físico, e me alisava o peito. Fiquei fora de mim e puxei ela. Me empurrou, mas eu era mais forte, e comecei a querer tirar a roupa dela e a passar a mão pelo seu corpo. No meio da perna, senti aquilo. Ela gritava, e eu peguei. Vi; vi e não acreditei. Então, não sei como, passei a mão na garrafa de leite que estava na minha frente, em cima da mesinha, onde eu tinha posto logo que entrei, e assentei com ela na cabeça dele. Ele caiu. Fiquei olhando apavorado, tremendo, e, ainda não acreditando, levantei a saia do vestido e espiei. Era mesmo um homem disfarçado. Fiquei com medo e fugi.<sup>93</sup>

Além disso, um trecho elucida que o motivo de maior tormento para o assassino é a sensação de ter sido enganado por alguém que “não era uma mulher”, e não o assassinato que cometeu:

[...] Juro que eu não desconfiei de nada; nem podia, nunca vira aquilo, nunca poderia imaginar que existisse uma coisa assim andando, livre, e enganando todo o mundo. Não podia ver que não era mulher, ainda não me conformo. Não me conformo... [...] Não é possível... Como foi acontecer isso comigo, como aconteceu?! Não posso me conformar, não vou me conformar nunca, nunca! Nunca!<sup>94</sup>

Para concluir a confissão, o leiteiro e o detetive têm o seguinte diálogo:

– E agora, moço? O senhor, se topasse com uma coisa dessas, o que faria?

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 170-1.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 168.

- É uma boa pergunta para você fazer ao delegado. Não esqueça, viu? É exatamente isso o que deverá perguntar, depois de confessar seu crime. Prometo que terá uma boa defesa e, talvez, consiga ajudá-lo. [...]
- Mas eu vou ser preso!
- O tempo necessário para aprender a controlar suas emoções e impulsos violentos. Para abrir bem os olhos antes de se entusiasmar com qualquer coisa que vê. As coisas muito fáceis sempre têm alguma coisa errada.<sup>95</sup>

A sequência de transcrições destaca não apenas a falta de reconhecimento do leiteiro diante da gravidade do episódio que culminou na morte da artista, como também ressalta que o detetive, caracterizado como um defensor da moral e dos bons costumes na narrativa – embora demonstre compaixão por Ana Maria em alguns momentos –, busca formas de instruir o assassino a como atenuar a pena, sugerindo que o delegado será capaz de compreender a motivação do crime e agir favoravelmente ao criminoso. Além disso, concilia as dicas que dá a falas transfóbicas e pretensamente moralistas, como ao aconselhar o leiteiro que aprenda a “abrir bem os olhos antes de se entusiasmar com qualquer coisa que vê” e ao dizer que “As coisas muito fáceis sempre têm alguma coisa errada”.

*Com todo o meu dinheiro e tudo o que lhe ofereci, o que ela queria era amar*

Ao investigar a vida de Ana Maria, Grandão tem acesso às cartas que esta recebia da irmã. Por essas correspondências, sabe-se que o nome de nascimento da artista é Sergus Wallerstein, e é por esse nome que a irmã, Magda, o chama, preferindo ignorar o nome social e a identidade escolhidos por Ana Maria. Fica expresso também que Magda prefere falar de amenidades com a irmã, para que assim não precise se confrontar com uma identidade contrária à associação de gênero que ela concebe. Isso situa a personagem num novo campo de exclusão, o familiar, ressaltando que a artista não desfruta de um *loecus amoenus* afetivo na narrativa – o que mais se aproxima de uma relação genuinamente amorosa é a amizade que Ana Maria tem com Tilica, a catadora de papelão.

Apesar de ser aceita e desejada apenas como ilusão, Ana Maria muitas vezes busca, ao longo da história, formas de revelar que o gênero que performa não se associa à identidade que lhe atribuem, mesmo sabendo os riscos que corre – e deles precavendo-se. Assim, os amantes que teve, em algum momento, se tornam cientes de que ela é uma mulher trans. Da mesma forma, a ilusão de fragilidade, submissão e delicadeza, somada aos fetiches que Ana

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 171.

Maria tem, atraem o desejo dos personagens masculinos, ao passo que a força, a inteligência e a altivez, quando reveladas, os espantam.

Essa busca de Ana Maria em apresentar-se transgênero se associa a uma procura da personagem por um amor que a aceite plenamente, sem ter que, para isso, performar masculinidade, como impõe o tratamento da irmã nas cartas que trocam, nem ser vista como ilusão ou imitação de um gênero ao qual efetivamente pertence. Assim, o narrador apresenta essa faceta amorosa da personagem pela fala de Doutor Barbosa:

Ana Maria era uma mulher irresistível! Um perigo! Ela fazia, em si, tudo o que a mulher deveria ter e ser para dar a um homem sequioso de amor e carinho como eu estava. [...] Com todo o meu dinheiro e tudo o que lhe ofereci, o que ela queria era amar. Encontrar um homem que chegasse a agredi-la, se descobrisse que ela não era mulher. Mas que fosse na onda! Que não resistisse ao fascínio dela. Ao seu amor.<sup>96</sup>

Nesse trecho são ressaltadas questões relacionadas a amor e violência. Uma vez que Ana Maria resalta sua feminilidade pela masculinidade do Outro na narrativa, é esperado por ela que esse outro associado ao masculino performe características que, para a sociedade da época, correspondem ao gênero. Como já se abordou aqui, a violência física é uma delas. Desse modo, a busca por amor de Ana Maria – que tem como objeto amoroso um Outro performativo de masculinidade, ou, mais além, alguém “bem macho”, como expressa a artista em muitos momentos, com todas as imbricações negativas que a expressão assume no contexto narrativo – passa pela procura por relacionamentos com homens agressivos. Assim, por não apanhar de Antônio quando este descobre que ela é uma mulher travesti, considera-o frouxo. Já ao conhecer Doutor Barbosa, enquanto enreda um jogo de fetiches sexuais com ele, ela pede: “Decepçione-se! Vamos! Decepçione-se! Venha me bater! Mate-me! Mostre que é homem!”<sup>97</sup>. E, por fim, após ter realizado uma experiência erótica com Doutor Barbosa, Ana Maria insinua a Marcela que o marido desta é um homem fraco, ao que apanha dele e passa a respeitá-lo. Com relação ao advogado, a propósito, após surrar a esposa, que havia se revelado lésbica, ele afirma acreditar que “estava se transformando em um Homem! Como diz a expressão, com ‘H’ maiúsculo!”<sup>98</sup>, o que reforça uma performance de masculinidade associada a violência engendrada na narrativa.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 124.

O trecho ressalta, ainda, algo bastante presente no livro: a ideia de amor. Não apenas Ana Maria busca por ele, como outros corpos dissidentes mostrados ao longo do romance – é o que se vê, por exemplo, quando o narrador apresenta a passagem em que Doutor Barbosa vê a esposa, Marcela, junto a outras mulheres lésbicas:

Aquilo o estava entojando. Nada havia demais. Não era uma bacanal, como a princípio pensara que ia acontecer. Aquela classe de gente não se dava a tais festas. Amavam, simplesmente, de modo normal, diferente, mas sem a participação de terceiros, ou de observadores curiosos por saber como se processava o ato homossexual. Não via nada disso. Via, pela cara das moças, que o valor que davam a um beijo era tão superior a tudo que, pra chegar a um certo extremo, seria necessária muita solidão, muito amor e muita poesia.<sup>99</sup>

Essa cena, em que emerge a questão do amor romântico entre mulheres lésbicas, evidencia também um olhar para a construção de um imaginário de desejo, ou, antes, para como se revela na narrativa a educação do desejo.

Ao citar “observadores curiosos por saber como se processava o ato homossexual”, o texto propõe que haveria uma diferença de procedimentos afetivos nos relacionamentos entre indivíduos heterossexuais e entre indivíduos homossexuais, colocando, assim, o amor entre corpos dissidentes no campo de uma excentricidade e/ou aberração digna de curiosidade. No entanto, o que se observa nas buscas afetivas das personagens trans e homossexuais da obra, conforme os trechos transcritos há pouco, é o engendramento de uma forma diferente de amar; de um amor que se insere no campo da utopia.

No trabalho *Utopia as method* (2001)<sup>100</sup>, Ruth Levitas, ao propor e reunir conceituações de utopia elaboradas por teóricos diversos, observa que a “utopia é a expressão do desejo por uma forma melhor de ser ou de viver”<sup>101</sup>, “a expressão daquilo que falta”<sup>102</sup>, além de ressaltar que “a essência da utopia é o desejo de ser de outro jeito, individual e coletivamente, subjetiva e objetivamente”<sup>103</sup>. A defesa dessas ideias dialoga com outras formulações ao longo

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 113-4.

<sup>100</sup> Ruth Levitas. *Utopia as method: the imaginary reconstitution of society*. BasingstokeHA: Palgrave Macmillan, 2013. Edição do Kindle.

<sup>101</sup> Extraído do seguinte trecho original: “utopia is the expression of the desire for a better way of being or of living, and as such is braided through human culture”, *op. cit.*

<sup>102</sup> Extraído do seguinte trecho original: “If utopia is the expression of what is missing, of the experience of lack in any given society or culture, then a proper understanding of any society must include the consideration of unfulfilled aspirations which it produces”, *op. cit.*

<sup>103</sup> No original: “The core of utopia is the desire for being otherwise, individually and collectively, subjectively and objectively”, *op. cit.*

do estudo e resulta numa proposição geral de que a utopia é também um espaço no qual se pode conceber a satisfação de desejos não atendidos no mundo em que se vive. Nisso, a utopia se mostraria radical: revelando que não se pode concebê-la utilizando aquilo que é oferecido pela sociedade em que se está, mas, sim, desejando algo que ainda não foi imaginado. Esse radicalismo, ou utopia, seria não apenas uma forma de conceber-se de forma ainda não estabelecida pelo *status quo*, mas também uma eficiente forma de educação do desejo, uma vez que apresenta um novo campo de possibilidades para o exercício do desejo e da afetividade.

Conceber um universo ainda pouco (re)conhecido, como o dos corpos dissidentes na obra, se revelaria uma utopia, posto que essas personagens não concebem gênero e identidade conforme uma dada expectativa social, e, sim, de um jeito próprio, correspondente a um desejo individual. Esses corpos seriam, então, uma utopia ao proporem outra realidade, e isso levaria sujeitos normativos a praticarem discriminações e violências contra esses indivíduos, como forma de coibir o avanço de um construto diverso do que são capazes de conceber, por assumirem que toda identidade sexual é “automática”, e não “instável, mutável e volátil”, conforme proposição a seguir:

Nenhuma identidade sexual – mesmo a mais normativa – é automática, autêntica, facilmente assumida. Nenhuma identidade sexual existe sem negociação ou construção. Não existe, de um lado, uma identidade heterossexual lá fora, pronta, acabada, esperando para ser assumida e, de outro lado, uma identidade homossexual instável, que deve se virar sozinha. Em vez disso, toda identidade sexual é um construto instável, mutável e volátil, uma relação social contraditória e não finalizada.<sup>104</sup>

Assim, é possível estabelecer que a resistência a relações de afeto com corpos dissidentes, ou, antes, a resistência à existência desses corpos, está ligada a uma visão de mundo concreto e imutável, no qual não caberiam formas de viver e agir concebidas como utópicas por pensarem a si próprias e ao seu entorno de modos diferentes do estabelecido por Estado, Igreja e Família, tríade que, conforme debateu-se aqui, forjou os moldes daquilo que pode ou não ser aceito no âmbito do próprio corpo e da própria identidade.

---

<sup>104</sup> Deborah Britzman. “O que é esta coisa chamada Amor – Identidade homossexual: educação e currículo”. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 21. p. 71-96, jan./jun. 1996.

### Representações de corpos trans na literatura brasileira: alguns exemplos

Cassandra Rios, escritora paulistana cujas obras tiveram bastante circulação, apesar dos vetos da censura, foi autora de duas obras protagonizadas por mulheres trans: é o caso de *Georgette* (1956), romance que dedica um olhar ao corpo trans até então inédito na literatura brasileira, ressaltando cenários de deslocamento, subalternidade, marginalização e violência por meio da evolução da história do personagem Roberto, ou Bob, desde a infância até a cirurgia de transgenitalização a que se submete; e de *Uma mulher diferente* (1965), obra analisada amplamente neste estudo.

No entanto, se as obras de Cassandra protagonizadas por mulheres trans foram as que mais alcançaram leitores e conquistaram visibilidade comercial, outras, com menor ou maior circulação, também foram produzidas.

Em busca da personagem precursora, foi encontrada a tese intitulada *Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: 1960-1980*<sup>105</sup>, na qual o pesquisador Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes faz um levantamento bastante aprofundado dos primórdios da representação trans na literatura brasileira e aponta que a primeira aparição de destaque de uma personagem transgênera ocorreu em 1936, no conto “A grande atração”, do escritor cearense Raimundo Magalhães Jr. No texto, Luigi Bianchi é, apesar do nome associado ao masculino, uma mulher trans e soprano lírica que sonhava ser aceita em alguma renomada companhia de ópera, mas que foi admitida somente em um circo decadente, no qual apresentava números musicais e era adestradora de cães.

Apesar do longo hiato entre “A grande atração” (1936) e *Georgette* (1956) nas primeiras décadas do século, a partir dos anos 1950 observa-se um volume crescente de representações de corpos trans na literatura brasileira. Sem a intenção de abarcar a totalidade de produções, a seguir serão apresentados alguns exemplos.

Após a publicação de *Uma mulher diferente* (1965) por Cassandra Rios, foi a vez de outra mulher conceber uma personagem trans: trata-se de Adelaide Carraro, autora que lançou *O travesti*, em 1970 – assim como Cassandra, ela foi uma mulher lésbica que vendeu milhares de exemplares de obras e teve muitas publicações vetadas pela censura por serem consideradas obscenas e pornográficas. Nessa obra de 1970, acompanha-se o personagem

---

<sup>105</sup> Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes. *Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: 1960-1980*. Tese de doutorado em Letras. Universidade Federal da Paraíba, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/9301/2/arquivototal.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2023.

Rubens em sua transição para Jaqueline, mulher trans que sobrevive de prostituição e é constantemente submetida a intolerâncias, violências e perseguições policiais.

Na obra *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, há o conto “Dia dos namorados”, em que Viveca Lindfords é uma mulher trans e garota de programa que rouba e chantageia um cliente, banqueiro casado que se surpreende ao vê-la nua. Assim como em *Uma mulher diferente* (1965), neste conto também há a presença de um detetive que conduz o fio narrativo.

Também de 1975 é a obra *Vida cachorra*, que compila textos de escritores como Aguinaldo Silva, autor do conto “Amor grego”, história de amor entre a prostituta trans Lina Lee e o marinheiro grego Cristo Xantopoulos. O escritor também constrói personagens trans nos romances *Primeiras cartas aos andróginos* (1975) e *Lábios que beijei* (1992) – em ambas as obras, no entanto, as personagens são secundárias e vivem à margem da lei.

Em 1978, o escritor Julio César Moreira Martins publica o conto “Ruiva” na antologia *Sabe quem dançou?* Nesse texto, o relojoeiro mineiro Juarez migra para São Paulo, em busca de liberdade e de aceitação de sua identidade trans, mas, desiludido e decepcionado, acaba retornando à cidade natal.

Desse mesmo ano é a obra *Travesti* (1978), composta por duas novelas escritas por Roberto Freire. Em uma delas, “O milagre”, a personagem Joselin é rejeitada e expulsa de casa pela família, que não aceita sua identidade trans, e, uma vez nas ruas, recorre à prostituição para sobreviver.

As protagonistas trans estão presentes também em duas obras do ano seguinte: na peça teatral *Shirley, a história de um travesti* (1979), do dramaturgo e roteirista Leopoldo Serran, que classifica sua obra como a história de “um personagem que aceita enfrentar todas as humilhações para ser fiel ao seu desejo”<sup>106</sup>; e em duas histórias integrantes do livro *Teoremambo* (1979), de Darcy Penteadó, que são os contos “Noites de Rosali”, que narra o processo de transformação da travesti Rosali, e “A bichinha da sorveteria”, cujo personagem pejorativamente referido no título trabalha em uma sorveteria no interior de Minas e é frequentemente discriminado, até o dia em que imita Carmem Miranda com perfeição em um concurso e é ovacionado pelos habitantes da cidade.

---

<sup>106</sup> Trecho da entrevista “O travesti é um pistoleiro; todo dia tem que vencer um desafio”, cedida por Leopoldo Serran ao jornal *Lampião da Esquina*, n. 18, nov. 1979.

Em 1985, o mineiro Silvano Santiago lançou o romance *Stella Manhattan*, cuja personagem homônima é a identidade travesti de Eduardo da Costa e Silva, figura da alta sociedade que personifica na obra um jogo de aparências associado à sua classe social. Das obras produzidas no século 20 protagonizadas por personagens trans, esta é, sem dúvidas, a que mais circulou na somatória entre leitores, pesquisadores e críticos literários, sendo comercializada, lida e estudada até hoje em círculos diversos.

Também romance é *O fantasma travesti* (1988), de Silvia Orthof, obra com elementos fantásticos que aborda as questões de gênero sob uma perspectiva original na literatura brasileira, aproximando-se da teoria *queer* proposta, sobretudo, por Judith Butler, ao apresentar personagens que não são associadas ao masculino ou ao feminino, e sim ao que seria um gênero neutro ou não binário, como se observa neste trecho que descreve Ziriguidum, protagonista da obra: “É a nossa deus, travesti, que nada tem a ver com o que se imagina em fantasiosas religiões. Ziriguidum não é Messias, nem Alá, Oxalá, Osíris ou Cristo. Ziriguidum é Deus-Deusa, coisa neutra e misteriosa. É o todo-poderosa daqui, mas nada tem de santasanto”<sup>107</sup>.

E, para concluir os exemplos de protagonistas do século passado, há o livro *Nicola* (1999), de Danilo Angrimani, cujo personagem central vê-se como uma mulher desejante quando se olha no espelho, mas performa uma realidade em que é um professor universitário sisudo, casado com uma mulher e que tem filhos.

Há, ainda, obras que não necessariamente apresentam personagens que assumem uma identidade trans, no entanto transpõem as barreiras de gênero. É o caso, por exemplo, de *Grande sertão: veredas* (1956), romance modernista brasileiro de Guimarães Rosa, ambientado no sertão de Minas Gerais, que tem como protagonista Riobaldo, ex-jagunço apaixonado por Diadorim, melhor amigo que assume identidade masculina desde a infância para poder ser aceito e respeitado no bando, mas que, após morrer, tem seu corpo revelado da seguinte forma: “Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita [...]. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível [...]. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu solucei meu desespero”<sup>108</sup>. A propósito de Diadorim, a pesquisadora Amara Moira propõe que ela pode ser considerada uma personagem trans, “mas não numa concepção subjetivista, visto que desconhecemos a maneira como ele

<sup>107</sup> Sylvia Orthof. *O fantasma travesti*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988, p. 12.

<sup>108</sup> Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1956, p. 861.

pensava a própria condição: trans de uma perspectiva política”, uma vez que, tendo nascido com um corpo associado ao feminino por conta do órgão genital, “construiu para si uma identidade masculina e foi, inclusive, assim reconhecido”<sup>109</sup>.

Amara Moira, a propósito, no texto “Monstruoso corpo de delito: personagens transexuais na literatura brasileira”, fez um levantamento de personagens secundárias consideradas trans ou de outras, protagonistas, que possuem características que destoam da performance de gênero esperada pelo entorno em que se inserem: é o caso, por exemplo, de *As mulheres de mantilha* (1879), de autoria de Joaquim Manuel de Macedo, em que o personagem Isidoro se disfarça de mulher para não ser convocado para um recrutamento e acaba atraindo o amor de Inês, que sofre por considerar esse um amor irrealizável; do personagem Cândido, do livro *Ateneu* (1888), do escritor Raul Pompéia, que assina como Cândida as cartas de amor que escreve; de Albino, lavadeiro do romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, apresentado na narrativa como “afeminado”, tratado pelas lavadeiras como alguém “do mesmo sexo”; de *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, cuja protagonista homônima é apresentada como “uma mulher que tinha buço de rapaz, pernas e braços forrados de pelúcia crespa e entonos de força, com ares varonis, uma virago, avessa a homens, deve ser um desses erros da natureza, marcados com o estigma dos desvios monstruosos do ventre maldito que os concebera”<sup>110</sup>; de “Mariazinha”, personagem de *Capitães de areia* (1937), de Jorge Amado, sempre referida entre aspas ou sob o título de “pederasta”, a exemplo do trecho “um pederasta que tinha sido preso e se dizia chamar ‘Mariazinha’”<sup>111</sup>; de Eusebiozinho, personagem da crônica “Delicado”, e “Alipinho”, da crônica “Noiva da morte”, ambas de Nelson Rodrigues, publicadas em 1950, que abordam o suicídio de pessoas trans sob uma perspectiva pejorativa.

Há, ainda, em *Morangos mofados* (1981), de Caio Fernando de Abreu, o conto “Sargento Garcia”, que apresenta a personagem Isadora, mulher trans responsável pelo bordel onde o jovem Hermes tem sua primeira experiência sexual, com o Sargento Garcia.

Já nestas duas primeiras décadas do século 21, as personagens trans elencaram um volume bastante grande de obras ficcionais, das quais destacam-se o conto “Triunfo dos pelos” (2000), de Aretusa Von, que narra a história de uma mulher que deseja ser homem e um dia, ao acordar, percebe-se com o corpo masculino e vê ampliar o seu universo de possibilidades; o

<sup>109</sup> Amara Moira. “Monstruoso corpo de delito”. *Suplemento Pernambuco*, 10 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2198-monstruoso-corpo-de-delito-personagens-transexuais-na-literatura-brasileira.html>>. Acesso em: 22 set. 2023.

<sup>110</sup> Domingos Olímpio. *Luzia-Homem*. Rio de Janeiro: Companhia Litho-Typographia, 1903, p. 22.

<sup>111</sup> Jorge Amado. *Capitães de areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937, p. 136.

romance *A inevitável história de Letícia Diniz* (2006), de Marcelo Pedreira, que narra a história de uma mulher trans a qual, após uma série de violências, aos dezesseis anos se muda de Porto Velho para o Rio de Janeiro e se torna uma prostituta famosa, que em pouco tempo migra para a Itália para trabalhar como atriz pornô e retorna ao Brasil com ainda mais fama, algo que, no entanto, não se revela o suficiente para conter a sua melancolia; *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), de Joca Reiners Terron, que acompanha Cleo durante seu processo de subjetivação, ressaltado pela cirurgia de transgenitalização a que se submete e pelo deslocamento que empreende de São Paulo para o Egito; a obra *Luís Antônio-Gabriela* (2012), do escritor e dramaturgo Nelson Baskerville, que ficcionaliza a história de seu irmão, Luís Antônio, homossexual que migrou de Santos (SP) para Bilbao, na Espanha, onde assumiu a identidade de Gabriela e se apresentou artisticamente até 2006, ano em que sucumbiu ao HIV; *Sergio Y vai à América* (2014), romance de Alexandre Vidal Porto cujo protagonista, Dr. Amaro, é um psicanalista que busca conhecimento sobre o tema da transexualidade ao descobrir que um ex-paciente havia se mudado para os EUA e, lá, se reconhecido como mulher trans; *As fantasias eletivas* (2016), de Carlos Henrique Schroeder, em que Copi, mulher trans, artista, jornalista e prostituta, se vê rejeitada pela mãe e se muda da Argentina para o Brasil; o livro de poemas *De trans pra frente* (2017), de Dodi Leal, em que, entre outras poesias, se lê: “Não queria ter tanta raiva/ Mas te dei de comer com minha colher/ Não vês que estou linda, me abandonou / agora engula minha poesia, sou mulher”<sup>112</sup>; a obra *Contos transantropológicos* (2018), de Atena Beauvoir, que apresenta textos nos quais os personagens não se reconhecem nos próprios corpos; e, de Amara Moira, *Neca + 20 poemets travessos* (2021) e o conto “O que eu mais queria”, publicado na antologia *Coronárias* (2022).

---

<sup>112</sup> Trecho do poema “Poesia travada”, de Dodi Leal. *De trans pra frente*. São Paulo: Patuá, 2017, p. 64.



A escritora, articulista, professora e pesquisadora Amara Moira. Foto de Renato Parada. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/colunas/folha-de-rosto/amara-moira>>. Acesso em: 24 out. 2023.

Dessa vasta lista de obras ficcionais reunidas aqui, poucas foram escritas por pessoas transgênero. São elas: *De trans pra frente* (2017), de autoria da escritora, professora, pesquisadora e multiartista Dodi Leal; *Contos transantropológicos* (2018), da escritora, professora e filósofa Atena Beauvoir; e *Neca + 20 poematos travessos* (2021) e “O que eu mais queria”, conto publicado na antologia *Coronárias* (2022), ambos de autoria de Amara Moira, escritora, crítica literária e pesquisadora.

Apesar do baixo volume de obras com protagonismo trans escritas por pessoas transgênero, há um volume expressivo de obras autobiográficas com essa autoria, como é o caso, por exemplo, dos livros *A queda para o alto* (1982), de Anderson Herzer, possivelmente a primeira obra autobiográfica produzida por um escritor trans a ser publicada no Brasil; *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual* (1985), de Loris Ádreon; as obras de João W. Nery, a saber, *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1985), *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois* (2011), *Velhice transviada: memórias e reflexões* (2019) e, ainda, *Vidas trans: a coragem de existir*, que traz também textos de Amara Moira, Márcia Rocha e T. Brant; *E se eu fosse puta* (2016), de Amara Moira.

Há também, no campo da intertextualidade, a produção de Laerte, cartunista transexual que aborda a temática dos corpos dissidentes no trabalho artístico que produz, como se observa a seguir:



Igualmente intertextual é o trabalho de artistas trans como Linn da Quebrada, atriz, compositora e cantora que, em seus versos, aborda a transexualidade, a exemplo da música “Mulher”: “De noite pelas calçadas/ Andando de esquina em esquina/ Não é homem nem mulher/ É uma trava feminina [...] Ela tem cara de mulher/ Ela tem corpo de mulher/ Ela tem jeito, tem bunda, tem peito/ E o pau de mulher!”.

Ao transitar pelas produções literárias que apresentam personagens transexuais em destaque, ressalta-se o fato de que, ficcionalmente, é maior o número de autores cisgênero; a produção de escritores trans, na amostragem realizada, tem mais amplitude no campo biográfico/autobiográfico. É também perceptível que a transexualidade é abordada a partir de um corpo inicialmente associado ao masculino, que, no entanto, se identifica como feminino, sendo poucas as ocorrências contrárias, como a que se observa no conto “Triunfo dos pelos” (2000), de Aretusa Von. No campo da não ficção, há a obra de João W. Nery, primeiro homem trans a se submeter a uma cirurgia de transgenitalização no Brasil.

Sobre as temáticas empreendidas, na vida das personagens trans é constante a presença de violência, intolerância, abandono, rejeição, migrações forçadas, adoecimento físico e psicológico, melancolia, incompreensão e morte. Em geral, essas personagens são relegadas à prostituição, eventualmente conseguindo sobreviver com trabalhos na área artística, atuando como cantoras, atrizes, vedetes, dançarinas, entre outros ofícios.

3.

**MARIA VALÉRIA REZENDE**

(1942)

*Para a felicidade do povo de Farinhada, mais importante do que as coisas que a mulher do deputado fez, foi tudo aquilo que não fez: não aperreou, não achacou, não cobrou, não sujeitou, não humilhou, não ameaçou. E o povo, contente e agradecido trazia-lhe o que tinha de bonito...*<sup>113</sup>



Maria Valéria Rezende, em foto de Adriano Franco, publicada no *Jornal da Paraíba*, 22 out. 2022. Disponível em: <<https://jornaldaparaiba.com.br/cultura/perto-de-completar-80-anos-de-idade-maria-valeria-rezende-vai-lancar-livro-infantil-sobre-a-morte/>>. Acesso em 20 set. 2023.

Maria Valéria Rezende nasceu em Santos (SP), cidade da qual se mudou em 1976, quando completou dezoito anos, para, daí em diante, levar uma vida dedicada à educação popular.

Em São Paulo, atuou como dirigente da Juventude Estudantil Católica (JEC), movimento que tinha como intuito difundir o catolicismo e apoiar ações ligadas à luta por

---

<sup>113</sup> Maria Valéria Rezende. *Vasto Mundo*. São Paulo: Beca, 2001, p. 122.

justiça social, e atuou em programas de conscientização social e de alfabetização em comunidades em desenvolvimento em diferentes continentes, além de formar educadores para desempenharem essas práticas. De 1969 a 1971, devido à perseguição estudantil, é enviada para missões em países da Europa e da África pela Congregação de Nossa Senhora, Cônegas de Santo Agostinho, da qual faz parte.

Como missionária e educadora, viajou por diferentes países, o que permitiu a ela que tivesse contato com personalidades históricas, como Fidel Castro, que a contratou para desenvolver um trabalho de educação junto aos operários cubanos, e Gabriel García Marquez, de quem se tornou amiga.

No Brasil, apoiou e abrigou militantes perseguidos, radicou-se no interior do nordeste brasileiro e ao lado de pensadores como Frei Betto, de quem era bastante próxima, foi figura central na consolidação da Teologia da Libertação, movimento cristão que, a partir de ensinamentos bíblicos, prega a libertação das populações vulneráveis de contextos de opressão, injustiça e desamparo social.

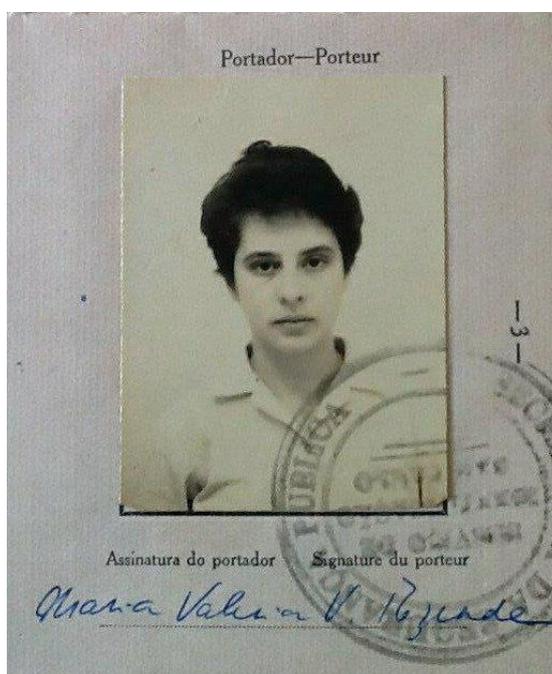


Foto em documento de Maria Valéria Rezende na juventude. “O vasto mundo de Maria Valéria Rezende”, em *Le Monde Diplomatique*, mai. 2018. Disponível em: <<https://diplomatie.org.br/o-vasto-mundo-de-maria-valeria-rezende/>>. Acesso em: 20 set. 2023.

Há algumas décadas morando em João Pessoa, na Paraíba, Maria Valéria é, desde 1965, freira da Congregação de Nossa Senhora, Cônegas de Santo Agostinho, algo que nunca a privou de se deslocar, pelo contrário; segundo afirma em entrevistas, foi o trabalho como missionária que lhe permitiu desfrutar de certa liberdade, em tempos em que as mulheres tinham a mobilidade condicionada por uma figura de autoridade:

[...] Não tinha tanta opção assim naquele tempo para mulher, era difícil escapar. Todo mundo esperava que você arrumasse um namorado, terminasse o ginásio, casasse logo, começasse a fazer filhinho, e ficar assim a vida toda. [...] Eu queria ser missionária, ser missionária era bem mais interessante. [...] Na vida religiosa a gente faz voto de pobreza, de castidade e de obediência, e as pessoas pensam “ah, que horror!”, mas na verdade são os votos de liberdade. O voto de pobreza significa que você não precisa fazer uma carreira profissional, não precisa fazer uma porção de coisas, pode largar tudo e ir pra outro canto. Você não tem laços pessoais, não cria uma família, marido nem nada, de maneira que está sempre livre. Se precisar de mim no Timor, eu vou pro Timor. [...].<sup>114</sup>

Essa constatação da escritora reforça a ideia de que a condição subalternizada da mulher se relaciona, muitas vezes, a estratégias de controle que se impõem por meio da constituição da família e dos cuidados com o lar e os filhos, contextos ainda utilizados como limitadores de acesso de mulheres a espaços de trânsito e de poder. Maria Valéria Rezende, no entanto, não apenas assumiu a própria vocação missionária, que permitiu a ela que viajasse pelo mundo colaborando com a educação social de populações vulneráveis, como também pôde dar vida a outra vocação que lhe era natural desde a infância: a de escritora.

Assim, após décadas de escrita informal, aos 59 anos ela publica *Vasto mundo* (2001), livro de contos – ou romance, como atesta Maria Valéria – ambientado em Farinhada, vilarejo fictício que abriga tipos populares diversos. Desde então, publicou mais de vinte obras e foi contemplada em diferentes premiações, como o Jabuti, com o qual foi laureada pela obra *Quarenta dias* (2014), e Casa de las Américas e Prêmio São Paulo de Literatura, pela obra *Outros cantos* (2016).

As obras da autora são marcadas pela presença de personagens marginalizadas e oprimidas, inspiradas em pessoas reais que Maria Valéria conhece nas andanças que faz mundo afora.

---

<sup>114</sup> Trecho da entrevista “O vasto mundo de Maria Valéria Rezende”, cedida ao periódico *Le Monde Diplomatique*, mai. 2018.

Intelectual, graduada em Língua e Literatura Francesa e em Pedagogia, além de mestra em Sociologia, é também articuladora do movimento Mulherio das Letras, coletivo literário de mulheres que realizam funções diversas no campo editorial, como escrita literária, ilustração, edição, pesquisa, entre outros.

A seguir, será analisada a obra *Quarenta dias* (2014), ressaltando-se o enfoque em questões relacionadas a etarismo, corpo feminino, maternidades sobrepostas, ditadura militar, identidade e deslocamento.

## 3.1

**Envelhecimento do corpo feminino e maternidades sobrepostas em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende<sup>115</sup>****Introdução**

O romance *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, tem como protagonista a personagem Alice, professora independente que vive na Paraíba. É mãe de uma única filha, Norinha, que mora no Rio Grande do Sul, onde estabeleceu a vida como professora universitária ao lado do marido e que, em suas próprias palavras, estaria “quase passando” da idade de ter filhos. Por ter uma carreira consolidada, cuja agenda profissional prevê períodos de estadia em outros lugares, inclusive fora do Brasil, Norinha argumenta que precisa de planejamento para engravidar, e é nesse momento que procura a mãe, com a expectativa de que ela assuma, no Sul do país, a criação do bebê vindouro. Embora não queira ir para outro estado e verbalize seu desejo de permanecer onde mora, Alice é ignorada e passa a ser assediada constantemente pela filha, por familiares e vizinhos, que acreditam que o fato de ser velha a limite ao auxílio à sua filha única e ao desempenho da função de avó.

É assim que Maria Valéria Rezende nos apresenta a protagonista de sua obra, e é por meio da composição das personagens Alice e Norinha que serão debatidos aqui etarismo, envelhecimento, maternidade e corpo feminino.

**A velhice existe?**

Comparativamente a estudos que giram em torno de outras etapas da vida, há poucos estudos sobre a velhice, especialmente em perspectiva historiográfica; em geral, o que circula com mais abundância sobre o tema são textos que se propõem ao desenvolvimento de uma abordagem terapêutica para o corpo envelhecendo. Talvez porque a velhice em si, e não apenas seus aspectos físicos e sociais, seja ainda um tema tabu, do qual se fala no âmbito da superficialidade, de modo a evitar os desconfortos que a reflexão sobre o assunto traz. Isso porque o termo “velho(a)” carrega uma série de significações negativas ao longo da história,

---

<sup>115</sup> Na fase inicial desta pesquisa, alguns tópicos deste capítulo foram apresentados no XVI Congresso Internacional ABRALIC: Circulação, Tramas & Sentidos na Literatura, em 2019, sob a comunicação “Vozes que não são ouvidas, corpos que não têm lugar: a velhice em Maria Valéria Rezende”. Posteriormente, a apresentação deu origem ao artigo de título homônimo, publicado nos anais do referido evento.

em especial no contexto capitalista ocidental: até tempos recentes, “velho(a)” seria a pessoa que não mais pode oferecer força de trabalho e que depende do auxílio assistencial dos familiares. Como consequência, a ideia de envelhecimento remetia à pecha de inutilidade – posto que a pessoa velha era assimilada como aquela que não contribuía mais, física ou financeiramente, com a sociedade.

Em diálogo com essas proposições, Phillippe Ariès resume as representações sobre envelhecimento dizendo que “antes do século XVIII, a velhice era considerada ridícula; no século XIX, sábia” e observa que “no século XX, a velhice como conceito biológico e moral desaparece”, porque haveria uma “pressão social exercida no sentido de negar a velhice enquanto tal, valorizando-se a pessoa que consegue disfarçá-la fisicamente (velhos bem conservados) e/ou psicologicamente (velhos de espírito jovem)”, o que leva o autor a concluir que “não há valorização alguma da velhice” na modernidade<sup>116</sup>.

Com base nessa proposição, se por um lado é possível afirmar que não há valorização da velhice no contexto ocidental, por outro é visível um movimento iniciado em décadas recentes em que pessoas envelhecidas são prezadas por meio daquilo – eis a contradição – de juventude que incorporaram aos seus corpos, mas também por meio da integração desse grupo de pessoas aos interesses capitalistas.

No contexto mundial, o termo “velho(a)” tem entrado em desuso. Questões relacionadas a uma nova forma de experimentar o cotidiano, por meio de viagens, cursos, atividades físicas e lazer, e o corpo, por meio dos avanços da indústria farmacêutica, da cosmetologia e da medicina estética, além de políticas sociais e de bem-estar, somadas a um contexto novo de longevidade no qual muitas pessoas com mais de sessenta anos de idade se mantêm saudáveis e ativas economicamente, impulsionaram o surgimento e adoção de termos como “idoso”, “terceira idade” e “melhor idade”, usados em caráter de “eufemismos” como forma de referenciar a “nova velhice”, que giraria em torno do restabelecimento do vigor físico e do poder de consumo<sup>117</sup>.

Medicamentos para tratamento de disfunção erétil, suplementos vitamínicos, popularização de procedimentos estéticos, ampliação de linhas de crédito consignado para

---

<sup>116</sup> Phillippe Ariès. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 2022. Edição do Kindle.

<sup>117</sup> Ao longo do desenvolvimento deste capítulo, pretende-se retomar positivamente o conceito de “velho”, uma vez que a distinção entre “velho(a)” e “idoso(a)” mais evidencia do que supera as conotações negativas dadas à velhice.

aposentados, atividades esportivas para “terceira idade” e ensino técnico voltado à profissionalização de cuidadores de idosos são heranças desse movimento.

Fala-se aqui em velhice e em suas (escassas) abordagens, por isso é preciso conceituar: afinal, o que é a velhice? Simone de Beauvoir deteve-se amplamente sobre o tema no livro *A velhice* (2018), no qual apresenta, entre outras perspectivas, esta transcrita a seguir:

A velhice não é um fato estático; é o resultado e o prolongamento de um processo. Em que consiste esse processo? Em outras palavras, o que é envelhecer? Esta ideia está ligada à ideia de mudança. Mas a vida do embrião, do recém-nascido, da criança é uma mudança contínua. Caberia concluir daí, como fizeram alguns, que nossa existência é uma morte lenta? É evidente que não. Um tal paradoxo desconhece a essencial verdade da vida; esta é um sistema instável no qual, a cada instante, o equilíbrio se perde e se reconquista: é a inércia que é sinônimo de morte. Mudar é a lei da vida. É um certo tipo de mudança que caracteriza o envelhecimento: irreversível e desfavorável — um declínio. O gerontologista americano Lansing propõe a seguinte definição de envelhecimento: “Um processo progressivo de mudança desfavorável, geralmente ligado à passagem do tempo, tornando-se aparente depois da maturidade e desembocando invariavelmente na morte.”<sup>118</sup>

Parece satisfatório, em termos conceituais, pensar em velhice valendo-se da perspectiva apresentada pelo gerontologista. Isso porque a proposição oferecida consegue estabelecer uma conexão entre o corpo físico e o metafísico. No entanto, ela deixa de ser suficiente quando falamos a partir de uma abordagem de gênero, em que mulheres frequentemente são interpeladas a respeito do envelhecimento muito antes de isso ser tema ao se referir ao sexo masculino, ainda que, na conceituação médica aqui tomada, a mudança desfavorável diga respeito ao corpo humano, e não apenas ao sexo feminino.

### **Uniformização, apagamento e invisibilização**

É na seara dessa interpelação a que mulheres são submetidas que se insere a violência contra o corpo velho. O etarismo, termo cunhado pelo estado-unidense Robert Butler em 1969, voltou com força ao debate por meio das teorias desenvolvidas por sua outrora pupila, a ativista antietarismo e escritora Ashton Applewhite.

Em essência, o etarismo diz respeito a toda forma de intolerância cometida contra corpos envelhecidos, sobretudo exclusão, negligência e violências físicas e psicológicas. Ao longo do livro *This chair rocks: a manifesto against ageism* (2019), Ashton faz um contundente

---

<sup>118</sup> Simone de Beauvoir. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição do Kindle.

manifesto contra as opressões sofridas pelos corpos velhos e relata situações em que pessoas com idade avançada foram submetidas a práticas que negam ou invalidam sua identidade e autonomia.

São muitas as situações em que o etarismo é expresso no cotidiano: ele está presente em transações bancárias e operacionais que, dos balcões de atendimento presencial, passaram a ser realizadas apenas por meio digital, o que é uma barreira aos iletrados virtuais – pessoas que não nasceram na era da Internet e possuem limitada habilidade com aparelhos eletrônicos; está presente quando alguém se coloca como porta-voz de pessoas mais velhas sem solicitação, como se estas não fossem capazes de se comunicarem autonomamente; quando se negam vagas de empregos a alguém em função da idade, sem buscar saber quais são seus conhecimentos e suas capacidades; quando se define o que parentes, sobretudo pais, mães, avôs e avós podem ou não assistir, comer e fazer, ignorando as vontades individuais de cada um; quando se atribui a pecha de “velho(a)”, “gagá”, entre outros, a pessoas mais velhas que pensam de forma diferente daquilo considerado esperado ou adequado; quando se conversa com outra pessoa de forma infantilizante, por duvidar de sua capacidade de compreensão devido à idade; quando os bens de um indivíduo idoso são apropriados sem autorização; quando se zomba do estilo de vida, das preferências culturais e de vestuário, do vocabulário e da forma física e aparência de uma pessoa velha; entre outros exemplos. Todas essas são manifestações de etarismo que ressaltam a ideia de que a velhice deve ser invisibilizada, tratada como enfermidade ou debilidade, mesmo quando a pessoa não apresenta dificuldades ou limitações que comprometam sua autonomia.

Quando se fala em invisibilizar a velhice, fala-se também de indústria farmacêutica, de tecnologias e de mercado da moda/têxtil, e o marketing que estas utilizam para lucrar, por meio da consolidação, ao longo dos séculos, da imagem de que a velhice é indesejada e de que apenas os corpos jovens são interessantes. Assim, são colocados no mercado produtos que prometem ação “antissinais”, “rejuvenescedora”, “antienvelhecimento”, além de intervenções estéticas que preenchem rugas, marcas de expressão e que prometem “aspecto descansado”, “jovialidade” e “rejuvenescimento” nos resultados, ressaltando a ideia de que a velhice é algo a ser combatido, banido. É o que também nos mostram os manequins em destaque nas lojas de departamento ao evidenciarem roupas em tamanhos pequenos, em geral as mesmas usadas em filmes, séries e programas de TV por personagens jovens e magros. A magreza, afinal, assim como a pele sem deformações, marcas e linhas, pertence ao campo da juventude, uma vez que o envelhecimento é um processo em que o corpo sofre a diminuição da rotatividade de lipídios

do tecido adiposo, de modo que nosso metabolismo funciona de forma mais lenta. Também perdemos colágeno, e isso altera a textura e firmeza da pele. Lutar contra questões biológicas, portanto, se torna uma fonte infindável de lucro, uma vez que, enquanto estamos vivos, o processo de envelhecimento, com suas inevitáveis perdas estéticas, é irreversível. Mais cruel e violento, no entanto, do que impor uma ideia de combate à velhice às mulheres é associar juventude a beleza e velhice a feiura.

No documentário *Um dia na vida* (2010), de Eduardo Coutinho, são apresentados recortes diversos e aleatórios de programas exibidos em canais da televisão brasileira. Em um desses excertos, é mostrado um programa em que mulheres passam pelo que se convencionou chamar de “transformação completa”, que se tratava de alterar significativamente a aparência das participantes. Em uma das imagens são mostradas mulheres que, após serem maquiadas, penteadas, vestidas e submetidas a procedimentos estéticos, beijam o espelho e choram convulsivamente. Há comoção do público. Uma mulher que, segundo a legenda, sentia-se muito feia e, por isso, acreditava que jamais iria se casar, finalmente “conquista a beleza”<sup>119</sup>.

Esses programas, bastante populares na televisão aberta brasileira nos anos 1990 e 2000, mostravam em especial mulheres acima dos quarenta anos, das classes baixa e média, que, em geral, trabalhavam fora e dentro de seus lares, cuidando da casa e da família exaustivamente. Sem nenhuma problematização voltada à extenuante jornada a que são expostas, vendia-se nesses programas televisivos a ideia de que a *dignidade* se associava à beleza. Beleza essa associada ao campo da juventude, instilando nas mulheres, século após século, o raciocínio de que *somos bonitas apenas quando somos ou parecemos jovens*. Assim, vaidade e bom condicionamento físico, sem resultarem num aspecto de juventude, não só não preenchem a interpelação de beleza como, muitas vezes, geram um efeito grotesco, arremessando o corpo envelhecendo a um universo de *des-afeto* e desumanização, embriões do etarismo.

Em 2019, o então presidente francês Emmanuel Macron questionou o então presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, sobre o alto volume de queimadas na Amazônia. Pouco afeito à argumentação e ao diálogo, uma das reações do mandatário brasileiro foi a de fazer insinuações e comentários agressivos, juntamente com sua equipe econômica, sobre a aparência da primeira-dama francesa em diferentes momentos. A primeira ofensa a dar origem à série veio de uma imagem em que se via Jair com Michelle, sua esposa vinte e cinco anos mais

---

<sup>119</sup> As ideias desenvolvidas nesse trecho fazem parte do texto sob os créditos a seguir: Luciana Lima Silva, “Toda mulher é uma mulher”, em *Alguém de vassoura na mão ainda lembra como foi*. São Paulo: Patuá, 2022, p. 151.

jovem, e Emmanuel e Brigitte, vinte e cinco anos mais velha que o marido. Ao lado das imagens, uma legenda em que se lia: “Entende agora pq (sic) Macron persegue Bolsonaro?”, dando a entender que a interpelação do presidente francês ao brasileiro se devia a um embate em que os capitais em jogo não eram políticos, e sim de legitimação de uma masculinidade que se valida sobre corpos jovens. A postagem, feita em uma rede social por um apoiador bolsonarista, foi “curtida” pelo presidente, acompanhada do comentário “não humilha cara. Kkkkkkk”. Essa lógica sexista e etarista, que se vale de uma abordagem misógina na tentativa de subjugar mulheres, também permeou os anos de governo de Dilma Rousseff, primeira mulher brasileira a ser eleita presidenta do Brasil. A tese de doutorado de Perla Haydee da Silva, intitulada “De louca a incompetente: construções discursivas em relação à ex-presidenta Dilma Rousseff”, analisou cerca de três mil comentários relacionados a Dilma Rousseff na página do Movimento Brasil Livre (MBL) na rede social *Facebook*. A pesquisadora identificou que quatro termos se destacavam: “louca”, “burra”, “prostituta” e “nojenta”, principais expressões atribuídas a então presidenta durante seu processo de *impeachment*, mas também notou a frequência com que frases como “vai pra casa”, “vai lavar roupa” e outras expressões ofensivas como “anta”, “Dilmanta”, “jumenta”, “vaca”, “vagabunda” e similares eram expressas, revelando a natureza misógina e sexista de seus detratores, que por meio de seus discursos colocam mulheres como Dilma, que ocupam uma posição de comando, como um corpo desviante, naquilo que possui de opositivo a um padrão feminino de subserviência doméstica.

Dilma foi destituída do cargo por um golpe parlamentar<sup>120</sup> que colocou no poder Michel Temer, casado com Marcela Temer, mulher 43 anos mais jovem e bastante celebrada por sua beleza. Em 2016, uma reportagem célebre da revista *Veja* a anunciava como “bela, recatada e do lar”<sup>121</sup>, em referência não apenas a Marcela, mas também como recurso para atrair o leitor do periódico, predominantemente conservador.

Culturalmente, o homem brasileiro heteronormativo é estimulado a buscar parceiras mais jovens, devido a uma visão arraigada de que as mulheres são, sobretudo, cuidadoras, por

---

<sup>120</sup> Apesar de a presidenta ter sido, oficialmente, destituída por meio de *impeachment*, o processo teve início por retaliação do então presidente da Câmara, Eduardo Cunha – denunciado por receber 45 milhões de reais do BTG Factual para interferir na votação de uma Medida Provisória favorável a interesses do banco – que teve recusado por Dilma Rousseff um pedido de blindagem no Conselho de Ética. Diante da negativa da presidenta, Eduardo Cunha aceitou um dos pedidos de impeachment contra a governante.

<sup>121</sup> A chamada da reportagem em questão, produzida por Juliana Linhares e publicada em 18 de abril de 2016 na revista *Veja*, foi: “Marcela Temer: bela, recatada e ‘do lar’: A quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 31 ago. 2022.

isso precisam da jovialidade e do vigor físico para servirem ao marido, aos filhos e ao lar<sup>122</sup>. Além dessa função, ocupariam também um espaço decorativo no âmbito familiar, uma vez que por muito tempo apenas homens circulavam pelos espaços de poder, de modo que cabia a eles o provimento financeiro da família. Esse espaço decorativo a que se submetia o feminino exigia não apenas juventude como também beleza, para que a mulher fosse otimizada em sua função de servilidade à fruição sexual e estética. Não à toa, muitos homens do campo conservador se servem dessa visão ultrapassada, ostentando esposas jovens como um capital valioso em sociedades etaristas e sexistas.

Às ações sexistas e etaristas exemplificadas se somam outras de igual natureza ao longo do governo do líder nacional de extrema direita, eleito democraticamente por uma parcela significativa da população que passou a se sentir confortável, como há muito não se sentia, para exteriorizar intolerâncias e preconceitos<sup>123</sup>.

Sobre esses temas debatidos, ficam os questionamentos: se o corpo feminino não produz capital nem serve à fruição estética, qual a sua função em um mundo ultracapitalista? É possível ser velha, sobretudo preta e pobre, em uma sociedade em desenvolvimento ainda baseada em violências raciais e econômicas?

### **O corpo feminino envelhecete**

Ao longo da história literária, são comuns as representações negativas da mulher que envelhece: desde a bruxa dos contos infantis que tenta impedir, a todo custo, as personagens de atingirem a fase adulta, efetivada por meio do beijo de um príncipe com o qual a jovem se casará – e, supõe-se, terá filhos –, até o imaginário popular da sogra, aquela que estorvaria incansavelmente genros e noras, impedindo a paz de reinar sobre os lares. Velhas são também a madrasta perversa, a bibliotecária ranzinza, a secretária ou atendente que perseguem os personagens jovens com suas imposições burocráticas, ou – com sorte – a avó frágil dedicada à culinária e aos serviços prestados a uma ingrata e negligente família. Além do gênio intratável e da fragilidade, no entanto, há outra característica bastante recorrente: a feiura. A mulher velha,

---

<sup>122</sup> No documento “Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil – 2ª edição” (IBGE, 2021, p. 3), “no Brasil, em 2019, as mulheres dedicaram aos cuidados de pessoas ou afazeres domésticos quase o dobro de tempo que os homens (21,4 horas contra 11,0 horas)”.

<sup>123</sup> E é na seara do preconceito que a violência contra os mais velhos alcança seus maiores índices: se as mulheres são aquelas, dentre os idosos, que mais sofrem violências, as mulheres negras são as mais vitimadas. Segundo dados do IBGE, as maiores vítimas de feminicídio em 2019 foram as pretas e pardas, que sofreram 34,8% mais violências do que as mulheres brancas dentro de casa e 121,7% mais violências fora de casa.

em geral, é representada como feia; isso porque, uma vez que o padrão de beleza se constrói socialmente em torno da juventude, a velhice, por se opor a esta, se opõe também à beleza.

Sobre a oposição juventude *versus* velhice, retoma-se aqui Simone de Beauvoir (1996) relembando algumas descrições feitas na Antiguidade sobre os corpos femininos velhos:

Horácio, nos Epodos, descreve com repugnância uma velha louca de amor, e também não é mais benevolente com a feiticeira Canídia. A aparência da mulher idosa é hedionda: “Teu dente é preto. Uma antiga velhice cava rugas em tua frente... teus seios são flácidos como as mamas de uma jumenta.” Ela cheira mal: “Que suor, que horrível perfume se desprende, por todo lado, dos seus membros flácidos.” Ovídio, em *Os tristes*, evoca com uma crueldade temperada de melancolia o futuro rosto da mulher amada; ele diz a Perila: “Esses traços encantadores se alterarão com o desgaste dos anos; fanada pelo tempo, essa frente ficará sulcada de rugas; essa beleza se tornará a vítima da impiedosa velhice que, passo a passo, sem ruído, avança. Dir-se-á: ela era bela. E tu hás de desolar-te, de acusar teu espelho de infidelidade.”<sup>124</sup>

Na Antiguidade, o corpo da mulher velha e a ideia de envelhecimento causavam pavor, por representarem a perda da beleza associada à juventude, mas fato é que as associações de velhice a algo negativo são culturalmente recorrentes, e não faltariam exemplos que pudessem corroborar essa informação, tanto no passado quanto na atualidade, de modo que se torna compreensível a repulsa que muitas mulheres têm ao próprio corpo quando velho.

Nesse sentido, em *O ponto zero da revolução* (2019), Silvia Federici aborda o ódio feminino ao corpo como algo que ocorre “porque sabemos que muita coisa depende disso”:

É da aparência do próprio corpo que depende se vamos conseguir um emprego bom ou ruim (no casamento ou fora de casa), se poderemos conquistar algum poder social, alguma companhia para enfrentar a solidão que nos espera na velhice — e, muitas vezes, também na juventude. E sempre existe o medo de que nosso corpo se volte contra nós, pois podemos engordar, ter rugas, envelhecer rapidamente, tornar as pessoas indiferentes a nós, perder nosso direito à intimidade, perder a chance de ser tocada ou abraçada.<sup>125</sup>

Essa reflexão da autora traz à discussão o fato pesaroso de que, para além de uma visão sobre a velhice que envolve a perda de habilidades físicas e cognitivas de modo

<sup>124</sup> Simone de Beauvoir. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição do Kindle.

<sup>125</sup> Silvia Federici. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

progressivo, para as mulheres o envelhecimento traz também a perda de um importante capital social: o corpo – ou, utilizando aqui denominação formulada por Pierre Bourdieu em sua obra *A distinção* (2007), um *corpo distintivo*, que seria aquele que usufrui de status em função da superioridade em relação a outros corpos, sobretudo em função da sua juventude e beleza.

É isso o que coloca a protagonista de *Quarenta dias* em desvantagem em sua narrativa: ao contrário da filha Norinha, às voltas com as questões de fertilidade do próprio corpo, Alice não mais usufrui de um *corpo distintivo*; é, antes, uma mulher velha que, destituída da juventude e da fertilidade, dois importantes capitais de que o corpo dela poderia dispor numa sociedade capitalista, parece não pertencer mais ao gênero feminino.

### **Corpos desumanizados**

Ao falar em envelhecimento, é importante ressaltar as distinções observadas nesse processo entre as experiências femininas e masculinas. Em termos estatísticos, atualmente a longevidade é percebida em todos os grupos sociais, mas é maior para o sexo feminino: segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), as mulheres têm expectativa de vida maior do que os homens em todos os países do mundo. No Brasil, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a expectativa de vida projetada para as mulheres em 2019 era de noventa anos. Já a expectativa de vida dos homens era de oitenta anos.

Essa ideia de longevidade feminina poderia ser muito benéfica para as mulheres, isso porque, findo o período fértil, os anos de vida posteriores seriam de ascensão a algo que Simone de Beauvoir menciona em seu trabalho como “terceiro sexo”, condição à qual as mulheres seriam alçadas e na qual estariam finalmente livres de pressões sociais relacionadas à fertilidade – constituição familiar e reprodução, por exemplo – uma vez que já não seriam mais corpos reprodutivos. Assim, maior expectativa de vida significaria, para as mulheres, a possibilidade de experimentar por um tempo considerável uma vida autônoma, sem ter que atender a imposições sociais.

No entanto, a mulher velha tem se tornado a principal responsável pelo sustento da família, uma vez que se tornou a chefe de lares que não contam com um parceiro, mas que, a depender do contexto socioeconômico, ainda dão suporte a filhos que, mesmo após constituírem família própria, moram com a mãe e dela dependem para cobrir despesas de moradia, alimentação e cuidados com o núcleo familiar, o que resulta em diluição dos rendimentos e redução do tempo livre da mulher velha.

Há ainda um número cada vez mais elevado de pessoas que abandonaram precocemente os estudos, não se inseriram no mercado de trabalho – a geração Nem-Nem – e que estão envelhecendo e vivendo exclusivamente dos rendimentos da família, representada, muitas vezes, pela figura de uma mulher que não possui um parceiro<sup>126</sup> com quem dividir as expensas da chefia do lar<sup>127</sup>.

As mulheres envelhecidas também têm sua autonomia em risco quando sobre elas se impõem os encargos necessários para a autonomia de outro indivíduo: é o que ocorre, por exemplo, quando se veem obrigadas a assumir integralmente a função de cuidadora dos netos, para que os filhos não percam a autonomia profissional e social.

É o que está em vias de acontecer com a personagem Alice: professora em atividade, que além dos rendimentos do ofício também recebe aposentadoria, foi a única responsável pela criação da filha, posto que seu companheiro desapareceu durante os anos de ditadura e não mais retornou. Vive em um apartamento com vista para o mar no litoral paraibano e, repentinamente, tem sua vida autônoma e independente ameaçada pela filha, Norinha, que deseja ver seu bebê, ainda sequer gerado, sendo cuidado pela futura avó, que, para assumir tal função, teria de se mudar de cidade e abandonar em definitivo suas atividades. Nessa empreitada, Norinha conta com familiares e vizinhos da mãe, que, assim como ela, acreditam que Alice deve se dedicar aos netos.

Alice resiste firmemente aos episódios de assédio, até que certo dia é encostada contra a parede e ouve: “Você vai pra Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado na lama, continuar com uma besteira dessas”<sup>128</sup>.

A ideia de uma suposta “obrigação” em acompanhar a filha única ressaltaria uma espécie de convenção – ou, antes, imposição – social sobre a função de Alice em seu núcleo familiar. Além disso, ao resistir às mudanças que tentam lhe impor e ao não enxergar positivamente a situação, como todos ao redor enxergam, Alice é comparada a um “jumento empacado na lama”.

---

<sup>126</sup> Este capítulo assume uma ótica heteroafetiva por ser este o modelo de relacionamento em que se inserem as personagens apresentadas na narrativa de Maria Valéria Rezende aqui abordada.

<sup>127</sup> Todas as informações estatísticas se baseiam em pesquisas feitas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) nesta década.

<sup>128</sup> Maria Valéria Rezende, *op. cit.*

Deixar de ser um “jumento empacado”, no caso da Alice, seria sair, a contragosto, do espaço onde tem autonomia e vida estabelecidas no Nordeste e se propor a uma migração rumo ao desconhecido Sul, para se transformar em um item de planejamento da filha. “Desempacar” ou, antes, “desanimalizar-se” seria submeter-se, tornar-se dócil, subserviente, submissa.

Essa animalização ocorre em função da perda da fertilidade, da juventude, algo a que Simone de Beauvoir remete ao falar sobre sexo na velhice: segundo a pensadora, o ato sexual dependeria da juventude e do vigor físico para não ser socialmente rebaixado “à categoria de pura função animal”<sup>129</sup>. Por conseguinte, sem a juventude, que abarca as ideias de fertilidade e reprodução, uma mulher veria não só sua prática sexual como também a si própria reduzidas à animalidade sempre que insubmissas às expectativas do entorno.

Se de um lado está Alice, às voltas com o processo de envelhecimento e os encargos sociais que isso gera, de outro está Norinha, correndo contra o tempo para ter filhos, pressionada pelo relógio biológico e, principalmente, pelo marido.

### **O corpo feminino fértil**

Norinha apresenta-se como uma mulher que estaria quase “passando da hora” de ter filhos, posto que, em suas palavras, “trinta e cinco anos era o limite para começar”. Há uma estatística à qual a personagem pertence: segundo dados do Ministério da Saúde, em vinte anos houve aumento de 70% no número de mulheres que deram à luz ao primeiro filho quando tinham idade entre 35 e 39 anos – faixa etária em que estaria Norinha quando o bebê nascesse, caso seu planejamento se concretizasse. Essa estatística traz à tona o aumento significativo do número de mulheres que privilegiou, nos últimos anos, o desenvolvimento intelectual e profissional, assim postergando a decisão – ou algumas vezes excluindo em definitivo a possibilidade – de ser mãe. Embora situar Norinha dentro dessa estatística induza à ideia de que a personagem exerce autonomia em relação à sua decisão de ter filhos – o que, em um primeiro momento, se confirmaria pela abordagem feita à mãe, na qual manifesta um desejo próprio de ter filhos e de realizar um planejamento que permita aliar a maternidade à carreira profissional

---

<sup>129</sup> Simone de Beauvoir. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição do Kindle.

– ela logo revela o fato de sofrer pressões do marido: diz que a mãe precisa se decidir logo sobre auxiliá-la ou não porque “se não ia ser tarde demais, Umberto não queria um [filho] só”<sup>130</sup>.

Assim, ao passo que a pressão sofrida por Alice diz respeito às atribuições convencionadas pelo seu entorno, todas girando em torno da ideia de velhice, Norinha vivenciaria uma luta contra o tempo a fim de não perder a benesse da fertilidade tal qual socialmente concebida: a reprodução. Isso porque propor-se ao exercício da maternidade ainda seria um impositivo social para afirmação da feminilidade, e, de certa forma, um poder – ainda que negociado a partir de uma condição subalternizada – que posiciona Norinha como *corpo distintivo*.

Nesse sentido, em meados do século XX, a criação dos filhos era uma barreira impeditiva do acesso de mulheres aos espaços públicos, uma vez que a expectativa era a de que elas se dedicassem ao lar e aos filhos em tempo integral, restando-lhes, assim, pouco ou nenhum tempo para o exercício da vida profissional fora do ambiente doméstico.

Essa ambientação da mulher no campo doméstico seria fruto de uma Modernidade a trazer como herança a consolidação da burguesia no século XVIII, que concebia as mulheres a partir de características apregoadamente femininas como fragilidade, submissão e dependência, opostas a características ditas masculinas, como força física, intelectualidade e autonomia. Sob essa ótica, às mulheres restaria a procriação e preparação de indivíduos para atuarem socialmente, posto que os homens, com suas habilidades e capacidades distintas, estariam à frente da produção de capital.

Conforme argumentam Michèle Ferrand e Annette Langevin<sup>131</sup>, a atribuição dessas funções fortalecia o sistema patriarcal vigente, e sua negação tem sido uma possibilidade proposta por muitas correntes feministas, que defendem a recusa à maternidade como forma de as mulheres romperem esse confinamento espacial e, desse modo, acessarem e permanecerem nos espaços pelos quais se interessassem, sobretudo aqueles até então frequentados apenas por homens. E é em função da desvinculação paulatina de uma imagem social restrita à maternidade que muitas mulheres optam por não ter filhos ou tê-los somente após se estabelecerem em uma profissão – ou, ao menos, após concluírem estudos que as habilitem para o exercício de um

---

<sup>130</sup> Maria Valéria Rezende, *op. cit.*

<sup>131</sup> Michèle Ferrand e Annette Langevin. “De l’origine de l’oppression des femmes aux fondements des rapports sociaux de sexe”. In: BATTAGLIOLA et al. (org.). *À propos des rapports sociaux/ parcours épistémologiques*. Paris: Centre Sociologie Urbaine/CNRS, 1990.

ofício –, de modo a assegurarem o trânsito entre os diferentes espaços e preservarem certa autonomia.

Essa busca feminina por estabilidade profissional e ocupação de espaços em que ainda são minoria é mais perceptível neste século, mas é pauta antiga entre nós, brasileiras: no século 19, desde as ideias da feminista Nísia Floresta, que se compaginam às ideias de outras mulheres que surgiram anteriormente, como Mary Wollstonecraft, Mary Wortley Montagu e François Poulan de la Barre, cujos pensamentos e reivindicações em comum foram fundamentais à história dos direitos das mulheres, é manifesta a vontade de ultrapassar os muros da casa, preenchida pelos cuidados com marido, filhos e afazeres domésticos.

Um marco pouco conhecido nessa história, em seus desdobramentos em solo brasileiro, é a obra de Ercília Nogueira Cobra, publicada no início do século passado.

### **O lugar da mulher: de Ercília Nogueira Cobra a Lina Meruane**<sup>132 133</sup>

No Brasil dos anos 1920 não havia incentivo ou estímulo às mulheres para que frequentassem o ensino superior ou profissionalizante, e muitas delas, antes mesmo de concluírem o ensino regular, eram submetidas a casamentos arranjados – em geral com homens mais velhos.

As poucas mulheres que seguiam carreira profissional raramente obtinham reconhecimento intelectual, e aquelas casadas que buscavam ofícios próprios eram com frequência ofuscadas pela figura do marido, ainda que a relevância técnica deste estivesse muito aquém da produção da esposa. Um exemplo disso na história literária brasileira é Julia Lopes

<sup>132</sup> As elaborações feitas aqui a respeito de Ercília Nogueira Cobra e Lina Meruane foram inicialmente apresentadas no congresso Latinidades – Fórum Latino-Americano de Estudos Fronteiriços e, posteriormente, publicadas sob a seguinte referência: Luciana Lima Silva. “Longe daqui, aqui mesmo: tensões sobre o corpo feminino em perspectiva em Ercília Nogueira Cobra e Lina Meruane”. *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 7. Disponível em: <<https://doi.org/10.23899/relacult.v7i4.2034>>. Acesso em 23 out. 2022.

<sup>133</sup> A respeito dos trabalhos aqui citados de Ercília Nogueira Cobra e Lina Meruane, é importante ressaltar que, se por um lado há abordagens que revelam preocupações de gênero e classe no trabalho de ambas, por outro há a questão de raça que sequer é citada nessas teorias, de modo a se estabelecer uma interseccionalidade incompleta. Isso ocorre porque a questão da interseccionalidade parece ganhar contornos de fato a partir dos estudos produzidos por autoras do feminismo negro e de teóricas feministas racializadas. Além disso, é relevante destacar que embora Ercília Nogueira Cobra e Lina Meruane se lancem a discussões feministas, as obras parecem ainda enveredar, vez ou outra, por uma ótica patriarcal, exigindo mais ações transformadoras das mulheres do que do Estado ou da Igreja, por exemplo, que são referências nos modelos comportamentais em função dos discursos que empreendem ou das políticas que executam. Se à época em que Ercília escreveu seu texto as questões de raça eram, em geral, apartadas das discussões de gênero, uma vez que o interesse e o acesso a textos com enfoque racial eram reduzidos – em vista de uma invisibilização de gênero ainda mais violenta com as mulheres não brancas (e também com aquelas não heteronormativas) –, hoje já se tem um repertório bastante elucidativo de pensadoras que trouxeram a público a incompletude presente nos estudos feministas que não partem de uma ideia de interseccionalidade.

de Almeida, escritora reconhecida pela crítica em razão da qualidade de sua vasta produção ficcional e jornalística, que teve apagada sua participação como uma das fundadoras da Academia Brasileira de Letras por ser mulher e não poder ocupar uma das cadeiras da instituição. Em vez disso, Filinto de Almeida, esposo de Julia e escritor de menor envergadura que ela, assumiu a cadeira de número 3 da ABL.

Se há mulheres como Julia que, mesmo tendo seu papel reduzido pela dinâmica patriarcal, se estabeleceram em uma profissão às vésperas do século 20, há também muitas outras que sequer tiveram acesso a uma formação técnica ou a espaços de poder historicamente ocupados por homens. E é sobre isso que fala Ercília Nogueira Cobra<sup>134</sup> em *Virgindade anti-higiênica* (1924), obra que faz um apanhado crítico da situação da mulher, partindo da imposição da virgindade para problematizar a limitação de espaços aos quais elas poderiam ascender naquele período. E quais eram esses espaços? No caso das mulheres casadas, o espaço doméstico, realizando a organização da casa, procriando e cuidando dos filhos, enquanto as não casadas, por sua vez, ocupavam os espaços sociais pelos quais transitavam com a tutela da família – em geral, tendo em vistas a demonstração de boas maneiras e beleza para que isso atraísse um marido bem-sucedido.

---

<sup>134</sup> Apesar das lacunas a respeito da biografia de Ercília Nogueira Cobra, incluindo a atuação como dona de um bordel no Rio Grande do Sul e posterior sumiço, sem que se tenha pistas do paradeiro final dela, o que se sabe é que, apesar das perseguições sofridas em decorrência de suas publicações – nesse sentido, observa-se aqui, a título de curiosidade, que *Virgindade anti-higiênica* foi primeiramente publicada por Monteiro Lobato – a certeza que se tem é que a escritora, de origem abastada, teve uma vida conturbada, regada a fugas e busca por autonomia. Uma boa fonte de informações a respeito de Ercília é o texto *Biografia de uma revoltada: Ercília Nogueira Cobra*, escrito por Maria Lúcia de Barros Mott, que fez um trabalho investigativo sobre a biografia da autora, de modo que ela pudesse chegar até nós, no século 21. Além disso, a editora Luas também lançou uma edição que reúne toda a obra da escritora, intitulada *Virgindade inútil e anti-higiênica: ensaios de uma revoltada* (2021), que traz bom material de apoio.



Ercília Nogueira Cobra no Rio de Janeiro, em 1929. Autor desconhecido. Foto obtida por Maria Lúcia Mott em sua pesquisa *Biografia de uma revoltada: Ercília Nogueira Cobra*. Fundação Carlos Chagas. Cad. Pesq., São Paulo, n. 58, p. 89-104, ago. 1986.

Ercília propõe que toda a construção social feita em torno de como deve ser a vida de uma mulher – incluindo a atividade sexual restrita ao matrimônio e à formação de uma família – seria fator responsável por conduzir à marginalização aquelas que perdiam a virgindade em função do desejo próprio, e não de um casamento. Muito disso, propõe a autora, estaria relacionado à condição de servidão ao homem à qual a mulher é submetida ao ser privada de uma educação voltada à formação profissional e ao emprego. Desenvolvimento intelectual e independência financeira seriam, assim, chaves para o forjamento de um lugar emancipatório para a mulher.

Ao questionar sobre os papéis de homens e mulheres na sociedade, Ercília mostra que nas relações de gênero da época o que se veem são mulheres envoltas em *deveres*, sem reconhecimento do trabalho doméstico que exercem, e homens às voltas com *prazeres*, desfrutando de reconhecimento profissional.

De maneira geral, atuar como frente de trabalho nas fábricas, nas quais recebiam remuneração menor do que os homens que trabalhavam em posição igual ou mesmo inferior, era o que restava às mulheres que se lançavam no mercado profissional dos anos 1920. Além disso, elas enfrentavam o agravante de não poderem renunciar à constituição familiar e ao consequente trabalho doméstico. A esse respeito, novamente Ercília aponta como solução o acesso à educação técnica, pela qual as mulheres obteriam conhecimentos que as tornariam aptas a realizarem trabalhos mais bem remunerados em indústrias lucrativas, o que lhes serviria como instrumento de poder no âmbito doméstico, mas é sabido que o acesso feminino a cursos de formação superior e profissional foi desencorajado durante muito tempo.

Esse desencorajamento estaria associado à ideia de formação familiar, algo que, na vida de uma mulher, deveria se sobrepor a todas as outras realizações. A esse propósito, o texto pontua a diferença entre mulheres que desfrutavam de boa situação social e aquelas de classes pobres: enquanto as primeiras, aos sinais iniciais de interesse sexual, eram encaminhadas pela família a um casamento, para que a libido recém-descoberta se direcionasse à reprodução, as segundas frequentemente cediam ao desejo, muitas vezes mediante promessas de casamento que não se cumpriam, o que resultava na perda da virgindade, ou, antes, a dita “perda da honra”, expressão que destaca o quanto o valor social da mulher estava sujeito à Igreja católica e ao Estado, que criminalizavam e puniam a atividade sexual feminina fora do contexto matrimonial.

Se por um lado os homens eram encorajados a iniciar a vida sexual sem a obrigação das núpcias, por outro lado as mulheres cuja perda da virgindade não estivesse atrelada ao casamento eram comumente marginalizadas pelos pais, que as expulsavam de casa, e pela sociedade, que não mais as aceitava como “mulheres honradas”, o que limitava ainda mais a possibilidade feminina de acesso a espaços de poder. Diante desse cenário, uma alternativa frequente era recorrer à prostituição, não só para ter uma fonte própria de rendimentos, mas, muitas vezes, para sustentar os filhos gerados a partir das relações sexuais que aconteceram fora do âmbito conjugal.

É também relevante ressaltar que, não bastasse a punição quando o sexo fosse praticado por vontade própria, havia outro castigo ainda maior para as solteiras: o estupro (comumente interpretado como “defloramento”, nos anos noventa) que exigia a “reparação da honra”, isto é, a obrigação de o estuprador se casar com a vítima, algo que exponenciava, em vez de punir, uma grave violência cometida contra as mulheres, sobretudo aquelas menores de idade.

### **Corpo feminino aqui e acolá**

Se em um primeiro momento parecem distantes as décadas em que mulheres eram desestimuladas a buscarem autonomia, a história mostra que essa página ainda não foi virada: observa-se em tempos recentes, no Brasil e nas Américas, que a constituição da família e os debates sobre o que seria a função social da mulher ressurgiram com força nos discursos conservadores. Por exemplo, o bispo evangélico brasileiro Edir Macedo afirmou em 2019 que a mulher não pode ter mais estudo do que o marido, do contrário “ele não seria o cabeça, ela seria a cabeça. E se ela fosse a cabeça não serviria à vontade de Deus”<sup>135</sup>. Essa suposta vontade de Deus, no caso, seria a de que a mulher se dedicasse ao lar e aos filhos. De que a mulher fosse *reprodutiva* e o homem, *produtivo*.

E é sobre os encargos da reprodução que a chilena Lina Meruane fala no livro *Contra os filhos* (2018). Em especial à luz da guinada conservadora que resultou em muitos dos governos de matizes religiosas e militares que têm regido as Américas nos últimos anos, lançar um livro que se opõe veementemente aos filhos rendeu muitas polêmicas.

### ***Contra os filhos e o retorno do “anjo-materno”***

Se Ercília Nogueira Cobra propõe, em 1924, que as mulheres precisam de estudos e qualificação técnica para reivindicar a mesma liberdade masculina de trânsito, Lina Meruane, em 2018, vai além e diz que não bastam a educação e a profissionalização; é preciso também que as mulheres abdicuem dos filhos para poder ascender a todos os espaços de poder aos quais os homens têm direito e as mulheres, não, por estarem sempre às voltas, parcial ou integralmente, com os compromissos da maternidade, o que limitaria a própria potência.

---

<sup>135</sup> Ingrid Soares. “Bispo Edir Macedo diz que mulher não pode ter mais estudo que o marido”. *Correio Braziliense*, 24 set. 2019. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2019/09/24/internabrazil,789307/bispo-edir-macedo-diz-que-mulher-nao-pode-ter-mais-estudo-que-omarido.shtml>>. Acesso em: 3 out. 2020.



A escritora e professora chilena Lina Meruane. Foto de Freddy Eduardo. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meruane,\\_Lina\\_-Puertodeideas\\_2016\\_fRF03.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meruane,_Lina_-Puertodeideas_2016_fRF03.jpg)>. Acesso em: 23 out. 2022.

Essa proposição de Lina dialoga com o movimento *childfree* (“sem crianças”) surgido nos Estados Unidos nos anos 1970 e que reivindica, sobretudo, o direito feminino a optar por uma vida sem filhos e, preferencialmente, sem crianças compartilhando os mesmos espaços que adultos – reivindicação polêmica, uma vez que envolve impor às famílias que não circulem com os próprios filhos em espaços não infantis.

Em *Contra os filhos*, Lina retoma um ponto bastante debatido no texto de Ercília: a profissionalização da mulher. No entanto, usa essa temática para questionar por qual motivo – após muitas lutas para conquistar um lugar de autonomia na sociedade por meio de estudos, formação e atuação profissional – muitas mulheres estão abdicando desses êxitos para retornarem aos lares, dedicando-se integralmente aos filhos e a eles devotando a centralidade das próprias ações.

Um dos maiores e mais eficazes delimitadores sociais de espaço seria aquilo que Lina chama de “anjo-materno”, uma espécie de sacralização da maternidade que eficazmente resultou, ao longo de séculos, na permanência da mulher no ambiente doméstico. Esse anjo teria sido combatido nas ondas feministas que se sucederam, mas estaria se reinstalando por meio do retorno da associação entre mulher e ecologia, levando muitas mães a se dedicarem cada vez mais à gestação e à maternidade a fim de suprir todas as necessidades de seus filhos, com menos interferências artificiais possíveis. Dessa forma, priorizariam: gestação sem uso de fármacos e com alimentação orgânica; parto sem interferência de anestésicos e procedimentos médicos; amamentação em livre demanda pelo maior tempo possível; nutrição infantil complexa em nutrientes; estímulos educativos em tempo integral; entre outros. Dadas as demandas para o cumprimento desse vasto número de compromissos com o filho que a nova mãe assumiria, não só suas atividades se restringiriam ao lar como também seu tempo livre se devotaria à causa dos filhos e da casa, uma vez que interessaria a essas mulheres o aprendizado constante de práticas que garantam a potencialização das habilidades de suas crianças.

Como bem retoma Lina, cabe aqui observar que, embora alguns pais da atualidade participem mais do processo de criação dos filhos do que em outras épocas, a falta de assistência financeira do Estado às mulheres perdura ao passo que persiste a cobrança social em torno da procriação e aumentam as recomendações em torno do tempo que uma mãe deve disponibilizar à criação dos filhos.

### ***Corpos produtivos e corpos reprodutivos***

Como promover socialmente a família se não são oferecidas à mulher condições de conciliar a vida profissional com a maternidade? Nesse sentido, Lina propõe uma reflexão sobre o descaso das políticas liberalistas em relação às mulheres, invariavelmente subalternizadas em suas existências e vistas como corpos *reprodutivos*, que produzem e reproduzem a si próprias sem nisso serem valorizadas, uma vez que o reconhecimento recairia apenas sobre o homem, corpo *produtivo* que livremente produz (o capital).

A esse respeito, Silvia Federici, na obra *Calibã e a bruxa* (2017), observa que a desigualdade entre homens e mulheres tem suas bases na formação do capitalismo, e que a acumulação de bens capitalistas se fundou a partir de uma nova ordem patriarcal em que as mulheres são excluídas do trabalho assalariado, voltando-se, assim, ao trabalho doméstico e *reprodutivo*. Sem rendimentos próprios, uma vez que o trabalho doméstico não é remunerado

ou sequer considerado uma produção socialmente valorizada, o importante trabalho de geração de força de trabalho das mulheres as tornou submetidas aos homens para que pudessem subsistir. Daí a defesa da autora de que o trabalho doméstico e reprodutivo deve ser remunerado, pois o capitalismo depende essencialmente dessas atividades, com as quais lucra e se beneficia. O Estado, portanto, precisaria produzir políticas públicas que respaldem mulheres-mães e filhos, para que estes usufruam de autonomia.

Na esteira dessas ponderações sobre as obrigações do Estado, Lina Meruane traz à discussão a recente conceituação da ideia de infância, uma vez que as crianças seriam, até há pouco tempo, concebidas para atender aos desígnios da natureza e para servirem de mão de obra fundamental para a composição da força de trabalho nas sociedades pré-Revolução Industrial. Se antes as crianças não eram respeitadas nas especificidades de sua faixa etária, sendo consideradas apenas pequenos indivíduos aos quais cabiam as mesmas responsabilidades que aos adultos tão logo se mostrassem minimamente hábeis para executá-las, com o abandono da função produtiva as crianças teriam deixado de ser interessantes para alguns Estados e passado a ter educação e saúde supridas prioritariamente pela própria família.

O Estado, eximindo-se de sua responsabilidade de desenvolver políticas voltadas à autonomia de mães e filhos, sinaliza interesse no retorno da infância ao campo produtivo, conforme expressa a fala de Jair Bolsonaro quando presidente da República, em que este propõe a legalização do trabalho infantil, alegando que ele próprio havia trabalhado quando criança<sup>136</sup>. Também nesse sentido foram retomadas as discussões do Estado acerca de maioridade penal, além da punição da criança em contextos em que estas sofreram violência sexual por adultos, como em episódio em que uma menina de onze anos do Espírito Santo teve de migrar para outro estado para conseguir realizar legalmente o aborto de um feto que foi fruto de estupro sistemáticos<sup>137</sup> e em outro, mais recente, em que outra criança, também de onze anos, foi impedida de abortar por uma juíza que perguntou a ela se “suportaria ficar mais um pouquinho”<sup>138</sup> com o feto na barriga, para que o parto fosse feito e a criança nascida fosse entregue à adoção, proposta essa completamente negligente aos riscos à saúde da vítima.

---

<sup>136</sup> cf. matéria “Deixa a molecada trabalhar”, diz Bolsonaro ao defender trabalho infantil”, disponível em: <<https://exame.com/brasil/deixa-a-molecada-trabalhar-diz-bolsonaro-ao-defender-trabalho-infantil/>>. Acesso em: 07 jun. 2022.

<sup>137</sup> cf. matéria “Ministra Damares Alves agiu para impedir aborto em criança de 10 anos”, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/09/ministra-dameres-alves-agiu-para-impedir-aborto-de-crianca-de-10-anos.shtml>>. Acesso em: 07 jun. 2022.

<sup>138</sup> Cf. matéria “‘Suportaria ficar mais um pouquinho?’, ‘queres escolher um nome?’ e ‘você acha que o pai concordaria?’: As frases da juíza Joana Ribeiro Zimmer para menina de 11 anos estuprada”, disponível em: <<https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2022/06/21/suportaria-ficar-mais-um-pouquinho-queres->

Se em um primeiro momento, nessas situações, o clamor é justificado como uma “luta pela preservação da vida” do feto e/ou posterior criança, outra situação evidenciou que o alvo, de fato, é o controle do corpo feminino.

Em 2022, uma jovem atriz, vítima de estupro, deu continuidade à gravidez descoberta tardiamente e optou pela doação legal da criança gerada, privando-a assim de um futuro estigmatizado e desprovido de genuíno afeto. A atitude, que inicialmente fornece elementos para atender ao anseio popular antiabortivo, também recebeu julgamentos e questionamentos; teria realmente acontecido o estupro? Como ocorreu? Quem é o abusador? Se a mulher em questão tem condições financeiras, por que não assumiu a criação da criança? Essas interpelações apontam para uma visão que busca mecanismos para culpabilizar a mulher, mantendo-a presa a padrões de comportamento que, no limite, buscam encerrá-la em um ambiente controlador. Além disso, esses questionamentos e comportamentos elencados desconsideram o que pode ser feito de efetivo para garantir a segurança afetiva e física das crianças, seara em que se inserem também as discussões sobre a legalização do aborto, algo que evitaria o desenvolvimento de fetos gerados de forma indesejada, com a perspectiva de um futuro inseguro, emocional ou financeiramente.

Essas situações ressoam, em uma primeira análise, a chamada à retomada da função produtiva das crianças – seja em termos capitais, seja em termos reprodutivos –por meio de crianças produzindo crianças, ou crianças servindo ao propósito de serem adotadas por casais que, sob a ótica das Igrejas e do Estado, precisam “gerar frutos”. Sob a ótica liberalista, estaríamos divididos em produtores e produtos, e, se as crianças não mais produzem, estas se tornariam então mera reprodução sem valor capital, juntando-se assim também às mulheres-mães que retornam aos lares e passam a ter os filhos como produto valioso, mas não valorado. Desse modo, as crianças só poderiam escapar do destino reprodutivo a partir da tomada integral de responsabilidade da família. Ou, antes, da mãe, a quem se atribuem as responsabilidades primeiras de criação, invariavelmente.

Foram muitas as intelectuais que questionaram o papel imposto à mulher, posicionando-se a favor da autonomia feminina em deliberar livremente sobre a intenção ou não de ter filhos, sobretudo a fim de garantir o acesso aos mesmos espaços de poder nos quais os homens circulam. No entanto, a sociedade parece sempre emergir em cenários nos quais as

conquistas femininas não conseguem se efetivar, em virtude, sobretudo, de valores difundidos pelas Igrejas e pelo Estado.

Nesse sentido, se ao falar da Igreja retomou-se uma fala recente do bispo evangélico Edir Macedo, em que este defendia a submissão da mulher ao homem, ao falar de Estado relembra-se a fala de Jair Bolsonaro, em que ressalta que mulheres “deveriam ganhar menos, pois engravidam”<sup>139</sup>. Esse discurso, somado a outros similares, é prejudicial à sociedade e em especial às mulheres, pois fomenta e naturaliza a desigualdade de gênero, além de produzir formas predatórias e abusivas de relacionamento intergeracional entre mulheres, algo que será debatido a seguir.

### ***A mulher produtiva e reprodutiva***

Ao longo do tempo foram muitos os debates que se propuseram a refletir sobre maneiras de a mulher eficazmente garantir e manter seu acesso em diferentes espaços – seja profissionalizando-se, seja não caindo nas armadilhas da extenuante e não remunerada maternidade em tempo integral.

Se em tempos de dedicação exclusiva à família os encargos da criação recaíam exclusivamente sobre a mãe, ao passo que ao pai se vinculavam as obrigações financeiras em relação ao seu núcleo familiar – devido ao caráter *reprodutivo* e *produtivo* que o capitalismo atribuiu a esses corpos –, como as novas mães, aquelas que têm uma carreira a administrar e uma gama maior de espaços ao seu dispor, podem criar seus filhos?

Em relação aos homens, ainda na contemporaneidade recaem as mesmas cobranças de outrora, restritas ao provimento financeiro. Ainda hoje, sob uma ótica generalista, um bom pai seria aquele que “ajuda” nas tarefas cotidianas relacionadas aos filhos, algo, porém, de relativa valia social se não houver aporte financeiro.

Essa distinção cuidado *versus* provimento, que coloca de um lado a mulher e de outro o homem quando se fala sobre a responsabilidade de um casal heteronormativo em relação aos filhos, parece efetivar, mesmo na contemporaneidade, as divisões propostas pelo Estado e pelas Igrejas: homens livres para produzir o capital; mulheres livres para produzir capital desde que isso não ameace a produção de capital masculina, ou seja, desde que os homens não tenham

---

<sup>139</sup> cf. matéria “Bolsonaro faz evento com mulheres para tentar reduzir desaprovção de eleitoras”, disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/bolsonaro-faz-evento-com-mulheres-para-tentar-reduzir-desaprovacao-de-eleitoras/>>. Acesso em: 19 jul. 2022.

que abrir mão de espaços e do volume de produtividade para realizar algo que diria respeito às mulheres: a criação de filhos.

Desse modo, a mulher ainda estaria caracterizada como a responsável pela criação dos filhos, mesmo com as mudanças profundas em curso sobre o que seria o papel feminino na sociedade. É possível, no entanto, observar uma nova dinâmica em torno da mulher jovem, que se torna indispensável à sociedade uma vez que se habilita a atuar como força de trabalho. Assim, apesar da imposição reprodutora que ainda recai sobre ela, a mulher jovem se vê parcialmente liberta do encargo exclusivo de criação de sua prole. Aí entra em cena a nova mulher velha, ou “idosa”, que preservaria sua autonomia financeira e ainda teria vigor físico para administrar as necessidades dos filhos, que se manteriam, dessa forma, como a frente de trabalho jovem mantenedora, por longo prazo, da geração de capital.

### **Um corpo sem lugar**

Conforme somos informados na narrativa, Alice acaba se submetendo ao planejamento de Norinha. No entanto, a migração forçada do Nordeste para o Sul a desestrutura, sobretudo quando ela é informada de que ficará sozinha por alguns meses na cidade ainda desconhecida, pois a filha viajaria para outro país. Com isso, uma nova movimentação espacial entra em curso na narrativa: um deslocamento que dura quarenta dias e que pode ser interpretado como uma tentativa de reorganização de identidade por parte de Alice. Nesses quarenta dias, Alice busca compreender o novo espaço em que está inserida, se ligando a pessoas excluídas economicamente e rememorando eventos de seu passado, como o desaparecimento do marido durante a ditadura militar. Ao longo de toda a narrativa, no entanto, a personagem não estabelece um interlocutor a quem confiar suas inquietações; por compreender a espécie de acordo social acerca de sua situação, Alice tem vergonha de expor seus sentimentos.

O único espaço acessado voluntariamente por Alice passa a ser um velho caderno que ela levou para o Sul “por pura teimosia”, cuja capa é estampada com a imagem da eternamente jovem Barbie. É nele que ela expõe livremente todos os seus dissabores e, de quebra, endereça seu despeito à “boneca loira”. Assim, a deambulação pelas ruas e o posterior registro de experiências em um caderno que se tornou “tábua de salvação” se tornam processos de subjetivação que tentam restaurar certa ideia de autonomia e identidade de Alice.

*Escrever para entender ou esquecer*

Em meio à ação do seu núcleo que a obriga a se desfazer de tudo o que possui, sob a alegação de que todos os seus pertences são imprestáveis e inúteis para a nova vida que assumirá no Sul, o gesto de agarrar-se a um caderno antigo com a imagem de Barbie na capa ganha bastante relevância no romance, sobretudo porque é o único objeto pessoal que Alice consegue manter consigo. Não à toa, é o caderno que carregará todos os pensamentos e as elaborações que a personagem fará a partir de suas vivências, mostrando-se como único mecanismo que permite a ela que se ocupe de si mesma, que cuide de si – em um ambiente onde espera-se que ela cuide da filha, dos netos vindouros e de tudo o mais que se faça necessário dentro do pensamento de seu entorno de que, devido à idade, ela tem a obrigação de *cuidar* de outros.

No caderno, a protagonista apresenta não somente os fatos que se desenrolam em sua vida a partir do momento em que é removida da Paraíba e levada a contragosto para o Rio Grande do Sul; apresenta também sua visão de mundo, sua escrita elaborada, com estilo muitas vezes debochado, e suas referências de vida. É, portanto, um canal pelo qual a personagem consegue subjetivar a própria existência, em sua integralidade, em meio a desintegração identitária a que é submetida quando forçada a um deslocamento geográfico indesejado.

Além do importante aspecto da subjetivação, chama a atenção a relação que Alice trava com Barbie: a protagonista vê na boneca uma interlocutora fiel, a quem pode se dirigir de modo franco e seguro, sem julgamentos – uma vez que o desenho da capa não pode responder ao que lhe é dito.

A esse respeito, segue um trecho em que se observa a relação “entre as duas”:

Ufa! Cansei você, não foi, Barbie? “Sorry”. Estou cansada também, mas embalei na escrita e vejo que minha letra começa a recuperar um traço mais regular. Vou me acalmando desse jeito. Foi bom botar pra fora essa coisa toda, dizer claramente pra mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa, vergonha de dizer o que minha filha fez comigo?, ou da minha raiva, do meu próprio egoísmo?, é egoísmo querer ter minha própria vida? Diga-me, Barbie, você que nasceu pra ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos outros, você é feliz assim?, você não tem vergonha?, eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> Maria Valéria Rezende, *op. cit.*

Se em um primeiro momento se sobressai certa ideia de cumplicidade estabelecida por Alice em relação a Barbie, em um segundo momento o que podemos concluir é que se referir à boneca é uma forma derivada do pueril “querido diário”, aqui numa versão desencantada em que a desperta protagonista pode se referir nominalmente a alguém com quem não tem nenhum vínculo real.

Nesse sentido, a conexão criada com Barbie é a mesma que Alice criou com o processo de escrita, a de “atenuar os males da solidão”, como nomeia Michel Foucault nesta reflexão:

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente em sua relação de complementaridade com a anacorese: ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha; é possível então fazer uma primeira analogia: o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas será para o solitário.<sup>141</sup>

No caso da protagonista, para além de buscar um ponto de refúgio para olhar a si própria, o ato de ter como interlocutora a boneca Barbie é tanto uma forma de não se apartar de uma humanidade mínima em que possa nomear a pessoa com quem fala como também um meio de direcionar o seu despeito a uma personagem marcada, geração após geração, pela objetificação, pela adequação aos padrões sociais exigidos. Se em Barbie essa adequação se estabelece por meio do corpo, eternamente magro, sorridente e jovial, em Alice essa adequação viria por meio do aceite de se ver como velha e sem função social admissível que não a de atender às demandas da filha. Barbie e Alice, no entanto, seriam faces diferentes de uma mesma moeda de pouco valor em que a autonomia feminina desfruta de pouco espaço para se desenvolver.

Além disso, a boneca Barbie reúne algumas características pertencentes ao universo de valores que ressaltam as características de Alice que, na narrativa, são postas como desfavoráveis. Assim, Barbie é loira e jovem, em contraste com Alice, que é parda – essa questão será abordada mais adiante – e velha. Essas características da boneca também dialogam com aquelas pertencentes a Norinha, a “galeguinha”, “alvinha”, de “olho azul”, cuja saga reprodutiva impulsiona, na narrativa, os percalços relativos ao envelhecimento que Alice

---

<sup>141</sup> Michel Foucault. “A escrita de si”, em *Ética, sexualidade e política*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 145.

enfrenta perante seu entorno social, de modo que o despeito de Alice direcionado a Barbie ao escrever relatos no diário pode, de certo modo, ser também interpretado como uma forma de dar vazão às mágoas que sente em relação à filha, uma vez que Alice revela em certo momento não ser dada a confrontos:

Norinha tinha resolvido fazer uma dieta, sei lá quem indicou, nem pra quê, mas não importa. Só queria comer arroz, macarrão, pão se fossem integrais, difíceis de achar e caríssimos naquele tempo, mais os legumes e uma sola chapada de peito de frango, que, imagine só, Barbie, minha filha me “ensinou” a fazer. Vivia acrescentando coisas estranhas nas minhas listas de feira, que eu fielmente obedecia... eu, que nem minha avó, fazendo qualquer coisa pra evitar discussão.<sup>142</sup>

A revelação de Alice de que faz “qualquer coisa pra evitar discussão” também torna compreensível o porquê de ela ceder aos caprichos de Norinha e de, perante o egoísmo da filha, não a confrontar, e sim sair sem rumo, relatando a experiência num caderno no qual pode se expressar com liberdade, inclusive interpelando os responsáveis pela sua atual situação e contra eles direcionando sua indignação. Assim, uma vez que Alice já esteve perdida, o diário torna-se não só um instrumento de ordenação dos fatos, como também uma ferramenta para que ela não se perca novamente.

É também pelo diário de Alice que temos informações sobre seu companheiro, pai de Norinha, desaparecido sem deixar rastros durante os anos de ditadura, conforme somos informados neste trecho:

O namoro com Aldenor se firmando, pra valer, a filha tão diferente de mim, Igualzinha ao pai, vejam só. Só pode mesmo se chamar Aldenora! Galeguinha, alvinha feito ele, de olho azul, vão ver, logo a cor se firma!, ele sumido nas suas atividades que nem eu podia saber, Pra não pôr em perigo você mesma e a menina, e ele sumindo de vez, desaparecido, morto? Norinha vindo-se embora pro Sul com seu gaúcho louro, mais conforme, diria a Tia Brites?<sup>143</sup>

Alice também aborda a repressão militar quando está vagando pelas ruas de Porto Alegre, sem destino, travando relações temporárias com pessoas em estado migratório, destituídas de um lar, e procurando por Cícero Araújo, pessoa de paradeiro desconhecido a qual

---

<sup>142</sup> Maria Valéria Rezende, *op. cit.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

ela nunca viu. Assim, em certo momento ela conhece Arturo, a quem se refere da seguinte forma:

Quem era Arturo?, pus-me a indagar, primeiro indiretamente, as respostas dele esquivas, eu aos poucos ousando mais, ele desconversando, cedendo algum indício, outro. Quando escureceu e as luzes dos postes se acenderam lá fora, eu já sabia o bastante, sim, Montonero na juventude, os “compañeros” desaparecidos, caindo mortos rente a ele, o pavor, a perda dos laços, a fuga louca pela fronteira, sem documentos nem contatos, o desatino, Porto Alegre, a rua como destino, quisera ser poeta. Sim, quisera ser poeta e tratara de aprender decorando páginas e páginas, de Borges a Neruda, de Juana Inés, de Ibarbourou, de Mistral a Guillén e outros, e mais outros, todos. Arturo me esqueceu, partiu dali sem sair do lugar, pôs-se a desfiar versos, retalhos de estrofes, poemas incompletos e arrevesados, e entendi que já não os possuía íntegros, o portunhol, a cada frase reinventado, tinha se tornado seu único idioma. Levantei-me e fugi, pra não chorar alto, pra não despertar Arturo. Atravessei pros arcos do outro lado da avenida, sem sequer olhar pros lados, ao risco de ser esmagada por um carro tardio, apoiei-me escondida por trás de uma das colunas, e chorei todas as mágoas de Arturo, de mistura com todas as demais dores que me vinham contaminando naqueles dias, afogando as minhas.<sup>144</sup>

Seja por meio da busca a Cícero Araújo, que, assim como seu marido, tem paradeiro desconhecido, seja pela comoção que sentiu diante dos relatos de Arturo – que revelou ter sido, durante a juventude, um *montonero* (expressão que se refere aos guerrilheiros argentinos de extrema-esquerda ligados ao movimento peronista, nos anos 1970) que teve de fugir do próprio país, errando pelas fronteiras – é possível estabelecer, embora sem elementos incisivos, que ao se conectar às ruas em busca de ordenação da própria identidade, Alice retoma um passado estilhaçado que ainda carece de reconstrução. Assim, buscando compreender e subjetivar um papel social com o qual não se identifica, se vê novamente às voltas com um passado enevoado em dúvidas, confuso.

Ao longo do romance, breves registros informam que a protagonista criou sozinha sua filha, cujo pai é um desaparecido político dos anos de ditadura brasileira. Pouca informação se tem a respeito do desaparecimento de Aldenor, mas o que a narrativa nos oferece é a certeza de que essa ausência paterna alterou um modelo familiar, estruturado ou não, formado por Alice, o companheiro e a filha Norinha. Isso se evidencia, por exemplo, quando Norinha retoma o desaparecimento do pai ao assediar a mãe para que esta aceite se mudar para o Sul, dizendo que por culpa da mãe “ela tinha crescido praticamente sozinha, eu me ausentava, só pensando em trabalhar pra esquecer a tragédia da minha juventude”<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*

Quando expressa “tragédia da minha juventude”, o texto nos oferece elementos – ainda que enunciados por Norinha em sua busca por argumentos que desencadeiem um sentimento de culpa na mãe e a façam aceitar a ida para Porto Alegre – para compreender a força desse acontecimento na vida das personagens.

O termo “tragédia” é também utilizado por Alice em outro momento, quando diz:

Apesar da tragédia do desaparecimento de Aldenor, das minhas noites em claro, do apherio com as notícias, sempre truncadas pelos chiados do rádio em ondas curtas, sobre sequestros, torturas, execuções, desaparecimentos, dos pesadelos com gente ferida sangrando até a morte no meio de alguma selva, cuidei mais do que tudo pra que minha filha recebesse muito carinho, amor incondicional, mas sem mimos e complacência, havia de ser forte, reta e generosa como o pai, e confiei no meu exemplo, que eu achava natural, de cordialidade e delicadeza pra com os outros.<sup>146</sup>

Se num primeiro momento a ideia de Alice é escrever sobre como foi o processo de desenraizamento da Paraíba e suas respectivas consequências, é por esses registros que a personagem acessa essas lembranças dolorosas sobre a perda do companheiro.

Alice não foi arremessada aos porões da ditadura, mas estava ligada aos movimentos de resistência durante os anos de chumbo, conforme expressa quando conta que recebia as notícias pelo “rádio em ondas curtas”, referindo-se à escuta de mensagens vindas de informantes e emissoras, nacionais e internacionais, que conseguiam driblar a censura e chegar a pontos remotos do país, transmitindo eventos e propagando informações que por outros meios não chegariam à população contrária à repressão. Apesar do envolvimento, no entanto, ela ressalta que dedicou à filha “muito carinho, amor incondicional, mas sem mimos e complacência”.

Ao rememorar os cuidados com a criação da filha, que recaiu sobre si a partir do momento em que perdeu o companheiro, Alice expõe a destituição familiar desencadeada pela ditadura e a sobrecarga de mulheres que, uma vez mães, ainda que militantes, passaram a assumir solitariamente os cuidados com os filhos.

A propósito do tema da ditadura, *Quarenta dias* é um romance que integra uma leva de obras que abordam, em primeiro ou segundo plano, o regime militar instaurado em 1964.

---

<sup>146</sup> *Ibid.*

Segundo a pesquisadora Eurídice Figueiredo, em *A literatura como arquivo da literatura brasileira* (2017)<sup>147</sup>, é possível dividir as produções que tematizam a memória da ditadura em três períodos.

O primeiro seria representado por obras que se inserem no período de 1964 a 1979, ano em que a Lei da Anistia é promulgada, e trazem abordagens que variam entre prospectivas, utópicas e distópicas, diante da aniquilação dos projetos revolucionários. São representativos do período, por exemplo, os livros *Quarup* (1967), de Antonio Callado, *Pessach* (1967), de Carlos Heitor Cony, *Zero* (1975), de Inácio de Loyola Brandão e *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós.

O segundo abrangeria a produção literária de 1980 a 2000, marcada pelo caráter testemunhal e autobiográfico. São desse período as obras *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Os carbonários* (1981), de Alfredo Sirkis, *Batismo de sangue* (1983), de Frei Betto, e *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares.

O terceiro, por fim, diria respeito às produções de 2000 até a atualidade. As obras desse recorte temporal apresentam perspectivas que dialogam com as proposições debatidas na Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, criada em 1995, e com a Comissão Nacional da Verdade, de 2012. Há também produções ainda mais recentes, pautadas pelas ideias de preservação da memória e resistência, que dialogam com o golpe parlamentar sofrido pela presidenta Dilma Rousseff em 2016.

A respeito das obras desse período, Eurídice Figueiredo propõe que:

[elas] se distanciam do puro testemunho porque os autores não são *superstes*, não foram vítimas diretas da repressão, ou, pelo menos, não se apresentam no papel de vítimas de tortura. São romances que transfiguram as experiências, considerando que, em sua maioria, os autores eram jovens durante os anos da ditadura, conheceram-na de perto e podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se de casos verídicos, porém já transmutados.<sup>148</sup>

Desse modo, essa proposição de Eurídice situaria boa parte das produções contemporâneas que abordam a ditadura como *memória dos filhos e netos* – também chamado

<sup>147</sup> Eurídice Figueiredo. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 87.

por Marianne Hirsch de *pós-memória*<sup>149</sup> – expressão referente a memórias transmitidas por uma geração que viveu o trauma – do holocausto, das ditaduras, dos genocídios – a uma geração posterior que não o viveu, mas o retoma tão profundamente que essa reconstituição pode ser interpretada como uma memória em si mesma; portanto, a memória reconstituída e reelaborada por uma geração não testemunhal, tornando-se, assim, uma memória própria e única. Seria o caso, por exemplo, de obras como *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, e *Herança* (2022), de Jacques Fux.

No caso de *Quarenta dias*, lançado em 2014, não podemos inserir Maria Valéria Rezende ou Alice no campo dessa memória posterior, posto que ambas, autora e personagem, vivenciaram a ditadura, mas é possível considerar que a menção aos anos de chumbo surge em um momento de resgate do tema impulsionado pelos debates promovidos acerca dos cinquenta anos da ditadura, completados em 31 de março de 2014, e da instauração da Comissão Nacional da Verdade (CNV).

### ***I'm a Barbie girl in a Barbie world***

Ao se dirigir à Barbie que estampa a capa do caderno onde escreve seus relatos, Alice se coloca de modo questionador e desafiador, o que gera um efeito de humor na narrativa, uma vez que a boneca não pode responder às provocações. Além disso, é inusitado acompanhar uma mulher velha interpelando uma personagem infantil que, em um primeiro olhar, pouca similaridade estabelece com a protagonista.

Criada em 1959, embora tenha se tornado um fenômeno no Brasil apenas na década de 1980, Barbie é a personagem loira, sorridente e magérrima mundialmente conhecida, década após década, habitar o imaginário infantil. As razões do fascínio que muitas meninas e mulheres têm por bonecas é algo que não será investigado neste trabalho, mas é interessante observar que Barbie, a mais desejada dentre todas de sua categoria, é uma das poucas bonecas nas prateleiras das lojas de brinquedos a performar a fase adulta, uma vez que as bonecas mais populares e difundidas costumam ter a aparência de bebês, o que incute nas crianças – em conjunto com outros brinquedos de cunho doméstico – uma ideia de que, mesmo na infância e no universo lúdico, o feminino deve se voltar ao cuidado. No entanto, não é necessariamente o cuidado maternal que a Barbie inspira. Independente, a boneca tem seu próprio carro, roupas da moda

---

<sup>149</sup> Marianne Hirsch. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

– afinal, é uma *fashion doll* – uma casa ampla, amigas e um namorado, cabendo à criança que a manipula trocar as peças de vestuário da boneca, incluir acessórios à casa e aos ambientes aos quais Barbie pode ser associada – como universidade e clubes, por exemplo – e utilizar a imaginação para inseri-la nos mais diversos cenários em que uma jovem mulher possa estar. Barbie, portanto, se transposta para a cultura brasileira, guardaria mais semelhanças com as apresentadoras dos anos 1980, então jovens adultas como Xuxa, Angélica e Eliana, do que com seus pequenos telespectadores, aqueles que consumiam a indefectível boneca loira que tem como bordão a frase “Barbie, tudo o que você quer ser”. E, de fato, ela tem tudo aquilo que é posto como ideal a ser perseguido pelas mulheres contemporâneas: corpo perfeito, pele perfeita, vida abastada e independente, namorado e amigos perfeitos. Não à toa, Barbie segue sendo objeto de interesse de crianças, jovens e adultos, como atesta o sucesso avassalador do filme *Barbie* (2023), dirigido por Greta Gerwig – obra, a propósito, que gerou muitas polêmicas ao desconstruir e atualizar os bonecos Barbie e Ken, evidenciando as tensões entre gêneros e colocando em pauta temáticas associadas ao feminismo.

A postura despeitada de Alice em relação a Barbie mostra que aquela não quer ser esta, de um lado; de outro, a tensão que se impõe na narrativa a partir das demandas de Norinha ressaltam o processo de envelhecimento em que a protagonista está imersa, fazendo que seja ressaltado um embate entre corpo jovem e corpo velho. É, afinal, por meio das demandas da juventude envelhecida da filha que Alice passa a refletir sobre os impactos do próprio envelhecimento em seu entorno social. Assim, se não fica explícito em nenhum momento um desejo de juventude por parte de Alice, algo que sinalizasse um anseio de ser eternamente jovem, como Barbie, há o fato visível de que a juventude – da Alice de Lewis Carroll, de Barbie, de Norinha – pertencem a um campo que evidencia a inadequação de Alice a um universo que celebra a jovialidade e a fertilidade. Ou seja, seria pela consciência do contraste e seus consecutivos efeitos que a situação da velha mulher se agravaria. É compreensível, portanto, que Alice odeie Barbie: é esta como referência de *corpo distintivo* o que impulsiona a existência do lugar de invisibilidade e servilidade em que corpos velhos, como o seu, são inseridos.

Sobre esse tema, há um importante estudo de Mirian Goldemberg, chamado “Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira”<sup>150</sup>, que se dedicou a identificar o modo como mulheres do Brasil e da Alemanha veem o envelhecimento: o resultado mostra que as brasileiras

---

<sup>150</sup> Mirian Goldenberg, “Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira”, *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 25, n. 2, p. 46-56, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/leguem/article/view/21803/11965>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

entrevistadas – pertencentes a um recorte de 50 a 60 anos, classe média/alta carioca – se lamentam pelas perdas do corpo e da sexualidade, sobretudo pela sensação de invisibilidade e pelo impacto que o avanço da idade causa no desejo do outro, enquanto as alemãs celebram as conquistas profissionais e intelectuais que a retirada do campo da fertilidade promove. São mulheres, as alemãs, que estariam próximas daquilo que Simone de Beauvoir definiria como “terceiro sexo”, ou seja, um período em que a mulher, livre das cobranças que giram em torno de reprodução, estariam livres da vigilância social.

Em um universo de *corpos distintivos*, no mundo da Barbie, mulheres como Alice não têm lugar como capital; têm lugar apenas como peça de uma engrenagem que se movimenta em torno de mercadorias valiosas, ou seja, corpos *produtivos* e *reprodutivos*, mencionados anteriormente neste trabalho. As atividades profissionais e produtivas que a protagonista realizava em sua cidade natal têm valor inferior ao atribuído à função de avó dentro do grande mecanismo social, uma vez que os netos são o futuro, Norinha é o presente e Alice seria, de certo modo, um objeto sem lugar no tempo-espaço.

A esse propósito, Simone de Beauvoir observa que “o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico; ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade”<sup>151</sup>.

No grande rearranjo social possível diante dessa perda de valorização, coube a Alice assumir o posto mal-ajambrado de “filha da filha”, posição possível em um universo colorido para Barbies, Alices e Norinhas – ainda que esta última corra contra o tempo para não perder valia.

### **A velhice feminina na literatura brasileira: alguns exemplos**

Alice é a mulher velha e cativante protagonista de *Quarenta dias*, livro que conquistou leitores Brasil afora e rendeu a Maria Valéria Rezende os prêmios Jabuti de Melhor romance e de Livro do ano de 2015. Embora uma personagem com essas características não seja novidade, o número de representações similares na literatura é ainda muito aquém do que o destinado a mulheres jovens e de meia-idade.

No trabalho intitulado *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), conduzido por Regina Dalcastagnè, que se propôs a compreender o perfil

---

<sup>151</sup> Simone de Beauvoir. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição do Kindle.

das personagens da literatura brasileira, as estatísticas dão conta de que mulheres que se inserem na velhice representam 8,5% do total analisado. Para fins de comparação, as personagens que são jovens representam 33,8%; as adultas, 43,3%; e as maduras, 21,4%. Em termos de faixas absolutas e consolidadas, as personagens femininas envelhecidas só não são menos representadas do que meninas (6,4%). Regina atribui essas estatísticas à verificação de que boa parte dos romances brasileiros tem como foco o atemporal clichê de homens maduros se relacionando com mulheres jovens, reforçando, assim, o estereótipo de que a velhice feminina, ao contrário da masculina, é algo indesejado, sobretudo no campo afetivo.

Apesar da baixa representação, a figura da mulher madura é comum na literatura brasileira desde os seus primórdios, comumente em segundo plano e tratada de forma pejorativa; escassas são, no entanto, as protagonistas que abordam a questão da velhice na ficção, mas há algumas referências bastante marcantes em obras produzidas por escritoras brasileiras.

No romance *Úrsula* (1859), escrito por Maria Firmina dos Reis, a personagem Preta Susana, uma mulher velha e escravizada, é a primeira voz da literatura brasileira a encarnar, em primeira pessoa, o discurso abolicionista ao narrar a trajetória e os dissabores que vivenciou desde que havia sido roubada de África, onde era livre em sua juventude, e trazida para o Brasil como escravizada. Embora a personagem não seja protagonista do livro, centrado no amor impossível entre Úrsula e Tancredo, a fala pungente da personagem pode ser considerada um momento-chave da história literária, pela importância histórica em se abordar a escravização de maneira tão direta e objetiva.

Já na obra de Clarice Lispector, as personagens velhas estão presentes em diversos contos, por exemplo: “Feliz aniversário” (1960), em que a família se reúne para a festa de comemoração de 89 anos de dona Anita, mulher impassível e dócil que, diante das ações e gestos artificiais dos familiares, assume uma postura insubordinada; em “Os laços da família” (*Laços de família*, 1960), os vínculos entre mãe e filha ressurgem inesperadamente a partir de uma freada brusca do táxi em que estão; “O grande passeio” (1971), em que a idosa Mocinha é vítima da rejeição e do descaso de familiares; em “A partida de trem” (1974), a personagem Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, de 77 anos, se questiona sobre como sua velhice é vista pela família e pela sociedade enquanto viaja de trem em direção à casa do filho; “Ruído de Passos” (*A via crúcis do corpo*, 1974), em que a personagem Cândida Raposo, de 81 anos, se sente culpada por ainda sentir desejo sexual; “Mas Vai Chover” (*A via crúcis do corpo*, 1974), história em que a Maria Angélica, de sessenta anos, se envolve com um entregador de

farmácia de dezenove anos que cede às investidas sexuais da mulher quando esta lhe promete bens materiais; e “A procura de uma dignidade” (*Onde estivestes de noite*, 1974), em que a personagem Jorge B. Xavier se sente culpada e envergonhada por sentir um forte desejo sexual pelo cantor Roberto Carlos.

No genial e inexplicável *A obscena senhora D.* (1982), de Hilda Hilst, a protagonista Hillé, de sessenta anos, vive reclusa, confinada no vão da escada de sua casa, desde a morte de seu marido.

Em *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, há a personagem Rosa Ambrósio, atriz outrora aclamada e admirada que vive às voltas com questões relacionadas ao envelhecimento. Ao longo do romance, acompanhamos as perturbações da protagonista diante das mudanças no corpo, nos relacionamentos e na forma como é vista pelas outras pessoas e por si própria. Também de Lygia há o conto “Senhor Diretor” (*Seminário dos ratos*, 1977), em que se conhece a história de Maria Emília, professora aposentada de 62 anos que, por ser virgem, se sente confrontada pelas imagens de corpos seminus que estampam as revistas e decide escrever uma carta mental ao diretor de uma publicação. Já em “Boa noite, Maria” (*A noite escura e mais eu*, 1995), a personagem Maria Leonor decide que um homem que conheceu no aeroporto será o seu companheiro. O conto é marcado pelos questionamentos da personagem em torno do envelhecimento do corpo e do prazer sexual.

Livia Garcia-Roza apresenta personagens com idade avançada em duas obras: *Milamor* (2008) e *Amor em dois tempos* (2012). Em ambos, são retratadas mulheres – Maria e Vivian, respectivamente – que se permitem desejar e ser desejadas, apesar do julgamento e das censuras que vivem devido à idade que possuem.

No romance *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, é retratada uma mulher em dois momentos: durante a juventude e na velhice – tempo este em que, solitária, vive um cotidiano simples que ganha complexidade quando a personagem encontra os diários do pai. A partir daí, a mulher passa a relatar seus dias no verso das folhas em que estão as anotações do pai, e os registros amalgamados em frente e verso ressaltam a incompletude de uma história familiar cheia de lacunas em meio a episódios violentos relacionados à ditadura militar argentina.

Em *Amoras* (2016), de Natália Borges Polesso, há alguns contos com personagens centrais velhas e lésbicas: “As tias”, em que duas mulheres fugiram de um convento quando jovens para morarem juntas em uma cidade no interior do Rio Grande do Sul, onde estão há mais de sessenta anos; “Marília acorda”, história de um casal de mulheres que vive um

relacionamento entre paredes, invisível aos olhos da sociedade; e “Vó, a senhora é lésbica?”, conto intergeracional em que Clarissa e Carolina, duas mulheres que vivem juntas há vinte anos, têm suas histórias rememoradas pela jovem neta Joana, que também é lésbica.

No conto “Não me deixe dormir o sono profundo<sup>152</sup>” (2020), de Conceição Evaristo, religiosidade, tempo e memória em meio à pandemia são os temas da narrativa que tem como protagonista uma mulher de 109 anos, Sá Izora, que vive com sua tetraneta, Izorinha. No livro de contos *Olhos d’água*, de 2016, há muitas histórias que retratam mulheres velhas. Alguns contos em que essas personagens assumem uma posição de protagonismo são “Duzu-Querença”, no qual é apresentada Duzu, ex-prostituta que, em sua velhice, sonha em sair na ala das baianas de uma escola de samba; e “Luamamanda”, em que a personagem homônima questiona a própria identidade ao vislumbrar a passagem do tempo diante do espelho.

Também madura é Aurora, a septuagenária sem memória encontrada à beira de uma estrada em *É sempre a hora da nossa morte amém* (2021), de Mariana Salomão Carrara; e a protagonista aposentada que intercala relatos sobre os contratempos de sua vida com narrativas sobre o novo testamento em *Cura-me, senhor* (2022), de Ivana Arruda Leite.

E, além de Alice, de *Quarenta dias* (2014), Maria Valéria compôs outra personagem que está na velhice: trata-se de Maria, protagonista de *Outros cantos* (2016), que aos setenta anos faz uma viagem de volta ao sertão nordestino, de onde havia saído quarenta anos antes para percorrer o mundo por conta de seus ideais de educação e sua militância política.

Nestes exemplos, de modo geral, se sobressaem sentimentos como desejo, abandono, solidão, resiliência e insubordinação, o que ressalta um cenário em que o corpo feminino envelhecendo, em suas representações literárias, é comumente marcado por questões que gravitam em torno de ausência, violência e incompletude.

### ***Se você não sabe para onde ir, qualquer caminho serve***

A leitura aqui proposta estabelece uma oposição narrativa entre o corpo da mulher velha e o corpo da mulher fértil e, nesse sentido, é interessante observar a escolha do nome da protagonista, Alice – que remete à personagem homônima de Lewis Carroll, a menina que imerge em um universo desconhecido e assustador.

---

<sup>152</sup> O conto “Não me deixe dormir o sono profundo”, de Conceição Evaristo, foi publicado na revista *Piauí* em agosto de 2020. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nao-me-deixe-dormir-o-profundo-do-sono/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

*Alice no país das maravilhas* é, dentre tantas interpretações possíveis, uma parábola potente sobre o rito de passagem da infância para a vida adulta. Se por um lado temos a Alice púbere de Carroll, por outro temos a Alice de Maria Valéria Rezende, que experimentaria, na narrativa, um rito de passagem que marcaria não o início da idade fértil, mas sim o início da velhice, ou, como é sinalizado a certo ponto da narrativa, o início do fim de uma vida autônoma: “Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó”<sup>153</sup>.

Ambas as personagens são destituídas de seu espaço de referência; no entanto, se o rito de passagem de uma é simbolizado por um universo lúdico ao qual é lançada, ainda que por muitas vezes assustador e incompreensível, o de outra é marcado pela marcha sem rumo pelas ruas de Porto Alegre, cidade que se opõe em tudo à capital paraibana de onde Alice vem: desde a hostilidade experimentada por ela na cidade sulista devido a sua origem nordestina até a frieza das ruas altamente urbanizadas, sem “a praia, o Atlântico todinho” à frente como ocorria em sua terra natal. O alento, quando há, é o convívio com as pessoas marginalizadas com quem Alice cruza pelo caminho durante sua procura pelo desconhecido Cícero Araújo – uma busca à qual ela se agarra avidamente na tentativa de dar sentido à sua fuga.

A Alice velha, portanto, não vê em seu horizonte animais dotados de características mágicas percorrendo espaços coloridos, e sim ruas de concreto em uma paisagem fria, cinzenta, com pessoas vivendo em situação de risco e miséria. Ao sair dessa jornada, a Alice de Maria Valéria Rezende, tal qual a Alice de Lewis Carroll, também está transformada; a transformação da velha Alice, contudo, consiste em se render às mudanças exigidas, assumindo, assim, a redução à pecha de avó, velha, “uma senhora aposentada, conformada e solitária como outra qualquer”<sup>154</sup>.

Além disso, há momentos em que se evidencia de forma mais direta essa intertextualidade entre as personagens, como na passagem em que a Alice de Maria Valéria adentra o apartamento escolhido e mobiliado pela filha e observa a predominância de cores pretas e brancas e de formas geométricas, o que remete a um jogo de xadrez, algo prontamente assimilado pela personagem:

Fui tangida por entre poltronas e sofás brancos atulhados de terríveis almofadas de todos os tons entre o rosa-bebê e o roxo-quaresma, grandes cubos, paralelepípedos,

---

<sup>153</sup> Maria Valéria Rezende, *op. cit.*

<sup>154</sup> *Ibid.*

prateleiras, tudo branco ou preto, por cima de um tapete branco e felpudo. Custei a reconhecer, numa prateleira preta, parte de meus velhos livros deslocados e encabulados naquele cenário emergente de novela de televisão, entre coisas impessoais, aqui e ali a mancha cor de jerimum ou vermelho-sangue de algum objeto igualmente geométrico e sem sentido, sem história nem nexos, coisas espalhadas a esmo ou segundo uma intenção inteiramente alheia e incompreensível pra mim. Será que minha filha contratou um decorador modernoso, daqueles que as próprias lojas de móveis “planejados” oferecem? Imagine, Barbie, até um suposto enfeite, de louça, na forma de um peão de jogo de xadrez, branco, enorme, mais de trinta centímetros de altura, estava lá, servindo de apoio pra os livros. Cheguei a rir por dentro da ironia, lembrando-me das aventuras de minha xará, imaginando se aquilo era uma mensagem pra mim. Quem seria a Rainha desse jogo em que eu estava metida?<sup>155</sup>

Uma vez imersa nesse ambiente no qual não optou estar e no qual se vê como mero peão de xadrez, Alice apenas se deixa movimentar, ainda que a contragosto: desse modo, ali deixa-se morar, tomando chá e provando comidas que lhe são estranhas, selecionadas pela filha, transitando pelo imóvel e dormindo no quarto, cômodos despersonalizados que nada lhe dizem. A Rainha, portanto, a movimentar as peças desse jogo é claramente Norinha, como bem observa Alice:

Levantei-me zozna, saí zanzando pelo apartamento, tentando me orientar naquela espécie de tabuleiro, eu, peão movido pela mão de outra pessoa, uma rainha louca com a cara da minha filha passando, num átimo, pela minha imaginação.<sup>156</sup>

Assim, desde sua “desanimalização”, ocorrida quando foi retirada, sob assédio de seu núcleo, do lugar ao qual sentia pertencer, Alice parece apenas “desselvagizada”, no sentido de que não age mais conforme seus próprios instintos, necessidades e crenças, e sim conforme as imposições e os interesses de sua filha.

É interessante observar, no entanto, que a relação se inverte em relação à Alice de Lewis Carroll: se durante a incursão da jovem pelo mundo lúdico a figura da Rainha Louca se revela como a de uma mulher mais velha que impõe caprichos a uma jovem que se sente impossibilitada de ver suas vontades respeitadas, no romance brasileiro é uma mulher experiente e independente que se vê à mercê da própria filha, que subverte a relação entre mãe e filha em função não apenas da idade que a mãe possui – algo que a relegaria, por motivos já debatidos neste estudo, a um posto de subserviência – mas, em especial, pela associação de uma figura feminina à frente dos cuidados com as crianças de seu núcleo.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*

Outra semelhança intertextual explícita no texto diz respeito à busca de Alice por Cícero Araújo, desconhecido a quem a personagem se lança em uma busca sem sentido por uma Porto Alegre profunda:

Eu nem percebi, naquele dia, quando saí de casa atrás de um quase imaginário, um vago Cícero Araújo, que estava, na verdade, correndo atrás de um coelho branco de olhos vermelhos, colete e relógio, que ia me levar pra um buraco, outro mundo. Também, que importância tinha? Acho que eu teria ido de qualquer jeito, só pra cair em algum mundo, sair daquele estado de suspensão da minha vida num entremundo, sem nem por um momento me perguntar como nem pra onde havia de voltar.<sup>157</sup>

Conforme expressa Alice, sair à procura desse personagem se relaciona também a um momento em que a protagonista busca fugir do universo artificial e impositivo em que foi inserida. Ao se lançar atrás de Cícero Araújo, ela conseguiu deixar de lado suas próprias preocupações para se dedicar a inquietações relacionadas a um completo estranho, cuja existência ou inexistência, em si só, em nada lhe trazem angústias, uma vez que ele é um completo desconhecido. Trata-se de uma busca, portanto, que traz distanciamento da situação de violência que Alice vivenciava.

O texto nos informa, no entanto, que essa fuga não se converte em nenhum benefício à protagonista; é apenas um dos subterfúgios de assimilação a que Alice recorre antes de aceitar, em definitivo, a situação a que foi aprisionada, parecendo conformar-se à ideia de que, no jogo que está posto, nada resta a ela que não a certeza de que não há o que fazer, exceto deixar-se mover. Pela Rainha-filha, pelo seu núcleo, pela cidade, pela sociedade em que está inserida.

### ***Brasileirinha assim como a senhora***

Ao se falar em mulheres cuidando de seus netos, é importante observar as diferenças de tratamento entre as avós citadas na obra. Se Alice, que possuía emprego e vida estabelecidos na Paraíba, foi retirada do Nordeste e fixada no Sul contra a própria vontade, a sogra de Norinha, natural de Porto Alegre, não parece ter sido instada, em nenhum momento, a ocupar a função permanente de babá dos netos planejados.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*

Do texto pouco se extrai sobre essa sogra sulista; sabe-se, pelas palavras de Norinha, que ela lhe trata “como filha”, que lhe repassou uma receita de cuca e que, no momento em que Norinha e o marido revelam à Alice que ficarão uma temporada na Europa, ela está em Gramado, provavelmente a passeio, uma vez que essa cidade, localizada na Serra Gaúcha, é turística. Também se sabe que a sogra teve muitos filhos e que, junto com o marido, forma um casal gaúcho “feliz e realizado”.

Norinha, sabe-se, é “igualzinha ao pai, vejam só. Só pode mesmo se chamar Aldenora! Galeguinha, alvinha feito ele, de olho azul”<sup>158</sup>, o que faz com que suas feições físicas sejam bem aceitas no Rio Grande do Sul, sobretudo na família de Umberto, um “gaúcho loiro”. Essa hipótese se aventa com base em estatísticas<sup>159</sup> que dão conta de que a população gaúcha – que conta com 79% de brancos e 21% não brancos, em oposição a estatísticas que apontam um cenário nacional em que 43% são brancos e 47% não brancos<sup>160</sup> (dentre os não brancos, destacando-se pardos e pretos) – apresenta altos índices de violência racial: a despeito do maior número de pessoas brancas em seu território, o número de violências que constam nas estatísticas de 2019 é maior contra as populações não brancas, com maior proporção de pretos e pardos (19,3%) que sofreu violência verbal em relação a brancos (9,5%), e maior número de ameaças de relações sexuais forçadas ou sua consumação contra pessoas pretas e pardas (10%) em relação a pessoas brancas (2,3%). Com relação aos homicídios, nesse período o RS apresentou taxa quase duas vezes maior para a população preta (33, 1%) em comparação com o País (18,1%)<sup>161</sup>.

É por conta dessas estatísticas, já implícitas em nosso imaginário – e que configuram parte do chamado racismo estrutural – que se torna prontamente compreensível o que está em jogo quando, já em Porto Alegre, Alice é esnobada por uma faxineira loira, que a observa de cima a baixo antes de recusar trabalhar para ela.

Nesse sentido, Alice é apresentada em determinado trecho da seguinte forma:

---

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Dados baseados no relatório técnico “Panorama das desigualdades de raça/cor no Rio Grande do Sul”, de 2021. Acesso em: 18 jul. 2023. Disponível em: <<https://dee.rs.gov.br/upload/arquivos/202111/18175612-relatorio-tecnico-dee-panorama-das-desigualdades-de-raca-cor-no-rio-grande-do-sul.pdf>>.

<sup>160</sup> Dados extraídos da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNAD Contínua 2022, realizada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) em 2022, disponível em: <<https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html>>. Acesso em: 18 jul. 2023.

<sup>161</sup> Dados baseados no relatório técnico “Panorama das desigualdades de raça/cor no Rio Grande do Sul”, de 2021, *op. cit.*

Tia Brites, com seu amargor de moça-velha inconformada, me enchendo a cabeça de dúvidas?, Vê lá se um galalau bonito desses, louro, alto, de olho azul, filho de comerciante vai nada casar com você, matuta, pescoço curto, baixinha que mal chega no ombro dele!, perto dele você é quase preta, e ele vai achar outra bem mais conforme, lá na Universidade. Minha avó dizia Deixa lá a tua tia, que a mulher e a sardinha só se quer da pequenina, e eu continuava feliz.

A expressão “perto dele você é quase preta” denota que a personagem não é uma mulher preta, tampouco branca, de modo que seja possível classificá-la como parda – e, portanto, negra<sup>162</sup>. É, ainda, “brasileirinha”, como diz o síndico ao se referir a ela, o que se revela um termo local pejorativo – com pretensa carga eufemística e afetuosa devido ao uso do diminutivo, aos modos do outrora “moreninha”<sup>163</sup> – que intersecciona origem e raça, conforme pode-se depreender a partir deste trecho:

Dona Alice, estou mandando aí pra senhora uma diarista que, essa sim, a senhora vai gostar demais e tenho certeza de que ela vai ter tempo e querer lhe servir, vão se dar bem, que ela é brasileira, assim como a senhora. Agradei e fiquei ali parada com o interfone na mão, esquecida de desligar, intrigada com aquilo, brasileira feito a senhora?, que conversa era aquela? Bateram à porta da cozinha, abri e entendi na hora, porque diante de mim estava uma mulata bonita, cheia de corpo, com um sorriso aberto, É Dona Alice, é?, e já foi entrando, essa simples frase me confirmando que aquela ali também vinha de bem pra lá do Trópico de Capricórnio, brasileira feito eu!<sup>164</sup>

“Brasileirinha”, portanto, se revela um termo preconceituoso, utilizado por gaúchos para se referir às pessoas que estão “pra lá do Trópico de Capricórnio”, ou seja, acima do Mato Grosso do Sul, último estado ao Norte do país a ser cortado pela linha imaginária, embora seja utilizado mais recorrentemente para se referir a pessoas que não são naturais de estados do Sudeste e do Sul brasileiros.

<sup>162</sup> Segundo classificação do IBGE, a população brasileira é dividida atualmente em cinco raças: branca, preta, parda, indígena e amarela. Embora não haja consenso entre diferentes grupos de estudos, aqui considera-se que a classificação de “negro” abrange pretos e pardos, reconhecendo, no entanto, com base em evidências sociais e estatísticas, que pessoas pretas são sistemicamente mais expostas a violências do que aqueles de pele parda e negra não retinta.

<sup>163</sup> Ainda na literatura contemporânea encontramos referências ao termo “moreninha”. No romance *Leite derramado*, de Chico Buarque, por exemplo, em que o personagem Eulálio narra sua vida em compaginação com a história do Brasil, em muitos momentos é evocada a questão da cor, valendo-se dessa expressão para se referir a Matilde, no contexto racista em que ela estava inserida:

“[...] a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor. Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as loiras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai”. Chico Buarque de Holanda. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 20.

<sup>164</sup> Maria Valéria Rezende, *op. cit.*

Ainda que o termo pertença ao campo das expressões informais – e, portanto, não é oficialmente registrado, embora comumente empregado ao Sul – em uma busca rápida pela internet é possível encontrar relatos de pessoas que foram associadas a ele. É o caso da mulher do relato a seguir:

Também ouvi dentro do meio acadêmico, uma pessoa próxima de mim e de mais dois nordestinos, comentar que “acima de São Paulo os brasileiros parecem ter déficit cognitivo”. Naquele estado, também compreendi que eu não era mais a “baiana” caricata dos paulistas, mas a “brasileirinha”, por ser de fora do Rio Grande do Sul. E rapidamente entendi que esse termo não era um elogio, mas uma associação ao famoso “jeitinho brasileiro”, corrupto. Foi bastante confuso ouvir pela primeira vez: “Olha o brasileiro ali furando a fila, moça!”, “Isso é coisa de brasileiro corrupto”. Pois bem... não foi sem dor que vivi tantas experiências de desrespeito, racismo e xenofobia em meu próprio país, me fazendo sentir que era sub-cidadã o tempo todo.<sup>165</sup>

O texto acima mostra o emprego da expressão para associar pessoas a um contexto negativo cuja somatória entre origem geográfica e raça seria catalizadora de deméritos que tornariam esses indivíduos menos dignos de respeito.

A partir do uso da expressão no livro, é ressaltada, portanto, a ideia de que as dificuldades de Alice, originária do paraibano e sertanejo vilarejo de Boi Velho, dizem respeito não apenas à mudança brusca a que foi submetida, mas também às suas origens e às dificuldades relacionadas à nova sociedade em que se instala. Antes habituada a uma vista de frente por mar, pelo círculo de amigos e certo status desfrutado por sua condição profissional e financeira, isso agora parece de nada valer. As origens sertanejas evidenciadas na aparência são, no Sul, características que desfavorecem a personagem, uma vez que, em Porto Alegre, é apenas entre os proletários e marginalizados que Alice consegue travar relações, pois é nesses grupos que a personagem consegue encontrar pessoas negras, como ela:

Então, lá fui me metendo pela Vila que quanto mais subia mais ar de favela tinha, eu com minha guia, Adelaida, que parecia conhecer o território como a palma da mão e emburacava por tudo o que era beco cuja entrada eu nem tinha percebido, chamava alguém pelo nome, ou batia palmas chamando qualquer um que aparecesse, entrava em todo comércio e bar que havia no caminho, Vamos lá na Associação, Vamos lá na sede do Movimento tal, do Centro não sei do quê, Banheiro?, é melhor lá na escola, acabou?, agora falta perguntar na igreja essa, na outra e mais outra, no ilê de Pai tal, no abassá de Mãe fulana, eu espantada de ver tantos negros e tanto terreiro de religião

<sup>165</sup> Trecho do texto “A pele que desabito: sou sub-cidadã em meu próprio país”, *Correio 24 horas*, 2022. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/textao/a-pele-que-desabito-quando-sou-sub-cidada-em-meu-proprio-pais-0622>>. Acesso em: 18 jul. 2023.

afro nesse mundo sulino, antes, pra mim, quase todo louro “como os trigais” de não sei onde.<sup>166</sup>

Assim, é em meio à população pobre que a protagonista encontra pessoas negras, desfazendo nela mesma a crença de que o Sul é formado apenas por brancos. Tal crença é reforçada pelo fato de que, na capital, em espaços onde habitam as classes média e alta, a população dominante é branca, ao passo que a população não branca vive, em geral, em condições precárias, sediadas em regiões menos abastadas. Desse modo, num universo sulista posto como violento e intolerante com pessoas negras, conforme abordado previamente nesta pesquisa, Alice parece ser mais bem aceita nesses locais pelos quais deambula ao longo de quarenta dias do que na região onde sua filha lhe arrumou um apartamento. Ali, é discriminada pela faxineira e referida como “brasileirinha” pelo porteiro. São “brasileirinhos”, portanto, todos que pertencem a um campo de desvalorização social.

E é sob essa ideia de desvalorização que se retoma aqui a questão: por que apenas Alice é instada a assumir a função de avó? Talvez esse posto desfavorecimento no qual a protagonista está inserida, claramente impresso sob códigos racistas, classistas e xenofóbicos, tenham tornado possível que Norinha verbalizasse o pedido à mãe, nordestina e negra, mas não à sogra, sulista e branca. A servidão caberia a uma de forma natural, dentro da égide do racismo estrutural, mas de maneira alguma à outra, com quem Norinha teria estabelecido, ainda que inconscientemente, um pacto no qual ela compreende a mãe de Umberto como uma *igual*, ocupante de um mesmo lugar de privilégio – e, portanto, impensável em lugares de submissão.

Na narrativa, no entanto, Norinha associa a escolha pela mãe ao fato de querer que os filhos vindouros tenham acesso a suas origens, conforme relata Alice:

Foi pelas cicatrizes que ela me pegou e não largou mais, chantageando: por minha culpa ela tinha crescido praticamente sozinha, eu me ausentava, só pensando em trabalhar pra esquecer a tragédia da minha juventude, ela não tinha culpa de nada, fui eu que nem tive coragem de recomeçar a vida, de lhe dar um novo pai, que ela, a bem-dizer, nunca teve nenhum, não lhe dei irmãos, eu nem imaginava como doía ver Umberto, eufórico, assando churrasco com sua enorme família gaúcha, o bando de irmãos que ele tinha, os sobrinhos, os pais, um casal feliz e realizado, recebendo a todos de braços abertos, inclusive a ela, mas não era a mesma coisa, não eram do mesmo sangue, ela se sentia sempre uma estranha no meio deles, e agora eu ainda queria que ela enfrentasse sozinha o desafio de ter filhos?, e os filhos dela iam crescer numa família alheia sem traço da família da mãe, longe e ignorantes das raízes dela?, engraçado, Barbie, antes disso eu nunca tinha notado sinal de apego dela às suas raízes sertanejas.

---

<sup>166</sup> *Ibid.*

Nesse trecho, a protagonista destaca que nunca havia notado “sinal de apego” de Norinha por suas “origens sertanejas”. Certo interesse pelos gostos da mãe parece se evidenciar ligeiramente apenas quando a filha está na casa dela, tentando construir um cenário favorável à aceitação de Alice pelo plano de Norinha. Quando esta recebe a mãe no Sul, no entanto, não é um prato que faça reverência às origens nordestinas o escolhido para servir, e sim uma cuca, iguaria gaúcha que aprendeu a preparar com a sogra, conforme expressa neste trecho: “Fiz jantar especial, uma lasanha da verdadeira, o melhor vinho da serra gaúcha, uma cuca de arrasar, você vai provar hoje uma cuca, tudo receita da minha sogra, vai adorar!”<sup>167</sup>.

Se, por um lado, em nenhum momento a filha expressa algo objetivo contrário às suas origens, à raça da mãe, por outro, evidencia-se no texto um comportamento que se mostra opositivo em sua estrutura, uma vez que, embora apele ao sentimentalismo e atrele a escolha da mãe a um desejo de se ver menos solitária em Porto Alegre na lida com os filhos, o que se somaria a um suposto desejo de promover o contato das crianças com alguém de “mesmo sangue”, o que se vê é uma personagem que não hesita em abandonar a mãe recém-chegada ao Sul e ainda não adaptada à mudança radical de vida.

O apelo familiar contido na exigência da filha vem na esteira de uma tecnologia eficaz na destituição de Alice do campo do capital, afinal, desempenhar a função de avó não é uma atividade remunerada. Além da perda de capital evidenciada pelo processo de envelhecimento, o fato de ser nordestina e de não ser branca como Norinha – como proposto anteriormente, há evidências que situam Alice no texto como parda e, portanto, negra – a destitui também de um capital racial do qual a sogra gaúcha desfrutaria, racial e geograficamente. O comportamento de Norinha em relação à mãe, assim como os capitais que a filha possui em um universo normativo e excludente, poderia se inserir naquilo que Frantz Fanon<sup>168</sup> chama de “hierarquia cultural”, ou seja, um mecanismo de desculturação promovido por grupos detentores de poder que se presta à escravização econômica e biológica. Justamente os campos em que se efetivam as violências que Norinha e seu entorno cometem contra Alice.

---

<sup>167</sup> Maria Valéria Rezende, *op. cit.*

<sup>168</sup> Frantz Fanon fala sobre as relações entre racismo e sociedade no ensaio *Racismo e cultura*, traduzido por Sérgio Miguel José, do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da UFPR, disponível em: <[https://issuu.com/neabufpr1/docs/racismo\\_e\\_cultura\\_trad\\_sergio\\_migue](https://issuu.com/neabufpr1/docs/racismo_e_cultura_trad_sergio_migue)>. Acesso em: 26 jul. 2023.

### *Quarenta dias no deserto, quarenta anos*

Ao saber da viagem que se estenderá por meses da filha e do genro para a Europa, Alice entra em colapso e se lança às ruas de Porto Alegre. São quarenta dias andando a esmo, enveredando por uma cidade desconhecida e estabelecendo relações com pessoas à margem da sociedade. Ao voltar para o apartamento arranjado por Norinha, a protagonista se dá conta do tempo transcorrido em sua aventura: quarenta dias. É um calendário dedicado ao Sagrado Coração de Jesus que a faz perceber o tempo em que vagou pelas ruas, tentando organizar sentimentos enquanto se dedicava à busca de um desconhecido e inacessível Cícero Araújo. Nesse momento, a personagem observa: “Quarenta dias no deserto, quarenta anos”, fazendo referência a uma passagem bíblica, no Livro de Mateus, em que Jesus Cristo é levado ao deserto pelo Espírito Santo e lá é tentado pelo Diabo:

Então o Espírito Santo levou Jesus ao deserto para ser tentado pelo Diabo. E, depois de passar quarenta dias e quarenta noites sem comer, Jesus estava com fome. Então o Diabo chegou perto dele e disse: — Se você é o Filho de Deus, mande que estas pedras virem pão. Jesus respondeu: — As Escrituras Sagradas afirmam: “O ser humano não vive só de pão, mas vive de tudo o que Deus diz.” Em seguida o Diabo levou Jesus até Jerusalém, a Cidade Santa, e o colocou no lugar mais alto do Templo. Então disse: — Se você é o Filho de Deus, jogue-se daqui, pois as Escrituras Sagradas afirmam: “Deus mandará que os seus anjos cuidem de você. Eles vão segurá-lo com as suas mãos, para que nem mesmo os seus pés sejam feridos nas pedras.” Jesus respondeu: — Mas as Escrituras Sagradas também dizem: “Não ponha à prova o Senhor, seu Deus.” Depois o Diabo levou Jesus para um monte muito alto, mostrou-lhe todos os reinos do mundo e as suas grandezas e disse: — Eu lhe darei tudo isso se você se ajoelhar e me adorar. Jesus respondeu: — Vá embora, Satanás! As Escrituras Sagradas afirmam: “Adore o Senhor, seu Deus, e sirva somente a ele.” Então o Diabo foi embora, e vieram anjos e cuidaram de Jesus. Quando Jesus soube que João tinha sido preso, foi para a região da Galileia. Não ficou em Nazaré, mas foi morar na cidade de Cafarnaum, na beira do lago da Galileia, nas regiões de Zebulom e Naftali. Isso aconteceu para se cumprir o que o profeta Isaías tinha dito: “Terra de Zebulom e terra de Naftali, na direção do mar, do outro lado do rio Jordão, Galileia, onde moram os pagãos! O povo que vive na escuridão verá uma forte luz! E a luz brilhará sobre os que vivem na região escura da morte!” Daí em diante Jesus começou a anunciar a sua mensagem. Ele dizia: — Arrependam-se dos seus pecados porque o Reino do Céu está perto!<sup>169</sup>

Esse período de provações a que Jesus foi submetido, recusando com firmeza as tentações impostas pelo Diabo, é hoje lembrado na Quaresma, tradição do cristianismo cujo início é marcado pelo fim do Carnaval e o término, pela Páscoa, que simboliza a ressurreição de Cristo. A recomendação aos cristãos é que, durante esse período, arrependam-se de seus pecados por meio de práticas de oração, recolhimento e penitências. É, ainda, um período

<sup>169</sup> “Mateus 4:1-17”, *Bíblia Sagrada: nova tradução na linguagem de hoje*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2001.

dedicado ao perdão, à reconciliação, à expiação e ao sentimento de resiliência perante as provações do mundo.

Os quarenta dias que dão título ao livro, correspondentes ao tempo que Alice vagou sem rumo pelas ruas de Porto Alegre, estão presentes não apenas no Livro de Mateus, mas também em outros livros. Isso porque, nas escrituras sagradas, o número quatro representa o universo material, e os zeros que o acompanham sinalizam nosso tempo de vida na terra. Dessa forma, na *Bíblia*, além dos quarenta dias de provações sofridas por Cristo no deserto, há outras menções que envolvem o número quatro: quarenta anos de peregrinação e quatrocentos anos de exílio do povo judeu no Egito; quarenta dias de dilúvio; quarenta dias que Moisés e Elias passaram nas montanhas. Além disso, são quatro os Evangelhos (Mateus, Marcos, Lucas e João), quatro os rios do Paraíso (Gn, 4,10), quatro os seres que estão no meio e ao redor do trono de Deus no Livro do Apocalipse, dentre tantas referências bíblicas a esse número. O número quatro está frequentemente inserido em contextos em que a fé é colocada à prova diante dos mais desafiadores e tentadores cenários.

E é à prova também que Alice é posta quando é compulsoriamente retirada de sua casa no Nordeste. Pouco há a se fazer, pois existe um código social que determina que ela *deve* partir com a filha e que sua velhice *deve* ser dedicada à criação e ao cuidado dos netos. Assim, a menção bíblica a “quarenta dias no deserto” para se referir ao período de errância de Alice pode dizer respeito à compreensão da personagem de que é preciso enxergar a vida nova como mais uma provação a ser assimilada, sem ódio, sem fugas e sem subterfúgios. Esse pensamento justificaria o desfecho do livro, em que Alice, mesmo contrariada, permanece no Sul. Os dias a esmo podem ser interpretados como provações e expiações fundamentais para a personagem, uma vez que a penitência, de acordo com o pensamento cristão, representa a possibilidade de cura para as angústias da alma. Nessa mesma seara podem ser evocados os relatos de Alice no diário, que representariam uma forma de confissão, ou, antes, um “sacramento de reconciliação” ou “exame de consciência”<sup>170</sup> em que a personagem relata livremente seus dissabores – nesse caso, com a figura do sacerdote sendo substituída pela imagem da boneca Barbie e pelas folhas de papel que, afinal, não podem julgá-la<sup>171</sup>.

<sup>170</sup> “Deixe de pensar besteira, Alice, você já estava quase esquecendo essa coisa toda, o ressentimento. Não foi pra isso que você começou a escrever?, pois então continue, a dose do remédio ainda não foi suficiente, parece, falta mais um tiquinho, ou melhor, um bocadinho.” Maria Valéria Rezende, *op. cit.*

<sup>171</sup> “Pronto! Contar a mim mesma, tim-tim por tim-tim, o que me anda acontecendo, desabafar com a boneca loira e o papel pautado, moucos e calados, incapazes de assustar-se, nem de dizer que estou doida, nem me mandar fazer psicoterapia ou sugerir um curso de dança de salão pra fazer amigos, uma oficina literária pra me ocupar [...]”. *Ibid.*

Assim, se a Alice de Maria Valéria Rezende imerge em uma realidade hostil e marginalizada, sem as cores que acompanham a Alice de Lewis Carroll por sua jornada juvenil, ambas têm em comum o fato de terem de lidar com situações que lhe parecem fazer pouco sentido. Para a jovem Alice, no entanto, é possível acordar do sonho; já para a velha Alice o que resta é aceitar a realidade com resignação, como se a velhice fosse o tempo provisório, tal qual a Quaresma que se inicia ao fim do Carnaval, que culminaria em uma vida eterna bíblica.

Essa compaginação da passagem de tempo – os quarenta dias – com a *Bíblia* é bastante emblemática de um ritual de aceitação daquilo que o núcleo de Alice compreende e impõe como velhice, mas é também bastante dialógica com a biografia da própria autora do romance, Maria Valéria Rezende, escritora, educadora e, nascida em 1942, freira missionária desde 1965.

### **Um corpo sem casa própria**

Norinha impõe as próprias vontades à mãe – algo a que Alice se refere ao citar que se tornou “filha da minha filha”<sup>172</sup> – mas ela própria parece atordoada em tentar organizar seus planos, dando a impressão de que seus projetos, sobretudo o de maternidade, giram em torno de expectativas inegociáveis do seu entorno. Se inicialmente foi necessário retardar o projeto de ser mãe para realizar outros projetos que dizem respeito à sua individualidade, ela agora corre contra o tempo biológico para atender à demanda do marido de ter mais de um filho.

Assim, é possível propor que a possibilidade de postergar a maternidade – referenciada pela personagem Norinha como “planejamento” – remete a um empoderamento que não necessariamente marca um avanço de autonomia feminina sobre o corpo, mas, antes, revela os encargos do acesso feminino ao universo do capital e a novos espaços de poder, sem, com isso, serem extintas as reivindicações sociais relacionadas à reprodução e ao cuidado, de modo que esse planejamento seria um dos elementos responsáveis por retardar ou subtrair a autonomia de mulheres envelhecidas, posto que perdura a cobrança social por uma figura feminina à frente da criação de um indivíduo de seu núcleo familiar.

Em *Quarenta dias* a voz de Alice não é ouvida e seu corpo não tem o direito a permanecer no lugar em que gostaria de ficar. A ascensão à velhice, em vez de libertá-la das pressões sociais, a qualificou a assumir funções não desejadas no planejamento da filha, ou,

---

<sup>172</sup> *Ibid.*

mais adiante, no planejamento da sociedade. Ter sido submetida, “desanimalizada”, afetou sua independência, autonomia e identidade, o que se caracteriza, portanto, como uma violência contra a mulher madura.

## INTERSECÇÕES E CONCLUSÕES POSSÍVEIS

Desde En-hedu-Ana até as autoras do século 20 aqui abordadas, o que se observou nesta pesquisa foi um cenário de apagamento, mesmo de produções que obtiveram bastante destaque na época em que foram realizadas e de autoras cuja obra conquistou significativo reconhecimento de público e/ou estético junto à crítica.

Ressaltar a trajetória de algumas precursoras literárias, analisando a temática de suas produções e os desafios que essas obras e autoras enfrentaram para chegarem – ou permanecerem acessíveis – ao público leitor revelou-se uma maneira consistente de enxergar os principais desafios a acompanharem a literatura empreendida por mulheres ao longo da história.

Temas pertencentes à seara da subalternização de gênero, como violência, deslocamento, migração e imigração, fronteiras, escravização, corpo, desesperança e melancolia perpassam as narrativas aqui abordadas, que, em comum, carregam consigo o fato de terem alcançado destaque – de público, de crítica, ou de ambos – na época em que foram lançadas.

Ao se debruçar sobre as obras *Uma mulher diferente* (1965), de Cassandra Rios, e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, esta pesquisa se propôs, entre outros fins, a uma intersecção entre os séculos: existiriam ainda os mesmos problemas no que diz respeito ao protagonismo feminino em obras de escritoras brasileiras?

Conforme o avançar da pesquisa, a inquietação inicial com relação aos pontos de encontro entre essas obras tão distintas foi cedendo: se enredos, tempos e espaços, em uma leitura superficial, apresentam-se totalmente opostos, é na leitura atenta que se revelam bastante dialógicos.

No estudo aprofundado dos dois romances estavam em perspectiva dois corpos diferentes: uma mulher jovem e transgênero, de um lado, e uma mulher velha e cisgênero de outro. A primeira mora na metrópole paulistana e pertence a uma realidade urbana, enquanto a segunda é deslocada de uma cidade litorânea para a capital gaúcha.

De Ana Maria, a mulher trans, há também indícios de que tenha empreendido um deslocamento impulsionado por violências: embora, em outros tempos, ela morasse na mesma cidade em que a irmã, sabe-se que esta tinha comportamento transfóbico em relação àquela. É

o que descobrimos quando Magda declara que não aceitava a identidade da irmã e que não obteve sucesso com tratamentos médicos (a chamada “cura gay”), ações agressivas que poderiam ter levado Ana Maria para longe de seu lugar de origem.

Concebendo-se que boa parte das narrativas se concentra em São Paulo e Porto Alegre, cidades de grande fluxo populacional, pode-se afirmar que ambas as protagonistas sofrem violências no espaço urbano, que se revela hostil, excludente, transfóbico e etarista.

*Uma mulher diferente* apresenta a mulher trans Ana Maria, morta por um homem que, durante um contato erótico, considera-a “um homem disfarçado” e, por isso, sente-se enganado e a golpeia mortalmente com uma garrafa de vidro. Antes de o leitor chegar a essa descoberta, no entanto, o desenvolvimento do livro mostra um jogo de sobrevivência enredado pela protagonista em meio a um entorno violento com as mulheres, cis ou trans, quando estas fogem de uma ideia de ilusão, de performatividade de gênero ou de objetificação.

Igualmente objetificada é a Alice de *Quarenta dias*, professora que, devido à idade avançada, é vista como disponível para assumir a criação dos netos em outro estado do país, numa metrópole preconceituosa e adversa com o corpo feminino pardo e nordestino que ali aporta. Ao longo da narrativa, acompanha-se uma mulher que, primeiramente, tenta resistir à mudança geográfica imposta pela filha e por pessoas de seu entorno e, uma vez submetida a uma nova vida, vaga por quarenta dias pelas ruas de Porto Alegre buscando compreender a situação em que foi envolvida.

Nas análises, evidenciou-se um cenário em que a mulher trans é admitida como ilusão, ou corpo performático, mas concebida como aberração. É um corpo buscado para satisfação sexual às escondidas e, às claras, é relegado à solidão, à incompreensão, a diversos tipos de violências e, em decorrência da naturalização destas, à morte. Por sua vez, a mulher cis, uma vez velha, é vista como improdutiva e subalternizável: se, por um lado, os avanços da medicina e das políticas públicas tentam inserir a chamada “terceira idade” no campo do pertencimento social, por outro, essas ações mostram-se insuficientes para fomentarem práticas que reconheçam e respeitem a autonomia e o desejo dos corpos velhos.

Também há uma aproximação possível entre as autoras, contemporâneas entre si, que vivenciaram dissabores da ditadura militar e tiveram suas biografias atravessadas por esse tema: Cassandra teve todas as obras produzidas nesse período censuradas; e Maria Valéria acolheu estudantes e militantes perseguidos. Além disso, essa temática se faz presente também

nos romances, seja pela presença de moralismo exacerbado em *Uma mulher diferente*, seja pela referência ao marido de Alice, um desaparecido político, em *Quarenta dias*.

Há, ainda, entre uma publicação (1965) e outra (2014), a evolução das perspectivas editoriais: de um período em que os livros eram produzidos em papel, em tiragens limitadas, caminhou-se para um cenário em que o leitor tem acesso a um texto literário de diferentes maneiras, com destaque para mídias físicas e digitais, fator que altera a possibilidade de alcance de um livro e, também, pode ampliar o (re)conhecimento da autora que o produziu. Assim, há Cassandra Rios, que vendeu mais de um milhão de exemplares de suas produções no século 20, mas, hoje, tem a maioria de suas obras fora de catálogo e é pouco conhecida pelos jovens; e há Maria Valéria Rezende, premiada e com obra ainda circulante que, devido às novas tecnologias e formas de se pensar o mercado editorial, tem maiores possibilidades de chegar às novas gerações – o que é um desafio complexo, no entanto, devido a um saturamento de mercado, afinal, nunca se publicou tanto no Brasil. Da autopublicação à publicação por editoras independentes, da publicação por conglomerados editoriais até a publicação por editoras de destaque em nichos específicos, nunca foi tão fácil publicar e divulgar o próprio trabalho pela vasta gama de redes sociais disponíveis, ainda que, igualmente, nunca tenha sido tão difícil conquistar um leitor saturado de ofertas, mas ávido por novidades. Nesse cenário, o que se sabe é que Cassandra Rios e sua Ana Maria estão distantes do leitor no momento. E, quanto a Maria Valéria Rezende e Alice, será que elas perdurarão em um cenário literário em que a mulher velha ainda é sub-representada?

Há escritoras como a misteriosa italiana Elena Ferrante e a francesa Annie Ernaux – vencedora do Nobel de Literatura em 2022 – celebradas por público e crítica ao redor do mundo, que apresentam nas obras que produzem protagonistas envelhecidas, transpondo uma barreira etária e de gênero ainda bastante sedimentada no interesse por obras de autoria masculina e/ou protagonizadas por homens.

O perceptível aumento na busca do público leitor da atualidade por obras que encampem personagens e temáticas historicamente relegadas à subalternidade se relacionaria a um genuíno e espontâneo interesse por essas obras ou esse interesse seria momentâneo, estimulado por uma onda em curso de insubmissão e de reivindicação de direitos de grupos ainda marginalizados no campo da representatividade? Essas obras chegarão ao leitor do futuro ou se esgotarão no próprio tempo em que emergiram, sendo interpretadas como sintomas, e não como arte? Apenas estudos futuros poderão responder as essas questões.

Ao que foi possível a este trabalho alcançar, o que se observa aqui é que escritoras e personagens mulheres de diferentes raças e classes, cis ou trans, que performam diferentes gêneros, sempre foram protagonistas de uma história que, em perspectiva, e de forma recorrente, tem se valido da passagem do tempo para silenciá-las.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria E. “Mulher cacto | Mujer cacto”. Tradução de Luciana Lima Silva. (n.t.) *Revista Nota do Tradutor*, n. 15, Edição Especial Mulheres “Eu existo”, mar. 2020, p. 342-355.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 2022. Edição do Kindle.

AVELLANEDA, Gertrudis Gomez de. *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Organização de Lorenzo Cruz de Fontes. Madri: Imprenta Helenica, 1914.

AVELLANEDA, Gertrudis Gomez de. *Sab*. Edição do Kindle.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição do Kindle.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. Edição do Kindle.

BOMBAL, María Luisa. *A última névoa e A amortalhada*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BORMANN, Maria Benedita. *Lésbia*. Munique: Sem classe editorial, 2020. Edição do Kindle.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. Tradução de Daniela Kern e de Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp, 2008.

BRITZMAN, Deborah. “O que é esta coisa chamada Amor – Identidade homossexual: educação e currículo”. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 21, jan./jun. 1996.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASSIANO, Tathiana Cristina da Silva Anizio. “Vivências das mulheres igbo em ‘Efuru’ de Flora Nwapa: diálogo entre história e literatura”. XVIII Encontro Estadual de História da ANPUH-SC. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2020.

COBRA, Ercília Nogueira. *Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas*. São Paulo: Edição da Autora, 1924. Edição do Kindle.

D'ARAGONA, Tullia. *Sobre a infinidade do amor*. Tradução de Karina Jannini. Prefácio de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (pp. 241-242). Brasília: Horizonte, 2012. Edição do Kindle.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIOGO, Luciana. *Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras Úrsula e A escrava, de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2016.

DIOGO, Luciana. *Maria Firmina dos Reis: vida literária*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

DUARTE, Constância Lima (org.). *Memorial do memoricídio: escritoras brasileiras esquecidas pela história*, v. 1. São Paulo: Luas, 2022.

EN-HEDU-ANA. “Senhora de todos os me’s | Nin-me-šara”. Trad. Gleiton Lentz. (n.t.) *Revista Nota do Tradutor*, n. 15, Edição Especial Mulheres “Eu existo”, mar. 2020, p. 12-27.

EVARISTO, Conceição. “Não me deixe dormir o sono profundo”, em *Revista Piauí*, ago. 2020.

FANON, Frantz. “Racismo e cultura”. Tradução de Sérgio Miguel José. Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da UFPR, 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: 1960-1980*. Tese de doutorado em Letras. Universidade Federal da Paraíba, 2016.

FERRAND, Michèle e LANGEVIN, Annette. “De l’origine de l’oppression des femmes aux fondements des rapports sociaux de sexe”. In: BATTAGLIOLA et al. (org.). *À propos des rapports sociaux/ parcours épistémologiques*. Paris: Centre Sociologie Urbaine/CNRS, 1990.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

- FILHO, José Nascimento Morais. *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.
- FOSTER, Frances Smith. *Written by Herself: Literary Production by African American Women 1746–1892*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”, em *Ética, sexualidade e política*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*, v. 1. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 1988.
- FRANCO, Stella Maris Scatena. “Peregrinas de outrora: viajantes latino-americanas no século XIX”. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- GANDERSHEIM, Rosvita de. *Dramaturgia de Rosvita de Gandersheim*. Tradução, organização e edição de Maria de Regino. Edição do Kindle, 2020.
- GLIGO, Agata. *María Luisa: sobre la vida de María Luisa Bombal*. Santiago: Andrés Bello, 1984.
- GOLDENBERG, Mirian. “Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira”, *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 25, n. 2, jul./dez. 2012.
- GOMES, Agenor. *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*. São Luís: AML, 2022.
- GUERRA, Lucía. *Mujer, corpo y escritura na obra de María Luisa Bombal*. Santiago: Ediciones Universidad Católica do Chile, 2012.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- HOLANDA, Chico Buarque de. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LEAL, Dodi. *De trans pra frente*. São Paulo: Patuá, 2017.
- LESBOS, Safo de. *Fragmentos completos de Safo*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: 34, 2017.
- LESBOS, Safo de. *Poemas da Antologia Grega ou Palatina, séculos VII a.C. a V a.C.* Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- LEVITAS, Ruth. *Utopia as method: the imaginary reconstitution of society*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013. Edição do Kindle.
- MCLEOD, Cynthia. *The cost of sugar*. Londres: HopeRoad, 2011. Edição do Kindle.
- MERUANE, Lina. *Contra os filhos*. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2018. Edição do Kindle.
- MOIRA, Amara. “Monstruoso corpo de delito”. *Suplemento Pernambuco*, dez. 2018.
- NASCIMENTO, Letícia. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. Rio de Janeiro: Companhia Litho-Typographia, 1903.
- ORTHOFF, Sylvia. *O fantasma travesti*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- PIGNATARI, Décio. *31 poetas, 214 poemas: do Rigveda e Safo a Apollinaire*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PROPER, David R. “Lucy Terry Prince: singer of history”. *Contributions in Black Studies*, v. 9, artigo 15, 1992.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2018. Edição do Kindle.
- RESENDE, Marcelo Branquinho Massucatto. “Odete, a andrógina: pseudônimos masculinos de Cassandra Rios”. *Revista Crioula n. 24: dissidências de gênero e sexualidade nas literaturas de língua portuguesa*, 2019.
- REYNOLDS, Margaret. *Sappho Companion*. New York: Vintage Publishing, 2001.
- REZENDE, Maria Valéria. *Vasto mundo*. São Paulo: Beca, 2001.
- REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. Edição do Kindle.
- RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1956.
- ROUDINESCO, Élisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- RUSSETT, Cynthia Eagle. *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*. Londres: Harvard University Press, 1989.

SABINO, Ignez. *Mulheres illustres do Brazil*. Florianópolis: Mulheres, 1996. Edição fac-símile.

SANTOS, Daniela dos. “A progressão dramático-narrativa de *Sobre a infinidade do amor* de Tullia d’Aragona”. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2017.

SHIKIBU, Murasaki. *O romance de Genji*. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d’água, 2008.

SILVA, Luciana Lima. “Longe daqui, aqui mesmo: tensões sobre o corpo feminino em perspectiva em Ercília Nogueira Cobra e Lina Meruane”. *RELACult – Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade*, v. 7. Disponível em: <<https://doi.org/10.23899/relacult.v7i4.2034>>. Acesso em: 23 out. 2022.

SILVA, Luciana Lima. “Toda mulher é uma mulher”. *Alguém de vassoura na mão ainda lembra como foi*. São Paulo: Patuá, 2022.

SILVA, Luciana Lima. “Vozes que não são ouvidas, corpos que não têm lugar: a velhice em Maria Valéria Rezende”. In: XVI Congresso Internacional ABRALIC: Circulação, tramas e sentidos na literatura, 2019, Brasília. *Anais do XVI Congresso Internacional ABRALIC: Circulação, tramas e sentidos na literatura*, 2019. v. 1. p. 2463-2471.

SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social*. Graal: Rio de Janeiro, 1983.

SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, tomo I.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WALLACE, John R. *Objects of Discourse: memoirs by women of Heian Japan*. Michigan: University of Michigan Center for Japanese Studies, 2005.

WHEATLEY, Phillis. *Complete Writings*. New York: Penguin Book, 2001.