

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

FABIANA DE OLIVEIRA GOMES

**LITERATURA ESCRITA POR MULHERES:
REPRESENTAÇÕES E RELAÇÕES DE GÊNERO**

Porto Alegre

2022

FABIANA DE OLIVEIRA GOMES

**LITERATURA ESCRITA POR MULHERES:
REPRESENTAÇÕES E RELAÇÕES DE GÊNERO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestra em Educação. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Linha de Pesquisa: Educação, Sexualidade e Relações de Gênero

Orientador: Prof. Dr. Fernando Seffner.

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Gomes, Fabiana de Oliveira
Literatura escrita por mulheres: representações e
relações de gênero / Fabiana de Oliveira Gomes. --
2022.
129 f.
Orientador: Fernando Seffner.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Literatura escrita por mulheres. 2. Pedagogias
de gênero e sexualidade. 3. Relações de gênero. 4.
Silenciamentos. 5. Normatividade. I. Seffner,
Fernando, orient. II. Título.

FABIANA DE OLIVEIRA GOMES

**LITERATURA ESCRITA POR MULHERES:
REPRESENTAÇÕES E RELAÇÕES DE GÊNERO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestra em Educação.

Aprovada em: 01 de dezembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Seffner – PPGEDU/UFRGS – Orientador

Profa. Dra. Jane Felipe – PPGEDU/UFRGS

Profa. Dra. Cinara Ferreira – PPGLetras/UFRGS

Profa. Dra. Amanda da Silva Oliveira – DLEM/UFSM

Dedico este trabalho a todas as mulheres que, direta
ou indiretamente, me ajudaram a percorrer os
caminhos que me trouxeram até aqui.

AGRADECIMENTOS

No livro 'A filha primitiva' (2021), de Vanessa Passos, há um trecho que imediatamente me remeteu ao processo destes últimos anos quando li: “Fico pensando que escrever é um parto infinito. A gente vai parindo devagarzinho, letra por letra, que se não saem ficam encruadas dentro fazendo mal [...] Dói parir palavras. Dói mais ainda viver com elas dentro”. Escrever uma dissertação não é tarefa muito tranquila – sobretudo em meio à uma pandemia que, penso eu, desestabilizou a todos nós de alguma forma, emocionalmente ou não. Parir esta dissertação foi um processo longo, por vezes doloroso, mas que teria sido muito mais difícil não fossem as pessoas que me apoiaram durante esse percurso, às quais agradeço, de todo meu coração, nestas próximas linhas.

Ao meu querido orientador, Fernando Seffner, pela parceria estabelecida, pelos conhecimentos compartilhados e pela segurança transmitida ao longo deste percurso, bem como pela paciência e pelas risadas nas reuniões de orientação presenciais e remotas. Às professoras Jane Felipe, Cinara Ferreira e Amanda Oliveira, que aceitaram o convite para compor a banca examinadora, colaborando nesta pesquisa com seus conhecimentos, com a qualificação de meu projeto e com indicações de pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por oferecer de forma gratuita um ensino de qualidade em tempos de desmonte da educação pública. Aos membros da COMPOS e à CAPES, pela bolsa concedida. Aos colegas de linha de pesquisa, pelas trocas e diálogos potentes e pela amizade que continua para além do meio acadêmico.

À minha mãe, Isabel, que acompanhou de perto todas as etapas deste percurso formativo e me incentivou a continuar, mesmo nos momentos mais difíceis, e ao meu pai, Fernando, que me ensinou desde cedo que o melhor caminho para a liberdade é o estudo e o conhecimento. É por eles e com eles que sigo buscando meus ideais e que chego até o final desta etapa com o entendimento de que a educação é o caminho para a construção de um mundo melhor de ser vivido.

Agradeço ainda às escritoras das obras aqui pesquisadas, Clara Averbuck, Clara Corleone, Natalia Borges Polesso e Natasha Centenaro, pelas palavras que me inspiraram e me instigaram a pensar a literatura para além da fruição, mas ainda assim de forma prazerosa e divertida. Não só suas escritas foram inspiradoras, mas também todas as vezes em que pude dialogar com as autoras sobre assuntos para além de suas obras.

Aos professores e professoras que, ao longo de toda a minha trajetória estudantil, colaboraram de alguma forma para a construção desta pesquisa, seja na educação básica, nas graduações ou no mestrado. A lista neste tópico é imensa – dos meus 33 anos, foram quase 23 em sala de aula enquanto aluna, com pouquíssimas pausas –, e, dessa forma, deixo meu agradecimento aos docentes que viram em mim um potencial que a síndrome de impostora não me permitia ver.

Por fim, não posso encerrar esta lista de agradecimentos já tão extensa sem antes citar algumas pessoas especiais: Chaiane Abel, Gustavo Nagipe, Guilherme Moreira, Isabella Sander, Raíssa Genro, Fabia Aurenção, Carla Bregagnol e Manoela Ferreira. Seja presencialmente ou no meio virtual, de longa data ou que chegaram mais recentemente em minha vida, são pessoas que me ajudaram a encontrar alguma sanidade em tempos de completa insanidade ao redor.

Afinal, o que é literatura? As respostas são muitas e todas inexatas, mas vou me deter aqui num aspecto específico da literatura, o fato de a linguagem dizer muito mais do que ela aparenta dizer.

Carola Saavedra (2021)

RESUMO

Por muito tempo, as mulheres foram cerceadas do direito de contar suas próprias histórias. Devido a diversas formas de silenciamentos, diretos e indiretos, a normatividade vigente está diretamente relacionada à hegemonia masculina em diversas áreas, inclusive na literatura: as escritas das mulheres sempre estiveram à margem do que é considerado cânone literário, salvo raras exceções. A partir dos Estudos Feministas e dos Estudos de Gênero e em uma perspectiva pós-estruturalista, a presente pesquisa busca analisar obras literárias de quatro autoras brasileiras contemporâneas: 'Toureando o Diabo', de Clara Averbuck; 'O homem infelizmente tem que acabar', de Clara Corleone; 'Amora', de Natalia Borges Polessio; e 'duas vezes draMÁTica', de Natasha Centenaro. Para tal, utilizam-se os conceitos de Pedagogias Culturais, de Gênero e de Sexualidade como ferramentas de análise. Considerando que a norma está vinculada a diversos marcadores – é masculina, branca, heterossexual e cisgênera, por exemplo – e, portanto, o termo 'literatura' está vinculado ao masculino no imaginário sociocultural, pode-se afirmar que a norma não precisa se anunciar e, assim, esta dissertação busca perceber através de quais formas as obras produzidas por estas quatro mulheres obrigam a norma a falar de si, podendo produzir efeitos pedagógicos no sujeito-leitor. Considera-se, também, que uma obra literária carrega consigo as marcas culturais daquelas que a escrevem e, portanto, os posicionamentos das autoras são refletidos em suas produções, colaborando também no questionamento da normatividade.

Palavras-chave: Literatura escrita por mulheres; Pedagogias de gênero e sexualidade; Relações de gênero; Silenciamentos; Normatividade.

ABSTRACT

For a very long time, women have been deprived of their right to tell their own stories. Due to many techniques of silencing, either direct or indirect, the current normativity is directly linked to the male hegemony in several areas, including literature: women's writings have always been cast aside from the considered canon, with very few exceptions. Based on Feminist Studies and Gender Studies and within a post-structuralist perspective, the present paper seeks to analyze the literary works of four Brazilian contemporary authors: 'Toureando o Diabo', by Clara Averbuck; 'O homem infelizmente tem que acabar', by Clara Corleone; 'Amora', by Natália Borges Polesso; and 'duas vezes draMÁTica', by Natasha Centenaro. In order to do so, the concepts of Cultural Pedagogies and Gender and Sexuality Pedagogies have been employed as tools of analysis. Considering that the norm is attached to several markers - it is male, white, heterosexual and cisgender, for example - and, therefore, the term 'literature' is associated to the masculine in the sociocultural imagery, it is possible to argue that the norm does not need to announce itself and, thus, this dissertation seeks to analyze how the aforementioned literary works produced by these four women force the norm to speak of itself, in a way that might cause pedagogical effects on the subject-reader. It must be taken into account, too, that every literary work bears the cultural marks of those who wrote it and, therefore, the positioning of the authors is reflected in their productions, which collaborates to the questioning of normativity as well.

Keywords: Women's Literature; Gender and sexuality pedagogies; Gender relations; Silencing; Normativity.

SUMÁRIO

1 APRESENTANDO OS (DES)CAMINHOS DA PESQUISA.....	11
1.1 TRAJETÓRIAS DE UMA PESQUISADORA EM FORMAÇÃO.....	11
1.2 TRILHAS DA PESQUISA EM SI.....	15
2 LITERATURA E/DE MULHERES.....	20
2.1 AS MULHERES E SUAS ESCRITAS.....	21
2.2 AUTORIA DE MULHERES: QUESTIONANDO A HEGEMONIA MASCULINA NA LITERATURA.....	30
2.3 DITOS E ESCRITOS: ESTUDOS SOBRE MULHERES E LITERATURA NO CENÁRIO BRASILEIRO.....	36
3 PEDAGOGIAS CULTURAIS, DE GÊNERO E DE SEXUALIDADE COMO FERRAMENTAS DE ANÁLISE.....	43
3.1 PEDAGOGIAS CULTURAIS, DE GÊNERO E DE SEXUALIDADE.....	44
3.2 CRÍTICA FEMINISTA, SILENCIAMENTOS E NORMATIVIDADE.....	51
4 LENDO MULHERES: CORPOS E VOZES DA PESQUISA.....	58
4.1 CLARA AVERBUCK.....	61
4.2 CLARA CORLEONE.....	66
4.3 NATALIA BORGES POLESSO.....	71
4.4 NATASHA CENTENARO.....	74
5 A LITERATURA ESCRITA POR MULHERES SOB A ÓTICA DOS ESTUDOS DE GÊNERO E DE SEXUALIDADE.....	78
5.1 TOUREANDO O DIABO.....	78
5.2 O HOMEM INFELIZMENTE TEM QUE ACABAR.....	86
5.3 AMORA.....	93
5.4 DUAS VEZES DRAMÁTICA.....	100
6 COLOCAÇÕES PARA ANTES DO FIM.....	111
REFERÊNCIAS.....	117

1 APRESENTANDO OS (DES)CAMINHOS DA PESQUISA

*Nem para milhões nem para uma única pessoa nem para mim
mesma. Escrevo para a própria obra. Ela escreve a si própria através
de mim.*

Marina Tsvetaeva, O poeta e a crítica (1932)¹.

Para introduzir este trabalho, torna-se inevitável narrar os caminhos e descaminhos que percorri para chegar até a escrita desta dissertação de mestrado. Entendo que a literatura, enquanto artefato cultural, desempenha um forte papel no desenvolvimento de um indivíduo, na formação e na construção de identidades, impactando na forma em que tal sujeito se coloca no mundo. Comigo não se deu de forma diferente, e minha relação com as letras e com a literatura teve início desde muito cedo. Nas próximas páginas, descrevo brevemente a minha experiência como ponto de partida para a pesquisa em si: minha trajetória pessoal e profissional com a presença da literatura, que atua como um fio condutor em uma estrada repleta de sinuosidades.

1.1 TRAJETÓRIAS DE UMA PESQUISADORA EM FORMAÇÃO

Aprendi a ler e escrever ainda antes de entrar na escola, tanto que não me recordo de não conseguir decifrar os códigos das letras impressas ao meu redor, como minhas amigas da mesma idade. Minhas lembranças de infância envolvem, em grande parte das vezes, um livro nas mãos, ou as brincadeiras de ler histórias para fazer minha mãe dormir, ou uma mochila o tempo todo nas costas com minha coleção de gibis. Na escola onde estudei durante todo o ensino básico, meu lugar favorito sempre foi a biblioteca, onde passava grande parte dos recreios explorando o acervo literário. Mesmo quando entrei na faculdade, em 2006, para cursar o Bacharelado em Hotelaria na PUCRS, o setor 'Literatura de Lazer' era tão

¹ In: TSVETAEVA, Marina. **O poeta e o tempo**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017, p. 15-75.

frequentado por mim quanto a seção sobre hotelaria e hospitalidade – ou, talvez, até mais. Cresci acompanhada das mais diversas personagens: das traquinagens da Bruxa Onilda e sua inseparável coruja² aos medos da Chapeuzinho Amarelo³; do ciúme de Bentinho por Capitu⁴ ao complexo triângulo amoroso entre Camila, Bernardo e Padre Ramiro⁵; das aventuras espaciais de Arthur Dent e Ford Prefect⁶ à espera angustiante de sete mulheres pelo fim de uma guerra⁷.

Em 2009, após concluir minha primeira graduação, a literatura se manteve presente em meu cotidiano quando passei a frequentar o Curso Sequencial em Escrita Criativa, também na PUCRS. Por se tratar de um curso sequencial de complemento de estudos voltado à leitura e à produção literária, o mesmo consistia em apenas seis disciplinas da grade curricular do curso de Licenciatura em Letras, sendo três de produção textual e outras três de leituras e discussão de obras literárias: Leitura de Autores Clássicos, Leitura de Autores Modernos e Leitura de Autores de Língua Portuguesa. É importante notar, no entanto, que dentre as obras literárias que foram trabalhadas nestas disciplinas, apenas três foram escritas por mulheres: Virginia Woolf, Florbela Espanca e Dulce Maria Cardoso.

É curioso se pensar que, dentre uma bibliografia vasta e com o intuito de apresentar diferentes autores dentro de uma mesma temática no campo da literatura, a representatividade feminina tenha sido tão baixa. O mesmo ocorre com frequência nos currículos escolares, nos quais escritoras e importantes personagens mulheres nos mais variados campos do conhecimento geralmente ficam em segundo plano, quando aparecem. Quando discorre a respeito das teorias do currículo e sobre como o mesmo é pensado a partir de diferentes definições, Tomaz Tadeu da Silva explica que, ao fim e ao cabo, os diferentes discursos curriculares precisam responder: “Qual conhecimento ou saber é considerado importante ou válido ou essencial para merecer ser considerado parte do currículo?” (SILVA, 2015, p. 15). Isso dependerá, também, de qual será o objetivo, qual é o ‘modelo’ de sujeito

² LARREULA, Enric; CAPDEVILA, Roser. **As memórias de Bruxa Onilda**. São Paulo: Scipione, 2001.

³ BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho Amarelo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

⁴ ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

⁵ ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Manhã Transfigurada**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

⁶ ADAMS, Douglas. **O Guia do Mochileiro das Galáxias**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

⁷ WIERZCHOWSKI, Letícia. **A Casa das Sete Mulheres**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

que se busca formar a partir daquele currículo. Ou seja, “currículo é também uma questão de identidade” (ibidem, p. 15). Assim, pode-se pensar o quão contraditório se é, em um curso de Escrita Criativa cujo público era formado majoritariamente por estudantes mulheres, que houvessem tão poucas referências de autoras também mulheres.

Em 2015, comecei a trabalhar como assistente cultural no Centro Cultural SESI, projeto realizado pela Gerência de Educação do Departamento Regional do Serviço Social da Indústria do Rio Grande do Sul - SESI RS. O Centro Cultural era uma biblioteca itinerante, montada em uma carreta de caminhão, que percorria todo o interior do Rio Grande do Sul, participando de feiras do livro, escolas, feiras e eventos municipais. Ao longo de dois anos, visitei mais de 50 municípios, levando um acervo de mais de 3000 livros e revistas. Juntei minha experiência com literatura e minha paixão por bibliotecas e me tornei, também, uma contadora de histórias, realizando sessões de contação de histórias para público de todas as idades. Neste período, nas ocasiões em que não haviam eventos com o Centro Cultural, auxiliei também no atendimento, organização de acervo e empréstimos em diferentes unidades da Rede de Bibliotecas do SESI, que, à época, contava com 26 bibliotecas em todo o Estado.

Minha experiência em bibliotecas continuou em 2018, quando ingressei como auxiliar de biblioteca no Serviço Social do Comércio do Rio Grande do Sul - SESC RS. Lá, também trabalhei com um projeto itinerante, chamado BiblioSesc, que visitava de forma quinzenal 10 escolas públicas de Porto Alegre e Guaíba, além de participar de eventos e feiras do livro na Região Carbonífera do Estado. Quando não estava no caminhão do BiblioSesc, atendia também na biblioteca fixa do Sesc Navegantes, em Porto Alegre.

Durante o período que trabalhei nessas redes de bibliotecas, ficou evidente a discrepância existente no número de títulos disponibilizados que foram escritos por mulheres em relação aos de autoria masculina. Este fato não é exclusivo das bibliotecas onde trabalhei: o mercado editorial tem predominância masculina em suas publicações. Um bom exemplo para ilustrar esta afirmação é a experiência intitulada *'Illustrating the Gender Gap in Fiction'* (ilustrando a desigualdade de gênero na ficção, em tradução livre), realizada pela livraria Loganberry Books, em

2017. Para demonstrar a disparidade entre autores e autoras publicados, a livraria localizada em Cleveland inverteu a posição dos livros, deixando a lombada daqueles escritos por homens voltada à parede e apenas os livros escritos por mulheres com a lombada aparente. O resultado foi uma livraria repleta de estantes monocromáticas, uma vez que as capas coloridas da grande maioria dos livros ficaram escondidas (FALLON, 2017). Esta ação foi reproduzida em iniciativas similares nas bibliotecas em que trabalhei, assim como também o fiz com meus próprios livros à época, todas elas resultando na mesma conclusão: a dominância na área da literatura – assim como em diversas outras áreas do conhecimento – é majoritariamente masculina, reforçando, assim, a ideia de que a norma em si também o é.

Outra das experiências oriundas do período em que trabalhei com as bibliotecas móveis e que me motivou a pensar nas questões de gênero e sexualidade se deu durante a Feira do Livro de Cambará do Sul, em agosto de 2015. Como ocorria em todas as localidades onde a biblioteca chegava, algumas crianças logo se apropriaram do espaço, querendo aprender sobre a organização do acervo — como tantas vezes eu fizera em minha infância na escola — e sobre a rotina de uma biblioteca itinerante. No entanto, o principal interesse desse grupo de meninas, com idade entre 11 e 12 anos, tinha a ver com minha condição de mulher em um trabalho que me fazia viajar pelo Estado. Perguntas como “Você viaja sozinha mesmo? E fica sozinha em um hotel em cada lugar que vai?” foram feitas repletas de curiosidade e culminaram com a constatação de uma delas: “Nossa, mas eu nunca tinha pensado que uma menina poderia trabalhar viajando sozinha. Sempre pensei que, depois da escola, ou a gente se casa com algum dono de terra ou vai trabalhar no comércio”, ao que outra acrescentou: “Ou ser professora”. Prontamente expliquei que sim, é possível para qualquer um realizar uma viagem sozinho, a trabalho ou não, independentemente do gênero da pessoa e, nos dias seguintes, as brincadeiras destas meninas giravam em torno dos lugares que elas conheceriam sozinhas no futuro e sobre como seria “maravilhoso e incrível” trabalhar em uma biblioteca itinerante como eu.

A partir desse episódio, passei a refletir sobre a importância da representatividade: mesmo que eu visse meu trabalho de forma simples e

corriqueira, o fato de ser mulher e estar trabalhando sozinha em um projeto itinerante abriu um leque de possibilidades para aquelas meninas que, assim como eu, cresceram em uma cidade do interior com uma série de limitações em suas perspectivas profissionais e de futuro. Foi se tornando evidente, também, o impacto que a literatura, como artefato cultural, pode exercer nas leitoras e nos leitores pois, como coloca Zandra Argüello,

A literatura é um veículo da linguagem, em que se realizam exercícios de poder ao atribuir sentido e significado. Com isso, ela contribui na fabricação de identidades, posicionando os sujeitos em diferentes e desiguais lugares sociais. [...] Contudo, ela não é “a responsável” pela fabricação de tais identidades e seus significados, já que estes se fixam pela trama de poder que age através de diversos e variados produtos culturais, e não de um único artefato cultural. (ARGÜELLO, 2013, p. 110, aspas da autora)

Portanto, ofertar uma ampla variedade de livros escritos por mulheres é essencial para que haja tanto a identificação com o olhar de/sobre as figuras femininas, quanto na própria construção de identidades oriundas do discurso existente nas diferentes narrativas.

1.2 TRILHAS DA PESQUISA EM SI

Apesar de minha formação inicial não estar relacionada diretamente à área da educação, estes episódios até aqui narrados acabaram por me instigar, cada vez mais, a estudar as relações existentes entre gênero, sexualidade, educação, literatura, cultura e infância, guiada pelas palavras de Michel Foucault (1984, p. 13):

De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão do saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a ver e a refletir.

Após encerrar o vínculo empregatício com o SESI, em 2017, participei como ouvinte em diversos eventos relacionados às temáticas gênero e sexualidade, a fim de aprofundar meus estudos a respeito destes temas. Destaco, sobretudo, a

presença nos seguintes eventos: “Seminário Escola de Desprincesamento: Formando Educadores, Educadoras e Estudantes para uma Educação sem Machismo”, promovido pela Procuradoria Especial da Mulher da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul; “13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11”, realizado na UFSC; e “Gênero Ameaça(N)do: análises e resistências frente a movimentações conservadoras sob a perspectiva dos Direitos Humanos”, realizado na UERJ. A participação nestes eventos, entre outros, me permitiram uma maior aproximação das teorias feministas, de gênero, *queer* e interseccionais, ampliando meu conhecimento sobre estes temas.

Além dos eventos citados, retornei ao ambiente acadêmico cursando, em 2017 e 2018, duas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEdu) da UFRGS, como aluna PEC. No Seminário Avançado “Scripts de gênero, sexualidade e infâncias: questões conceituais”, ministrado pela professora Dra. Jane Felipe e com algumas aulas em conjunto com o Seminário Especial “Transdiversidades e regimes escolares: impasses, possibilidades, composições” ministrado pelo professor Dr. Fernando Seffner; pude estudar temas importantes como scripts de gênero, construção de masculinidades e feminilidades, heteronormatividade, pânico moral gerado pelos atravessamentos de gênero, intersexualidade e transexualidade, entre outros. No semestre seguinte, cursei o Seminário Especial “Infâncias Contemporâneas e Pesquisas em Estudos Culturais - I”, ministrada pelas professoras Dra. Lodenir Becker Karnopp e Dra. Rosa Hessel Silveira e, para a obtenção do conceito final deste seminário, elaborei uma resenha crítica intitulada “Desconstruindo estereótipos de gênero: os contos de fada em análise”, a partir do artigo “Princesas de ontem e de hoje: feminilidade e desconstrução dos estereótipos”, de Joana Isabel Dias Romeiro Valente, trabalhado em aula.

Essa reinserção no meio acadêmico permitiu que eu começasse a produzir alguns trabalhos sobre gênero e sexualidade: em 2018, apresentei o trabalho intitulado “Gênero e Perspectivas Profissionais”, no Seminário Internacional Corpus Possíveis no Brasil Profundo, realizado na FURG, em Rio Grande - RS, artigo derivado de meu trabalho final para o Seminário Avançado “Scripts de gênero, sexualidade e infâncias: questões conceituais”, citado anteriormente. No mesmo

ano, apresentei também o trabalho “Cindy Sherman: colocações sobre uma fulgurante disposição queer”, em parceria com Ana Carolina Sampaio Zdradek, no VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, também na FURG. Ainda apresentei o trabalho intitulado “Entre mulheres e não mulheres: as representações de gênero na distopia de 'The Handmaid's Tale'”, no IV Colóquio Internacional de Literatura e Gênero e I Colóquio Nacional de Imprensa Feminina, realizado na UESPI, em Teresina, PI.

Em 2019, após ingressar neste Programa de Pós-Graduação em Educação, na linha de pesquisa Educação, Sexualidade e Relações de Gênero, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Seffner, passei a pesquisar as representações de gênero existentes em obras de autoria feminina e suas implicações relacionadas aos campos da pedagogia cultural, de gênero e de sexualidade. Para ampliar os conhecimentos no campo da literatura de autoria de mulheres, cursei o “Seminário de Estudos Comparados - Literatura de autoria feminina e estudos de gênero”, ministrado pela professora Dra. Cinara Ferreira Pavani, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, como aluna especial. No mesmo ano, apresentei o trabalho intitulado “Literatura, gênero e sexualidade: resistências em tempos de pânico moral”, no IV Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais, realizado na UCS, em Caxias do Sul - RS.

Desde o ingresso no mestrado, minha produção e pesquisa acadêmicas foram se desenvolvendo a partir dos temas literatura de mulheres, pedagogias culturais, de gênero e sexualidade e representações de gênero em narrativas literárias. A partir de 2020, em virtude da pandemia de COVID-19 e o distanciamento social por ela causado, participei de diversos eventos que ocorreram de forma virtual, apresentando trabalhos relacionados à área de pesquisa de mestrado, tais como: V Colóquio Internacional de Literatura e Gênero e II Colóquio Nacional de Imprensa Feminina, da UESPI; Seminário Internacional Fazendo Gênero 12, realizado pela UFSC; VII Simpósio Internacional em Educação Sexual, promovido pela Universidade Estadual de Maringá; V Seminário Internacional Desfazendo Gênero, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas da Unit; e I Simpósio Internacional de Crítica Feminista e Autoria Feminina, evento realizado pelo grupo de pesquisa Crítica Feminista e Autoria

Feminina: Cultura, memória e identidade, que reúne pesquisadores de diversas universidades do Brasil, de Portugal e da Espanha.

As produções acadêmicas realizadas para estes eventos dialogam diretamente com as temáticas que serão abordadas nas próximas seções da presente pesquisa, na qual busca-se analisar diferentes obras literárias escritas por mulheres, sob a ótica dos Estudos de Gênero e da Crítica Feminista, utilizando como ferramentas de análise as Pedagogias Culturais, de Gênero e de Sexualidade. Compondo o corpus desta pesquisa, encontram-se obras literárias que dialogam com a prosa ficcional, escritas por autoras contemporâneas que, de alguma forma, questionam a hegemonia masculina no campo literário: **'Toureando o Diabo'** (2015), de Clara Averbuck; **'O homem Infelizmente tem que acabar'** (2019), de Clara Corleone; **'Amora'** (2015), de Natalia Borges Polesso; e **'Duas vezes draMÁTica'** (2018), de Natasha Centenaro.

A partir do tensionamento entre as ferramentas de análise e as obras acima citadas, busca-se responder às seguintes questões de pesquisa: *de que forma a literatura escrita por estas mulheres obriga a norma falar de si, tensionando-a de forma a mostrar como a mesma opera em relação às mulheres?* Além disso, *como se dão as relações de gênero e como os gêneros são apresentados e representados no corpus analisado?* E, ainda, *busca-se investigar as maneiras segundo as quais a literatura escrita por estas mulheres gera situações de produção de novas subjetividades, fazendo o sujeito-leitor dialogar com a obra e se indagar sobre as situações ali descritas.*

Desta forma, esta dissertação apresenta seis partes e, na próxima seção, intitulada 'Literatura e/de mulheres', busco abordar a principal temática desta pesquisa. Nela, trago um breve histórico sobre as mulheres escritoras, um perfil das autoras e autores brasileiros no cenário contemporâneo, no qual estão inseridas as autoras selecionadas para compor o corpus desta pesquisa e, ainda, um percurso de leituras realizadas para a elaboração desta pesquisa: produções – acadêmicas ou não – sobre mulheres na literatura, intersecções com os Estudos de Gênero, autores e autoras que trouxeram reflexões importantes para a construção deste trabalho. Na terceira seção, intitulada 'Pedagogias culturais, de gênero e sexualidade como ferramentas de análise', apresento as ferramentas teóricas que

dão fundamento à pesquisa e que são, a meu ver, importantes para se pensar no tema. Na quarta seção, intitulada 'Lendo mulheres: corpos e vozes da pesquisa', apresento as autoras escolhidas, ou seja, de quem são as vozes que ecoam nas obras selecionadas para análise. Na quinta seção, 'A literatura escrita por mulheres sob a ótica dos Estudos de Gênero e de Sexualidade', apresento as análises das obras em si, a partir das ferramentas de análise anteriormente explanadas e, em 'Colocações para antes do fim', sexta e última seção, apresento as considerações finais a respeito da pesquisa.

2 LITERATURA E/DE MULHERES

Acho que talvez pelo fato histórico de a mulher ser marginal, talvez ela tenha mais ouvido para falar um outro discurso. Ela tem alguma coisa de outra para dizer, que ainda é meio esquisito. Uma outra fala. Como diria? A fala da minoria. Levanta uma outra poeira.
Ana Cristina Cesar, Crítica e tradução (1983)⁸

Nesta seção, conforme indicado anteriormente, exploro a temática norteadora desta pesquisa. Nas próximas páginas, fala-se da história das mulheres escritoras e do silenciamento histórico das vozes de mulheres, bem como dados sobre o perfil de quem escreve, dentro do cenário brasileiro – recorte apropriado em relação às autoras escolhidas para análise. É importante ressaltar, no entanto, que este campo é muito vasto, mas o recorte aqui trazido contribuirá para a compreensão da importância do tema para a presente pesquisa. Fala-se, também, a respeito das produções acadêmicas e literárias por e sobre mulheres, trazendo, assim, o estado da arte da pesquisa.

Como forma de dar visibilidade às autoras e pesquisadoras citadas nesta dissertação, opto por escrever, no corpo do trabalho, o nome completo de todas e todos aqueles cujas obras foram utilizadas, em vez da forma tradicionalmente conhecida de citar apenas o último sobrenome em citações indiretas. Sendo a ciência e a academia um ambiente majoritariamente masculino por tanto tempo, ainda é comum que associemos de forma automática um sobrenome citado à figura de um pesquisador ou autor. Assim, tomo a liberdade de burlar, de forma sutil, a norma da escrita acadêmica – ainda que nas citações diretas esteja mantido o padrão habitual, não o faço sem antes especificar a pessoa por detrás daquelas palavras.

⁸ In: CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

2.1 AS MULHERES E SUAS ESCRITAS

Para falar sobre as mulheres escritoras, é inevitável que se fale, primeiramente, de uma forma mais ampla sobre o contexto das mulheres ao longo da história. Como forma de controle e para mantê-las em uma posição submissa, é comum que tenha sido negado a elas o acesso às letras e à educação e, dessa forma, salvo algumas exceções, a literatura produzida por mulheres acabou por ficar à margem daquilo que é considerado cânone literário, como analisam Cecil Zinani e Natalia Polesso (2010).

Restritas à esfera privada, a própria presença das mesmas em relatos históricos tomou um lugar de segundo plano durante muito tempo, pois, conforme colocam Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (2022, p. 26), “elas não eram sujeito, não sendo, portanto, dignas de respeito”. Michelle Perrot (2007, p. 16), em seu livro “Minha história das mulheres”, acrescenta que “As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal.” No entanto, a partir das pesquisas que interseccionam os Estudos Feministas com a História e outras áreas do conhecimento, a névoa que invisibiliza a presença feminina passa a se dissipar:

[...] as mulheres não ficaram caladas através dos tempos, é necessário revelá-las, assim como o seu cotidiano e narrar não apenas a sua história, como também a história da ideologia da submissão feminina, que justifica a inferiorização em todos os aspectos da cultura, na ciência, na religião, na literatura, na política, pelos séculos e até hoje. (ALVES; PITANGUY, 2022, p. 27)

Ainda que tenham sido invisibilizadas, é no estudo dos escritos das mulheres que são resgatadas essas vozes silenciadas. A “força estratégica da palavra” – como assim define Heloísa Buarque de Hollanda (2022, p. 41) – presente em diários, textos ou poemas de mulheres permitiu o registro de seus comportamentos e de suas revoltas, por vezes de forma ousada e em oposição à delicadeza que delas era esperada (ALVES; PITANGUY, 2022; HOLLANDA, 2022).

Ainda na Antiguidade, é possível elencar nomes de escritoras dentro dos campos da Filosofia e da Poesia. A primeira mulher a quem é atribuída a autoria de escritos é a filósofa e poetisa suméria Enheduana, cujos textos remontam a aproximadamente 4000 anos. Safo de Lesbos, nascida em torno de 625 a.C., se destaca como um dos grandes nomes da literatura grega e, além de seus poemas que exaltam o amor e os deuses, também foi responsável pela fundação de uma escola voltada à formação intelectual das mulheres, algo nada comum para a época. (ALVES; PITANGUY, 2022). Outras filósofas, como Temistocleia, Melissa, Hipátia e Hipárquia, ainda que não tenham textos diretamente atribuídos a elas, são mulheres que se destacam no período, ainda que não sejam comumente estudadas em ambiente escolar, por exemplo (AMITRANO, 2020). Ainda assim, é inegável que o padrão da época – e que se prolonga através da história – consiste em não valorizar as vozes femininas, pois, nas palavras de Georgia Amitrano:

a *mulher* historicamente se encontra na posição de ser governada, comandada. [...] Há, desde Aristóteles – pois os discursos atravessaram dois milênios e se mantém com discursos fincados até hoje, mesmo que estes sejam divergentes com outros que também nos vigem – uma dimensão de a *mulher* existir com papel social e moral bem reduzido diante do papel do homem. [...] A questão da inferioridade, no caso de Aristóteles, se dá diante da ausência de autoridade. (AMITRANO, 2020, p. 72, grifos da autora)

No início da Idade Média, houve um certo protagonismo feminino durante os períodos de guerra. Conforme afirma Rose Marie Muraro (2017, p. 16), “as mulheres eram jogadas ao domínio público quando havia escassez de homens e voltavam ao domínio privado quando os homens reassumiam o seu lugar na cultura”. No que tange a literatura em si, a autora estabelece também que, no mesmo período, “a condição das mulheres floresce. Elas têm acesso às artes, às ciências, à literatura. Uma monja, por exemplo, Rosita de Gandersheim, foi o único poeta [sic] da Europa durante cinco séculos” (ibidem, p. 17). No entanto, no final do século XIV, teve início o período de “caça às bruxas”, estimulado pela Igreja Católica, no qual houve uma repressão severa ao feminino, ao conhecimento e ao saber próprio das mulheres. Apesar da falta de registros que comprovem o número exato de bruxas que foram julgadas e condenadas à morte, estima-se que a perseguição – que perdurou

séculos – dizimou uma quantidade de mulheres na casa das centenas de milhares (MURARO, 2017; FEDERICI, 2017).

Passou a haver, então, um maior controle sobre os corpos e sobre as atitudes de todos, sobretudo das mulheres. Silvia Federici (2017, p. 294) afirma que a caça às bruxas “inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social”. Através do expurgo executado pelos tribunais da Inquisição, buscou-se dominar as massas camponesas rebeldes e, assim, a partir do século XVII, “[...] os controles [atingiram] profundidade e obsessividade tais que os menores, os mínimos detalhes e gestos são normatizados. Todos, homens e mulheres, passam a ser, então, os próprios controladores de si mesmos” (MURARO, 2017, p. 18). No mesmo período, houve também a desvalorização do trabalho feminino, definido como “trabalho doméstico” independentemente se o mesmo não fosse destinado à sua própria família. “O casamento era visto como a verdadeira carreira para uma mulher, e a incapacidade das mulheres de sobreviverem sozinhas era algo dado como tão certo que, quando uma mulher solteira tentava se assentar em um vilarejo, era expulsa, mesmo se ganhasse um salário” (FEDERICI, 2017, p. 184).

A mulher fica, então, reduzida ao âmbito doméstico. Perde qualquer capacidade de decisão no domínio público, que se torna inteiramente reservado ao homem. A dicotomia entre o privado e o público estabelece, então, a origem da dependência econômica da mulher, e esta dependência, por sua vez, gera, no decorrer das gerações, uma submissão psicológica que dura até hoje. (MURARO, 2017, p. 11-12)

Este controle exercido sobre os corpos femininos foi, também, refletido na forma de controle ao intelecto das mulheres:

[...] sua ambição também era passível de castigo. O saber feminino popular cai na clandestinidade, [...] as mulheres não têm mais acesso ao estudo [...] e passam a transmitir voluntariamente aos filhos valores patriarcais então já totalmente introjetados por eles (ibidem, p. 20).

No entanto, é durante a Idade Média que se tem registro da primeira mulher a se sustentar financeiramente por sua escrita. Christine de Pizan, após ficar viúva aos 25 anos de idade, se tornou poeta oficial da corte francesa, publicou seus contos, poemas e livros de história e pode, assim, sustentar a si mesma e, também, a sua família. Além disso, a autora questionou as diferenças sociais entre homens e mulheres, defendendo a educação das meninas e mulheres e a igualdade perante a lei (ALVES; PITANGUY, 2022). Em 1405, Christine de Pizan publicou o livro ‘A cidade das damas’, no qual tece críticas sobre a “injustiça dos homens ao ler seus escritos sobre as mulheres” (ibidem, p. 43).

Era quase impossível encontrar um texto moral, qualquer que fosse o autor, sem que, antes de terminar a leitura, não me deparasse com algum capítulo ou cláusula repreendendo as mulheres. Apenas essa razão, breve e simples, fazia-me concluir que tudo isso havia de ser verdade, apesar do meu intelecto, na sua ingenuidade e ignorância, não conseguir reconhecer esses grandes defeitos em mim própria nem nas outras mulheres. Deste modo, eu estava me baseando mais no julgamento de outrem do que no que eu mesma acreditava e conhecia. (PIZAN, 2012, p. 59).

Na obra, a autora imagina a construção de uma cidadela para defender as mulheres de ataques misóginos e, a partir do diálogo com três damas alegóricas – a Razão, a Retidão e a Justiça – questiona pensamentos e comportamentos comuns na sociedade da época. Por exemplo, ao perguntar à Razão se Deus teria dado às mulheres a honra da inteligência, uma vez que os homens as julgam intelectualmente inferiores, a mesma responde:

Vou repetir e não duvides do contrário, pois, se fosse um hábito mandar as meninas à escola e ensinar-lhes as ciências, como o fazem com os meninos, elas aprenderiam e compreenderiam as sutilezas de todas as artes e de todas as ciências tão perfeitamente quanto eles. [...] Sabes por que elas sabem menos? [...] Sem dúvida, é por elas não experimentarem coisas diferentes, limitando-se às suas ocupações domésticas, ficando em casa, e não há nada mais estimulante para um ser dotado de inteligência do que uma experiência rica e variada (ibidem, p. 126-127).

Como já era colocado por Christine de Pizan, através dos tempos, os estudos dedicados às mulheres ficaram restritos aos afazeres domésticos e, mesmo séculos mais tarde, quando já lhes era permitido alguma forma de estudo que não fosse

estritamente voltados à manutenção do lar, houve a propagação do mito da superioridade intelectual masculina perante a inferioridade feminina. Para Jane Soares de Almeida (1998, p. 18),

Mesmo tendo introduzido um avanço acerca da imagética feminina em relação aos períodos anteriores em que o mistério e as credices herdadas da Idade Média ainda influíam nessas representações, os positivistas, ao adotarem os modelos de domesticidade e renúncia, foram determinantes para a desclassificação social da mulher. O discurso das qualidades morais femininas armava-se de ambigüidades e prestava-se admiravelmente bem para referendar o mito da inferioridade biológica que vinha impregnando também o discurso dos evolucionistas, segundo as idéias spencerianas, o que permaneceu por décadas.

Virginia Woolf, em seu célebre livro intitulado 'Um teto todo seu' (1929), discorre a respeito da necessidade masculina histórica de provar a inferioridade feminina, como uma forma de reafirmar a sua própria superioridade, pois “se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. [...] Pois se ela resolver falar a verdade; a figura refletida no espelho encolherá, sua disposição para vida diminuirá” (WOOLF, 2014, p. 55).

Assim, foi-se reforçando este mito que se retroalimenta: ao se permitir o acesso à educação apenas a uma grande maioria masculina, logicamente os avanços e as conquistas no campo dos estudos serão assinadas apenas por homens. Virginia Woolf continua suas reflexões ao longo do livro, dizendo que

é bastante evidente que mesmo no século XIX uma mulher não era encorajada a ser artista. Pelo contrário, era desprezada, estapeada, repreendida e aconselhada. Sua mente deve ter-se exaurido, e sua força vital ter diminuído pela necessidade de se opor a isso e desaprovar aquilo. Então aqui nos deparamos com um complexo masculino obscuro e muito interessante, que teve bastante influência nos movimentos femininos; aquele desejo inveterado nem tanto de que *e/a* seja inferior quanto de que *e/e* seja superior, que o coloca onde quer que se olhe, não apenas nas artes, mas também bloqueando o caminho para a política, mesmo quando o risco para ele parece ser ínfimo, e o requerente, humilde e devotado. (WOOLF, 2014, p. 81, grifos da autora)

Seguindo esta mesma ideia, Heloísa Buarque de Hollanda (2018, p. 11) afirma que as teorias e descobertas no campo das ciências exatas foram, desde sempre, “feitas a partir de uma perspectiva masculina, silenciando o olhar e a

experiência de mais da metade da população”. Na literatura, não foi diferente: Ria Lemaire conta que

[...] a história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heróicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres “normais”. (LEMAIRE, 1994, p. 58, aspas da autora)

Portanto, por muito tempo a representação das figuras das mulheres na literatura ficou a cargo de autores homens. Para Ana Cristina Steffen (2018, p. 317), “a mulher, apesar de ser personagem principal na literatura do século XIX, não tinha voz. Escrevia-se sobre sua vida e suas ações – de forma idealizada – e de uma perspectiva unicamente masculina e muitas vezes equivocada”. Essa idealização, conforme Ruth Silviano Brandão sintetiza,

[...] se faz de tal forma que é como se ela “naturalmente” coincidissem com o objeto de desejo masculino. O temor do homem diante da mulher desejante, com discurso próprio, acaba por calá-la, através de um estranho recurso: registrar a voz feminina via discurso masculino, aí inscrevendo-a como se fosse sua própria enunciação. (BRANDÃO, 1993, p. 54, aspas da autora).

Virginia Woolf (2014, p. 119-120) também reflete a respeito deste tema, dizendo que

É estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção tenham sido, até o advento de Jane Austen, não só retratadas pelo outro sexo, mas apenas de acordo com sua relação com o outro sexo. E como é pequena essa parcela da vida de uma mulher; e como um homem pouco sabe até sobre isso, quando as observa através dos óculos pretos ou avermelhados que o sexo coloca sobre o nariz dele. Por isso, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos impressionantes de beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – porque assim as enxergaria um amante, conforme seu amor aumentasse ou diminuísse, é próspero ou infeliz. Isso não é tão verdadeiro nos romancistas do século XIX, claro. A mulher se torna muito mais diversa e complicada. De fato, foi o desejo de escrever sobre as mulheres, talvez, que levou os homens a, aos poucos, abandonarem o drama poético, que, com sua violência, fazia tão pouco uso delas, para imaginar o romance como um receptáculo mais apropriado. Ainda assim, é óbvio, mesmo na escrita de Proust, que um homem tem dificuldades e é terrivelmente parcial em seu

conhecimento das mulheres, assim como uma mulher o é em seu conhecimento dos homens.

Não só havia esta discrepância entre a representação feminina através das vozes dos autores masculinos, de forma idealizada e por vezes mesmo irreal, como também existia – e ainda hoje existe, em menor grau – um controle social da escrita da mulher. Virginia Woolf (2016), em uma palestra para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres e que, mais tarde foi publicado no artigo ‘Profissões para mulheres’ (1931), reflete sobre a experiência de escrever quando se é mulher – em uma sociedade que busca controlar e julgar as suas atitudes. Descrevendo o transe em que um escritor ou escritora entra ao escrever um romance, Virginia Woolf narra o processo de uma moça em pleno processo de escrita, mas que esbarra no peso do julgamento de seus próprios pensamentos:

A imaginação tinha colidido numa coisa dura. A moça foi despertada do sonho. E de fato ficou na mais viva angústia e aflição. Falando sem metáforas, ela pensou numa coisa, uma coisa sobre o corpo, sobre as paixões, que para ela, como mulher, era impróprio dizer. E a razão lhe dizia que os homens ficariam chocados. Foi a consciência do que diriam os homens sobre uma mulher que fala de suas paixões que a despertou do estado de inconsciência como artista. Não podia mais escrever. [...] Isso creio que é uma experiência muito comum entre as mulheres que escrevem – ficam bloqueadas pelo extremo convencionalismo do outro sexo. Pois, embora sensatamente os homens se permitam grande liberdade em tais assuntos, duvido que percebam ou consigam controlar o extremo rigor com que condenam a mesma liberdade das mulheres. (WOOLF, 2016, p. 16-17)

Fica evidente, assim, o silenciamento das vozes femininas, existente não só de forma direta, mas também indiretamente. Seja ao negar o acesso livre aos estudos ou à vida pública, seja ao monitorar ou julgar as ações ou atitudes das mulheres ou mesmo criando padrões de comportamento adequados; a história das mulheres perpassa também séculos de silenciamentos naturalizados pela sociedade.

Rebecca Solnit (2017a; 2017b; 2020) define o silenciamento das mulheres como uma forma de violência. Para a autora, quando se recusa a escuta ativa do que as mulheres têm a dizer, nega-se também a elas o direito de participação, interpretação e narrativa em sociedade: “Ter voz é fundamental. Os direitos

humanos não se resumem a isso, mas isso é essencial para eles, e assim podemos considerar a história dos direitos e a falta dos direitos das mulheres como uma história do silêncio e do rompimento do silêncio” (SOLNIT, 2017a, p. 30). É possível estabelecer, portanto, uma conexão entre o silenciamento das mulheres com as inúmeras formas que a violência de gênero pode se dar.

Não poder contar a sua história pessoal é uma agonia, uma morte em vida que às vezes se torna literal. [...] Histórias salvam a sua vida. Histórias são a sua vida. Nós somos as nossas histórias, que podem ser a prisão ou o pé de cabra que vai arrombar a porta; criamos histórias que nos salvam ou que nos prendem, a nós ou a outros, histórias que nos elevam ou nos esmagam contra o muro de pedra dos nossos medos e limitações. A libertação é, em parte, um processo de contar uma história: romper histórias, romper silêncios, criar novas histórias. Uma pessoa livre conta a sua própria história. Uma pessoa valorizada vive numa sociedade em que a sua história ocupa um lugar. (ibidem, p. 29-30)

A autora também afirma que não somente as vozes das mulheres, mas sim diversas vozes foram silenciadas ao longo da história. Nossa cultura é diretamente influenciada pelas vozes que foram ouvidas, pelas narrativas contadas, por quem escreveu a história que conhecemos, mas inúmeras outras vozes foram ignoradas ou excluídas, existindo uma grande discrepância na proporção entre silêncio e voz: “Se as bibliotecas contêm todas as histórias que foram contadas, existem bibliotecas fantasmas de todas as que não o foram. Os fantasmas ultrapassam os livros numa proporção incalculável” (SOLNIT, 2017a, p. 32). Além desta analogia utilizando livros, Rebecca Solnit também tece comentários sobre a própria história da literatura:

Tillie Olsen deu uma palestra em 1962, publicada em 1965 na *Harper's*, que em 1978 veio a integrar seu best-seller *Silences* [Silêncios]. O silêncio, ou o desejo de interrogá-lo e acabar com ele, chegava à maioridade. O texto começa: “A história da literatura está carregada de silêncios: alguns são os longos silêncios dos nossos grandes autores reconhecidos; alguns, ocultos; alguns, quando se para de publicar depois de determinada obra; alguns, o de nunca ter chegado à forma de livro”. Em outras palavras, havia diferentes tipos de silêncio, um para o que era dito e o que continuava sem ser dito, e outro para quem falava e quem tinha permissão de falar. Olsen [...] passa para o silêncio das mulheres na literatura, observando que a maioria das escritoras com carreira literária não tinha filhos, porque ter tempo para si e para a sua voz é indispensável à criação. Isso se refere ao silêncio prático – a falta de tempo para construir o castelo de palavras em que consiste um longo texto –, mas há muitos tipos de silêncio que se referem à experiência feminina na época. (ibidem, p. 71, grifos e aspas da autora)

Ria Lemaire (1994, p. 60) reflete também sobre este tema, afirmando que “a história literária tem sido – com pequenas exceções – fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica” e, portanto, existe nela um apagamento das mulheres consideradas escritoras “normais”. Quando analisa a presença – ou a falta – das autoras mulheres nos livros didáticos de Ensino Médio brasileiros, Ana Cristina Steffen (2018, p. 326) constata que

somente escritoras do século XX recebem o devido reconhecimento. Porém, isso acontece somente em parte; mesmo grandes escritoras desse século são pouco estudadas ou estudadas com certa negligência, como é o caso, por exemplo, de Nélide Piñon e Adélia Prado. Temos ainda o caso, também a título de exemplo, de Lygia Fagundes Telles que, mesmo estando dentre as autoras mais presentes, é abordada com pouco cuidado, quando não apenas citada.

O silenciamento e o posterior apagamento das literaturas de autoria de mulheres nos livros didáticos e na própria história da literatura é tema de debates necessários nos últimos tempos. Constância Lima Duarte (1990, p. 16) aborda este tema ao dizer que

Se passarmos os olhos nas antologias mais clássicas de nossa literatura e não vemos escritoras, isto apenas significa que elas nunca existiram? Se existiram algumas, sua produção foi sempre inferior à dos escritores contemporâneos para justificar sua não-inclusão nessas antologias e maiorias dos manuais de literatura?

A autora, no entanto, percebe com cautela a nomenclatura “literatura feminina”, afirmando que não existe uma única especificidade comum a todas as obras escritas por mulheres e que serviria para definir como uma categoria ou linguagem únicas: “Por que não nos basta a constatação de que na arte realizada pelas mulheres há uma sensibilidade diferente, impossível mesmo de se definir? Por que continuar tentando definir o quase indefinível?” (DUARTE, 1990, p. 19). Esta provocação da autora será explorada na subseção a seguir.

2.2 AUTORIA DE MULHERES: QUESTIONANDO A HEGEMONIA MASCULINA NA LITERATURA

Ainda que não se possa definir como uma categoria generalizante, se faz necessário refletir: por que nomear, então, como 'literatura de autoria feminina' ou 'literatura escrita por mulheres'? Qual a necessidade deste marcador?

Com base no que já foi apresentado até aqui, é possível estabelecer que a literatura foi, através de inúmeros silenciamentos operados ao longo da história, hegemonicamente masculina, isto é, escrita e produzida majoritariamente por escritores homens. Ainda hoje, a grande maioria das leituras literárias presentes nos currículos escolares consiste em livros de autoria masculina. Assim, pode-se dizer que o termo 'literatura' é culturalmente vinculado ao masculino no imaginário popular. Ignorar este marcador da autoria de mulheres acaba, portanto, por neutralizar a diferença existente entre textos produzidos entre sexos ou gêneros diferentes. Conforme Nelly Richard (2002, p. 131),

[...] afirmar que a linguagem e a escrita são indiferentes à diferença genérico-sexual (que não existe diferença entre o masculino e o feminino), equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do impessoal, para falar em nome do universal. O neutro da língua, sua aparente indiferença às diferenças, camufla o operativo de ter universalizado, à força, as marcas do masculino, para convertê-lo, assim, em representante absoluto do gênero humano. A teoria feminista demonstrou a arbitrariedade deste operativo de força, executado em nome do masculino-universal, deixando muito claro que a língua não é o veículo neutral – transcendente – que afirma o idealismo metafísico, mas um suporte modulado pelo processo de hegemonização cultural da masculinidade dominante. A linguagem, a escrita literária e as normas culturais carregam as marcas deste operativo de violência sociomascuino, que subordina os textos a suas viciadas regras de universalidade.

Ao refletir a respeito da mulher na escrita literária, Luciana Borges e Pedro Carlos Louzada Fonseca (2013, p. 9) colocam que “Não se trata [...] de separar a voz das mulheres da voz masculina [...], mas de dar visibilidade a modos de expressão por meio dos quais se relembre sempre que não existe olhar puro e neutro para a arte”. Dessa forma, a importância de dar ênfase ao gênero da autoria vai além da literatura em si, se estendendo também para outros campos de escrita.

Para Georgia Amitrano (2020, p. 22), os discursos de/sobre mulheres carregam “ecos culturais” da sociedade na qual estamos inseridas/os. Assim, acabam por possuir em si uma espécie de característica autobiográfica: “De fato, o que ocorre quando nós, *mulheres*, escrevemos sobre esses temas é a certeza de que nunca estamos fora deles. Há sempre um ‘algo’ nos dizeres que fazem parte de nossa essência.” (idem, grifos e aspas da autora). Aqui, posiciono-me também enquanto autora do presente trabalho: escrever sobre mulheres e suas respectivas escritas trazem, inevitavelmente, os ecos culturais da pesquisadora que sou, como os que já foram abordados na primeira seção.

Para Cecil Jeanine Albert Zinani e Natalia Borges Polesso (2010, p. 99-100), a “literatura é, por vezes, uma provocação ao conhecimento das coisas e do mundo. A literatura carrega marcas do particular cultural de cada autor/a e das posições de sujeito com as quais ele ou ela se identifica e se relaciona”. Norma Telles complementa essa ideia, afirmando que “as representações literárias não são neutras, são encarnações ‘textuais’ da cultura que as gera” (TELLES, 2009, p. 408, aspas da autora).

Virginia Woolf, em seu texto intitulado ‘Mulheres romancistas’ (1918), analisa que “a escrita de uma mulher é sempre feminina; não pode deixar de ser feminina; nos melhores casos é extremamente feminina: o único problema é definir o que queremos dizer com ‘feminina’” (WOOLF, 2016, p. 29, aspas da autora). A autora prossegue, afirmando que a diferença existente entre um romance de autoria masculina e outro de autoria feminina está no fato de que “cada sexo descreve a si mesmo” (ibidem, p. 30), bem como existe também uma “diferença entre a visão masculina e a visão feminina sobre o que constitui a importância de um tema. Daqui derivam grandes diferenças no enredo e nos episódios, e principalmente diferenças infinitas na seleção, no método e no estilo” (ibidem, p. 31). No ensaio ‘O riso da Medusa’ (1975), Hélène Cixous teoriza a respeito da ausência de vozes de mulheres no campo da literatura, na crítica e na teoria, enfatizando a necessidade de que as mulheres escrevam sobre as mulheres, utilizando essa escrita como forma de libertação. Porém, a autora relembra:

Mas é preciso dizer, antes de tudo, que não há, ainda hoje, [...] uma mulher genérica, uma mulher tipo. O que elas têm *em comum*, eu o direi. mas o que me impressiona é a infinita riqueza de suas constituições singulares: não se pode falar de *uma* sexualidade feminina, uniforme, homogênea, de percurso codificável, não mais do que de um inconsciente similar. O imaginário das mulheres é inesgotável, como a música, a pintura, a escrita: sua cascata de fantasmas é incrível. (CIXOUS, 2022, p. 42, aspas da autora).

Portanto, pode-se afirmar que um texto escrito por uma mulher carrega consigo uma carga cultural daquela que escreve, marcada também pelo gênero. Para Márcia Hoppe Navarro, existe uma série de pressupostos e valores sobre as mulheres que são determinados previamente na sociedade – não somente na literatura, mas também em outros âmbitos: “Na medida em que a mulher se apropria do discurso, constituindo-se como autora, promove a desconstrução do discurso patriarcal, por meio do questionamento dos valores tradicionais.” (NAVARRO, 2006, p. 12). Cecil Jeanine Albert Zinani, por sua vez, afirma que

A constituição da identidade feminina é uma das temáticas desenvolvidas em que escritoras, com sua legitimidade autoral, instituem instâncias narrativas marcadas pelo gênero, conferindo voz à personagem mulher o que, de certa maneira, representa uma modalidade de superação das limitações a que o processo de exclusão de cunho patriarcal e etnocêntrico as submeteu. (ZINANI, 2014, p. 12)

A autoria, assim, torna-se um fator essencial na análise das relações entre personagens, por exemplo. Em ‘A escrita de si’ (1983), Michel Foucault afirma que “escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOUCAULT, 2004, p. 156, aspas do autor). Assim, a escrita de autoria de mulheres pode – porém não de forma obrigatória, afinal não existe uma única regra no que diz respeito à forma em que a produção literária se dá – trazer à tona vivências específicas da autora através do olhar de suas personagens.

Charlotte Perkins Gilman, intelectual feminista e autora de diversos livros ficcionais – bem como de não ficção sobre as condições das mulheres de sua época –, utilizou episódios da própria experiência para escrever o conto ‘O papel de parede amarelo’ (1892), considerado um clássico da literatura feminista. A obra narra a rotina de uma mulher que sofre de uma profunda angústia, diagnosticada por seu marido e por seu irmão – ambos médicos – como uma “depressão nervosa

passageira – uma ligeira propensão à histeria" (GILMAN, 2016, p. 12). Por conta dessa condição, a protagonista passa os dias do verão reclusa em uma mansão colonial afastada da cidade, sem convívio social, sem estímulos e sem poder trabalhar ou escrever. No entanto, acaba por burlar esta última recomendação e escreve escondida em seu diário, narrando suas percepções sobre a casa, sobre as peculiaridades de seu quarto gradeado e coberto com um papel de parede amarelo, que dá nome ao conto e que possui um estranho padrão, com o qual se torna obcecada. Por meio desta personagem, Charlotte Perkins Gilman acaba por denunciar atitudes que, à época, eram comuns, em um período no qual a norma vigente envolvia o silenciamento, a patologização e a clausura de mulheres que ousassem sair daquilo que era imposto como padrão de comportamento:

Assim, tomo fosfatos ou fosfitos – não sei ao certo –, e tônicos e ar fresco e dou caminhadas e faço exercícios e estou absolutamente proibida de “trabalhar” até me reestabelecer.

Em particular, discordo da opinião deles.

Em particular, acredito que um trabalho adequado, com estímulos e variedade, iria me fazer bem.

Mas o que se pode fazer?

Apesar deles, escrevi durante um tempo; mas isso de fato me deixa exausta – ter que ser tão furtiva, ou então enfrentar forte oposição.

Às vezes imagino que, na minha condição, se tivesse menos contrariedades e mais convívio social e estímulos... mas John diz que a pior coisa que posso fazer é pensar na minha condição, e confesso que sempre que faço isso me sinto mal. (GILMAN, 2016, p. 13, grifos e aspas da autora)

Elaine R. Hedges (2016) explana que os elementos centrais do conto foram extraídos da própria vida da autora. Ao se sentir aprisionada em um casamento infeliz, Charlotte Perkins Gilman foi enviada a uma clínica de um médico “especialista em nervos”, que não conseguiu encontrar um diagnóstico para o que afligia sua paciente. Assim, “sua receita para a saúde dela era que se dedicasse ao trabalho doméstico e à filha – limitando-se a no máximo duas horas de trabalho intelectual por dia. E ‘nunca toque uma caneta, lápis ou pincel enquanto viver’” (HEDGES, 2016, p. 86, aspas da autora). Assim como a personagem do conto que escreveu, a autora relata que quase perdeu a sanidade, ao tentar se esconder da profunda angústia que sentia. No conto, a figura de seu médico é representada pelo marido da protagonista, John:

Fico sempre imaginando pessoas a caminhar por todos esses caramanchões e alamedas, mas John me advertiu a não me entregar a tais devaneios. Ele disse que, com o poder de imaginação que tenho e meu hábito de inventar histórias, uma debilidade dos nervos como a minha só pode resultar em fantasias exaltadas, e que devo usar minha força de vontade e meu bom senso para controlar essa propensão. É o que tento fazer. (GILMAN, 2016, p. 22)

Houve resistência, à época, à publicação deste conto. Por apresentar uma personagem evidentemente insatisfeita com sua própria vida, o conto foi considerado um material perigoso e que poderia gerar um desconforto para familiares de pessoas com o mesmo tipo de “perturbações mentais”, tal como a protagonista. “As implicações de tais advertências – isto é, que as mulheres deveriam ‘permanecer no seu lugar’, e que nada poderia ou deveria ser feito a não ser manter o silêncio ou ocultar os problemas – são bastante claras.” (HEDGES, 2016, p. 77, aspas da autora)

Esta obra exemplifica, então, como a própria vivência da autora gera influência naquilo que escreve, assim como demonstra também que essas vivências podem ser diferentes entre homens e mulheres, uma vez que toda experiência – de vida, cultural, literária – é exercida através de diversos marcadores: de gênero, de sexualidade, de classe, de raça, entre inúmeros outros. Neste caso específico da autoria de mulheres, Cecil Jeanine Albert Zinani (2014, p. 12) diz que

No momento em que a mulher se apropria da narrativa, externando seu ponto de vista, passa a questionar as formas institucionalizadas, promovendo uma reflexão sobre a história silenciada e instaurando um espaço de resistência contra as formas simbólicas de representação por meio da criação de novas formas representacionais.

Regina Dalcastagnè (2005; 2007; 2008; 2010) faz uma análise sobre a literatura contemporânea brasileira e afirma que “a narrativa contemporânea é um campo especialmente fértil para se analisar o problema da representação (como um todo) das mulheres no Brasil de hoje” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 101). No entanto, o perfil dos personagens ainda está bastante inserido na cisheteronormatividade vigente. A pesquisa da autora, intitulada ‘A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004’ (2005) constata que, entre 258 romances analisados, 72,2% foram escritos por autores homens, enquanto apenas 27,8% possuem autoria

de mulheres. Neste montante, a maioria dos personagens é homem (62,1%), na idade adulta (48,4%), heterossexual (81%), branca (79,8%). A principal profissão exercida pela maioria das personagens masculinas é a de escritor (66 personagens), enquanto entre as personagens femininas é dona de casa (118 personagens).

além de serem minoritárias nos romances, as mulheres têm menos acesso à “voz” – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância. Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os produtores se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas obras produzidas (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 36, aspas da autora)

Regina Dalcastagnè ainda afirma que as obras analisadas apresentam “uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida ainda o mundo acadêmico” (ibidem, p. 64). A autora acrescenta que

as autoras se mostram mais receptivas à complexidade da condição feminina, que é, sempre, *plural*. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é una. (idem, 2007, p. 134, grifos da autora)

Os estudos até aqui apresentados enfatizam a importância da relação existente entre a autoria de mulheres e os textos por elas produzidos. Assim como não se pode unificar na palavra ‘mulher’ as experiências de *sujeitas diversas* e pensar na literatura escrita por mulheres como uma categoria generalizante, o marcador da autoria se mostra necessário ao dialogar com as obras sob a ótica dos Estudos de Gênero.

2.3 DITOS E ESCRITOS: ESTUDOS SOBRE MULHERES E LITERATURA NO CENÁRIO BRASILEIRO

As interligações entre literatura de autoria feminina, as relações de gênero e a forma como são as personagens representadas são temas extremamente relevantes e atuais na pesquisa acadêmica. É notável que o interesse nesta área tem aumentado significativamente nos últimos anos, assim como a produção literária de autoras mulheres também vem ganhando maior visibilidade.

Primeiramente, é importante frisar que ainda na década de 1980 os estudos sobre a mulher foram ganhando força no meio acadêmico, com a criação de grupos de trabalho sobre essa temática em universidades e instituições de pesquisa (ALVES; PITANGUY, 2022). Dentre diversos exemplos possíveis, cabe destacar a criação do GT A Mulher na Literatura, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), em 1984, que contribuiu para a construção de um espaço para discussão da temática abordada nesta dissertação e, ainda, para dar impulso à pesquisa acadêmica na área. No meio editorial, a criação da Editora Rosa dos Tempos, por Rose Marie Muraro, em 1990; e da Editora Mulheres, por Zahidé Lupinacci Muzart, em 1995; contribuíram tanto para a distribuição e tradução de livros sobre os Estudos de Gênero quanto para o resgate de livros de autoria de mulheres que haviam sido invisibilizados anteriormente. Dessa forma, ainda que seja possível perceber que o interesse sobre as produções literárias escritas por mulheres tenha aumentado recentemente, é imprescindível citar que esse debate vem habitando a pesquisa acadêmica já há algum tempo.

Nos tempos atuais, paralelamente ao meio acadêmico, grupos de estudos destinados à leitura e debates de livros escritos por mulheres e iniciativas como os clubes de leitura intitulados #LeiaMulheres, inspirados pelo movimento de mesmo nome iniciado em São Paulo e que, por sua vez, tem origem a partir do projeto da escritora inglesa Joanna Walsh; se espalharam pelo país nos últimos anos, com o intuito de dar maior visibilidade às autoras mulheres, tanto nacionais quanto estrangeiras. Da mesma forma, clubes de assinatura de livros que buscam fortalecer o protagonismo feminino, disseminando as obras escritas por mulheres têm se multiplicado: por exemplo, o Clube F, da Editora Bazar do Tempo – editora

independente formada por mulheres –, que envia às e aos assinantes de forma revezada tanto obras de teoria feminista como produções literárias, todas de autoria feminina. Outro exemplo é o Clube Amora, projeto recente da Pulp Edições que envia mensalmente livros publicados por autoras mulheres e, também, contos inéditos exclusivos para o projeto. Cabe mencionar, ainda, o projeto Minha Pequena Feminista, voltado ao público de 0 a 13 anos, que seleciona obras infantis com protagonismo feminino, escolhidos por mulheres feministas e especialistas na temática mensal e de acordo com a idade da criança leitora. Temas como igualdade de gênero, diversidade, inclusão social e educação antirracista são abordados nos livros infantis do clube de assinatura, que envia, ainda, uma carta com reflexões sobre as obras, esta destinada aos adultos.

Ainda pensando na busca por maior visibilidade às produções de mulheres, pode-se citar também a Livraria Gato Sem Rabo, que em seu nome homenageia uma passagem do livro ‘Um teto todo seu’, de Virginia Woolf. A livraria, localizada na cidade de São Paulo, disponibiliza para venda um acervo composto por obras de mulheres, tanto no campo literário, quanto da não-ficção e, ainda, promove eventos com escritoras para debater suas produções. A proprietária da livraria, Johanna Stein, afirma que ações como essas auxiliam a questionar a norma existente no campo literário: “Se a gente mudar a nossa perspectiva e parar de olhar com o olhar do homem branco, europeu, privilegiado do norte, se a gente parar de olhar com essa ótica, a gente vai entender que existem mil outras perspectivas que não é a do cânone” (RANER, 2021, online).

Os exemplos acima citados são apenas um breve recorte entre diversas iniciativas semelhantes. Outras ações como estas citadas continuam surgindo nos últimos anos, sobretudo desde o início da presente pesquisa. Cursos de escrita criativa, com turmas voltadas exclusivamente à alunas mulheres, são cada vez mais frequentes e visam, também, estimular a presença feminina no mercado editorial. Dentro do ambiente acadêmico, revistas especializadas e grupos de pesquisa sobre a produção literária de mulheres e as intersecções com os Estudos de Gênero, a Crítica Feminista e a Psicanálise, entre outras, estão presentes em diversas universidades brasileiras, estendendo o debate para os principais congressos sobre gênero e sexualidade do país. Nestes, simpósios temáticos e minicursos voltados à

temática desta pesquisa são locais de discussão e divulgação de pesquisas em andamento ou concluídas, como as demonstradas a seguir. Nas próximas páginas, trago um breve percurso de leituras e estudos realizado sobre produções no campo acadêmico sobre mulheres e suas produções literárias, que buscam demonstrar as conexões existentes entre o feminismo, a representação das personagens femininas e os estudos de gênero, e que ajudou não apenas a alargar horizontes, mas também a construir as questões de pesquisa.

A respeito da literatura de autoria de mulheres e a representação da mulher na literatura contemporânea, Elódia Xavier (2008) explana sobre o tema no artigo 'A representação do corpo no imaginário feminino: subalternidade e exclusão'. Nele, a autora analisa a representação do corpo subalterno em 'Quarto de Despejo' (1960), de Carolina Maria de Jesus, e do corpo vingativo em 'Tijucopapo' (1980), de Marilene Felinto, utilizando-se do conceito de Arthur W. Frank (1996) sobre a tipologia dos corpos. A autora também reflete acerca desta temática em 'Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória' (1996), na qual analisa diferentes fases do percurso literário brasileiro, com base no estudo de Elaine Showalter (1986) sobre uma "tradição literária feminina"⁹, em uma "perspectiva historicizante e culturalista" (XAVIER, 1996, p. 87). A autora identifica e categoriza em três etapas os estilos narrativos das autoras mulheres brasileiras ao longo do tempo: na primeira etapa, "elas reduplicam os padrões éticos e estéticos, mesmo porque elas ainda não tinham se descoberto como donas do próprio destino" (ibidem, p. 88); na segunda etapa, surgem diversas "formas de contestação aos valores patriarcais" (ibidem, p. 90) na escrita das autoras; e, por fim, na terceira etapa, "A narrativa de autoria feminina [...] se estrutura em torno das relações de gênero, tomando visíveis as assimetrias sociais" (ibidem, p. 92).

Márcia Hoppe Navarro (2008) estuda as representações das mulheres na literatura escrita por autoras hispano-americanas, no artigo intitulado 'Meio século de mudança: a representação da mulher da ficção de mulheres hispano-americanas', no qual explora obras de Rosário Castellanos, mexicana; Alba Lucía Ángel, colombiana; Rosario Ferré, porto-riquenha; Isabel Allende, chilena; Laura Antillano e Milagros Mata Gil, ambas venezuelanas; entre outras. A autora analisa que as obras

⁹ tradução livre de "female literary tradition" (SHOWALTER, 1986).

das autoras estudadas “subvertem a representação da mulher submissa que comumente ocorria na literatura canônica” (NAVARRO, 2008, p. 58) e, assim, por subverter as regras sociais ou mesmo as formas de opressão que sofrem, “essas escritoras (sub)vertem o cânone” (ibidem). Algemira de Macêdo Mendes (2014) reflete acerca da obra ‘Angústia’ (1913), da escritora piauiense Amélia Beviláqua, no artigo ‘Angústia, de Amélia Beviláqua: uma narrativa de rupturas?’, no qual considera que as preocupações da autora sobre o destino das mulheres são espelhadas na literatura que a mesma produz.

Maria do Socorro Baptista Barbosa (2014) estabelece um paralelo existente entre os diferentes movimentos da crítica feminista ao longo dos anos e a construção das personagens femininas em cinco obras da escritora canadense Margaret Atwood: ‘The Edible Woman’ (1969), *Surfacing* (1972), ‘Lady Oracle’ (1976), ‘The Handmaid’s Tale’ (1985) e ‘Alias Grace’ (1996). A autora nota que as narrativas de Margaret Atwood acompanham e representam as três fases do movimento feminista no Canadá, conforme o estudo de Emilie Hayes (2007) sobre este tema. Thamise Silva da Rocha (2019) também utiliza as obras de Margaret Atwood em sua dissertação de mestrado, intitulada ‘Narrativas sobre vivências: vozes femininas em A Mulher Comestível, O Lago Sagrado e O Conto da Aia, de Margaret Atwood’, na qual a autora analisa as narradoras e protagonistas destas obras, que “enfrentam situações que afetam apenas as mulheres e, por isso, é denotada a importância da voz narrativa que relata como os eventos acontecem” (ROCHA, 2019, p. 75). Assim, a autora identifica a importância da autoria feminina para esse tipo de relato, bem como a própria contextualização canadense da época em que as obras foram escritas.

Já Daniele Ribeiro de Faria (2016) analisa as relações de gênero, as representações das figuras femininas e as relações de poder que são construídas no discurso literário da obra *As Meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, bem como nas obras *Senhora* (1875), de José de Alencar; e *Gabriela Cravo e Canela: crônicas de uma cidade do interior* (1958), de Jorge Amado. A autora utiliza o enfoque dos Estudos de Gênero e dos Estudos Culturais, ligados à vertente pós-estruturalista e avalia, no que diz respeito à obra de Lygia Fagundes Telles, que a mesma consegue explicitar diferentes realidades através de suas protagonistas,

trazendo à tona temas como o da sexualidade, da homossexualidade, do aborto, do racismo, da ditadura da beleza, enfim, uma miríade de temas que parece querer provocar e desestabilizar – ainda mais levando em consideração que o livro foi publicado no início da década de 1970, época de grande censura – o lugar do conforto, das certezas, dos discursos hegemônicos, das verdades sancionadas. (FARIA, 2016, p. 182).

Lúcia Osana Zolin (2009), no artigo ‘A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade’, reflete sobre os temas que intitulam o artigo, a partir das obras ‘A república dos sonhos’ (1984), de Nélide Piñon; ‘A audácia dessa mulher’ (1999), de Ana Maria Machado; ‘Inescritos’ (2004), de Luci Collin e também ‘As meninas’ (1973), de Lygia Fagundes Telles. A autora afirma que “as novas configurações sócio-culturais da pós-modernidade são representadas e discutidas criticamente nos textos literários escritos por mulheres” (ZOLIN, 2009, p. 105) e complementa que, nas obras por ela analisadas, existe uma problematização da “ideia construída de homem – essencialmente dominador, centralizador e autoritário – tanto quanto a da mulher edificada por ideologias hegemônicas como a patriarcal – ‘naturalmente’ dominada, silenciada e resignada” (ibidem, p. 114, aspas da autora).

Terezinha Taborda Moreira (2018), no artigo ‘Literatura e gênero: encenações estéticas do feminino em vozes de mulheres’ estabelece uma associação entre poder, alteridade, gênero e literatura, tendo como norteadores a perspectiva pós-colonial de Gayatri Spivak (2010), bem como a autorrepresentação da mulher negra na literatura, de Conceição Evaristo (2005). A autora afirma que tanto escritoras quanto pesquisadoras mulheres possuem o papel crucial de “contribuir para a construção de formas de identificação do sujeito feminino e a desconstrução de estereótipos criados pelo discurso colonial, dando voz a mulheres silenciadas” (MOREIRA, 2018, p. 21), bem como acrescenta que a pesquisa acadêmica sobre literatura e gênero é essencial para o combate às desigualdades de classe, raça e gênero, pois a mesma cria condições “para que as vozes pronunciadas sejam escutadas e valorizadas” (ibidem).

Jéssica Fraga da Costa (2020) analisa as personagens mulheres escritas por Miriam Alves no artigo ‘A representação da identidade feminina em Maréia, de Miriam Alves’, utilizando embasamento teórico de Maria Amélia de Almeida Teles

(2017) e de Regina Dalcastagnè (2010). Segundo a autora, Miriam Alves reconstitui o passado com o olhar contemporâneo sobre as mulheres, inclusive no que diz respeito à raça. Também refletindo sobre a representação das mulheres negras na literatura de autoria feminina, Christini Roman de Lima (2020) examina a obra de Ana Maria Gonçalves em 'A emergência da voz feminina, negra e escravizada em Um defeito de cor', livro no qual sua autora estabelece "um jogo dialógico em que pleiteia uma nova história, história essa em que a mulher negra e escravizada assume a palavra e conta sua trajetória" (LIMA, 2020, p. 98). Em 'Escrita feminina negra: contribuições para os estudos literários, feministas e de gênero', Taise Campos dos Santos Pinheiro de Souza (2014) considera que a literatura marginal escrita por mulheres negras é uma ferramenta de combate aos mecanismos de opressão, de discriminação racial e de gênero e tece uma análise dos textos literários de Alzira Rufino, Esmeralda Ribeiro e Cristiane Sobral.

Fernanda de Mello Veeck (2019), em sua dissertação de mestrado 'A passagem do pessoal ao público na ficção de autoria feminina contemporânea', analisa as obras de Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich, escritoras em atividade em três períodos distintos, mas com similaridades estéticas e textuais nas obras por elas produzidas. A autora afirma que "a mulher sempre foi objeto na literatura, utilizada como matéria em poemas, contos e romances ao longo dos séculos, sem o direito de fazer ser ouvida sua própria voz" (VEECK, 2019, p. 30) e que, na contemporaneidade, a inserção de elementos autobiográficos nas obras permite que o leitor perceba a figura do escritor ou escritora de forma mais nítida, "dentro e fora de seu texto" (idem). Acrescenta, ainda, que

Temos então na escrita feminina, uma função não somente estética, como também política. A literatura é um dos meios pelos quais é possível se fazer ouvir. As mulheres, quando escrevem, através de sua subjetividade exteriorizada, corrigem séculos de uma visão distorcida e equivocada a seu respeito. (ibidem, p. 20)

Na tese de doutorado intitulada 'Romance histórico contemporâneo: com a palavra, a mulher', Maria Eloisa Rodrigues Nunes (2011) analisa três obras de autoria de mulheres: *Desmundo* (1996), de Ana Miranda; *Os rios turvos* (1993), de Luzilá Gonçalves Ferreira; e *A casa das sete mulheres* (2002), de Letícia

Wierchowski; e estabelece relações entre a escrita de autoria feminina, os Estudos de Gênero e a crítica feminina. A autora constrói seu embasamento teórico a partir dos estudos de Simone de Beauvoir e Constância Lima Duarte, além da leitura de Heloisa Buarque de Hollanda (1994) sobre o feminismo na pós-modernidade, entre outras/os teóricas/os.

Em ‘Mulheres escritas por mulheres: personagens femininas no romance brasileiro contemporâneo (2000 – 2014)’, tese de doutorado de Camila Canali Doval (2016), a autora realiza um estudo analítico de onze personagens femininas de dez romances publicados no início do século XXI, à luz da proposição de Regina Dalcastagnè (2005). Camila Canali Doval estabelece dois eixos conceituais para sua análise: a mulher e o corpo e a mulher e os espaços “com o intuito de observar as personagens femininas como representação das mulheres contemporâneas numa sociedade ainda submetida à ordem patriarcal” (DOVAL, 2016, p. 20); e também categoriza as onze personagens analisadas em três grupos: as acomodadas, isto é, aquelas que permanecem estagnadas à uma representação “reduzora do sujeito feminino” (ibidem, p. 21); as ousadas, aquelas que encontram-se em trânsito, literal ou metafórico, e rompem parcialmente os padrões estipulados pelo senso comum; e as transgressoras, que representam o menor grupo dentre as personagens analisadas e “diferenciam-se do lugar comum estabelecido para as personagens femininas ao longo da nossa tradição literária” (ibidem, p. 22).

Todas as pesquisas e teóricas aqui citadas brevemente, auxiliaram na compreensão do campo teórico, das possibilidades de análise interseccionando literatura e gênero – entre outros marcadores sociais possíveis – e na construção desta dissertação. Esse levantamento colaborou, ainda, para ampliar os pressupostos teóricos que embasam esta pesquisa, bem como para perceber potencialidades existentes na literatura contemporânea escrita por mulheres que o recorte desta dissertação não contempla – afinal, por se tratar de um tema amplo, não é possível contemplar tudo, mas a percepção dessas possibilidades abre caminhos futuros de reflexão.

3 PEDAGOGIAS CULTURAIS, DE GÊNERO E DE SEXUALIDADE COMO FERRAMENTAS DE ANÁLISE

Lacan me deixava atordoada. E aquela sua frase: “Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe”. Esta frase tornou-se, para mim, uma espécie de identidade de princípio, um “direito de dizer” totalmente ignorado pelas mulheres.

Marguerite Duras, *Escrever* (1993)¹⁰

Para dar prosseguimento a este trabalho, é preciso demonstrar o caminho metodológico da presente pesquisa. Tendo em vista que os temas centrais de análise deste trabalho – gênero e sexualidade – encontram-se no campo das teorias pós-críticas em educação (SILVA, 2015), faz-se necessário aqui conceituar o termo ‘metodologia’, que, segundo Dagmar Meyer e Marlucy Paraíso (2012, p. 16) afirmam, possui uma maior liberdade em sua utilização nas pesquisas pós-críticas do que em seu significado moderno:

Entendemos metodologia como um certo modo de perguntar, de interrogar, de formular questões e de construir problemas de pesquisa que é articulado a um conjunto de procedimentos de coleta de informações – que, em congruência com a própria teorização, preferimos chamar de produção de informação – e de estratégias de descrição e análise.

Dessa forma, uma vez que esta dissertação encontra-se dentro de uma perspectiva pós-estruturalista, compartilho da fala de Alfredo Veiga-Neto (2003, p. 17), que, ao descrever o que viria a ser um “método foucaultiano”, sugeriu que o termo “método” seja utilizado de uma forma mais livre, “algo como um conjunto de procedimentos de investigação e análise quase prazerosos sem maiores preocupações com regras práticas aplicáveis a problemas técnicos, concretos”. Da mesma forma, Dagmar Meyer e Marlucy Paraíso (2012) afirmam que

¹⁰ In: DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 11-48.

[...] construímos nossos modos de pesquisar movimentando-nos de várias maneiras: para lá e para cá, de um lado para outro, dos lados para o centro, fazendo contornos, curvas, afastando-nos e aproximando-nos. Afastamo-nos daquilo que é rígido, das essências, das convicções, dos universais, da tarefa de prescrever e de todos os conceitos e pensamentos que não nos ajudam a construir imagens de pensamentos potentes para interrogar e descrever-analisar nosso objeto. Aproximamo-nos daqueles pensamentos que nos movem, colocam em xeque nossas verdades e nos auxiliam a encontrar caminhos para responder nossas interrogações. Movimentamo-nos para impedir a “paralisia” das informações que produzimos e que precisamos descrever-analisar. Movimentamo-nos, em síntese, para multiplicar sentidos, formas, lutas. (MEYER, PARAÍSO, 2012, p. 16-17, aspas das autoras).

Assim, como parte do desenvolvimento metodológico desta pesquisa, trago, nesta seção, os pressupostos teóricos que servem como ferramentas de análise do corpus de pesquisa. Considerando que as obras literárias, sendo elas de autoria de mulheres ou não, são artefatos culturais e, portanto, atuam como dispositivos que produzem e/ou colaboram na construção social dos sujeitos, busco explorar os conceitos de Pedagogias Culturais, de Gênero e de Sexualidade, bem como aprofundar os debates a respeito da Crítica Feminista, da normatividade e do silenciamento. Partindo de diversos autores e autoras, busco também encontrar as conexões destes conceitos teóricos com as questões de pesquisa.

3.1 PEDAGOGIAS CULTURAIS, DE GÊNERO E DE SEXUALIDADE

A partir dos conceitos trabalhados nos Estudos Culturais, que consideram que todo conhecimento é cultural a partir do momento em que se constitui num sistema de significação, bem como está vinculado com relações de poder; Tomaz Tadeu da Silva (2015), em seu livro ‘Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo’ correlaciona os conceitos de ‘cultura’ e de ‘pedagogia’. Assim, o autor considera que as instâncias culturais, assim como a própria educação, também ensinam alguma coisa, também agem pedagogicamente, pois ambas – educação e cultura – estão envolvidas em processos de transformação da subjetividade e da identidade, ao mesmo tempo que a pedagogia também deve ser vista de forma cultural. Ou seja: artefatos culturais, como filmes, livros, visitas a museus e programas televisivos; mesmo que não tenham o objetivo explícito de ensinar

alguma coisa, acabam transmitindo alguma forma de conhecimento e instigando comportamentos. Marlécio Maknamara (2020, p. 67) sintetiza, dizendo que “trata-se das possibilidades de abordar artefatos culturais como máquinas de ensinar, como textos culturais, como produtores de sujeitos e/ou como instrumentos de governo”. Nessa perspectiva, o currículo escolar, por exemplo, também é visto como um artefato cultural, pois é um sistema de significação que produz identidades e subjetividades a partir das relações de poder.

A partir da aproximação entre o campo da Educação e os Estudos Culturais, o conceito de ‘pedagogias culturais’ surgiu como uma ferramenta analítica, que diz respeito à relação existente entre os processos educativos e os artefatos culturais (ANDRADE; COSTA, 2015; 2017). Segundo Henry Giroux – educador pioneiro ao aproximar a pedagogia imbricada com a cultura – e Peter McLaren, “existe pedagogia em qualquer lugar em que o conhecimento é produzido, em qualquer lugar em que exista a possibilidade de traduzir a experiência e construir verdades” (GIROUX; MCLAREN, 1995, p. 144). Dessa forma, o conceito não está obrigatoriamente vinculado ao ambiente escolar, pelo contrário: as diferentes aprendizagens permanecem “atuantes em muitos lugares ao longo da vida” (ANDRADE; COSTA, 2015, p. 61).

Citando as contribuições de Elizabeth Ellsworth (2005) para a construção do conceito de pedagogias culturais, Paula Deporte de Andrade e Marisa Vorraber Costa (2017) explicam que a autora em questão discute de que forma a arquitetura, os museus e a mídia auxiliam na construção do conhecimento e, assim, “a pedagogia desses lugares provoca nos sujeitos movimentos, sensações e efeitos que fazem com que seus corpos e mentes realizem aprendizagens tanto em relação a si mesmos, quanto em relação aos outros e ao mundo” (ANDRADE; COSTA, 2017, p. 6). Complementando a ideia de Elizabeth Ellsworth, as autoras dizem ainda que “ao assistirmos a um filme, visitarmos uma exposição ou escutarmos uma música, corpo e mente entram em sintonia com o que está sendo visualizado, escutado ou sentido, e a força dessa conjunção é que resulta em aprendizagens” (ibidem, p. 7), ou seja, o contato com aquele artefato cultural acaba por exercer uma força pedagógica. Marlécio Maknamara acrescenta que

Os diferentes artefatos acionados pela cultura da mídia podem ser lidos como textos: composições linguísticas que, mais que mediar e comunicar relações entre palavras e coisas, incorporam e produzem significados, saberes, valores. Textos produzem e disponibilizam formas particulares de ver, saber, sentir e descrever e, assim, concorrem para processos de subjetivação. (MAKNAMARA, 2020, p. 68-69)

Por sua vez, Ruth Sabat (2001) faz a aproximação deste conceito com os estudos de gênero e sexualidade. Ao analisar peças publicitárias de roupas infantis a partir da perspectiva dos Estudos Culturais, a autora busca entender de que forma as identidades de gênero ou sexuais podem ser representadas e, também, constituídas a partir da publicidade. Ruth Sabat identifica “pistas de uma pedagogia e de um currículo cultural que se encontram na publicidade” (SABAT, 2001, p. 12), nas quais era evidente a distinção entre a perspectiva de futuro para meninos e meninas. Acrescenta, ainda, que, ainda que a faixa etária presente na propaganda não seja necessariamente o público alvo da campanha, mas sim os adultos que poderão vir a consumir ou comprar tais roupas, a pedagogia cultural também age, pois “mais do que crianças, são jovens, mulheres e homens que vão lê-la [a propaganda], e são principalmente eles e elas que aprendem com essa pedagogia, que ensina através das imagens e que tem seus signos produzidos socialmente pela cultura” (idem).

Então, é possível afirmar que as “representações hegemônicas da heterossexualidade” (ibidem, p. 20) e da sexualidade em geral estão vinculadas a um discurso existente na sociedade, produzido e reproduzido pela cultura. Para Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015, p. 172), “quando falamos em ‘uma mulher’ ou ‘um homem’, ativamos um imenso sistema de entendimentos, implicações, sobretons e alusões que se acumularam ao longo de nossa história cultural”. Guacira Lopes Louro (2007; 2008; 2014; 2016) acompanha esta ideia e afirma que a construção de gênero e de sexualidade é um processo constante:

ser homem e ser mulher constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura. [...] A construção dos gêneros e das sexualidades [...] é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais (LOURO, 2008, p. 18).

Desta forma, para analisar as relações de gênero existentes em uma sociedade, é necessário compreender o contexto no qual a mesma está inserida. Guacira Lopes Louro explica ainda que o processo de reconhecimento de identidades através dos simbolismos culturais impostos aos corpos “implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade” (LOURO, 2016, p. 15). Raewyn Connell e Rebecca Pearse complementam, dizendo que “o simbolismo de gênero também opera em roupas, maquiagens, gestos, fotografias, filmes e em formas mais impessoais da cultura, como na ambientação construída” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 174).

É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou pensa sobre elas que vai construir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. (LOURO, 2014, p. 25).

Guacira Lopes Louro (2016) ainda explana que é a partir dos processos culturais, das práticas e das linguagens que se define o que é, ou não, um sujeito feminino ou um sujeito masculino e que se faz necessário duvidar e questionar as verdades e certezas hegemônicas sobre os corpos, sobre os gêneros e sobre como se dão as relações entre eles. Esse conceito dialoga diretamente com o que Teresa de Lauretis denomina como ‘tecnologia de gênero’: para a autora, o gênero é construído através de tecnologias, tais como a linguagem e a cultura, “com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 2019, p. 142). Teresa de Lauretis acrescenta ainda que a resistência a essas construções encontram-se “nas margens dos discursos hegemônicos” (idem).

Na literatura, Gisèle Sapiro acrescenta que “o gênero (*gender*) constitui um prisma fecundo para explorar a visão de mundo veiculada pelas obras literárias”, sendo utilizado “como analisador das relações sociais, sob uma perspectiva claramente sociológica” (SAPIRO, 2019, p. 79, grifos da autora). Assim, a partir

destes conceitos, buscarei analisar *como se dão as relações de gênero no corpus de pesquisa*, considerando o contexto cultural em que estas obras estão inseridas, ou seja, um corpus constituído por obras escritas por mulheres.

Portanto, a partir das intersecções entre as Pedagogias Culturais e os Estudos de Gênero e de Sexualidade, é possível pensar a literatura como um artefato cultural que auxilia na construção de identidades e subjetividades, ou seja, como portadora de pedagogias de gênero e de sexualidade. Uma obra literária desempenha uma dupla função: ao mesmo tempo em que reproduz práticas e simbolismos culturais, colabora também para a construção da cultura a partir dela. Para Gisèle Sapiro, “As relações entre a literatura e a ‘visão de mundo’ ou as representações sociais contemporâneas não podem ser reduzidas a um simples reflexo. A própria literatura tem um papel no ‘enquadramento’ (*framing*) da realidade.” (SAPIRO, 2019, p. 82, aspas e grifos da autora).

Suyan Ferreira afirma que a literatura representa formas de se relacionar socialmente e “em toda relação social estão presentes relações de poder, sejam elas explícitas ou subentendidas, e não se pode deixar de revelar as marcas de sua produção” (FERREIRA, 2013, p. 94). Zandra Argüello complementa, dizendo que a mesma “pode ser um importante artefato para problematizar as relações de poder entre homens e mulheres, e principalmente para desconstruir aqueles mecanismos sutis que a cultura usa na produção e legitimação das masculinidades e feminilidades” (ARGÜELLO, 2013, p. 121). Dessa forma, pode-se afirmar que a desconstrução destes mecanismos sutis que a autora se refere gera um efeito pedagógico no leitor. Cecil Zinani (2006, p. 17) analisa esse processo a partir da representação da mulher na literatura:

A transformação social, bem como a mudança pessoal, referente à situação da mulher é perpassada pelo discurso, uma vez que normas e modelos, através dos quais se criam as redes de dominação, são estabelecidos na e pela linguagem. Assim, por meio da desconstrução do discurso patriarcal, a voz da figura feminina passa a ser ouvida, possibilitando-lhe revelar a sua experiência e expressar uma nova ordem social e simbólica, [...] na medida em que esse universo é representado na literatura, e que pode se converter em elemento político influente na transformação dos sistemas de poder existentes.

Para Tomaz Tadeu da Silva, “na perspectiva pós-estruturalista, conhecer e representar são processos inseparáveis. A representação – compreendida aqui como inscrição, marca, traço, significante e não como processo mental – é a face material, visível, palpável, do conhecimento.” (SILVA, 2001, p. 32). Assim, entende-se por ‘representação’ a forma de produção de significados culturais, imbricado necessariamente com as relações de poder (GOELLNER, 2013). Para Stuart Hall (1999), as maneiras como um sujeito é representado nos sistemas culturais que o rodeiam colaboram para a construção de uma identidade em constante movimentação, sobretudo na pós-modernidade. O autor afirma que o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, pois

à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1999, p. 13)

O autor acrescenta, ainda, que existe uma relação entre linguagem e identidade, uma vez que a língua em si é um sistema social que ativa significados embutidos em nossos sistemas culturais: “As palavras [...] carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado.” (ibidem, p. 41). Dessa forma, representação, linguagem e identidade estão interligadas e pode-se dizer que as formas como os gêneros são descritos, apresentados e representados em uma obra auxiliam na construção dos sujeitos. Pretende-se, portanto, explorar ao longo da análise das obras *como os gêneros são apresentados e representados no corpus de pesquisa*. Cecil Zinani (2006, p. 187) acrescenta que

A constituição da identidade é perpassada pela linguagem. A linguagem como construção simbólica pode veicular preconceitos e estabelecer discriminação ou ser um elemento de emancipação. Uma vez que os seres humanos se constituem na linguagem, considera-se que ela pode ser também um elemento de afirmação da validade da experiência do feminino, na medida em que se proponha uma reavaliação do discurso por meio de estratégias que possibilitem, tanto a desconstrução do preconceito quanto a construção do sujeito.

Valerie Walkerdine, em sua célebre pesquisa a respeito da diferenciação no tratamento entre alunos e alunas em sala de aula, afirma que “o problema não está na essência da feminilidade, mas na forma pela qual estas ficções, medos e fantasias foram introduzidas nas estórias contadas sobre garotas e mulheres e na forma pela qual elas foram utilizadas para nos regular” (WALKERDINE, 1995, p. 215). De fato, a cultura na qual estamos inseridas e inseridos reproduz constantemente diversos limitadores através dos mais variados veículos. Rebecca Solnit (2017a, p. 17) diz que

[...] recebemos um roteiro único sobre o que é ter uma boa vida, mesmo que muitos que sigam o roteiro tenham uma vida ruim. Falamos como se existisse um único enredo bom e um único final feliz, embora as inúmeras formas que uma vida pode assumir floresçam – e murchem – ao nosso redor.

Luciana Borges e Pedro Carlos Louzada Fonseca acrescentam que, atualmente, é necessário entender o feminino como uma construção discursiva, ou seja, como performance, para que se compreenda “os diferentes modos de circulação de corpos e de discursos sobre corpos, de identidade e de discursos sobre identidades com os quais nos defrontamos cotidianamente na literatura ou fora dela” (BORGES; FONSECA, 2013, p. 8). Esse conceito dialoga diretamente com Judith Butler, que conceitua o termo ‘performatividade de gênero’ em contraponto ao conceito de identidade em sua obra ‘Problemas de gênero’ (1990). A autora afirma que “O feminino nunca é uma marca do sujeito; o feminino não pode ser o ‘atributo’ de um gênero” (BUTLER, 2017, p. 60, aspas da autora). Assim, pode-se dizer que as representações culturais presentes na literatura – bem como no discurso existente em outros artefatos culturais – estão relacionadas com a construção de uma performatividade de gênero, isto é, com as formas com que os sujeitos aprendem a se portar para responder às expectativas sociais sobre os gêneros, que são criadas e reproduzidas por essa mesma cultura.

3.2 CRÍTICA FEMINISTA, SILENCIAMENTOS E NORMATIVIDADE

É possível aproximar, então, os conceitos até então trazidos à literatura escrita por mulheres e às maneiras com que as relações, apresentações e representações de gênero aparecem em suas obras. Lembrando que, assim como não existe apenas um sujeito-mulher, as obras escritas por mulheres também não podem ser descritas por um único rótulo. Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (2022, p. 16) reforçam esta afirmação, dizendo que “A categoria mulheres é plural, pois raça, etnia, classe social, orientação sexual, entre outros fatores, são marcadores sociais fundamentais de desigualdades e estratificações entre nós, mulheres”. Para Luciana Borges e Pedro Carlos Louzada Fonseca,

Uma dessas problematizações se associa ao próprio uso dos termos “mulher” e feminino” em sua forma singular. Partindo de uma compreensão da impossibilidade de qualquer definição de feminilidade essencial que não se mantenha presa às armadilhas das interpretações biológica e funcionalista da cultura – as quais, tradicionalmente, confinam as mulheres a ser o outro do homem, conforme já observava Simone de Beauvoir no início do século passado, em seu ensaio *O Segundo Sexo* –, o uso desses termos no singular sempre estará associado à sua necessidade de desconstrução. (BORGES; FONSECA, 2013, p. 8, aspas dos autores)

A pluralidade dessa categoria ‘mulheres’ aparece ao nos referirmos às diferentes vertentes feministas, por exemplo, e, dessa forma, é necessário ter em mente que o fato de uma obra ser escrita por uma mulher não significa que esta obra tratará de um tema comum a todas as mulheres, ou ainda que terá, automaticamente, um viés feminista em seu discurso.

Porém, considerando que gênero é uma construção social, essa mesma categoria ‘mulheres’ também o é. Em ‘*O segundo sexo*’ (1948), Simone de Beauvoir já dava enfoque a essa ideia, afirmando que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. [...] é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino.” (BEAUVOIR, 2016, p. 11). Na mesma obra, a autora também coloca que, quando se refere aos termos ‘mulher’ ou ‘feminino’ não diz respeito à verdades imutáveis, mas sim àquilo que cabe dentro da construção social na qual estão inseridas, ou seja, os termos descrevem “o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência singular” (ibidem, p. 7). Assim,

esse tornar-se mulher está sempre imbricado a um comparativo que, por regra, é masculino: “O sujeito mulher, historicamente, definiu-se por oposição: a mulher é o “Outro” em relação ao masculino, é o inessencial que jamais se tornará o essencial.” (ZINANI, 2006, p. 187, aspas da autora).

Georgia Amitrano também discorre a respeito da mulher enquanto um “Ser-outro”, que existe “para além do falo”. Dialogando com Simone de Beauvoir, a autora afirma que “Se por um lado é a história, como bem pontua Simone, por outro, há o discurso que atravessa essa mesma história [...] dando-se na construção ‘histórica-filosófica-discursiva-cultural’ do *feminin@*.” (AMITRANO, 2020, p. 121-122, grifos da autora). A autora utiliza o símbolo ‘@’ ao fim da palavra com o intuito de pluralizar o significado da palavra:

[...] me sinto diante de um termo inclusivo, no qual o conceito de *feminin@*, para mim, extrapola o que compreendemos por mulher, esse outro para além do falo. [...] A gênese dos gêneros, desse modo, implica falar da relação com o homem e com a linguagem ao longo de toda a história, incluindo, agora – de certo modo, pois a inclusão *feminin@* não é óbvia –, mulher e *feminin@*. (AMITRANO, 2020, p. 118, grifos da autora).

Georgia Amitrano acrescenta, ainda, que é no “jogo entre imanência e transcendência, nessa tensão entre subjetividade e historicidade, a condição da mulher emerge, na pluralidade que lhe é inerente” (ibidem, p. 121).

Em uma leitura analítica de um texto literário sob uma perspectiva pós-estruturalista, uma das formas de buscar, identificar ou perceber as construções de gênero se dá a partir da Crítica Feminista. Segundo Terry Eagleton, o estudo das representações de gênero pela Crítica Feminista ocorre não apenas por propósitos políticos, mas sim porque a mesma “acredita que o gênero e a sexualidade são temas centrais na literatura e em outros tipos de discurso, e que qualquer exposição crítica que não os considere terá sérias deficiências” (EAGLETON, 1997, p. 287-288). Portanto,

[...] a crítica feminista procura definir o sujeito mulher, verificar as práticas culturais através das quais esse sujeito se apresenta e é apresentado, bem como reconhecer as marcas de gênero que especificam os modos de ser masculino e feminino, além de sua representação na literatura. (ZINANI, 2006, p. 19-20)

Assim, a Crítica Feminista também se apresenta como uma ferramenta analítica. Elaine Showalter afirma que um texto escrito por uma mulher “é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 50, aspas da autora), ou seja, ao ler uma obra escrita por um grupo silenciado historicamente, é preciso compreender ou relembrar que este texto, de alguma forma, faz parte de uma estrutura dominante. Cecil Zinani (2011, p. 7) complementa, dizendo que para Elaine Showalter a literatura escrita por mulheres é

um modelo polifônico, contendo duas histórias: uma aparente, outra silenciada. Chegar à história silenciada implica um esforço dobrado de decodificação, uma vez que exige a leitura do não-dito. Essa segunda história, ao veicular o sentido latente do texto, pode ser um componente significativo no processo de emancipação feminina, na medida em que se descortina a possibilidade de a mulher não apenas se apropriar, mas, efetivamente, exercer uma prática discursiva própria, dominando o processo linguístico patriarcal.

Este conceito dialoga diretamente com os debates a respeito do silenciamento das mulheres, abordados anteriormente neste trabalho. Rebecca Solnit (2017a; 2017b; 2020; 2021) teoriza a respeito do silenciamento não somente a partir das vozes que foram caladas ou que deixaram de ser ouvidas, como já foi apresentado na seção anterior, mas também nas diferentes formas em que esse silenciamento ainda opera ainda hoje: “Ter uma voz não significa apenas ter a capacidade animal de emitir sons, mas a capacidade de participar plenamente das conversas que configuram a sua sociedade, suas relações com os demais e a sua própria vida.” (SOLNIT, 2021, p. 181-182). Para a autora, ter voz depende de três fatores: ter audibilidade, ou seja, poder ser ouvida, não ter sido privada de educação ou pressionada a se calar; ter credibilidade, sobretudo por conta “da insistência do patriarcado em considerar a mulher categoricamente desqualificada para falar”; e ter relevância, que, nesse caso, está ligada aos direitos do sujeito, pois suas palavras “servem a esses direitos e lhe conferem o poder de dar o seu testemunho, fazer acordos, estabelecer limites” (idem). Pensando a partir desses três fatores, Rebecca Solnit avalia que as mulheres – bem como os homens não-brancos e, de forma dupla, as mulheres não-brancas – foram lesadas e, muitas vezes, ainda o são: por

serem excluídas dos locais de debate, por serem desacreditadas quando denunciam algum ato ou por não ser considerado relevante o que elas têm a dizer, acrescentando que “a violência de gênero é possibilitada por essa falta de audibilidade, credibilidade e relevância.” (ibidem, p. 183).

Hélène Cixous também fala sobre o silenciamento feminino no campo da escrita, afirmando que houve um afastamento da mulher deste local tipicamente masculino e, assim, não houve espaço para a sua fala e, conseqüentemente, nem para “uma transformação das estruturas sociais e culturais” (CIXOUS, 2022, p. 49) através de sua escrita, de sua voz. Seu ensaio intitulado “O riso da Medusa” faz um jogo sonoro com as palavras francesas *rire* e *écrire*, ou seja, rir e escrever atuando como sinônimos, e nele a autora acrescenta que escrever “é a maneira mais íntima de investigar, a mais potente, a mais econômica, o suplemento mais mágico, o mais democrático” (ibidem, p. 30). A autora continua:

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento. (ibidem, p. 41).

Retomo, então, a questão da importância dos marcadores ‘literatura de autoria feminina’ ou ‘literatura escrita por mulheres’. Os marcadores de ‘autoria de/escrita por mulheres’, como dito anteriormente, são importantes tanto para não universalizar essas obras perante a hegemonia masculina quanto para trazer consigo a bagagem cultural da autora, que pode vir a ser refletida na obra de alguma forma. Ainda que, conforme Hélène Cixous, seja “impossível *definir* uma prática feminina da escrita [...] pois nunca se poderá *teorizar* essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista” (ibidem, p. 57, grifos da autora), é preciso pensar-se o gênero da autoria a partir do que Nelly Richard define como feminização da escrita. A autora entende essa feminização como algo que

extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário. [...] Qualquer escrita, pronta para alterar as pautas da discursividade

masculina/hegemônica, compartilharia o “devir-minoritário” (Deleuze-Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial. (RICHARD, 2002, p. 133)

Ou seja, a feminização da escrita questiona a ideia dicotômica entre uma escrita ‘masculina’ e outra ‘feminina’, mas evidencia uma “dissidência da identidade” (idem) a partir da literatura. Para a autora, “A linguagem, a escrita literária e as normas culturais carregam as marcas [de um] operativo de violência sociomascuino” (ibidem, p. 131) e, assim, pode-se pensar a literatura escrita por mulheres como uma forma de romper tanto com a normatividade vigente, quanto com os silêncios por ela gerados. Primeiro, porque rompe com a ideia de que, quando uma mulher escreve, apenas sobre determinados temas que lhe é permitido escrever. Como coloca Eurídice Figueiredo (2020, p. 91), “Ultrapassar os limites do seu sexo através da linguagem escrita - apanágio do poder patriarcal - é subversivo e assustador”. Segundo, porque referir-se às obras escritas por mulheres com este marcador de autoria obriga a norma a falar de si, a mostrar-se como existente, pois quando um texto ou um conjunto de textos literários é escrito por um homem, esse mesmo conjunto de obras é denominado apenas como ‘literatura’. Ou seja, a norma – aqui e em tantos outros lugares, objetos de análise, artefatos culturais – é masculina. Ela opera silenciosamente e, no entanto, se torna aparente quando confrontada. Entra em pauta, então, outra questão a ser respondida na análise das obras que compõem o corpus de pesquisa: *de que forma a literatura escrita por essas mulheres obriga a norma a falar de si?*

Como dito, a norma – que, cabe dizer, além de masculina, também é branca, heterossexual e cisgênera – não precisa se anunciar. Nas palavras de Cecil Zinani e Natalia Polesso (2010, p. 100), “nas relações de gênero, assimétricas e de dominação, o que não é masculino assume uma posição marginal”, ou seja, aquilo que não se encontra dentro dos padrões normativos é deslocado, marcado, afastado. Como coloca Guacira Lopes Louro (2007, p. 243), “a norma é, paradoxalmente, omnipresente e invisível. Ela não precisa ser marcada, quem é marcado ou o que é marcado é aquele ou aquilo que se afasta da norma”. Além disso, citando Fernando Seffner, “uma das astúcias da norma é não dizer de si.

Quem deve explicar-se, desvendar-se, responder a perguntas é quem ‘foge da norma’” (SEFFNER, 2013, p. 155, aspas do autor).

Portanto, reitera-se a importância do marcador do gênero da autoria. Somente por afastar-se da norma masculina, a autoria feminina ou autoria de mulheres já se põe em evidência. María Teresa Andruetto defende que “[...] *a escrita é desvio*, como diz o poeta Néstor Perlongher em uma frase que gosto de citar. Desvio do quê? Desvio da norma, do esperado, do previsível. Desvio para nós mesmos, *para a própria coisa*, como diz Clarice Lispector.” (ANDRUETTO, 2012, p. 126-127, grifos da autora). Para Rita Terezinha Schmidt (2012, p. 65-66),

A autoria significa a inscrição de um sujeito no espaço sócio-histórico dos discursos que circulam em uma dada sociedade. A valorização da função autoral nas sociedades modernas patriarcais nasceu de um processo de territorialização masculina do poder de representar, de significar e de interpretar, poder que exerceu um papel regulador em todas as instâncias da vida social e cultural, incluindo-se aqui, a circulação, a recepção e a legitimação de textos literários.

Nomear a autoria de mulheres também atua como forma de questionar o próprio cânone. Em uma forma similar ao que acontece com a norma, quando esta não precisa se anunciar, aquilo que não compõe o cânone literário também obriga o cânone a falar de si. María Teresa Andruetto comenta a respeito de seu desconforto com a ideia de cânone enquanto norma, preferindo pensar a literatura como forma de desacomodar:

[...] como disse Lotman – é sempre dialética a relação entre o canonizado e o não canonizado numa cultura, e esse movimento permanente faz com que os que estão fora tendam a ocupar o centro e batalhem por inserir seus modelos, deslocando outros que estão dentro, pois não existe centro sem periferia, e “o literário”, em cada caso, tempo e lugar, precisa do “não literário” para se definir. De modo que todo cânone necessita da ameaça externa – a ameaça do não canônico –, e é desse exterior não canonizado que se originam as reservas da literatura que virá. (ANDRUETTO, 2012, p. 33, aspas da autora)

Portanto, pode-se pensar a literatura escrita por mulheres subvertendo o cânone enquanto norma. Esse resgate das produções das mulheres, sejam contemporâneas ou, ainda, aquelas que foram silenciadas ao longo da história – e

que Nelly Richard denomina como “vozes descanonizantes” – colabora para liberar “leituras heterodoxas, capazes de subverter e pluralizar o cânone” (RICHARD, 2002, p. 136-137). Nelly Richard lembra, também, que nessas vozes descanonizantes incluem-se vozes masculinas que também foram silenciadas e, portanto, não pertencem ao cânone literário: “em toda cultura há entrelinhas rebeldes, por onde filtrar e disseminar os significados antipatriarcais” (ibidem, p. 136).

Dessa forma, e por fim, juntamente com os conceitos de pedagogias culturais, de gênero e de sexualidade que apresentei anteriormente nesta seção – e a partir do entendimento que a literatura, de forma geral, é um artefato cultural e, portanto, age pedagogicamente –, a última questão de pesquisa que busco investigar são *as maneiras segundo as quais a literatura escrita por mulheres, a partir das obras analisadas neste trabalho, gera possíveis situações de produção de novas subjetividades e faz o sujeito-leitor dialogar com a obra e se indagar com as situações ali descritas*. María Teresa Andruetto (2012, p. 127-128) comenta que “a literatura está cheia de normas, leis e valores. [...] Porque quem escreve, e também muitas vezes quem lê, poderá, então, ver num texto literário como e com que potência trabalham as leis, as normas, as formas”. Assim, uma obra literária pode contribuir também com o questionamento da normatividade vigente, não apenas pela autoria, mas também a partir do leitor.

Todas as questões que foram trazidas ao longo desta seção estão imbricadas entre si: elas se relacionam e estão, inevitavelmente, interligadas. Buscarei, então, articular os conceitos aqui apresentados com as obras selecionadas e utilizá-los como ferramentas de análise, a fim de responder estas questões norteadoras.

4 LENDO MULHERES: CORPOS E VOZES DA PESQUISA

O nosso corpo é a nossa ferramenta. É elétrico e definitivo. É bom que a gente encontre jeitos de usá-lo ao nosso favor no processo criativo.

Natasha Felix, em entrevista (2020)¹¹

Como posto anteriormente, as vivências, os posicionamentos e a visão de mundo do autor ou da autora podem gerar reflexos em suas escritas, ou seja, ecos da cultura no qual ele ou ela estão inseridos. Dessa forma, pode-se falar na existência de um *lugar de escrita*: escreve-se a partir do lugar social em que determinado indivíduo está situado, o que não significa que estas escritas estejam restritas a esse lugar, ou, ainda, que sejam retratos fiéis à vivência do autor ou autora. Ao discutir a respeito do conceito de lugar de fala, Djamila Ribeiro (2017, p. 69) afirma que “O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas”. Assim, como o nome desta seção já indica, apresento nas próximas páginas as autoras e suas vozes que reverberam em suas obras.

A partir da sociologia da literatura, que estuda o fazer literário como fazer social, Gisèle Sapiro analisa que “o significado de uma ‘obra’ ou produção cultural não é redutível à intenção de seu autor” (SAPIRO, 2019, p. 11, aspas da autora). No entanto, a autora também reforça que, ao se pensar na separação entre autor e obra, a resposta para tal possibilidade é, simultaneamente, sim e não. É possível distanciar a obra de seu autor ou autora pois a identificação entre ambos nunca é completa, depende tanto de contextos culturais, quanto do processo de recepção da obra, que pode diferir da intencionalidade do autor. Mas, também, não é possível separar autor e obra, pois sua escrita carrega traços de sua visão de mundo e de seus posicionamentos sociais, éticos e políticos. Gisèle Sapiro discute a respeito

¹¹ MULHERES que escrevem. Natasha Felix: “O processo é se perder nos processos”. **Medium Mulheres que Escrevem**, 20 maio 2020. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-natasha-felix-ac98f8c0efa8>. Acesso em: 23 jun. 2022.

dessa separação a partir de um olhar intermediário, que considere as relações existentes entre autor e obra, mas que as analise de modo relativamente autônomo, “desde que, por quaisquer razões, não comportem incitações ao ódio contra pessoas ou grupos, tampouco façam apologia à violência física ou simbólica”. (SAPIRO, 2020 apud BARRETO, 2021, p. 1116). Mariana Barreto (2021, p. 1117) sintetiza que essa “dupla resposta dificulta a formulação da questão seguinte, mas não a invalida: podemos suprimir autor e/ou obra? Não, sob a condição de que haja uma distinção entre apologia e representação”.

Para compor o corpus desta pesquisa, utilizei o seguinte critério: selecionar autoras mulheres que, ainda que suas produções pertençam a gêneros literários distintos, têm o mesmo norteador no conteúdo que produzem: questionar, de alguma forma (e não necessariamente em sua obra, mas também em entrevistas e em outros materiais) a hegemonia masculina no campo literário. Este questionamento é essencial, nesta pesquisa, para a análise dos textos literários por elas produzidos pois, conforme Nelly Richard, “‘ser mulher’ não garante, por sua natureza, o exercício crítico de uma feminilidade, necessariamente questionadora da masculinidade hegemônica” (RICHARD, 2002, p. 135, aspas da autora).

Foram selecionadas, então, quatro obras que dialogam com a prosa ficcional e que foram publicadas pela primeira vez entre 2015 e 2019, escritas por quatro autoras brasileiras. As obras selecionadas para a pesquisa são: **‘Toureando o Diabo’** (2015), de Clara Averbuck; **‘O homem Infelizmente tem que acabar’** (2019), de Clara Corleone; **‘Amora’** (2015), de Natalia Borges Polessio; e **‘Duas vezes draMÁTica’** (2018), de Natasha Centenaro. A ideia aqui, portanto, é analisar como a literatura produzida por estas mulheres pode responder às questões trazidas anteriormente, ainda que através de diferentes estilos narrativos. Parte-se do pressuposto de que estas obras literárias, independentemente de se tratar de crônica, romance, dramaturgia ou conto, possuem o mesmo potencial de ação pedagógica, ainda que não se limitem a apenas esta função. Sobre este tópico, María Teresa Andruetto (2012, p. 110) tece a seguinte provocação:

A literatura tem uma função? Alguma função há de ter em nossas vidas, posto que a preservamos e cultivamos ao longo dos séculos, posto que se

não quisemos perdê-la, e sim – pelo contrário – conservamos o desejo de nos perdermos, de nos extraviarmos nela.

A autora acrescenta que as narrativas ficcionais são livres de uma condição utilitária e que, ainda, não podem ser definidas pela intencionalidade do autor ou da autora ao escrevê-la, mas a leitura – ou mesmo a escuta – de uma ficção “interrompe nossas vidas e nos obriga a perceber outras vidas que *já foram*, que são passado, posto que são narradas. Palavra que chega *pelo que diz*, mas também *pelo que não diz, pelo que nos diz e pelo que diz de nós*” (idem, p. 55, grifos da autora). Dessa forma, as obras que compõem o corpus desta pesquisa possuem um efeito pedagógico, sobretudo ao questionar ou problematizar aquilo que conhecemos como padrão ou norma.

Sem se confundir com a realidade, a ficção fornece um esquema interpretativo do funcionamento do mundo social, ao ligar a experiência de vida às representações sociais internalizadas pelo leitor, ou revelando aspectos desconhecidos, despertando sentimentos de pena e indignação, sem necessariamente implicar uma adesão moral ou ideológica. (SAPIRO, 2019, p. 130).

Outro tópico em comum entre as autoras é o posicionamento feminista das mesmas. Ainda que posicionar-se política e ideologicamente seja algo mais corriqueiro atualmente, durante muito tempo o uso do termo ‘feminismo’ era carregado por um estigma que muitas autoras evitavam. Para Heloísa Buarque de Hollanda (2022, p. 24), “Na área da produção cultural, artística e intelectual, [...] o temor, a rejeição ou, no mínimo, a hesitação das mulheres brasileiras em vincular sua imagem profissional ou artística ao feminismo é, praticamente, a norma ao longo do século XX”. A crítica, majoritariamente masculina, costumava ser ainda mais dura com as artistas e escritoras abertamente feministas, porém este temor em falar abertamente sobre o feminismo, seja em suas obras ou não, foi perdendo força a partir da década de 1980.

Para Virgínia Maria Vasconcelos Leal, o fato da autora posicionar-se ou não como feminista não foi impedimento para que obras literárias fossem analisadas pelo ponto de vista dos Estudos Feministas, sobretudo quando os temas abordados nessas obras reverberam pautas comuns ao feminismo:

Independentemente de as escritoras recusarem o rótulo de “feministas”, sua obra pode contribuir para a criação de uma “consciência feminista” entre o público leitor, a partir de uma identificação com suas protagonistas em confronto com o poder patriarcal. [...] Essa consciência feminista se dá a partir do momento em que certas obras apresentam uma variedade de mulheres e de relações conflituosas e diversas na busca de uma identidade. Se a identidade unificada é uma fantasia, [...] a ideia de uma identidade “feminina”, confrontada com um gênero em permanente negociação, também é levantada pelas narrativas das escritoras. (LEAL, 2010, p. 93, aspas da autora).

No caso das quatro autoras selecionadas para esta pesquisa, além do questionamento da hegemonia masculina na literatura já citado anteriormente, todas falam abertamente a respeito do feminismo ou de pautas que interessam ao movimento feminista. Seja em entrevistas, em suas redes sociais ou em suas próprias escritas – literárias ou não –, de alguma forma os temas que aparecerão na análise das obras também aparecem quando se lê a respeito de suas autoras. E, algumas vezes, as provocações que uma das autoras faz dialoga com as de outras, reverberando nas obras e, ainda, nesta dissertação. Nas próximas subseções, apresento quem são as autoras das obras aqui analisadas, ou seja, de quem são as vozes que ecoam nos corpos e no corpus de pesquisa.

4.1 CLARA AVERBUCK

Nascida em Porto Alegre e radicada em São Paulo desde 2001, Clara Averbuck é uma das pioneiras das publicações online no contexto brasileiro. Em 2001, criou o blog *brazileira!preta*, com o qual conquistou um público cativo ao publicar o processo criativo da escrita de seus primeiros livros. Tem nove livros publicados, entre romances, contos, crônicas e literatura infantil; teve sua obra adaptada para o cinema e teatro, é uma das criadoras da página na internet Lugar de Mulher e escreve, também, para jornais, revistas e portais online. Além destas publicações, a autora também participa de diversos *podcasts*, sendo um deles em parceria com a cartunista e escritora Bruna Maia e, ainda, ministra cursos de escrita criativa, com turmas exclusivas para alunas mulheres. Em um destes cursos, por exemplo, Clara Averbuck trabalha com suas alunas o tema da autoficção, no qual se

utiliza a vida do escritor / da escritora como matéria-prima para suas escritas. A respeito deste tema, a autora afirma que

Escrevo como mulher, sim, é essa a minha perspectiva, mas não faço "literatura feminina", um rótulo absolutamente estapafúrdio. Existe uma estante de "literatura masculina" na livraria? Não, então essa é apenas mais uma tentativa de diminuir o que fazemos. Assim como quando dizem que apenas "escrevemos sobre nossas próprias vidas". Nunca vi ninguém cobrando Charles Bukowski ou Henry Miller por isso, mas, se você é mulher, será questionada ao usar sua vida como matéria prima. Pois bem, deixa eu contar uma coisa: todo escritor usa a vida como matéria prima, mais ou menos explicitamente. (AVERBUCK, 2018a, online, aspas da autora)

A autora frequentemente se posiciona, tanto em seus textos não ficcionais quanto em entrevistas e em declarações nas redes sociais, a respeito da presença de autoras mulheres no mercado editorial. Clara Averbuck argumenta que, tanto por falta de incentivo quanto por insegurança por parte das escritoras, "as editoras recebem três vezes menos originais de livros escritos por mulheres do que por homens. É porque tem pouca mulher escrevendo? Não. É porque as mulheres desistem antes mesmo de enviar seus livros" (AVERBUCK, 2020, online).

Clara Averbuck também questiona as críticas a respeito da produção literária feminina. Segundo a autora, a forma com que tanto a crítica quanto o próprio mercado editorial avaliam uma obra literária difere conforme o gênero de quem a escreve, partindo de um pressuposto de que a literatura escrita por mulher é feita exclusivamente para mulheres, restringindo, assim, o público e caracterizando-o como menor, inferior: "De novo: se fosse a mesmíssima história escrita por um homem, com certeza seria percebida de forma diferente e o autor seria aclamado por conseguir escrever sobre amor e fracasso com tanta destreza e sensibilidade." (AVERBUCK, 2016, online).

Me cansa bastante ver as pessoas criticando a produção de mulheres com temática romântica. Já é difícil criar, já é difícil escrever, já é difícil conseguir transpor as barreiras do preconceito de ser mina. Tudo é difícil. Quando um homem produz algo com essa mesma temática, ninguém questiona a qualidade, ninguém diminui, todos ficam maravilhados com a sensibilidade do artista. Quando é feito por uma mulher, é, bom, "coisa de mulherzinha". Meio ridículo, não?

Se eu acho que a nossa produção não deve girar em torno de relacionamentos? Eu acho que a nossa produção deve girar em torno do

que a gente quiser, desde que o protagonismo seja nosso. E é claro que temos que debater o assunto, especialmente quando se trata de literatura. Como há escassez de protagonismo feminino, tanto de escritoras quanto de personagens que não sejam coadjuvantes de homens ou que não busquem a redenção no amor, é ótimo que a gente converse sobre isso, mas sem reprimir a coleguinha na produção dela, que, afinal de contas, é dela. (AVERBUCK, 2014, online, aspas e grifos da autora)

No entanto, a própria autora avalia que, por ainda não ter proximidade com as problematizações acerca das escritas de mulheres quando iniciou sua carreira como escritora, muitas vezes reproduziu a lógica da normatividade vigente, considerando que a literatura de/para mulheres era, de certa forma, inferior. Em retrospecto, Clara Averbuck comenta que o erro encontra-se na “percepção de que literatura feita por mulheres é uma subliteratura, um sub-rótulo. Quer dizer então que tem a literatura normal, ‘de homem’, e literatura de mulher, uma coisa menor?” (AVERBUCK, 2016, online, aspas da autora).

Naquela época eu não pensava em termos de gênero e achava um grande elogio quando diziam que eu “escrevia como um homem”, já que minhas grandes referências eram, ora, homens. Homens que usavam suas vidas como matéria prima e eram aclamados como gênios, como heróis, invejáveis pedras fundamentais da literatura maldita ocidental. O homem livre, desapegado, o homem com vícios e que gostava de sexo era tudo de bom. O homem livre. Mal sabia eu que mulheres não podiam ser tão livres assim. Nem em personagem. Sequer entendi por que criticavam meus escritos. Era comigo? Era minha personalidade? Minha imagem? Minha juventude? Meu desbocamento e total desprezo pelas regras? Nada disso, ou um pouco disso também: eu era mulher e estava saindo do cercadinho que nos era destinado. (AVERBUCK, 2019, p. 7, aspas da autora)

Os posicionamentos feministas de Clara Averbuck estão presentes de forma muito forte em suas redes sociais. Em seu perfil no *Instagram*, por exemplo, a autora conversa com seu público através de *lives*, publica *stories* – vídeos de curta duração que desaparecem da rede em um período de 24 horas – e fotos que, por vezes, são acompanhados de textos ou falas que revelam suas opiniões acerca da relação existente entre corpo e sexualidade. Roseli Gimenes (2021; GIMENES e SANTOS, 2021), avalia que o perfil da autora no *Instagram*, sobretudo nos *posts* que dizem

respeito à prática de *pole dance*¹², trazem o corpo como um sintoma da cultura, colaborando na discussão do que se entende normativamente por corpos femininos ideais. Para Roseli Gimenes, essas postagens possuem, portanto, um caráter de “expressão para além do literário, mas também do literário” (GIMENES, 2021, p. 118439), ideia essa que dialoga com o conceito explorado nesta dissertação: as obras literárias, suas autoras, as expressões e posicionamentos delas estão todos imbricados, refletem uns aos outros de alguma forma. Michel Foucault considera que “o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc.” (FOUCAULT, 2006, p. 53-54). Roseli Gimenes complementa, dizendo que, em seus *posts*, Clara Averbuck “Escreve com o corpo as vicissitudes de ser mulher em um corpo literário que fala” (GIMENES, 2021 p. 118456).

Em diversas ocasiões, suas publicações nas redes sociais – principalmente aquelas em que a autora está praticando *pole dance* – geram um debate a respeito da exposição do corpo versus a capacidade intelectual de uma autora. Clara Averbuck reitera, no entanto, que não é possível “separar a cabeça do corpo, e, no entanto, insistimos nisso, na dicotomia burra que falha ao pontuar que uma mulher que usa seu corpo certamente não usa sua cabeça e uma mulher que usa a cabeça não ‘precisa’ mostrar o corpo.” (AVERBUCK, 2018b, online, aspas da autora). Essa dicotomia não é comum quando se trata de autores homens, isto é, não se faz esse tipo de questionamento da qualidade intelectual de um autor quando este publica uma foto em que haja uma certa exposição de seu corpo, por exemplo. A mesma lógica se aplica na recepção daquilo que se escreve por um autor homem versus uma autora mulher. Clara Averbuck comenta:

¹² Prática corporal que utiliza uma barra de aço inoxidável, fixa ou giratória, como elemento de interação. Ainda que essa prática tenha se popularizado nos últimos anos e que possua vertentes esportivas, sua origem artística remonta ao movimento burlesco de 1920 e foi amplamente difundida nos *stripclubs* na década de 1980, atribuindo um caráter estigmatizante às mulheres que praticam essa modalidade de dança: “De natureza sensual e/ou erótica, a *pole dance* tinha como objetivo contribuir na sedução dos clientes a fim de garantir o lucro das *strippers*. Hoje a noção de trabalho sexual que acompanha a prática é indesejável, associando a mulher que dança a uma pessoa vulgar e não merecedora de crédito. Por isso, a *pole dance* é muitas vezes atingida pelas relações de poder instituídas culturalmente.” (NARCISO, 2022, online).

Eu sou escritora. Publico desde os 17, meu primeiro livro saiu aos 21, virou filme, virou peça. Minha vivência e minhas leituras sempre foram escritas por homens livres, que falavam abertamente de sexo, bebida, sua visão sobre as mulheres, busca por identidade e liberdade. Quando fui escrever meu primeiro livro, pensei: bom, é isso, é assim que eu quero escrever, é disso que eu gosto e é nisso que sou boa. Afinal, se eles podem, puderam, foram bem sucedidos, eu posso também, não é? NÃO. Não que meu livro tenha sido mal recebido pela crítica ou pelo meu público, mas os mais conservadores ficaram assustados, apavorados, aviltados. COMO podia uma jovem mulher escrever assim? Não pode! PODE SIM, VIU? (AVERBUCK, 2018a, online)

A autora avalia, também, que existe uma certa resistência sobre a forma com que uma escritora pode descrever ou apresentar seus personagens a partir de uma perspectiva feminista. Por vezes, essa resistência se apresenta sob a necessidade da validação de um olhar masculino, como a autora relata: “Outro dia mesmo veio um senhor dizer que eu não conseguia superar a visão feminina e errava o tom ao retratar o homem, e que eu deveria ler um livro sobre mulheres, que havia sido escrito por um homem, para entender. Só rindo.” (AVERBUCK, 2016, online). Para Rita Schmidt, a mulher é retratada e apresentada na ideologia dominante – ou seja, dentro da norma literária vigente, que é masculina – de forma monovalente e essencialista, a partir de clichês como “essência da mulher” ou “eterno feminino”. Dessa forma, a mulher escritora tem por desafio a conversão dessa “unidade estática e deformante do signo mulher dentro do sistema de significações da ideologia dominante, em um signo que possa abarcar a multiplicidade de significações dentro de uma realidade concreta com valor social vivo” (SCHMIDT, 1988, p. 106).

Clara Averbuck relaciona, ainda, as construções sociais de masculinidade com o preconceito, a violência e com o pânico moral existente sobre as questões de gênero e de sexualidade, temáticas que aparecem tanto em seus escritos ficcionais quanto nos não-ficcionais, em entrevistas e palestras. A autora comenta a respeito desse tema, afirmando que:

Eu acredito que a origem de tudo está na masculinidade tóxica, que destrói a humanidade dos meninos assim que eles nascem. Tem que ser macho, tem que ser homem, não pode chorar e nem demonstrar nenhuma característica feminina. Esse represamento de emoções acaba por explodir em violência de gênero, homofobia, transfobia. Assim como nós, mulheres, somos ensinadas a “nos dar o respeito”, como se já não fosse nosso por direito (porque dos homens cis sempre foi, não é mesmo), existe esse

conjunto de regras muito nocivo a todas as relações humanas e que invariavelmente vai acabar em violência. (AVERBUCK, 2018a, online).

A produção artística de Clara Averbuck já foi tema de pesquisa acadêmica em algumas ocasiões. Carlos Henrique Vieira (2019) analisou em sua dissertação de mestrado intitulada 'Autoficção, performance e tensões na literatura brasileira contemporânea: as figuras autorais de Clara Averbuck e Santiago Nazarian' os romances 'Máquina de Pinball' e 'Vida de Gato' da autora. O autor, Mestre em Teoria e Crítica Literária, realiza uma leitura comparativa das obras destes dois escritores como meios de construção das figuras autorais. Neste trabalho, Carlos Henrique Vieira avalia que o uso da autoficção nos textos analisados podem ser considerados elementos da performance dos escritores, "já que ela tem como referente não o sujeito biográfico, mas uma figura autoral marcada pela autoconstrução, em alguns casos tão bem elaborada como uma personagem do contexto ficcional" (VIEIRA, 2019, p. 152). Por sua vez, Renata Gonçalves (2011) analisa a escrita de Clara Averbuck em 'Máquina de Pinball' e em seu blog 'brazileira!preta' como processos culturais da cibercultura; enquanto Sheyla de Souza Bitencourt (2013) estuda a fusão entre diário e confessionário na escrita no blog e na página do Facebook de Clara Averbuck.

4.2 CLARA CORLEONE

Além de escritora, Clara Corleone é atriz, produtora, ativista feminista e realiza saraus literários desde 2017 em Porto Alegre, onde reside. Atualmente, tem dois livros publicados – um romance e um livro de crônicas – e outros dois em fase de produção. Em 2020, seu primeiro livro, intitulado 'O homem infelizmente tem que acabar' (2019), ganhou o Prêmio Minuano de Literatura e com seu primeiro romance publicado, 'Porque era ela, porque era eu' (2021), Clara Corleone recebeu o Prêmio Jacarandá de Autora Revelação daquele ano.

Amplamente ativa nas redes sociais, como *Facebook* e *Instagram*, onde publica diversos de seus textos, a autora se autodenomina "esquerdista por

teimosia, piranha por ideologia, feminista por convicção e bom finiana¹³, meu bem, de nascença. eu não sou cronista – abro o laptop e respiro. eu escrevo porque preciso” (CORLEONE, 2019a, p. 15). Assim como Clara Averbuck, Clara Corleone também realiza oficinas de escrita criativa voltadas às mulheres, como forma de ampliar a presença feminina em publicações e de desmistificar a literatura como espaço exclusivamente masculino – assunto esse que critica fortemente em seus *posts* e em entrevistas.

Em suas escritas, Clara Corleone busca trazer temas relativos às causas feministas, reconhecendo que ocupa um lugar de privilégio para tratar desses temas “Acho que eu, sendo uma mina branca, heterossexual, cisgênero e oriunda da classe média, já tive espaço suficiente para falar de feminismo.” (CORLEONE, 2022, online). A autora reforça a necessidade de ampliação dos debates, reforçando que é preciso retratar, também, as diferentes violências sofridas pelas mulheres: “Agora quero tentar tirar aquela ideia de que o homem machista é só o homem que parte para uma violência física ou uma violência sexual. Não. A gente sofre violências pequenininhas todos os dias e é sobre isso que quero falar” (idem). Jane Felipe define essas pequenas violências que Clara Corleone se refere como micromachismos e comenta que estes operam

de modo que as próprias vítimas, colocadas em um lugar de subalternidade e humilhação, não reconheçam tal linguagem de manipulação, que as submete a uma posição de inferioridade, ainda que disfarçada de brincadeiras ou piadas. É importante lembrar que, antes da agressão física propriamente, há um longo, contínuo e sistemático processo de agressão moral e psicológica, que compromete a autoestima das mulheres e meninas, pois, diante desse reiterado tipo de comportamento – humilhação e desvalorização de suas capacidades –, as vítimas vão se sentindo impotentes para reagir às agressões físicas e emocionais. (FELIPE, 2020, p. 96)

É possível perceber uma interlocução existente nas declarações de Clara Corleone e de Clara Averbuck, sobretudo a respeito da escritora mulher perante a crítica e o mercado editorial. Em entrevista à Edcleberton Modesto e Juliane Vicente, a autora reforça que existem diferenças entre as condições das mulheres para escrever em relação a um escritor homem:

¹³ Termo oriundo de Bom Fim, bairro de Porto Alegre conhecido pela cena cultural.

Parece que essa mentalidade – de que escritoras não seriam sérias, de que apenas homens escrevem coisas relevantes, de que existe uma literatura de mulherzinha, inferior, etc – está sendo derrubada pouco a pouco. Ao mesmo tempo, ser escritor no Brasil não é fácil. É basicamente impossível se sustentar escrevendo livros. Isso é complicado para o escritor e para a escritora, mas a gente sabe que, igual a tudo na vida, para as mulheres as coisas são sempre mais difíceis ainda. O que me preocupa são mulheres que sequer conseguem escrever, seja pela tripla jornada, seja por não acreditarem que têm algo relevante a dizer. (CORLEONE, 2020, p. 54-55).

Nota-se, aqui, um diálogo evidente com os temas que já eram trazidos em ‘Um teto todo seu’, de Virginia Woolf, escrito há quase um século. Mesmo que, de forma geral e ampliada, as condições das mulheres na sociedade tenham mudado e que tenham havido diversos avanços nos direitos adquiridos, alguns pontos ainda reverberam: nas primeiras décadas do século passado as preocupações de Virginia Woolf se voltavam à necessidade de um teto – ou seja, moradia, sustento e um local específico para tal – para uma escritora mulher poder se dedicar à escrita, hoje Clara Corleone se volta à tripla jornada de trabalho como fator impeditivo ou dificultador para que uma mulher escreva. Virginia Woolf avalia:

Porque sempre haverá interrupções. De novo, as preocupações que alimentam o cérebro pareceriam ser diferentes nos homens e nas mulheres, e, se devem trabalhar melhor e mais arduamente, é preciso descobrir que tratamento se aplica melhor a elas [...], de que períodos alternados de trabalho e descanso elas precisam, não considerando descanso como não fazer nada, e sim fazer algo, mas algo que seja diferente; e o que seria essa diferença? Tudo isso deve ser discutido e descoberto; tudo isso faz parte da questão mulheres e ficção. (WOOLF, 2014, p. 112)

Outro tema recorrente nos textos, saraus e publicações de Clara Corleone é a regulação existente ainda nos dias de hoje sobre as mulheres que falam abertamente sobre seus relacionamentos e vivências sexuais:

toda vez que falo sobre o faniquito que as pessoas dão quando uma mulher fala sobre sua vida sexual vem um jegue dizer que “mas aí tu tá falando de um tempo em que as mulheres não podiam escrever sobre sexo, sobre encher a cara, não podiam tirar a roupa, vestir ou desvestir o que quisessem. foi em outra época”.

não, amado. essa época não terminou. a mulher continua “não podendo” escrever sobre sexo e sobre encher a cara sem que apareça algum paladino da moral e dos bons costumes dizer que ela é uma vagabunda que quer aparecer e/ou que os textos dela são autobiográficos, coisa de diáriozinho sem valor – gozado que não falam isso dos textos do bukowski

ou do pedro juan... e quando a mulher tira a roupa ainda nos dias de hoje, ela ainda enfrenta, no mínimo, uma bateria de perguntas de pessoas de-ses-pe-ra-das para saber por que por que por que por que por que meu deus por que ela está agindo desse jeito tão impróprio? se a mulher for feminista, a encheção de saco é incrementada ainda mais: “mas uma feminista tirando a roupa?”. dá vontade de devolver com o mesmo teor de espanto “mas um idiota dando opinião não solicitada?” (CORLEONE, 2019a, p. 172, aspas da autora)

Esse espanto a que a autora se refere, isto é, a suposta impropriedade de uma mulher escrever sobre temáticas sexuais, está relacionado à docilidade dos corpos, conceito explorado por Michel Foucault. Segundo o autor, um corpo dócil é aquele “que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. [...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 1999, p. 118). Dessa forma, ao tratar abertamente de um tema considerado masculino pela norma vigente – o sexo –, a mulher estaria rompendo com a docilidade esperada de seu gênero. Citando Susan Bordo (1997), Susana Bornéo Funck afirma que a manutenção das hierarquias de gênero se dá a partir da representação cultural do desejo, sendo esta, portanto, uma espécie de poder político.

O discurso sobre o sexo elaborado nas sociedades ocidentais a partir do século XVIII para codificar os lugares complementares de homens e mulheres acabou por reprimir o corpo sexualizado da mulher. A presença explícita do desejo sexual na mulher passa a ser visto como um fator de ruptura da ordem estabelecida, suscitando sofisticados mecanismos sociais e até mesmo legais para garantir a docilidade desejada. Tais práticas disciplinares em busca da feminilidade ideal estão presentes nos mais diferentes discursos – médico, legal, da mídia e, certamente, no literário. (FUNCK, 2002, p. 46-47)

Clara Corleone debate sobre os temas relacionados ao desejo e à liberdade dos corpos das mulheres não apenas em suas produções literárias, mas também em suas publicações nas redes sociais. Ainda que a autora reforce que não tem pretensão em fazer grandes reflexões em seu perfil do *Instagram*, pois “tem fotos de livros, de cachorros e eu depois do treino da ginástica. E pagode, sou pagodeira raiz” (CORLEONE, 2021, áudio), o perfil da autora contém diversas postagens que trazem como conteúdo as produções literárias de mulheres, bem como breves

provocações sobre a exposição – ou a ausência de exposição – do corpo de uma mulher não estar relacionada com sua capacidade intelectual, de produção artística ou acadêmica. Mais uma vez, a fala de Clara Corleone é muito similar à de Clara Averbuck e, nessas mídias sociais, por vezes as escritoras compartilham postagens e conteúdos uma da outra a respeito desses temas.

Em entrevista sobre a publicação de ‘O homem infelizmente tem que acabar’, Clara Corleone afirma que sua proximidade com as pautas feministas aconteceram naturalmente: "Sempre pensei em questões feministas, mesmo antes de saber que esse era o nome. [...] Não sou uma teórica, eu não estudo o feminismo. Algumas leituras caem para mim, artigos, coisas assim, mas livros feministas eu li pouquíssimos." (CORLEONE, 2019c, áudio). Por considerar que se aproximou do feminismo a partir de questionamentos simples sobre a sociedade e, pouco a pouco, foi se aprofundando nas pautas e nas questões de gênero e suas interseccionalidades, a autora discorre sobre suas expectativas a respeito da recepção da obra:

Acredito – e espero – que [esse livro] possa ajudar minas que ainda têm vergonha de se identificar como feministas. Porque o patriarcado faz um trabalho maravilhoso em avacalhar¹⁴ o feminismo, mostrar o feminismo como uma coisa de mulher histérica, louca e que precisa de um homem, ou que não tem um homem e por isso que ela é feminista, ou que teve um episódio de sexo muito mal feito com um homem e por isso se tornou uma. [...] E [tem ainda] a mulher que ainda quer ser parte do clube dos meninos, quer agradar os homens, então ela vê que os homens, em geral, não gostam do movimento feminista (por mais que às vezes se considerem desconstruídos), acham que é mimimi, acham que o feminicídio é uma coisa ridícula e que não existe... Então é pra trazer elas por esse ponto, pela coisa mais básica, talvez boba, [...] eu espero conseguir trazer para o “lado do feminismo” essas garotas. (CORLEONE, 2019c, áudio, aspas da autora)

Clara Corleone avalia que seu livro trata das temáticas de gênero de forma leve e despretensiosa, reiterando que não escreve de forma inovadora ou com o intuito de “inventar a roda”. Como é possível notar na fala da autora, suas expectativas em torno da obra entram em diálogo com a ideia de efeito pedagógico que a mesma possui.

¹⁴ O mesmo que desmoralizar, ridicularizar.

4.3 NATALIA BORGES POLESSO

Natalia Borges Polesso é Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Mestre em Letras pela Universidade de Caxias do Sul. Pesquisadora na área de literatura e gênero, tem sete livros publicados, entre romances e coletâneas de contos, sendo que sua primeira obra publicada, 'Recortes para álbum de fotografia sem gente', foi vencedora do Prêmio Açorianos de Literatura, em 2013. A autora, também, pesquisa a presença das mulheres – bem como os esquecimentos e apagamentos das lesbianidades – na literatura.

Minha primeira reação foi acreditar que esses atravessamentos aconteciam porque há uma lacuna no campo literário quanto à autoria e representação da homossexualidade de mulheres na literatura, lacuna promovida por esquecimentos e apagamentos. A falta de representatividade no campo literário e a questão da autodeclaração da lesbianidade, no que diz respeito à autoria, são entraves que acabam por criar uma espécie de rede de abordagem específica a essa problemática emergente. Rede que se aproxima de ações de afirmação como tática de validação no campo. (POLESSO, 2018, p. 4)

A respeito de sua obra 'Amora', que contém os contos analisados na próxima seção, Natalia Borges Polesso reitera que buscou retratar personagens dão visibilidade às vivências lésbicas, porém de forma que a orientação sexual das personagens não se tornassem um tema único nas tramas dos contos. Em entrevista para Mariana Gonzalez, a autora acrescenta ainda que a presença de personagens LGBTQIA+ na literatura colabora para “uma representação política que vai gerar impacto sobre os leitores, ajudar a povoar o nosso imaginário para que a gente pense em existências que não sejam heteronormativas.” (POLESSO, 2021, online). Ou seja, dessa forma, sua obra também acaba por tensionar a norma vigente, tanto no que diz respeito à heteronormatividade existente na sociedade como um todo, quanto também no campo literário:

Esse livro é produto das faltas que eu senti, das coisas que eu não via quando era mais jovem — um, porque esse conteúdo era muito escasso, dois, porque não circulava nas livrarias. Tudo que eu encontrava com representatividade lésbica, guardava como se fosse um tesouro: livros, filmes, por isso "Amora" é importante: não só por trazer as histórias que traz, mas por ter sido premiado, reconhecido.

[...]

Eu escolhi escrever com personagens lésbicas, mas eu não escrevo sobre lésbicas. Conto diferentes histórias que se passam em diferentes cenários, mas com personagens lésbicas no centro — quando a gente diz que representatividade importa, é isso. Meu último livro, por exemplo, conta a história de lésbicas no fim do mundo, mas o livro não é sobre a sexualidade delas. Uma vez recebi uma crítica de um livro meu dizendo que a história falava de sexualidade, quando não falava. Só por ter personagens LGBTQIA+, as pessoas heterossexuais enxergam coisas que não estão ali. Como se, ao colocar personagens lésbicas, elas só podem ser lésbicas, afinal é só isso o que elas fazem: se relacionam umas com as outras. Mas eu escrevo sobre a vida, episódios cotidianos envolvendo relações familiares, de trabalho. (POLESSO, 2021, online)

Dessa maneira, pode-se dizer que a diversidade – seja ela sexual, de gênero, de raça ou de outros marcadores sociais da diferença –, quando representada em um artefato cultural como uma obra literária, colabora para que aquilo que é considerado “aceitável” pela normatividade seja questionado. Silvana Goellner avalia que questões sobre corpo, gênero e sexualidade são silenciadas diversos em ambientes – como a escola, por exemplo – e que as representações, quando existentes, se dão a partir do que é considerado desejável, normal: “Julga-se a partir do que a cultura e os processos educativos nela presentes (família, igreja, mídia, escola) consideram como correto ou adequado” (GOELLNER, 2012, p. 111). A literatura de Natalia Borges Polesso, portanto, pluraliza as formas hegemônicas de se representar existências, e seu olhar enquanto autora é fundamental para tal.

No entanto, Natalia Borges Polesso relembra que, ainda que sua escrita traga marcas de sua própria vivência enquanto mulher lésbica, isso não significa que sejam relatos pessoais: “É claro que tem muitos fragmentos desses contos que são pessoais, falam de coisas que me atravessam, mas que ainda são ficcionalizadas. Não gosto quando fazem a ligação direta de assumir que, por eu ser lésbica, as histórias são sobre mim” (POLESSO, 2021, online). Para Michel Foucault (2006, p. 55), “Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efetua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância”. Natalia Borges Polesso acrescenta:

Entendo a literatura como exercício de vida, mas não no sentido de apenas contar nossas histórias, e sim, no sentido de fabular, de ficcionalizar a partir dos nossos lugares no mundo, a partir de como enxergamos e construímos nossa relação com os espaços, os tempos e tudo o que nos atravessa nesses eixos [...] a literatura, para mim, é esse constante exercício de

imaginação e tensão. As palavras vêm ao nosso socorro – às vezes vem ao nosso desespero. Quando chegam, lapidamos, trabalhamos o verbo. E a partilha disso é mais bonita, quando encontramos leitores e leitoras. (POLESSO, 2022, online)

Quando fala a respeito do escritor de ficção, Luiz Antonio de Assis Brasil (2019, p. 14) diz que “O ficcionista tem uma conduta perante a escrita que, em sentido mais amplo, é também uma atitude perante a vida. Se o poeta necessita de muita sensibilidade, muita leitura, muita franqueza, o ficcionista precisa disso e mais: muita vivência”. O autor e professor de Escrita Criativa reitera, também, que

A escrita de ficção pressupõe o conhecimento de circunstâncias extraliterárias. Mas isso não significa acumular dados na memória, armazená-los num computador ou registrá-los num caderno de anotações. É preciso integrar esses conhecimentos e, do resultado, deduzir coisas diferentes do que sua mera adição. (idem)

Assim, a obra ficcional não é mero relato da vivência de quem a escreve, mas essa vivência se mostra, aparece refletida de alguma forma. Para Natalia Borges Polesso, a autoria e a ficção produzida estão interligadas, pois “o modo como nos relacionamos com e no mundo influencia muito a nossa maneira de pensar e agir, logo, também influencia nossa maneira de escrever.” (POLESSO, 2017, online). A própria pesquisa da autora a respeito deste tema aparece anteriormente nesta pesquisa (ZINANI; POLESSO, 2010) e serve, também, como referencial argumentativo nas análises apresentadas na próxima seção.

No meio acadêmico, a obra de Natalia Borges Polesso é objeto de análise em diversas produções. Como exemplos, pode-se elencar a produção de Karoline Alves Leite e Rita Barbosa de Oliveira (2019), que analisam a representação contemporânea da homossexualidade das mulheres a partir de três contos de ‘Amora’, no artigo ‘Amor entre amoras: a vivência lésbica nos contos de Natalia Borges Polesso’; de Manuela Rodrigues Santos (2020), que estuda a experiência lésbica e a relação com o regime da heterossexualidade na vida contemporânea no artigo ‘Figurações do amor lésbico em "Amora", de Natália Borges Polesso’; e Caio Cavalcanti Leite (2017), que reflete a respeito das personagens de um dos contos da obra no artigo ‘A resignificação de valores e papéis de gênero no conto “Como te

extraño, Clara” de Natália Borges Polezzo’, utilizando-se do referencial teórico de Stuart Hall (1999) e Judith Butler (2017). Ainda que o autor trabalhe com o conceito de ‘papéis de gênero’ em seu artigo, a presente pesquisa não o utiliza pois, conforme Guacira Lopes Louro (2014),

Papéis seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar [...] essa concepção pode se mostrar redutora ou simplista. Discutir a aprendizagem de papéis masculinos e femininos parece remeter a análise para os indivíduos e para as relações interpessoais. As desigualdades entre os sujeitos tenderiam a ser consideradas no âmbito das interações face a face. Ficariam sem exame não apenas as múltiplas formas que podem assumir as masculinidades e as feminilidades, como também as complexas redes de poder que (através das instituições, dos discursos, dos códigos, das práticas e dos símbolos...) constituem hierarquias entre os gêneros. (LOURO, 2014, p. 28).

Ainda sobre a mesma obra, Juliana Boeira da Silva (2020), no artigo ‘A descoberta do amor para as amoras: uma análise das descobertas sexuais em Amora, de Natalia Borges Polezzo’, faz uma análise sobre as relações afetivas entre as personagens dos contos do livro, afirmando que a literatura predominantemente concentra-se em apenas retratar relações heterossexuais e, portanto, Natalia Borges Polezzo “deu voz a um corpo social que fica, muitas vezes, marginalizado e não enxerga suas experiências refletidas na literatura contemporânea” (SILVA, 2020, p. 250). Ana Vitória Goulart dos Santos (2018) também analisa as relações sociais e amorosas das personagens dos contos e a forma como as mesmas são retratadas no artigo ‘Representatividade lesbiana na obra Amora, de Natalia Borges Polezzo’.

4.4 NATASHA CENTENARO

Dramaturga e jornalista, Natasha Centenaro é Mestre em Escrita Criativa e Doutora em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. A autora também ministra *workshops* e oficinas sobre escrita criativa, literatura e dramaturgia de autoria de mulheres. Em 2021, Natasha Centenaro coordenou o projeto intitulado ‘Dramaturgia de Autoria de Mulheres: palavra como existência e resistência’, que buscou investigar e divulgar a produção

contemporânea de dramaturgia de autoria de mulheres no Rio Grande do Sul, a partir de levantamento e análise de dados quantitativos, compreendendo o período entre 2010 e 2021. O projeto ainda ofereceu uma oficina online de dramaturgia, voltada exclusivamente para mulheres residentes em solo gaúcho.

Como escritora, Natasha Centenaro aborda diversos gêneros literários diferentes, tendo sido finalista do Prêmio Sesc de Literatura de 2015, com a obra 'Histórias de silêncio para encenar', bem como venceu o Prêmio Literacidade 2014 - Jovem Autor, com o livro de contos 'Aquela e outras mulheres', obra que também foi finalista do Prêmio Sesc em 2013-2014. Como dramaturga, escreveu as peças 'O retrato de Laura', 'Se chover abra a janela', 'Até que a morte nos separe ou o curso de casamento', colaborou em 'Sonhos [Im]possíveis' e na adaptação dramática da peça 'Como Gostais', de William Shakespeare, encenada em 2017 como parte da programação do Porto Verão Alegre. Faz parte, também, do coletivo As DramaturgA, que promove a dramaturgia escrita por mulheres.

Sobre seu processo de escrita, Natasha Centenaro diz:

Pela escrita, me formo mulher em busca de outras mulheres que, assim como eu, seguem explorando a palavra para existir e resistir. A palavra para encenar. Aquela palavra para se ler como peça. A palavra que é para ser performada, entoada, gritada ou sussurrada. A palavra que é para ser integralizada, sentida, guardada e expelida pelo gesto, pelo corpo, pela ação. No teatro. (CENTENARO, 2021, online)

Em sua produção, seja acadêmica ou literária, Natasha Centenaro busca evidenciar a voz das mulheres de forma ativa, mesmo que isto acabe gerando um certo desconforto ao fugir da norma vigente. Em entrevista para Gustavo Matte, a autora afirma que seus textos buscam refletir a figura da mulher que deseja e que deixa este desejo aparente, em contraponto ao desejo recluso e velado: "Mulheres têm desejo. Desejo sexual. E desejo da palavra. E da palavra sobre o sexo também. Isso não aparece. Ou pouco aparece. E por isso penso que meus textos podem causar desconforto." (CENTENARO 2019, online). No entanto, a autora acrescenta que por certo tempo considerou a própria escrita como pertencente a um local de deslocamento dentro do meio dramático, o que mudou após a publicação de 'duas vezes draMÁTica', livro analisado nesta pesquisa:

Porque sempre pensei isso, tanto de mim mesma como dos meus textos: ideias um pouco fora de lugar. Antes, me considerava no “não lugar”, sem conseguir me identificar com as áreas em que circulo profissional e literariamente e sem conseguir estabelecer pertencimentos sinceros. E assim também pensava e enxergava meus escritos. Agora, depois desse livro, resolvi me posicionar e me encontrar no “entre”. No espaço do entre. Sou uma mistura e não posso negar o meu hibridismo entre letras, poesia, teatro, jornalismo, prosa, dramaturgia. E é nesse espaço que eu vejo o meu texto. (CENTENARO, 2019, online, aspas da autora)

A ideia de hibridismo entre áreas distintas – que a autora considera que, de certa forma, aparece em seu texto – a que Natasha Centenaro se refere entra em diálogo com o que María Teresa Andruetto tece a respeito do caráter da escrita. A autora considera que

Um escritor – como qualquer pessoa – está cheio de condicionamentos culturais, econômicos, sociais, familiares, históricos, geográficos, e a literatura também. Envolvido intensamente em todos esses condicionantes e a partir da tensão que eles provocam, com seus interesses, seus desejos e seu campo ideológico que nunca está à margem do que produz, um escritor escreve – consciência do mundo – com intensidade, pondo-se inteiro nesse mar de contradições e nunca longe delas, intensa e fatalmente imerso. (ANDRUETTO, 2012, p. 125).

Ou seja, não apenas as vivências, mas também as contradições existentes no universo particular de quem escreve acabam por gerar reflexos, influências, ecos em uma obra literária produzida por essa autora ou esse autor. Helénè Cixous (2002, p. 54) considera que “Tanto na palavra feminina como na escrita não cessa jamais de ressoar aquilo que, por já nos ter outrora atravessado, tocado imperceptivelmente, profundamente, conserva o poder de nos afetar”. Por sua vez, Michel Foucault (2006, p. 54) avalia que “O texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor” e, no caso de Natasha Centenaro, a sua própria produção acadêmica a respeito do tema da autoria de mulheres conversa também com sua produção literária e vice-versa: “Me interessa e me toca e me encanta falar sobre e a partir das mulheres. Não que, [...] não me sinta impulsionada a falar sobre qualquer outro assunto. Posso, mas prefiro tratar das mulheres. Porque todo e qualquer assunto é assunto de mulher.” (CENTENARO, 2019, online).

María Teresa Andruetto (2012, p. 75) coloca que “Quem escreve é uma testemunha que olha a partir de determinado ponto de vista e que deixa que esse

local, esse lugar do mundo do qual provém, impregne seu modo de olhar”. Pode-se relacionar esta colocação da autora com o que Natasha Centenaro fala e respeito da relação existente entre suas produções, reflexões e pesquisas:

Tem uma camada consciente que quer servir, garantir e oferecer voz às mulheres, caladas nesse processo autoral e de publicação de textos, sejam eles literários em livros, ficcionais ou não, sejam eles dramáticos e para as cenas. Essa primeira camada quer dar visibilidade às mulheres como personagens e narradoras de suas próprias histórias, sendo eu a autora dessas mulheres que desejam e querem falar. [...] Mesmo quando as mulheres são as autoras, muitas ainda preferem dar voz a narradores e personagens homens. E mulher não pode escrever sob o ponto de vista de um homem? Mulher não pode criar um narrador masculino? É claro que pode. Deve. Mas por que as mulheres não falam sobre mulheres? E por que a voz narrativa é a de um homem? O medo de falar sobre mulheres na perspectiva de uma mulher é por causa do estereótipo, do lugar comum de “literatura feminina”? [...] Então, fechando esse longo parêntese, sim, a minha primeira camada deseja dar essa voz, ouvir, mostrar e verbalizar a palavra da mulher. (CENTENARO, 2019, online, aspas da autora)

Portanto, ao desejar dar voz à palavra da mulher através da dramaturgia, Natasha Centenaro busca também romper o silenciamento hegemônico existente, não só no campo da literatura, mas também do teatro. A autora considera que é preciso uma maior valorização da dramaturgia: “Desejo que se vá ao teatro. E que se forme público. A gente precisa de teatro e de arte e de texto dramático. E da palavra da mulher dita pela mulher.” (CENTENARO, 2019, online). Coloca, ainda, que a dramaturgia é constantemente negligenciada enquanto gênero textual, pois são poucas oportunidades nas quais os textos dramáticos são trabalhados, tanto na Educação Básica quanto nas disciplinas de literatura no Ensino Superior.

5 A LITERATURA ESCRITA POR MULHERES SOB A ÓTICA DOS ESTUDOS DE GÊNERO E DE SEXUALIDADE

Confio na capacidade cognitiva da ficção, nessa mentira que permite ver a realidade intensamente. Confio em seus mecanismos para abrir novos olhares sobre o mundo que impliquem questionar o existente.

María Teresa Andruetto, *O olho na cena* (2004)¹⁵.

A partir dos conceitos trazidos anteriormente neste trabalho, busca-se agora tecer uma análise das obras selecionadas. Nesta seção, portanto, busca-se tensionar as obras selecionadas com os pressupostos teóricos já apresentados anteriormente, ou seja, as pedagogias culturais, de gênero e de sexualidade e categorias como a normatividade e o silenciamento atuam como ferramentas de análise dessas narrativas.

5.1 TOUREANDO O DIABO

No romance **'Toureando o Diabo'** (2015), de Clara Averbuck, a autora retoma a protagonista de seus primeiros livros, Camila Chirivino, que aparece também em *Máquina de Pinball* (2002) e em *Vida de Gato* (2004). Esta personagem é quem narra suas experiências e seus relacionamentos, em uma espécie de alterego da autora. No entanto, Clara Averbuck enfatiza que ao longo dos anos entre a escrita da primeira obra e a publicação de *'Toureando o Diabo'*, seu entendimento do mundo mudou, o que acaba refletindo também na construção de sua personagem.

Eu era uma mulher branca e privilegiada, mas também era uma mulher jovem e transgressora em um meio de homens brancos e caretas e um mundo que eu nem entendia ainda que era misógeno. Isso fica bem cristalino na misoginia internalizada da minha personagem Camila, que aparece primeiro no *Máquina de Pinball*, depois em *Vida de Gato* e, finalmente, em *Toureando o Diabo*. Nos dois primeiros, ela quer ser um dos caras. Ela quer ser "macho", sem "viadagem". Um combo horrroso em

¹⁵ In: ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. São Paulo: Pulo do Gato, 2012, p. 98-111.

tempos de discussões acerca de masculinidade tóxica, mas que, na verdade, significava muito mais o repúdio ao que me era, nos era, apresentado como feminino. Como ser mulher. Um conjunto de regras impossível de ser seguido. (AVERBUCK, 2019, p. 7, aspas da autora)

A autora acrescenta, ainda, que “Em 2001, 2002, 2003, 2004, nós não estávamos falando de feminismo a cada esquina e o entendimento de que o tal ‘feminino’ é uma construção – bem branca – só veio bem mais tarde. Mas veio.” (ibidem, p. 8). Dessa forma, a sua vivência e seus posicionamentos feministas são fatores que alteraram, também, a visão de mundo da personagem, como aconteceu com a própria escritora: “E sigo, mais velha, mais consciente e com a plena certeza que evoluí como mulher, como ficcionista, como cronista, como tudo” (idem).

A personagem Camila também é escritora e, nas três obras em que a personagem aparece, discorre de alguma forma a respeito das discrepâncias existentes entre os gêneros. Assim como Clara Averbuck também o faz em seus textos não ficcionais, Camila questiona as críticas que são feitas a respeito de suas obras, frequentemente confundidas com a vida real de quem escreve: “Eu vivo de fazer versões da vida que não são verdade, mas todo mundo acha que é diário, que é confessional. Quero ver chamar literatura de homem de confessional. Jamais aconteceu, né? Só mulheres têm pecado pra confessar” (AVERBUCK, 2015, np).

Em ‘Máquina de Pinball’, a jovem Camila, então com 22 anos, descreve suas experiências após largar a faculdade em Porto Alegre, terminar um relacionamento e partir para outro São Paulo, onde passa a morar em um apartamento pequeno, que divide com um amigo e um gato. Ao longo do livro, descreve as mudanças, complicações e desventuras amorosas dessa nova fase que iniciou, intercaladas entre bebidas, drogas, sexo, o trabalho na loja de discos e as tentativas de se estabelecer como escritora remunerada. Em ‘Vida de Gato’, Camila narra o desenrolar de um romance malfadado e obsessivo por Antônio, que desapareceu sem dar notícias. A personagem, falida e prestes a ser despejada de seu apartamento, descreve seus dias de angústia enquanto espera por notícias daquele que ama, sem compreender o porquê do abandono repentino. Quando ela o reencontra, Antônio revela o motivo:

– Você não entende. Eu preciso de uma mulherzinha.

A explosão, a radiação espalhando-se e o pânico das pessoas correndo sabendo que não poderiam escapar. Uma mulherzinha. Ele precisava de uma mulherzinha. Um degrau, um suporte de madeira. Um peso para papel. Uma mulherzinha. Eu não era uma mulherzinha. Não, definitivamente. Jamais conseguiria ser uma mulherzinha. Sou enorme, um mulherão que transborda por todos os lados, que ofusca o que estiver por perto. Mas ele precisa de uma mulherzinha.

Muda. Fiquei muda olhando para ele. Muda como uma boneca inflável murchando depois da agulhada. Ele continuou.

– E você, você não merece virar uma mulherzinha. Você tem que escrever, você tem que fazer tantas coisas.

(AVERBUCK, 2012, p. 47-48)

Ao analisar a personagem, Paulo Terron comenta que “ela também escreve. E sofre. E bebe. E usa drogas. O mais incrível é que, ao juntar tudo isso em um livro, Clara ajudava a romper um tabu de décadas – sim, até o começo dos 00 todas essas atitudes ainda eram repreensíveis em uma garota” (TERRON, 2020, online). Nos dois primeiros livros, portanto, Camila Chirivino já demonstra uma espécie de embrião feminista em suas reflexões, mas ainda sem um entendimento mais aprofundado das questões, assim como a própria Clara Averbuck.

Já em ‘Toureando o Diabo’, objeto de análise desta pesquisa, acompanhamos o processo criativo de Camila, que agora está beirando os 30 anos e busca inspiração para seu novo livro em uma “quantidade de papel, de papelzinho, de guardanapo, cartões, cartas, adesivos dobrados, flyers velhos, papel, papel, papel” (AVERBUCK, 2015, np). Clara Averbuck descreve as desventuras de seu alterego com personagens homens, intercalados com fluxos de consciência de Camila, inquietações sobre a escrita, bilhetes e anotações da própria autora e ilustrações de Eva Uviedo.

O fato de eu ter virado uma criatura que exala amargor provavelmente acabou com a escritora que eu era e me transformou... Nisso. Que eu não sei o que é. Uma pessoa que escreve aqui e ali, escreve humor, escreve de carros e perfumes, escreve de cervejas e uísques e vitaminas, faz esses frilas, até escreve uns poeminhas, mas cadê a consistência, senhora? Cadê? Cadê livro, cadê literatura? É, a vida é dura pra quem não tem mais coração. [...] Por isso eu inventava tantos amores, porque eles podiam até não ser reais, mas a paixão era. E saía. E assim aconteceram os casamentos fracassados com os homens controladores e abusivos, que vieram a me atrapalhar um bocado. Por trás de toda grande mulher tem um homem pra encher o saco e sugar sua vida e seu tempo.

(AVERBUCK, 2015, np)

Cabe dizer que os materiais gráficos do livro complementam a própria escrita narrativa de Clara Averbuck, sobretudo nos bilhetes com recados curtos, que por vezes parecem ser destinados ao público leitor, ainda que essa intenção não seja explícita. Podem-se elencar, entre diversos desses recados, três exemplos: um bilhete em página única, dizendo “Miga, sai de perto desse cara”; uma folha arrancada de caderneta, na qual está escrito “Ninguém vai me dizer o que fazer. Nem homem, nem mulher, nem ninguém. Ninguém”; e em outra folha onde está anotado “Não acontece nada? Não acontece nada neste livro? Não tem história? Não tem heroína? Não tem salvação? Não tem redenção? Não.” (AVERBUCK, 2015, np). Ao fazer Camila revirar suas anotações em busca de inspiração, Clara Averbuck conversa diretamente com o sujeito-leitor, enviando notas, recados, conselhos escritos com sua própria letra a quem lê. E, como visto nos exemplos acima citados, o conteúdo destes recados também causam reflexões que atravessam as temáticas de gênero.

Deixa eu te contar: amor eterno não dura para sempre quando pisado, e as boas memórias morrem sufocadas pelas ruínas que as soterraram.

E depois que você levanta e consegue andar e respirar e enxergar de novo, Não existe mais olhar pra trás.

Quem se apega ao passado não tem futuro.
Quem apaga o passado não aprende nada.
(AVERBUCK, 2015, np, grifos meus)

Entra em ação, neste bilhete, uma pedagogia que confronta os ideais de amor romântico e eterno, dialogando de forma direta sobre o tema. E ainda, ao fazer as afirmações com o jogo de palavras “apega” e “apaga”, relacionando-as com “futuro” e “passado”, a autora reforça a existência de uma aprendizagem oriunda das experiências amorosas de cada sujeito, reiterando a importância de refletir a respeito dessas vivências. Outras vezes, o bilhete vem em forma de desabafo, como ocorre em outra inserção na letra da própria autora:

Meu ex-homem, meu amor, dizia na mesma semana que me amava, que não me suportava e que minha dor era ridícula. Isso me deixava louca. Eu não entendia nada e isso não ajudava na dor ridícula, na tristeza ou na raiva. Todas no mesmo dia. O que fazer com a loucura galopante?
Eu não sabia.

Ninguém sabia.

Nosso sexo estratosférico foi, aos poucos, quanto mais nos desentendíamos, se transformando em um sexo de ódio, como se quiséssemos ensinar um ao outro quem mandava na bagaça em vez de ficarmos de boa.

Que coisa triste é quando o sexo, essa coisa divina, se transforma em revanche.

(AVERBUCK, 2015, np)

Pode-se relacionar esse relato com a prática de *gaslighting*¹⁶, forma sutil de violência psicológica praticada de forma a fazer a vítima acreditar que está perdendo a própria sanidade. Para Carlos Henrique de Lucas, Fábio Fernandes e Diane Takemoto, o *gaslighting* está diretamente relacionado às relações de poder e à normatividade e essa violência, apesar de ser cometida mais comumente contra mulheres, não se restringe a elas, mas também “todos os grupos afetados pelas mais diversas formas de opressão machista” (LUCAS; FERNANDES; TAKEMOTO, 2020, p. 102). Os autores afirmam também que o *gaslighting* pode ser visto também como uma estratégia de silenciamento social e que

o rótulo de louca por meio do *gaslighting* é somente uma das maneiras de tornar o discurso e as identidades concernentes às mulheres como inaptos. A partir dessa ótica, o simples fato de se tratar de uma mulher pode tornar seu discurso culturalmente menor, isto é, menos válido. (ibidem, p. 103)

Ao trazer essa temática para sua obra literária, Clara Averbuck demonstra esse tipo de “violência psicológica impetrada pela intersecção entre machismo, patriarcado e heteronormatividade” (ibidem, p. 115), infelizmente muito frequente no campo dos relacionamentos, ainda que não o nomeie. Ao relatar a forma como a violência se dá, a autora lança a oportunidade do sujeito-leitor refletir a respeito do tema, podendo ainda identificar-se tanto como vítima quanto como autor ou autora desta prática.

Os escritos de Camila – e de Clara Averbuck – também trazem questões a respeito da tentativa de domínio do corpo da mulher pela sociedade, tentativas essas que foram frustradas quando se refere a si: “Estou me sentindo domada /

¹⁶ O termo é oriundo da peça teatral de Patrick Hamilton, *Gaslight*, de 1938 e do filme de mesmo nome (traduzido para o português como “À meia luz”), de 1944, dirigido por George Cukor. No filme, a protagonista é manipulada pelo próprio marido, que a faz crer que está enlouquecendo ao alterar a intensidade da luz emitida pelas luminárias a gás, de onde vem o nome do filme.

Tentaram, tentaram e tentaram. / Quando eu era criança. / Quando eu era adolescente. / Quando eu era jovem. / Tentaram sempre. Falharam sempre. Nunca vi acontecer.” (AVERBUCK, 2015, np). No entanto, a própria nota traz ainda a inquietação que a rotina e o equilíbrio trouxeram à personagem, outrora um “tsunami visceral”, que declara: “Eu sou minha própria jaula” (idem). Em outros momentos, ‘Toureando o Diabo’ apresenta considerações que se relacionam com a distinção existente entre existir-se mulher e existir-se homem em uma sociedade cisheteronormativa, que julga de formas diferentes as ações, quanto as produções e mesmo a aparência conforme o gênero do sujeito:

Eu não sou uma coisa só. Não sei, não quero e nem posso tentar, sob o risco de parecer falsa e frágil. Mas ninguém entende isso. Ninguém entende nada. Ainda assim, [quando alguém se expõe – esse trecho, rabiscado] (me exponho), todos esses nadas são muito rápidos com seus dedos em riste cheios de censura e comparações; ninguém pode ser em paz hoje em dia. Mas eu vou continuar sendo, perdão. Perdão o caralho: me engulam. Vou estar cada vez mais por aí, sendo.

E ser não é tarefa fácil.

Sobretudo ser mulher.

E a primeira coisa que apontam: mulher. Homem pode ser feio. Mulher não. Ninguém aponta um escritor ou cantor ou artista e diz: o trabalho dele é incrível, mas... como é feio! Mulher não pode ser feia. E nem bonita. Porque se for bonita vão duvidar que sabe fazer qualquer outra coisa além de charminho. O que resta? Uma burca? O caralho: resta ser. Depois não sabem porque escolho a solidão. Ninguém entende nada.

(AVERBUCK, 2015, np, grifo da autora)

Dialogando com as colocações da própria autora, a obra também demonstra o posicionamento da personagem sobre a escrita. Através da voz de Camila, a autora reflete sobre a literatura que produz, evidenciando o impacto que um texto produzido por/para mulheres pode causar:

Não vou parir personagem heroína que faz tudo certinho, não vou criar personagem vilã que faz tudo errado e amam odiar. Não quero criar mulher abusada pra mostrar o que pode acontecer, não quero criar vítima nem algoz; não vou dar vida à vilã que todo mundo odeia mas quer comer ou ser. Personagem mina humana, eu quero. **Porque eu quero que as minas se identifiquem com ela. É pra elas que escrevo. Antes não era.** Antes, quando eu era idiota e fazia de tudo para agradar os homens. Antes, quando não queria ser mulher e achava que era diferente das outras aos olhos deles. [...] Eu ainda não sabia que não tinha a ver com efetivamente ser mulher e sim com o que me diziam que mulher devia ser. Jurava que fugia daquilo, mas reproduzia direitinho o que ensinavam. (AVERBUCK, 2015, np, grifos meus).

Dessa forma, Camila – a personagem-escritora – e Clara Averbuck – a autora da obra aqui analisada – têm em comum o desejo, a vontade de gerar conexões com o público-leitor a partir de sua escrita, reiterando que em um passado não muito distante não havia essa intenção de forma evidente: ainda que pudesse acontecer essa conexão, não era o principal objetivo dela(s) enquanto autora(s). Essa identificação gerada, seja pelas situações narradas ou pela própria construção das personagens pode acarretar uma *pedagogização da literatura*: ao se deparar com os conflitos da obra e seus desdobramentos, o sujeito-leitor pode fazer indagações a respeito de si ou de sua vivência. Essas conexões obra/leitor, portanto, podem produzir novas subjetividades.

O fato é que eu estava farta daquilo tudo. Farta. Naqueles quatro anos de casamento, eu havia passado de escritora a gerente de boteco, de mulher a mulher de alguém. Mulher dele. Incapaz de admitir que estava apaixonado por uma lá, ele quicava no jogo da outra e eu assistia, com dor e tédio. Ele não ia se dar conta mesmo? Não, não ia.

A coisa toda aconteceu da pior maneira, como sempre. Ela ligou, eu atendi e uma sombra tomou conta do ambiente inteiro. Passei o telefone pra ele, tirei meu aventalzinho customizado, joguei por cima dos limões e me fui para nunca mais voltar. Sem escândalo, sem porra nenhuma. Apenas chega. Chega. Chega de migalha, chega de fazer conta, chega de gerenciar bar e a vida dos outros. Sem palhaçada. Sem gritaria, sem facada, sem incêndio e sem loucura. Eu sou uma dama. Posso até cuspir, mas sou uma dama. E já estava mais do que na hora da dama vazar daquela situação.

**De mulher de alguém
a mulher de ninguém.**

Assim é bem melhor.
(AVERBUCK, 2015, np, grifos meus)

Ao descrever o término de um relacionamento, Camila evidencia outra forma de silêncio, muito diferente daquela a que as mulheres são submetidas historicamente. Aqui, o silêncio é fruto de uma ação definitiva que dá encerramento a um relacionamento já fracassado, fadado a acabar. Descobrimo, ou melhor, desvelando o caso extraconjugal que já era por ela sabido, Camila encerra o ciclo sem acusações ou escândalos, rumo à própria liberdade. Cabe também comentar que a autora dá ênfase à expressão “mulher de alguém”, usualmente utilizada para se referir a uma esposa, tecendo um contraponto com a expressão “mulher de

ninguém”, produzindo uma crítica ao uso da palavra ‘mulher’ como objeto de posse de outrem – no caso, o marido. Uma “mulher de ninguém”, portanto, deixa de ser mero objeto nessa situação, retomando a posição de sujeito, dona de si, e pode-se pensar em um efeito pedagógico a partir dessa reflexão trazida pela obra literária.

Para Carlos Henrique Vieira (2019, p. 138), as obras de Clara Averbuck “contém um forte viés autobiográfico, sendo possível reconhecer [...] dados e episódios autobiográficos, os quais a escritora tornou público tanto através de seu blog quanto em entrevistas ou aparições públicas”. O autor também afirma que as produções literárias de Clara Averbuck ocupam “um lugar à margem daquela literatura prestigiada e difundida como expoente da prosa brasileira atual” (ibidem, p. 150), tanto pela exposição midiática da autora quanto pelo teor de suas obras, o que, no entanto, não ocorre com autores homens da mesma época que também produzem literatura autoficcional. Em ‘Toureando o Diabo’, o viés autobiográfico que o autor se refere é evidenciado sobretudo ao final da obra, quando Camila e Clara se mesclam em meio à narrativa:

Estou eu aqui, cercada de cadernos com histórias de fracasso com homem. Histórias escritas em bares sujos, em cantos esquecidos, em sofás de apartamentos, um monte de histórias inúteis que não me ensinaram nada.

Não dá pra deixar isso assim. Ninguém vai me ler, eu sei como funciona esse mundo. As histórias das mulheres não importam. Se eu fosse homem ninguém ia questionar o meu trabalho, fosse ele autobiográfico ou não. Mas eu sou mulher e não posso porque não vão entender.

Vou criar um alterego.
Clara.
Sempre gostei desse nome.
(AVERBUCK, 2015, np)

Ao apagar ou “clarear” a linha que separa autora e obra, Clara Averbuck e Camila Chirivino se fundem, suas inquietações se sobrepõem. Ainda que não se caracterize como autobiografia, o romance ‘Toureando o Diabo’ traz inúmeros elementos, gráficos e textuais, que não só carregam como também demonstram de forma nítida os ecos culturais da autora, e o encerramento do romance, aqui apresentado, salienta essa característica.

5.2 O HOMEM INFELIZMENTE TEM QUE ACABAR

O livro de crônicas '**O homem infelizmente tem que acabar**' (2019) é a primeira obra publicada por Clara Corleone. Vencedor do Prêmio Minuano de Literatura 2020, na categoria crônica, a obra reúne diversas crônicas, separadas em seis categorias, que narram seu posicionamento como feminista, a relação com seus amigos e sua família e os relacionamentos amorosos e sexuais, todos ambientados na capital gaúcha. Ao longo das crônicas, Clara Corleone evidencia seu viés feminista nas críticas que tece, tanto sobre o comportamento masculino em suas relações, quanto sobre a sociedade e a mídia, intercalados com o humor e sarcasmo típicos da autora.

O título da obra sempre gera controvérsia aos desavisados e a própria autora considera que, mesmo que o título possa vir a afastar o público masculino de sua obra, “esse nome tem o deboche e a ironia que costumo colocar nos meus textos” (CORLEONE, 2019b, online). Ainda que o termo ‘infelizmente’ esteja grafado em outra fonte na capa do livro, reforçando uma certa lástima da autora, Clara Corleone já sofreu ataques nas redes sociais por parte de pessoas que interpretam o título do livro como uma espécie de ‘ameaça feminista’. Os ataques se intensificaram sobretudo após a ex-deputada federal e ex-candidata a vice-presidência Manuela D’Ávila fazer um post em seu *Instagram* com o livro em mãos. Comentários de ódio na publicação de Manuela D’Ávila e, posteriormente, nas redes sociais de Clara Corleone demonstraram uma leitura rasa e errônea da frase da capa do livro, relacionando-o com uma suposta ideologia feminista e de esquerda, que pregaria o fim de todos os homens. No entanto, em uma crônica do livro que antecipa a polêmica por trás do título, a autora discute a respeito da interpretação equivocada sobre a famigerada frase:

não é possível que tem homem que ache que, quando a gente diz “o homem infelizmente tem que acabar”, realmente queremos acabar com todos os homens, começando por ele. [...] não é pra acabar com todos os homens merda nenhuma. vou querer acabar com o dr. drauzio varella, por acaso? e os homem pianista? [...] faço o que sem o buena vista social club? e os homem argentino, um mais gato que o outro? rubem fonseca, domingos de oliveira, ruy castro, vitor necchi? [...] eu não tenho condição.

isso que nem comecei a falar do chico pinheiro, do zeca pagodinho e do bruno bazzo. (CORLEONE, 2019a, p. 241, aspas da autora)¹⁷

Nessa crônica, bem como na maior parte da obra literária, Clara Corleone utiliza um tom bem humorado para apresentar a ideia central da frase que intitula a obra. A autora elenca personalidades, diferentes profissionais, amigos e artistas, por assim dizer, inacabáveis ou impossíveis de acabar – o que, pela quantidade, torna a ideia simplista da suposta ‘ameaça feminista’ ainda mais improvável. O humor, portanto, atua como estratégia pedagógica, dando abertura à introdução do tema principal: a normatividade existente na construção das masculinidades:

zé mané, a gente quer é acabar com uma ideia equivocada, por vezes patética, por vezes violenta, do que é a masculinidade. não é possível que você seja tão simplista, além de autocentrado – eu quero acabar com você? como, se eu nem te conheço?

enfim, pra concluir:

o homem infelizmente tem que acabar.
(idem)

Assim como ocorre nesta crônica, Clara Corleone questiona os comportamentos masculinos que são naturalizados em nossa sociedade ao longo do capítulo homônimo ao livro, em grande parte das vezes conversando diretamente com o sujeito-leitor, homem. Por vezes, altera a lógica existente no que diz respeito ao silenciamento feminino:

um trilhão de homens escrotos, mas você, não.
diferentão!

amado, ao invés de **tentar silenciar o meu discurso**, que tal **silenciar a boquinha dos homens** que falam bosta para mulheres na rua? tenho 30 anos, escuto um sem número de imbecilidades que vão de um boçal “que peitão” a um nauseante “te fodida todinha” desde que tenho 12 anos e sabe quantas vezes um homem mandou o outro calar a boca?

uma.

faz os cálculos.
(CORLEONE, 2019a, p. 189-190, aspas da autora, grifos meus)

¹⁷ Todas as citações da obra respeitam a grafia original da publicação.

Aqui, além de fazer menção ao próprio conceito de silenciamento feminino, a autora também o desconfigura, sugerindo que o silenciamento seja voltado ao impedimento do assédio e da violência verbal contra as mulheres. Clara Corleone, portanto, ilustra que a norma encontra-se no silêncio que compactua com a ação agressiva. Quando discorre a respeito da manutenção da masculinidade hegemônica, Valeska Zanello (2018, p. 228) afirma que “A cultura do silêncio é, portanto, a cultura da cumplicidade, a qual reforça os comportamentos e performances virilistas, mesmo que individualmente não se concorde com eles”. A autora também coloca que um aspecto de destaque na socialização masculina é o que denomina como “silêncio compactuador” (ibidem, p. 227), conceito que dialoga com o que Michael Scott Kimmel (2016) chama de “silêncio amedrontado”:

O silêncio amedrontado quando passamos apressados por uma mulher que é aborrecida por um homem na rua. Aquele silêncio furtivo quando os homens contam piadas sexistas, ou racistas em um bar. Aquele sorriso de mãos suadas quando homens em seu escritório contam piadas de espancar gays. Nossos medos são as razões de nossos silêncios, e o silêncio dos homens é o que mantém o sistema funcionando. Isso pode ajudar a explicar porque as mulheres frequentemente reclamam que seus amigos ou parceiros são comumente tão compreensivos quando estão sozinhos e, no entanto, riem de piadas sexistas ou até mesmo as contam quando estão fora em um grupo (KIMMEL, 2016, p. 112-113)

Ainda em diálogo com o sujeito-leitor masculino, Clara Corleone prossegue a crônica em tom firme, inserindo também elementos da cultura popular em meio a sua fala – outra característica da autora que aparece frequentemente em suas crônicas:

eu não vou te dar um prêmio pelo seu “mas eu não faço isso”! affe, não é mais do que a sua obrigação! [...] pare de deslegitimar nosso discurso. que sonho seria se todo o garoto que se diz feminista parasse de falar suas teorias bonitinhas, suas citações, e começasse a agir. que maravilha que seria se a cada “tesão” viesse atrás um de vocês dizendo “não fala assim com ela”

quero ver se você tem atitude, se vai encarar.
(CORLEONE, 2019a, p. 190, aspas da autora)

Em outra crônica do mesmo capítulo que dá título ao livro, Clara Corleone discorre a respeito da violência contra a mulher e a recepção de seus textos sobre o

tema. Na crônica, a autora relata que um texto seu sobre o caso de uma mulher espancada por horas durante seu primeiro encontro com um lutador de jiu-jitsu, compartilhado em uma rede social, recebeu um comentário de um homem, ironizando a situação:

“uma vez brinquei de roleta-russa, a arma não disparou – foi sorte”.

fala, seus bancada do roda-viva!

quando um homem admite que uma mulher sair com seus iguais é o mesmo que brincar de roleta-russa, tu vê que a coisa tá perdida – ou muito fodida mesmo.

parabéns, campeão! ser uma mulher que gosta de sair e de foder com homens faz, sim, com que ela viva numa eterna roleta-russa. [...]

se sair e foder com homens coloca a mulher em situação de risco, na roleta-russa, qual será a solução:

a gente para de trepar com vocês?
ou vocês mudam esse comportamento de merda?

forte abraço.
(CORLEONE, 2019a, p. 240, aspas da autora)

Fica evidente, aqui, o confronto estabelecido pela autora perante uma falsa simetria realizada no comentário, no qual Clara Corleone se apropria da analogia realizada e reitera a situação de violência. Pode-se analisar que o comentário irônico e de mau gosto relatado pela autora na crônica foi uma forma que o comentarista encontrou para questionar a própria importância em se debater o tema. Assim, é possível traçar um paralelo com o que Virginia Woolf comenta no ensaio intitulado ‘Mulheres e ficção’ (1929). Nesse ensaio, a autora Woolf reflete a respeito da condição da mulher escritora que busca ir contra os valores estabelecidos, ou seja, contra a normatividade existente na escrita feita pelos homens, incluindo no que diz respeito às temáticas abordadas. Segundo a autora, esse confronto se dá a partir do momento em que uma escritora evidencia assuntos considerados banais pelos homens, ou torna sério o que é tomado por insignificante.

Por isso, é claro, ela será criticada; porque o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma

visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele. (WOOLF, 2019, p. 15)

Nas crônicas até então apresentadas, Clara Corleone dialoga diretamente com o sujeito-leitor homem, sugerindo a existência de efeitos pedagógicos sobre a construção das masculinidades. A autora demonstra situações em que questiona o comportamento masculino na sociedade e, portanto, o faz de forma efusiva e direcionada exatamente a esse público-alvo. Em outras crônicas, como nas que compõem o capítulo ‘feminista, é clara’, a mesma trata de temas que vão desde o abuso que sofreu aos seis anos de idade, as diferentes formas de assédio que as mulheres passam, bem como dados sobre o feminicídio no Brasil ou reflexões sobre artefatos culturais. No entanto, o público com quem dialoga é amplificado e não se restringe aos leitores homens.

quando você ficar na dúvida se a matéria é ou não machista, faça o seguinte exercício – imagine a manchete falando de um homem e não de uma mulher:

desleixado, marcos palmeira [sic] é fotografado sem maquiagem.

antonio fagundes [sic] é flagrado com quilinhos a mais na praia.
o faniquito de temer [sic] (e ele na capa da istoé escrevendo cartinhas).

belo, recatado e do lar: conheça o provável novo presidente do brasil (com uma foto do marcelo freixo [sic] vestido em tons de pastel).

achou ridículo, descabido, patético? então é machista.

nós não estamos aqui para servirmos como artigo de decoração ou como objeto de desejo, somos seres com vontades e necessidades próprias. seremos belas, recatadas e do lar se assim desejarmos, mas não vamos permitir que doutrinem a gente a perseguir um modelo ideal. parem de nos idealizar. parem de nos coordenar, porra. (CORLEONE, 2019a, p. 79)

A análise feita pela autora dialoga com a ideia de ação pedagógica dos artefatos culturais e que atravessam questões de gênero e de sexualidade, como as matérias a que se refere. A partir do discurso existente nas manchetes de jornais, revistas e *sites* de notícias, criam-se “instâncias que realizam uma pedagogia, fazem um investimento que, frequentemente, aparece de forma articulada, reiterando identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras

identidades e práticas” (LOURO, 2016, p. 25). Conforme Guacira Lopes Louro coloca,

As muitas formas de fazer-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente (e hoje possivelmente de formas mais explícitas do que antes). Elas são, também, renovadamente, reguladas, condenadas ou negadas. (ibidem, p. 9)

Ou seja, o exercício proposto por Clara Corleone para notar, perceber as nuances do discurso de uma matéria – jornalística ou não – e as inscrições machistas ali presentes demonstra que a mídia é um dos meios em que a norma prevista ou destinada às mulheres se estabelece: o corpo ideal, o comportamento adequado, a referência de vestimenta e postura. Percebe-se a existência da norma a partir do momento em que ela é rompida e, ao trazer esse exercício para sua crônica, a autora também atua pedagogicamente, na contramão da norma. Mais que isso: induz a aparição da norma presente em nosso cotidiano. Outro tópico trazido pela autora nesse aspecto é o de uma suposta rivalidade feminina, incentivada pelo discurso hegemônico sobre os gêneros:

se você é mulher, ouça um bom conselho:
 não confie nas mulheres.
 não confie.
 [...]
 as mulheres fazem cada uma!
 fazem umas coisas assim, umas coisas... de mulher!
elas correm como mulherzinhas.
elas assistem a filmes de mulherzinhas.
elas leem livros de mulherzinhas.
 [...]
 afaste-se de tudo que possa te identificar como uma mulher.
faça as coisas como um homem.
 isso!
 dirija como um homem.
 beba como um homem.
 escreva como um homem.
 lute como um homem.
 [...]
 se você é mulher, ouça um bom conselho:
 não confie nas mulheres.
 não confie.
 não goste das mulheres.
 não goste delas.

se você é mulher, ouça um bom conselho:
 não goste de você.
 (CORLEONE, 2019a. p. 76-78, grifos meus)

Ao longo dessa crônica, a autora reitera que o discurso vigente na sociedade, alimentado pela cultura na qual estamos inseridos reforça olhares diferentes sobre feminilidades e masculinidades. Aqui, no lugar da ideia de feminilidade ideal como sinônimo de recato e docilidade, outros discursos frequentemente repetidos entram em ação: tudo que é feito por ou para mulheres tem valor inferior – validado pelo diminutivo, que dá um tom pejorativo ao ato ou ao produto –, portanto, não confiável. No entanto, enquanto fazer algo “como mulher” é visto como menor, fazê-lo “como homem” concede ares de superioridade. Ao fim e ao cabo, essas construções sobre ser homem ou ser mulher relembram que a norma – o ideal, o normal, o aceitável – é masculina. Clara Corleone encerra a crônica lembrando que, ao seguir à risca as normas do discurso vigente e reproduzi-las sem questioná-las, torna-se impossível a uma mulher reconhecer-se e ser reconhecida em pé de igualdade. Ou seja, a autora oferece ao sujeito-leitor uma reflexão a respeito desses discursos, esmiuçando-o, e, a partir disso, um possível efeito pedagógico sobre o tema.

Em suas crônicas, Clara Corleone também se refere à construção social sobre os gêneros e às maneiras como a diferenciação entre mulheres e homens, reproduzidos na educação e na cultura, ajudam a construir comportamentos:

o incrível trabalho da dona de casa:

não termina nunca, mas é invisível. se você faz, ninguém percebe – mas experimente não fazer...

[...]

não há fator biológico que justifique as mulheres estarem sempre pensando na administração da casa e os homens, não. é completamente cultural. a mulher é educada para cuidar – cuidar do lar, cuidar do corpo, cuidar do marido, cuidar dos filhos, cuidar dos relacionamentos. [...] mulheres trabalham muito com esse conceito de cuidado, por mais agressivas/da pá virada, esse troço do cuidado gruda na gente. normalmente somos nós que deixamos o emprego quando alguém da família fica doente. isso diz muito sobre a forma como somos educadas.

(CORLEONE, 2019a, p. 59-60)

A autora discorre, nesta crônica, sobre o efeito da carga mental feminina no que diz respeito à manutenção da casa e/ou da família. Ao criar meninas para o cuidado e para a execução de tarefas domésticas, sem fazer o mesmo com meninos, cria-se um subtexto de que estas são funções exclusivas da mulher:

quando eu era casada e queria lavar a louça ou varrer o chão ou limpar o banheiro, meu marido dizia que eu precisava relaxar e que se eu deixasse ele faria essas coisas, mas no tempo dele. [...] é cômodo quando você diz “vou fazer no meu tempo” quando sabe que a outra pessoa que mora contigo não vai aguentar e vai limpar. que jeito ruim de conviver! (CORLEONE, 2019a, p. 59; 61, aspas da autora)

Para Milton Ribeiro, “Clara não faz grandes teses, mas dá exemplos e exemplos a respeito de como (sobre)vive uma mulher solteira e sexualmente ativa numa cidade como Porto Alegre” (RIBEIRO, 2019, online). Joanna Burigo (2019, p. 7) avalia que os textos de Clara Corleone evocam “um regionalismo bastante diferente do tradicionalismo machista e racista gaúcho. [...] Clara existe numa realidade patriarcal da qual produz outro tipo de fabulosidade”. Joanna Burigo prossegue:

As histórias de Clara vêm de suas próprias histórias, e ao contá-las ela faz uma inversão potente da narração pós-feminista característica de tantos produtos culturais em que protagonistas discorrem sobre amor e sexo e todo o resto. Se neles é típico retratar a vida de solteira como trágica e solitária, na versão de Clara não há busca pelo homem certo, ela já é certa de si. (idem)

Assim, a obra traz relatos do cotidiano de uma jovem adulta, com o olhar da autora naturalmente direcionado com as pautas que norteiam este trabalho. Ainda que não utilize nomenclaturas específicas das pautas feministas, Clara Corleone desenreda esses temas ao tratar sobre assuntos que cruzam as questões de gênero e, por se tratarem de crônicas, dialoga com o leitor de forma direta e incisiva, produzindo pedagogias.

5.3 AMORA

‘**Amora**’ (2015), livro de Natalia Borges Polesso, vencedor do Prêmio Jabuti de 2016 na categoria contos e escolhido para compor esta pesquisa, é uma obra composta por trinta e três contos que tratam do amor entre mulheres, das mais variadas formas. O livro foi aprovado no Plano Nacional do Livro Didático em 2018, sendo distribuídas às escolas cerca de 70 mil cópias da obra durante o segundo semestre de 2019.

A autora afirma que os contos de ‘Amora’, ainda que tenham em comum a orientação sexual de suas personagens, não se restringem a essa descrição: “os conflitos das narrativas não orbitam a sexualidade das personagens. A lesbianidade é uma característica central, dada, mas as intrigas são outras” (POLESSO, 2018, p. 15). Para Karoline Alves Leite e Rita Barbosa de Oliveira,

A literatura viabiliza o conhecimento de si e do outro. Na leitura dos contos de Amora, há uma pluralidade de vozes femininas que falam por si e por suas iguais na medida em que a liberdade de cada uma é uma constante a ser perseguida e conquistada diariamente. As amoras de Natalia Borges Polesso afirmam seus conflitos, desejos, suas tristezas, seus amores e suas identidades, e, sobretudo, buscam afirmar sua humanidade, pois não são outros os temas que permeiam os contos de Amora senão temas da vida do ser humano, do seu dia a dia, dos seus amores. (LEITE; OLIVEIRA, 2019, p. 106).

Assim, as vozes femininas que narram os contos abordam temas que vão além da sexualidade das personagens, ainda que os atravessem. Um exemplo está na forma com que a temática familiar – ou da constituição de família – aparece, sobretudo em dois contos da obra. Em ‘Minha prima está na cidade’, a questão é abordada a partir do olhar da personagem narradora, que percebe-se constituindo uma família com sua namorada:

Acontece que eu e a Bruna somos uma família, mas eu demorei a entender que éramos. Foi um dia em que eu fiquei bem doente e cogitei a possibilidade de passar a noite na casa dos meus pais, e a Bruna ficou puta comigo, com razão. Aquela era a nossa casa e eu podia me sentir bem e protegida ali, foi assim que eu comecei a entender. Comecei a entender com cheiros de sopa e pão, banhos quentes e carinhos e escolhas bobas como a cor dos móveis ou a necessidade de uma cortina, **assim comecei a entender o que era uma família**, com louças acumuladas e montes de cabelos que se perdiam pelo chão, cabelos pretos e compridos, porque eu e a Bruna temos cabelos pretos e compridos. Minha família estava ali, com louça, gripes, montes de cabelos, cheiros de comida caseira, café na cama e banhos quentes, com brigas e pedidos de desculpas, carinhos, amores, cuidados, e era mesmo uma família, até quando ficávamos vendo televisão no domingo de tarde, ou quando levávamos nosso cachorro imaginário para passear no parque. (POLESSO, 2015, p. 75-76, grifos meus)

Já em ‘As tias’, o tema é apresentado a partir de uma perspectiva burocrática, dos trâmites legais necessários para se comprovar a constituição familiar. No caso abordado no conto, a solução se encontra na união estável das personagens, ao

que uma delas relata a necessidade do protocolo à sobrinha, que é convidada a ser testemunha de suas tias:

A Leci continuou a me explicar. **Tu sabes que tudo o que temos é nosso, é junto, mas nada pela lei funciona assim**, se algo acontece com a Alvina, deus que me perdoe, eu fico com uma mão na frente e outra atrás, além do que, se a Alvina vai de novo pro hospital, eu não posso nem cuidar dela, não tenho direito de entrar no quarto, porque sempre tem uma fila de parente que aparece quando um velho se hospitaliza, deus me livre, parecem varejeiras na merda, nossa pergunta, filha, é se tu pode ser nossa testemunha. Não é bem casamento, é união estável. [...] Topas? Espera, não responde. Tu imagina que, além da dor da perda, eu teria que me preocupar com outras questões, imagina que talvez eu tivesse que sair da minha casa porque ela não seria minha? Tu imagina que, se eu morro, a Alvina fica sem pensão, porque é da minha aposentadoria que a gente vive também. Tu imagina tudo isso e pensa que somos duas velhas, e que o que fazem com velho geralmente é jogar pra lá e pra cá como se fossem sacos de entulho, e querida, nós damos trabalho mesmo, então, não é melhor assim? Elas já tinham tudo pensado, eu só poderia aceitar. Casaram. Continuaram felizes como sempre foram. E assim seria, até que a morte ou alguma burocracia as separasse novamente. De qualquer forma, é o melhor e mais bem-sucedido casamento da família. (POLESSO, 2015, p. 191-192, grifos meus).

Em ambos os contos, joga-se luz na norma que regula e define o conceito de família, ainda que de formas distintas. Sabe-se que existe uma ideia hegemônica de 'família', que é difundida em diversas instâncias – religiosas, sociais, a partir de artefatos culturais, etc – e que obedece aos padrões heteronormativos. Para Constantina Xavier Filha (2012, p. 314), são essas representações de família que “constituem ou constroem realidades à medida que produzem efeito sobre os sujeitos”. A autora acrescenta que as representações de família estão atravessadas por relações de poder, produzindo e constituindo identidades e subjetividades. Dentro da perspectiva da normatividade, a família considerada “ideal” nessas representações propagadas por diversos artefatos culturais é geralmente constituída por um casal heterossexual e dois filhos/filhas, que a autora define como “família nuclear”.

A perspectiva que se transmite é que a família “nuclear” é a correta, a “normal”, a desejável. As pessoas, por sua vez, acatam, adaptam, subvertem tais representações. É neste sentido que se observa o caráter produtivo das relações de poder (ibidem, p. 315, aspas da autora)

Para Constantina Xavier Filha, o próprio conceito de ‘família’ também é uma construção social e cultural e, dessa forma, se faz necessário pensar na pluralidade de configurações familiares possíveis, para além da representação dominante e, portanto, normativa. Ao falar a respeito das famílias homoafetivas, através de duas abordagens, Natalia Borges Polesso rompe com a concepção heteronormativa existente sobre o tema, pluralizando existências e pedagogizando o leitor sobre as diferentes maneiras de se constituir uma família, ou mesmo de se ver pertencente/pertencendo a uma família.

Ainda no que diz respeito à heteronormatividade, em ‘Deus me livre’, ocorre a quebra de uma possível expectativa de um leitor que esteja preso a ela. Ao longo de todo o conto, a personagem Vera narra seu testemunho de fé no salão de uma igreja lotada, em um monólogo em que conta aos fiéis a sua história de superação, após um passado de drogas, álcool e diversos homens; quando conheceu o anjo que Deus teria lhe enviado para a acudir:

Deus me livre de uma coisa dessas! É pela graça de Jesus que eu estou aqui, aleluia, agradecendo, aleluia! Porque as tentações estão todas à nossa volta, estão todas à nossa volta, mas eu não caio e vocês não haverão de cair. Só por Deus. Porque hoje eu estou aqui para dar o meu testemunho para vocês de que o sangue de Jesus tem poder, tem poder sim, tem poder! Quando eu menos esperava, ele me acudiu, ele não me deixou sozinha, ele cuidou de mim e me botou nas mãos de um anjo. De um anjo! E eu voei, e eu voei e vi tudo o que até então eu não tinha visto, porque o voo era alto e, aleluia, era tão bonito lá de cima, fora do chão, por cima das árvores, por cima dos telhados. Eu via o formato da praça e a torre da igreja. Tudo de cima, porque era de cima que eu enxergava de mãos dadas com o meu anjo. O anjo que Deus botou no meu caminho.

[...]

E por isso que hoje, aqui na frente de vocês, comunidade, eu vim contar meu testemunho de fé. Porque faz um mês, nós casamos. Mas eu não posso ter filho, porque a droga estragou meu corpo. Só que esse anjo já tem um filho e meu anjo cria esse filho sem ajuda! Como Deus é sábio e bondoso. Eu me tirei tudo e ele me deu tudo de volta. Dessa vez, eu não vou decepcioná-lo, pai!

E todos apontaram para cima e ecoaram: ela não te decepcionará, pai! Nós não te decepcionaremos!

Então eu quero chamar meu anjo aqui para cantar a glória comigo, aqui na frente. **Vem Leila!**

As pessoas ficaram alguns segundos sem entender o que acontecia, enquanto juntas, no altar, Leila e Vera entoavam glória, glória aleluia, glória, glória aleluia de olhos fechados e mãos erguidas. Aos poucos, o coro começou a engrossar. Vozes aqui e ali, meio incertas ainda foram entrando

no louvor. Até que todas as vozes se avolumaram num reconhecimento de fé, porque ali ninguém duvidava que Deus era mais.
(POLESSO, 2015, p. 170; 174-175, grifos meus)

A norma heterossexual, aqui, é provocada a aparecer. Ao quebrar a suposta expectativa heteronormativa, consolidada ainda pelo ambiente em que a narrativa se passa – um culto de igreja –, a surpresa gerada quando Vera clama pelo nome de Leila em pleno altar provoca a norma, demonstrando sua existência. Isto é, dentro do contexto do conto, se um nome masculino fosse proferido ao fim do louvor, não ocasionaria uma sensação de reviravolta na história, sendo, portanto, “normal” ou dentro da norma. Dessa forma, “Vem Leila!”, lembra o leitor da existência da norma, que habitualmente não seria recordada.

O conto, ainda, revela a quebra de um silenciamento sofrido por Vera. Em seu louvor, a personagem declara que mudara sua autopercepção ao conhecer seu anjo, no caso, Leila: “Eu descobria ali que era uma mulher bonita ainda. Que eu era uma pessoa humana. E então eu ganhei uma voz, uma voz, que agradecia, e não agradecia uma coisa abstrata. Não! Eu agradecia o milagre e agradecia a alguém, ao meu anjo!” (POLESSO, 2015, p. 173). Para Guacira Lopes Louro, o silenciamento e a normatividade estão imbricados, pois

tão ou mais importante do que *escutar* o que é *dito* sobre os sujeitos, parece ser perceber o *não dito*, aquilo que é silenciado [...] Aqui o silenciamento – a ausência da fala – aparece como uma espécie de garantia da “norma”.
(LOURO, 2014, p. 71-72, aspas e grifos da autora)

Portanto, pode-se dizer que, ao se casar com Leila, Vera rompe com a heteronormatividade vigente, ou seja, com a norma estabelecida a ela. Com essa ruptura, a própria existência de Vera enquanto mulher lésbica deixa de ser silenciada e ela, por sua vez, ganha voz.

Em meio às narrativas, os textos de Natalia Borges Polesso geram também reflexões a respeito das relações de gênero e aos preconceitos existentes na sociedade no que diz respeito à sexualidade. Em ‘Flor, flores, ferro retorcido’, a autora resgata uma lembrança de infância, de quando tinha oito anos de idade, ao final dos anos 1980 no interior do Rio Grande do Sul. Para Natasha Centenaro, “A literatura da autora-amora está associada às suas experiências enquanto escritora

mulher e lésbica, suas ‘escrevivências’ relatam esse universo, como fica claro nos contos de Amora” (CENTENARO, 2016, online, aspas da autora).

No conto, a narradora-autora ouve uma conversa dos adultos a respeito de uma vizinha, e o termo ‘machorra’ proferido por um dos adultos desperta a curiosidade da menina.

[...] Minha filha, você não pode dizer essas coisas para as pessoas. Eu perguntei de que coisas e de que pessoas ela estava falando, porque honestamente não me lembrava, e a resposta veio na forma de um tabefe no ombro. Não doeu, mas fiquei muito magoada e fui para o meu quarto chorar. Entre um soluço e outro, eu ficava tentando entender o que era uma machorra e por que aquilo tinha ofendido a vizinha e preocupado a minha mãe. Cheguei à conclusão de que deveria perguntar mais uma vez. É uma doença, minha filha. **A vizinha é doente.** Voltei para o quarto quase satisfeita. Se era doença, por que não tinham me dito logo? Fiquei pensando se era contagiosa, mas concluí que não era, porque a mecânica estava sempre cheia. Voltei para a cozinha. Doença de que, mãe? Minha mãe mais uma vez colocou a mão no rosto e respirou fundo. De ferro retorcido que tem lá naquele galpão. Eu não sabia que se podia pegar doenças de ferro retorcido, mas me dei por satisfeita quando no outro dia a professora explicou sobre o tétano (POLESSO, 2015, p. 59-60, grifos meus).

É importante frisar que o tempo verbal utilizado para explicar a sexualidade da vizinha da narradora coloca a suposta doença como situação permanente. Nota-se que não se diz que a vizinha *está doente*, como normalmente se relata uma situação passageira, mas sim *é doente*, situação fixa, talvez imutável, desvelando ainda mais o preconceito embutido na fala da mãe da narradora. Silvana Goellner lembra que “preconceito não é algo *natural*. A gente *aprende* a ser preconceituoso/a. Então podemos pensar no seguinte: se a gente aprende, a gente também pode *desaprender!*” (GOELLNER, 2012, p. 112, grifos da autora). A autora acrescenta que é preciso, então,

rejeitar os rótulos que aprisionam, engessam e fixam os sujeitos enredando-os em representações que os nomeiam como feio ou bonito, apto ou inapto, saudável ou doente, normal ou desviante, masculino ou feminino, heterossexual ou homossexual. Precisamos desenvolver atitudes e estratégias voltadas para a aceitação da diversidade dos *corpos*, dos *gêneros* e das *sexualidades*. (idem, grifos da autora)

Natasha Centenaro (2016) avalia que “ao proferir o termo, pejorativo, de linguagem chula, regionalista, ‘machorra’, amplamente usado no Rio Grande do Sul para designar lésbica, coloca-se em debate o tratamento dado a essa dissidência sexual e de gênero” (CENTENARO, 2016, online, aspas da autora). Por sua vez, Juliana Boeira da Silva avalia que este conto trabalha, entre outros aspectos, o tema da ingenuidade infantil, pois a partir do comportamento da narradora, “fica evidente [...] que as concepções de positivo e negativo formam-se ao longo da existência humana” (SILVA, 2020, p. 244), uma vez que a mesma “sem julgar a performance de gênero ou o comportamento sexual de sua vizinha, [...] sente-se compadecida pela possível doença de alguém que vive em seu bairro” (idem). Sobre essas concepções de positivo e negativo a que a autora se refere, é possível dialogar com a ideia da formação da identidade pelo prisma normativo. Conforme Tomaz Tadeu da Silva,

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade. Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais. (SILVA, 2000, p. 83, aspas e grifos do autor)

Ou seja, na binariedade existente entre os opostos, um dos termos sempre ocupa um local de privilégio, enquanto o outro é visto como negativo:

As relações de identidade e diferença ordenam-se, todas, em torno de oposições binárias: masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual. Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam.” (idem).

Tomaz Tadeu da Silva acrescenta ainda que “É a sexualidade homossexual que é ‘sexualizada’, não a heterossexual. A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade.” (idem, aspas do autor).

A norma, portanto, não puxa a atenção para si, mas serve para criticar e regular aquilo que é diferente dela. Na escrita de Natalia Borges Polesso e nos contos de ‘Amora’ aqui citados, a autora inverte o cenário, voltando o foco de luz à existência da heteronormatividade vigente e, muitas vezes, compulsória em nossa sociedade.

5.4 DUAS VEZES DRAMÁTICA

A última obra analisada nesta pesquisa é intitulada ‘**duas vezes draMática**’ (2018), de Natasha Centenaro. Lançada como parte de uma coleção de Dramaturgia Feminina publicada pela Editora da PUCRS, é composta por um díptico de peças: ‘a NÃO origem do mundo’ e ‘garotos obedientes’. Recentemente, a obra foi contemplada pelo FAC Digital RS, como parte integrante do projeto ‘Dramática-elas: Leituras encenadas de dramaturgas contemporâneas’ do Grupo ATritO, e apresentada em formato *online* em virtude do cenário de distanciamento social.

Em uma nota aos leitores e leitoras, a autora evidencia seu intento em “romper com a tradição hegemônica da palavra masculinista e de personagens femininas objetificadas” (CENTENARO, 2018, p. 14), através das duas peças que compõem o livro:

É possível, querida leitora, estimado leitor, uma mulher escrever sobre desejo? É possível uma dramaturga lançar mão de personagens mulheres que não são objeto, mas sujeito do desejo?
As mulheres como inspiração do desejo, como destinatárias de sentimentos, essas são reconhecidas na dramaturgia canônica ocidental (heteronormativa). Onde estão as que manifestam desejo? Onde estão as mulheres que, em cena, falam sobre sexo, sobre maternidade, sobre relacionamentos, sobre ser-mulher? Como é ser-mulher em um *phallogocentrismo*, neste espaço-tempo cujo discurso dominante é o masculino (patriarcal)? (CENTENARO, 2018, p. 13-14, grifos da autora).

Para Gustavo Matte, os textos da obra “possuem evidente caráter de tentar corrigir desproporções históricas do direito à fala entre homens e mulheres – e, nesse sentido, não é à toa que uma das [...] personagens se chama, justamente, ‘Uma mulher fala’”. (MATTE, 2019, online, aspas do autor). Gustavo Matte se refere aqui à personagem de ‘a NÃO origem do mundo’, primeira peça do livro.

Em ‘a NÃO origem do mundo’, diversas vozes femininas interagem e questionam as relações existentes entre elas, seja de mãe e filha, seja entre um casal de mulheres; o que evoca, por vezes, a própria (não) origem do mundo. Na peça, a personagem chamada ‘Uma mulher fala’ aparece em duas marcações. Durante o prólogo, intitulado ‘A descoberta da buceta’, ‘Uma mulher fala’ discorre sobre o tabu existente sobre o órgão sexual, criando um contraponto a um discurso falocêntrico:

A primeira vista documentada foi uma mirada por dois olhos de inveja. A primeira escuta relatada foi uma atenção por dois ouvidos de medo. A primeira palavra pronunciada foi por uma boca cheia de pavor e ódio. A primeira fábula contada foi uma história de terror e sujeira e desgraça. De violência. Sobre tudo.

[...]

Era uma vez todas as vezes.

Era uma vez o mundo. Era uma vez a fábula de quem começou o mundo e só descobriu a origem desse mundo quando abriu as pernas do mundo criado por ela e gritou, mas gritou com toda a sua voz.

(CENTENARO, 2018, p. 19; 21)

No segundo momento em que a personagem aparece, chamado de ‘A descoberta do clitóris’, a temática abordada é a descoberta do prazer, ainda que declare que “me escondem, me ignoram, caçoam de mim, me chamam de imaturo, brigam comigo, lutam contra minha existência [...] Amigos me ignoram. Amigas, vocês, sim, sem vocês eu não existiria.” (ibidem, p. 51; 53). Os monólogos da personagem, portanto, tratam de dois temas – a vulva e a vagina, muitas vezes consideradas como o Outro do falo, esse sim dominante; o clitóris como fonte de prazer – silenciados duplamente ao longo da história: tanto a sociedade evita tratar da sexualidade dessa mulher que, na peça, finalmente tem voz, quanto também a censura para que não fale desses temas. A sequência deste segundo segmento em que ‘Uma mulher fala’ apresenta um coro de mulheres que trazem dados sobre mutilação feminina:

A mutilação genital feminina ainda é praticada em cerca de vinte e cinco países da África, Ásia e Oceania. Mais de 130 milhões de mulheres sofreram essa violação. Muitas morreram por decorrência das complicações, da falta de assistência, em partos dificultados pelas extirpações, pela dor, pelo medo e pela vergonha. Por terem clitóris. [...] A circuncisão feminina também acontece em hospitais da Europa e das

Américas, em busca de correções ou melhorias estéticas para as chamadas anomalias genitais femininas.

Cada clitóris tem seu tamanho, seu jeito e sua poesia.
(CENTENARO, 2018, p. 54)

Ao longo da peça, outras vozes de mulheres aparecem em diálogos entre Mãe, Filha, Mulher M e Mulher N. Esses diálogos revelam as inquietações das personagens, bem como alegorias sobre a criação do mundo a partir da mulher:

FILHA - Mãe, o mundo vai acabar?
Eu tinha cinco anos quando perguntei pra minha mãe. E o mundo era, pra mim, as mulheres. As mulheres davam à luz o mundo, amamentavam o mundo, limpavam, cuidavam de seus machucados, faziam chá de camomila, trocavam o babador a cada golfada de leite, colocavam o mundo pra arrotar, davam tapinhas nas costas, cuidavam do mundo para o mundo crescer. As mulheres eram o mundo. (CENTENARO, 2018, p. 21-22)

Para Nayara Brito, a narrativa dessa peça resgata uma sabedoria ancestral ao dar voz para essas mulheres que são o mundo e criam o mundo, uma vez que, “A estrutura patriarcal de grande parte das sociedades modernas, [...] ao relegar a mulher à condição de segundo sexo, deslegitima, quando não apaga de vez da memória coletiva, as narrativas nas quais as mulheres são representadas em sua fecundidade criadora” (BRITO, 2018, p. 8). Percebe-se, portanto, que a pluralidade de vozes das cinco personagens mulheres, sobretudo ‘Uma mulher fala’ causa uma dupla ruptura: quebra-se a norma patriarcal e também o silenciamento por ela causado.

Como foi dito ao longo desta dissertação, a literatura escrita por mulheres possui uma potencialidade de dar voz às vivências de suas autoras, podendo ou não dar evidências dessas experiências ao longo do texto. No entanto, o que acontece quando o narrador da obra não é uma mulher? Eurídice Figueiredo salienta que o processo de escrita permite que o autor ou a autora se desloque de sua própria realidade para criar uma nova e, assim, é essencial que se pense em categorias de análise que não coloquem a Crítica Feminista em uma posição marginal, propondo relevância apenas nas personagens mulheres escritas pelas autoras.

Sem querer fazer clivagens entre os sexos, postulo [...] a androginia e a capacidade de imaginação do(a) escritor(a) para se colocar no lugar do

outro, para fazer-se outro ao criar suas ficções. Sem essa compreensão, arma-se o gueto de “mulheres que só sabem falar de mulheres”, o que é tudo o que o *establishment* masculino quer. (FIGUEIREDO, 2020, p. 91, aspas e grifos da autora)

A segunda peça de ‘duas vezes draMÁTica’ é chamada ‘garotos obedientes’ e, conforme sugere a rubrica¹⁸ inicial, trata-se de um monólogo para ator e duas câmeras, na qual a voz narrativa é a de um homem. Na rubrica, a autora ainda indica:

a partir das provocações poeticorporais da interação entre o ator e as duas câmeras – como se uma dessas câmeras fosse o objeto de seu desejo e a outra a extensão de seu próprio corpo – como sujeito de suas emoções e de suas reações também físicas (CENTENARO, 2018, p. 81).

Para María Teresa Andruetto, o narrador de um texto é mais do que apenas aquele que exerce o ato de contar a história, mas também a consciência do que está sendo relatado: “[...] o narrador conta, ou seja, *dá conta* de seu modo particular de ver esses fatos, já que as coisas não são o que são de forma absoluta” (ANDRUETTO, 2012, p. 148, grifos da autora). Em ‘garotos obedientes’, este narrador-personagem conta sobre a relação codependente de um casal, a partir de sua própria perspectiva, descrevendo em detalhes explícitos as fantasias sexuais que os dois realizam, entremeado pelas descrições de rotinas do cotidiano.

Nayara Brito (2018, p. 8) analisa que a peça expõe o binarismo na relação mulher-homem, “no qual um só é forte na medida em que a outra é frágil, uma só é louca na medida em que o outro é normal e só é bela na medida do desejo do outro”. No entanto, através de três poemas inseridos ao longo da peça, lê-se também uma voz feminina, que reitera o seu desejo:

[...]
 esse peso da imaginação é real na fantasia
 da minha língua a vagar pelo teu corpo – o mesmo
 corpo de homem a correr e vazar suor
 minha língua corre teu corpo a vagar suor

¹⁸ A rubrica, na linguagem teatral, serve para indicar ações e ambientar as personagens, além de orientar atores e atrizes, a direção da peça, bem como as leitoras e leitores do texto. Conforme Luiz Fernando Ramos (2001), “A rubrica projetada, no plano literário, uma certa materialidade cênica” (RAMOS, 2001, p. 9) O autor complementa esta ideia, dizendo que a rubrica, de acordo com Michael Issacharoff, seria um “componente não ficcional do drama e aquilo que definiria a sua especificidade como literatura. Nenhum outro gênero literário possuiria este estatuto excepcional, de comportar um canal suplementar que serve de manual de uso” (ibidem, p. 10).

ofegante ele pede mais de mim mesma
 ofegante eu dou tudo o que ele deseja

do meu desejo por ele e por todos eles
 os outros que ele quer e deseja também
 ofegante eu dou a ele a minha fantasia
 minha fantasia cônica sou eu
 minha fantasia cônica sou eu e ele sabe
 como ele deseja a minha fantasia cônica
 (CENTENARO, 2018, p. 85)

[...]
 o real peso do teu sexo entre-paredes
 de minhas coxas me move de lugar e pose
 e ação e tempo mas não evita a volta
 entre-partidas-retornos do teu sexo no meu
 um dentro que é só nosso – dentro
 esse dentro que é só nosso – dentro

quando o dentro nosso só deixa de
 estar entre-paredes nossa de fantasia cônica
 e na imaginação de uma língua que coça
 uma língua que coça em demasia por ti
 minha língua coça e grita: é imaginação
 enquanto o prazer é teu
 a fantasia cônica sou eu
 (CENTENARO, 2018, p. 93)

É possível perceber, a partir dos poemas, a mulher sendo protagonista de seu próprio desejo, assumindo o lugar de sujeito da própria sexualidade, e não de objeto. Ela descreve o seu desejo, suas fantasias, conferindo certa noção de empoderamento, de agência de si. Nota-se, portanto, uma pedagogia de agência, no momento em que a personagem cria voz – lembrando: dentro de um monólogo de um narrador-personagem homem –, declara suas vontades e descreve as diferentes formas que as fantasias eróticas e sexuais com seu parceiro podem tomar.

É importante, aqui, não guiar-se pelo lugar-comum que agrega um valor moralista, de forma a invalidar essas interações como possíveis, ditas através da voz de uma mulher. Para Michelle Gomes Soares, existem características inerentes no erotismo, quando este é engendrado por mulheres e “Falar de sexo, para o gênero feminino, sempre representou uma limitação imposta, pela sociedade, uma vez que o sexo, desde suas origens, é tratado como assunto de exclusividade masculina” (SOARES, 2019, p. 41). Porém, cabe também desconfiar daquilo que é dito nestes trechos, ou mesmo quando o narrador descreve o que ela teria dito a ele, pois,

conforme a pesquisadora Nayara Brito (2018, p. 10) aborda no prólogo do livro no qual a peça está inserida,

O que ressabia é o fato de esses poemas, apesar do eu lírico feminino, serem enunciados por um homem [...]. Aqui, atentamos para a problemática questão do 'lugar de fala' dos discursos: pode um homem se colocar no lugar e falar em nome dos desejos de uma mulher? Que projetos podem estar por trás dessa atitude?

Ao longo da peça, é possível notar os traços de uma fragilidade apresentada pelo personagem/narrador, que, no entanto, evidencia em sua fala a sua relutância em admitir seus medos e sentimentos. Descreve, por exemplo, um medo comum que possui e a impossibilidade de compartilhá-lo com sua companheira, como se fosse sinônimo de fraqueza:

Eu tenho medo de morrer dormindo, já falei isso, mas é que esse é o meu medo, não tenho mais esse medo, exatamente esse medo, porque agora sou forte e, como ela gosta de mim bem forte, **eu não posso dizer a ela que tenho medo** de morrer dormindo, não posso dizer que tenho medo de morrer, não posso dizer que tenho medo, não é propriamente um medo, ou esse medo, talvez seja apenas uma forma de ansiedade, um jeito do meu corpo demonstrar uma certa insegurança, que não existe, eu sei, não é real, é fantasia da minha cabeça, imaginação minha, não vou morrer dormindo, eu sei disso e eu posso parar de falar nisso, eu não vou falar isso, não vou falar pra ela e não vou mais pensar nisso também, a hora em que eu quiser eu paro de pensar, não tenho medo de morrer dormindo, isso era ontem, era **antes de conhecer ela**, ontem, **antes de ontem eu podia ter esse medo**, mas hoje não tenho mais, não penso mais nesse medo, porque eu sou forte, e **ela me quer bem forte**. Ela gosta de mim assim, forte. (CENTENARO, 2018, p. 90-91, grifos meus)

Durante este fluxo de consciência, o personagem evidencia que considera o medo que sente de dormir e não mais acordar – e que foram, estas, suas primeiras palavras na peça, o conhecemos, leitores ou plateia, a partir desse mesmo olhar que ele tece sobre si – algo que não pode mais ser dito ou admitido. Sua parceira o quer forte, ou ele quer que ela o queira forte, e isso significa não confessar suas inseguranças, seus receios. Ao fim e ao cabo, estas percepções do personagem são oriundas da construção de uma masculinidade socialmente aceita:

A masculinidade hegemônica, por exemplo, marcada por características como força física, agressividade, competitividade e heterossexualidade, nas

últimas décadas está sendo minada por outros códigos de representação. Nesse ponto, é preciso dizer que falar em masculinidade hegemônica não significa dizer que existe uma forma correta de ser homem. Significa, isso sim, dizer que há um padrão construído que envolve determinados tipos de comportamentos, de sentimentos, de interesses. São todos significantes construídos junto a significados que constituem em determinado momento histórico o que é percebido como masculinidade, ou melhor, como a masculinidade, que se opõe à feminilidade e que se sobrepõe a outras formas de masculinidade. (SABAT, 2001, p. 18).

Para Valeska Zanello (2018, p. 231), “A importância da masculinidade hegemônica é justamente dominar como ideal que medeia tanto o julgamento social dos homens entre si, em geral, como a relação do sujeito consigo mesmo, com desdobramentos em sua autoestima”. A autora afirma ainda que uma das formas da masculinidade hegemônica se afirmar se dá por meio da violência – que aparece como sinônimo de virilidade – e que

O silêncio é um dos caminhos que transformam um menino em um homem (Kimmel, 2009). Se as mulheres [...] aprendem o silêncio como forma de cuidar das relações (abrir mão de si mesma, para manter o bem-estar dos outros e das relações), no caso dos homens, trata-se de manter a cumplicidade com outros homens e para preservar, narcisisticamente, o sentimento de honra perante eles. É um silêncio “para fora” do grupo, pois para dentro há uma comunicação intensa, a ponto de uma “façonha” viril de um dos membros ser fácil e rapidamente compartilhada entre os demais. (ZANELLO, 2018, p. 227-228)

Portanto, demonstrar à sua companheira que tem medo é, simultaneamente, admitir para si uma suposta fraqueza, relacionada ao feminino ou ao juvenil e oposta à ideia de virilidade. O tema do silenciamento, aqui, aparece de forma divergente às até então exploradas neste trabalho: enquanto outros textos literários rompem com o silenciamento histórico das mulheres de formas variadas, Natasha Centenaro expõe uma espécie de autossilenciamento masculino, ou seja, o silêncio imposto para si mesmo sobre temas que abalariam um ideal de masculinidade hegemônica. Essa exposição também possui um possível efeito pedagógico, pois leva o sujeito que lê ou assiste à peça a refletir a respeito das autoimposições de comportamento que estão imbricadas com questões de gênero.

Outros traços dessa masculinidade hegemônica que o personagem reproduz são perceptíveis no sentimento de posse que descreve ao falar sobre sua

companheira, quando o mesmo narra, por diversas ocasiões, que “ela sabe, ela é minha, ela é minha e eu não preciso dizer, ela riu de mim a primeira vez em que eu falei você é minha” (CENTENARO, 2018, p. 86). O personagem se demonstra satisfeito – e até feliz – por sua parceira pertencer a ele, cozinhar para ele, de forma que gostaria, inclusive, que fosse somente dele em todas as ocasiões.

Eu queria que ela escrevesse poesia, eu queria que ela tocasse violino, eu queria que ela pintasse umas aquarelas, umas naturezas mortas, umas paisagens, podia ser bem abstrato também, não ia me importar, sequer ia entender, queria sentir o cheiro de terebintina das mãos dela, aquele cheiro lentamente nos intoxicando, as mãos sempre com algum resquício de têmpera, de solvente, de nanquim, mas, na verdade, eu queria que ela tocasse violino. **Pra mim.**

Pra mim.

(CENTENARO, 2018, p. 83, grifos meus)

É notável, também, que esse sentimento de posse está atrelado ao sistema de dominação patriarcal de subordinação e opressão dos corpos das mulheres. Adriana Piscitelli discorre que “o patriarcado situa e confina a mulher no mundo privado e doméstico, espaço dos ‘afetos’, de forma que, na ideologia patriarcal, os espaços privado e público parecem estar separados e em oposição” (PISCITELLI, 2009, p. 132, aspas da autora). No decorrer da peça, essa suposta posse torna-se mais evidente, sob a justificativa de que ambos estão vivendo o “amor verdadeiro”. Para o personagem, o amor “de verdade” envolve tanto a posse quanto a confiança em estabelecer limites na hora de realizar as fantasias sexuais com estrangulamento. Ela pede para ser sufocada, ele obedece, assim como para quando ela pede para parar. “é esse o amor de verdade, eu amo ela, eu fiz ela assim, ela me fez assim, nos amamos de verdade, do nosso jeito, nós dois um só amor, um só, nós, eu e ela, nosso amor verdadeiro” (ibidem, p. 92). Vai-se estabelecendo, aos poucos, uma relação de criador e criatura ao público que está lendo ou assistindo à peça.

Você me fez assim, do jeito que você me queria, **frágil e dependente** na medida em que você pudesse se sentir forte, eu também sou forte na medida em que você pudesse se sentir frágil e dependente de mim, você me fez assim, louca na medida em que você pudesse se sentir normal, sou linda na medida em que você pudesse se sentir excitado com a minha beleza, gosto de você na medida em que você pudesse gostar de tudo fora

de você mesmo, todo o externo a você, você me fez assim como você queria que eu fosse assim, linda, louca, frágil, dependente, e forte, muito forte, você me fez assim, meu amor, eu sou sua, como você queria que eu fosse, nas medidas e proporções que você queria, como você desenhou aí no seu pulso, como você escreveu aí no seu pensamento, como você viu aí nos seus olhos, como você sentiu aí no seu coração, como você vibrou no seu pau, eu sou tudo. Toda.

Só sua.

(ibidem, p. 94, grifos meus)

A partir do momento em que a repetição se torna uma constante e sua companheira assume um papel quase que robótico ao descrever a sua rotina e as compras que fez – tudo por ele, tudo por seu amor – e perde completamente a capacidade de escolha e de agir por conta própria, o personagem/narrador entra em conflito. Tudo aquilo que antes era encantador nela, se torna enfadonho, as perguntas constantes que ela o faz, nos moldes de uma “esposa perfeita” que realiza todos os desejos do seu marido, tudo o incomoda, a ponto de ele reproduzir o mesmo padrão durante a relação sexual, perguntando incessantemente o que ela queria que ele fizesse, sem pausas:

[...] Você quer? Eu continuo estrangulando você? Com mais força? Você continua sem respirar? Mais tempo? Você quer? Mais estocadas? Mais força? Mais tempo? Mais rápido? Mais estocadas? Mais força? Mais tempo? Mais rápido? Mais estocadas? Mais força? Mais tempo? Mais rápido? Sem respirar. Você quer?

[...]

Eu sou a sua criação, você me fez assim, eu aguento tudo.

Eu não quero mais você assim.

Eu sou como você quiser, meu amor.

Por favor, para? Para? Para? Por favor?

Eu sou assim porque assim você quis assim que eu sou.

(ibidem, p. 98-99, grifos meus)

Após as incessantes perguntas durante o sexo, estabelece-se um diálogo – ainda que apenas descrito pelo narrador, sugerindo mais um fluxo de consciência do que propriamente um diálogo – no qual o narrador/criador confronta sua companheira/criatura, por não querer mais manter a dinâmica que vinham estabelecendo. O personagem/narrador então revela que a relação sexual narrada anteriormente ultrapassou o limiar do desejo de sufocamento, resultando em violência e, conseqüentemente, a morte de sua companheira: “Hoje. Hoje eu não estou com medo de morrer. Dormindo. Matei você, meu amor. Meu único amor. Você

está morta. Agora. Agora vou dormir.” (CENTENARO, 2018, p. 101). O texto traz, na sequência, uma marcação: “Quando o criador mata a sua criatura ele se mata junto / Sem sua criatura o criador não sobrevive / Mas faz arte / A criatura ri da arte do criador” (idem).

Assim como no começo da peça uma rubrica indicava a leitura da data, da hora e iniciava-se um cronômetro em contagem regressiva, agora outra rubrica indica os mesmos dados, mas o cronômetro para. O poslúdio traz, na sequência, dados sobre a violência contra a mulher, intercalados às ordens de “Desobedeça” e “O cronômetro não para” (ibidem, p. 103)

DESOBEDEÇA

UMA MULHER é vítima de violência física a cada 7,2 segundos
O cronômetro não para

DESOBEDEÇA

UMA MULHER foi estuprada a cada 11 segundos em 2015
O cronômetro não para

DESOBEDEÇA

TREZE MULHERES foram mortas a cada dia de 2013 por FEMINICÍDIO
O cronômetro não para

DESOBEDEÇA

a CENTRAL DE ATENDIMENTO À MULHER – **LIGUE 180** – atendeu UM
pedido a cada 42 segundos de 2015
O cronômetro não para

DESOBEDEÇA

garotos obedientes
(CENTENARO, 2018, p. 103, grifos da autora)

Natasha Centenaro, portanto, provoca os leitores – ou a plateia – a refletir sobre diferentes questões de gênero entre os personagens, mesmo que seja preciso suspeitar sobre a veracidade dos fatos narrados em um monólogo. Assistimos ou lemos a história apenas pela perspectiva do personagem masculino, no entanto é evidente o desconforto gerado quando é descrita a submissão plena e o completo esvaziamento de quererres próprios da personagem feminina em consonância com o deleite do narrador. Ainda assim, por mais que o narrador seja um homem, é necessário lembrar que a voz que escreve a peça é a de uma dramaturga mulher. Portanto, em todas as passagens eróticas com um tema tão denso quanto a

dominação e submissão em uma relação sexual, aquela que escreve não ocupa a mesma posição de subalternidade que sua personagem e, sim, quem dá voz tanto ao desejo da mulher quanto à violência praticada pelo homem. “O erótico, que constitui um campo teórico complexo, torna-se ainda mais sinuoso na voz das mulheres” (SOARES, 2019, p. 41).

Ao gerar reflexão sobre esses temas, a autora também reitera a importância do debate sobre o tema da violência contra a mulher, inserido no poslúdio da peça. As ordens “desobedeça”, intercaladas com os dados alarmantes sobre feminicídio, estupro e violência física, falam diretamente com os “garotos obedientes” que leem – ou assistem – a obra. Trata-se de desobedecer à masculinidade hegemônica, aos padrões preestabelecidos pela sociedade, à toxicidade que o comportamento “obediente” à norma pode trazer. E, também, fala diretamente às mulheres, não somente pelo tema ser de interesse específico ao gênero, mas também como um conselho, em uma possível interpretação da frase final da peça: “desobedeça garotos obedientes”.

Dessa forma, nas duas peças dramáticas de ‘duas vezes draMÁTica’, Natasha Centenaro aborda temas que dialogam diretamente com questões de gênero, tecendo também diversos questionamentos das normatividades vigentes, seja a partir de suas personagens mulheres, que falam sobre a criação do mundo e sobre prazer, confrontando tabus sociais; seja a partir de seu personagem homem, regido pela masculinidade tóxica e normativa, que traz o enfoque para o tema da violência contra a mulher e o feminicídio.

6 COLOCAÇÕES PARA ANTES DO FIM

Retorno para mim

e em mim toda

desencontro já o meu regresso

Maria Teresa Horta, *Regresso* (1971)¹⁹

Ao longo desta pesquisa, buscou-se identificar as potencialidades de ordem pedagógica existentes na literatura escrita por mulheres para questionar a normatividade vigente e produzir novas subjetividades no sujeito-leitor. Para isso, foi analisada a produção literária de quatro autoras brasileiras contemporâneas, em quatro obras de gêneros literários diferentes. Na primeira seção deste trabalho, apresentei minha trajetória pessoal e profissional, bem como as formas que os caminhos que tracei me instigaram a pesquisar a literatura enquanto ferramenta de ação pedagógica nos Estudos de Gênero e nos Estudos Feministas. Minha implicação com o tema foi essencial para o desenvolvimento da pesquisa e as diversas reflexões que teci durante esses descaminhos foram colaborando para construir as questões de pesquisa após ingressar na pós-graduação e iniciar este trabalho.

Na segunda seção, foram exploradas as escritas das mulheres através dos tempos e sua ausência no cânone literário como consequência de um silenciamento sócio-histórico-cultural por elas sofrido durante séculos. Esse silenciamento acarreta na formação de uma hegemonia masculina no campo literário que perdura ainda hoje, pois a própria palavra ‘literatura’ remete ao masculino no imaginário sociocultural. Definir a literatura escrita por mulheres a partir deste marcador é, portanto, uma forma de obrigar essa norma existente a se mostrar: ao dizer que determinada obra é de “autoria feminina”, ou “escrita por uma mulher”, lembra-se que a norma, que não tem por costume se nomear, é masculina. O mesmo acontece

¹⁹ In: HORTA, Maria Teresa. **Minha senhora de mim**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015.

com demais marcadores sociais e da diferença, como sexualidade, cor, raça/etnia, classe social, entre outras.

Na terceira seção, foram apresentados os conceitos teóricos que serviram de ferramentas de análise da pesquisa. A partir dos Estudos Culturais, explora-se a literatura enquanto artefato cultural e, portanto, como sendo elemento de ação e produção pedagógica. Da mesma forma, as obras literárias possuem também um potencial pedagógico no que diz respeito às questões de gênero e de sexualidade, pois através desses objetos da cultura é possível ensinar e (re)produzir comportamentos, identidades e subjetividades ao público leitor. Foram aprofundados, também, os conceitos de normatividade e de silenciamentos como ferramentas analíticas e, ainda, delimitadas as questões a serem respondidas na análise do corpus de pesquisa.

Nas últimas seções deste trabalho, foram apresentadas as autoras e suas obras a serem analisadas. Ao explorar as vozes das mulheres escritoras, a partir de suas declarações em entrevistas, produções não-ficcionais, pesquisas e/ou redes sociais, foi possível identificar os elementos que ecoam em suas escritas: posicionamentos, provocações e reflexões que demonstram tanto o viés feminista das autoras quanto os questionamentos da hegemonia masculina na sociedade e, conseqüentemente, também na literatura. Esses elementos, articulados com referenciais teóricos que tratam a respeito da autoria, mostram possíveis implicações das autoras para escrever suas obras e pressupõem a existência de um lugar de escrita, ou seja, a obra é escrita a partir do lugar social ocupado por sua autora, ainda que essa escrita não seja/esteja restrita a esse lugar ou à vivência da mulher que a escreveu.

Em 'Toureando o Diabo', de Clara Averbuck, nota-se a tríade autora-obra-personagem se mesclar entre si. A personagem principal, Camila Chirivino – já apresentada anteriormente em outros livros da autora – descreve sua mudança de comportamentos e pensamentos a partir de um aprendizado oriundo de sua aproximação com o feminismo. Esse aprendizado – isto é, um efeito pedagógico – da personagem vem de encontro com o que a própria autora relata ter acontecido também com ela: foi a partir de leituras feministas que passou a questionar algumas supostas verdades e, por conseqüência, sua personagem também o fez. A partir do

texto e de elementos complementares à escrita, como os bilhetes e recados que aparecem ao longo da obra, Clara Averbuck utiliza Camila Chirivino para dialogar com o sujeito-leitor, – ou, quem sabe, com uma *sujeita-leitora* – apresentando a este – ou esta – possíveis reflexões sobre relações amorosas, feminilidades, violências e a própria literatura escrita por mulheres.

Por sua vez, Clara Corleone traz em ‘O homem infelizmente tem que acabar’ um diálogo de forma mais contundente, envolto de sarcasmo e de humor. Por vezes, a autora direciona sua interlocução a esse leitor homem, que reproduz padrões da masculinidade vigente e é apresentado por ela à normatividade existente em seu próprio discurso nas crônicas da obra, sobretudo nas que foram aqui analisadas. Falando de forma direta a esse sujeito-leitor, Clara Corleone busca, portanto, acabar com essa masculinidade tóxica e normativa, ou seja, busca uma ação pedagógica voltada a este fim por meio de sua escrita. Além disso, questiona também as reproduções dessas normatividades através de outros meios, desde artefatos culturais até o discurso existente sobre os gêneros na sociedade.

Em ‘Amora’, Natalia Borges Polesso dá voz a diversas personagens lésbicas, que não se resumem a essa característica. Ainda assim, os conflitos trabalhados pela autora estão interseccionados com a sexualidade das personagens: ao debater sobre família(s) e preconceitos, inevitavelmente entram em ação os possíveis questionamentos da heteronormatividade. Esta heteronorma também é apontada quando Natalia Borges Polesso apresenta uma de suas personagens em um contexto que, via de regra, não é usualmente relacionado às vivências homoafetivas, rompendo com possíveis expectativas – ditadas pela heteronormatividade – do sujeito-leitor e, dessa forma, fazendo notar-se a norma a partir de sua própria ruptura.

Por último, ‘duas vezes draMÁTica’ demonstra o olhar de Natasha Centenaro a partir de dois caminhos distintos. Enquanto em uma das peças o silenciamento histórico das mulheres é rompido de imediato ao dar voz a diversas personagens, tratando de temas considerados inadequados a elas, tais como o próprio prazer e o próprio corpo; na segunda peça da obra literária a autora empresta sua voz e seus ecos culturais para um narrador-personagem homem. Ao fazê-lo, Natasha Centenaro também questiona padrões de masculinidade, sobretudo suas

vinculações com a ideia de virilidade, poder e violência, servindo também como uma forma de denúncia sobre feminicídio e de questionamento da obediência irrestrita à norma.

Ressalto, ainda, o caráter exploratório deste trabalho. Ao longo da pesquisa, busquei as conexões entre autoras e suas obras, e as implicações pedagógicas daí advindas: os seus posicionamentos e/ou experiências vividas ecoando nos posicionamentos e vivências ficcionais de suas personagens literárias e, a partir disso, foi possível percorrer pelas obras, buscando identificar a presença ou ausência das ideias feministas; as formas de se pensar as relações de gênero; as críticas – por vezes sutis, em outras nem tanto – aos ideais de amor romântico, que tradicionalmente são reproduzidos no campo literário como único caminho possível a uma mulher; a autonomia das personagens no que diz respeito às formas de vivenciar seus desejos e suas relações amorosas e sexuais, inclusive pensando-as para além da heteronormatividade; as provocações sobre a masculinidade vigente; os contextos de tensão das normas que regem as expectativas do que é ‘ser mulher’ e ‘ser homem’ em nossa sociedade. A partir desses tensionamentos, demonstrados ao longo das análises, autoras e obras dialogam com o público leitor, produzindo possíveis indagações, questionamentos, reflexões sobre a normatividade vigente. Pode-se, portanto, pensar nos possíveis efeitos pedagógicos das obras dessas autoras na construção de novas subjetividades.

É importante frisar, ainda, que não se encerram aqui as possibilidades de análise. Ao longo desta pesquisa, busquei identificar momentos em que as quatro autoras provocaram a norma de modo a fazê-la falar e, a partir dessas provocações, gerar possíveis efeitos pedagógicos no sujeito-leitor. No entanto, o tema não se esgota nesta pesquisa, sendo possível ainda investigar os potenciais pedagógicos destas obras a partir de outras ferramentas de análise ou, ainda, ampliar a pesquisa aqui apresentada. As produções não-ficcionais, entrevistas e postagens nas redes sociais das autoras são, também, artefatos culturais que servem como fontes ricas para análise a partir das Pedagogias de Gênero e de Sexualidade – bem como as demais ferramentas com as quais esta dissertação trabalha – e que, no entanto, esta pesquisa não contempla, pois se afastaria do escopo. Contudo, reitera-se a potencialidade de análise desses materiais para futuras pesquisas.

Antes de me encaminhar para as palavras finais deste trabalho, gostaria de resgatar o que Roland Barthes traz em seu livro intitulado 'O prazer do texto' (1973).

O autor coloca:

Cada vez que tento “analisar” um texto que me deu prazer, não é a minha “subjetividade” que volto a encontrar, mas o meu “indivíduo”, o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é meu corpo de fruição que volto a encontrar. E esse corpo de fruição é também *meu sujeito histórico*. (BARTHES, 1987, p. 81, aspas e grifos do autor)

Dessa forma, gostaria de encerrar esta pesquisa refletindo a respeito do meu reencontro com meu sujeito histórico a partir dela. Assim como os diversos (des)caminhos que percorri antes de ingressar na pós-graduação, a própria pesquisa percorreu trilhas sinuosas antes de chegar ao formato aqui apresentado. Percebo a potencialidade de se ampliar o debate a partir de um corpus ainda mais plural, que retrate outras vivências e interseccione outros elementos de análise – como raça/etnia, por exemplo – e que, todavia, não pude abordar nesta pesquisa por motivos externos a ela. O próprio momento histórico em que esta dissertação foi produzida – em meio a uma pandemia e seus distanciamentos sociais – gerou alguns impeditivos, que eram inimagináveis quando entrei no Mestrado em Educação. No entanto, as obras que compõem o corpus desta pesquisa foram, de certa maneira, formadores do que chamarei de meu sujeito histórico, pegando o termo emprestado de Barthes. Na fruição da leitura dessas obras – ainda antes de participar do processo seletivo ou de montar o projeto de pesquisa com o que realmente trabalharia –, encontrei elementos que colaboraram na construção de indagações e me levaram a pensar na literatura escrita por mulheres como possíveis objetos de análise, mesmo que ainda não pensasse que as próprias obras seriam esses objetos. Esse efeito pedagógico pessoal não se limita às obras literárias: foi durante a escrita deste trabalho que me percebi também enquanto autora e, portanto, produtora de uma pesquisa escrita por uma mulher.

Por fim, penso que a literatura produzida por mulheres possui uma potencialidade em si que se torna essencial para a pesquisa nos campos dos Estudos de Gênero e das Pedagogias Culturais. Ler e ouvir as vozes das quatro autoras que apresentei ao longo desta dissertação, singulares nas suas pluralidades

de estilos – e, inclusive elas e suas personagens, plurais –, pode colaborar para compreender, também, um coro de mulheres contemporâneas que questionam os lugares-comuns a que foram e são submetidas através dos tempos. Além disso, pode colaborar também em um exercício de tensionamento da norma, tanto de gênero, quanto de sexualidade, para entender melhor o que seria uma literatura de autoria masculina, ou seja, contribuindo no entendimento daquilo que conhecemos apenas por ‘literatura’ conforme define a normatividade vigente.

A partir das fissuras da norma criadas tanto pelas personagens quanto pelas autoras aqui pesquisadas, desafiam-se questões por muito tempo reproduzidas: podem as mulheres escrever? E, se escrevem, a literatura por elas produzida é categorizada como inferior, isto é, por se tratar de uma escrita *de mulher* – quando não no diminutivo, *mulherzinha* – tem seus temas e alcances voltados apenas à elas? Uma literatura de autoria de mulheres – ou escrita por mulheres, ou de autoria feminina, entre outras variáveis possíveis – pode pertencer à Literatura, escrita com inicial maiúscula, hegemônica, canônica; ou encontra-se sempre em uma categoria à parte, deslocada, separada propositalmente? Defende-se, nesta pesquisa, que a escrita de mulheres é, sim, de alcance universal e, sobretudo as obras aqui pesquisadas, tratam de temas relevantes a todo e qualquer público, desempenhando uma vital dimensão pedagógica ao questionar e fazer a norma falar.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jane Soares de. **Mulher e educação: a paixão pelo possível**. São Paulo, Editora UNESP, 1998.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **Feminismo no Brasil: memórias de quem fez acontecer**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- AMITRANO, Georgia. **Querendo ou podendo ser Lilith: a mulher, um ser-Outro**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.
- ANDRADE, Paula Deporte de; COSTA, Marisa Vorraber. Nos rastros do conceito de pedagogias culturais: invenção, disseminação e usos. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n. 33, e157950, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/edur/v33/1982-6621-edur-33-e157950.pdf>. Acesso em 27 mai. 2020.
- _____.; _____. Usos e possibilidades do conceito de pedagogias culturais nas pesquisas em estudos culturais em educação **Textura**, Canoas, v. 17, n.34, p.48-63, maio/ago. 2015.
- ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- ARGÜELLO, Zandra Elisa Argüello. Contos a favor da equidade de gênero. In: FELIPE, Jane; GUIZZO, Bianca Salazar; BECK, Dinah Quesada (orgs.). **Infâncias, gênero e sexualidade nas tramas da cultura e da educação**. Canoas: Editora da ULBRA, 2013, p. 109-123.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Escrever ficção: um manual de criação literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AVERBUCK, Clara. **Toureando o Diabo**. São Paulo: Clara Averbuck Lincoln, 2015.
- _____. **Vida de Gato**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. **Máquina de Pinball**. São Paulo: Authoria Agência Literária & Studio, 2019.
- _____. O romance e o protagonismo das mina. **Clara Averbuck**, São Paulo, 16 mar. 2014. Disponível em: <http://www.claraaverbuck.com.br/o-romance-e-o-protagonismo-das-mina/>. Acesso em: 16 nov. 2020.
- _____. Oficinas. **Clara Averbuck**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://claraaverbuck.wordpress.com/oficinas/>. Acesso em: 16 nov. 2020.

_____. Escrever como um homem? Não, obrigada. **Comum**, 27 abr. 2016. Disponível em: <http://www.comum.vc/conteudo-aberto/2016/4/20/escrever-como-um-homem-nao-obrigada>. Acesso em: 06 ago. 2022.

_____. Literatura, gênero e o duplo padrão artístico. **Marie Claire**, Rio de Janeiro, 23 jan. 2018a. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/01/literatura-genero-e-o-duplo-padrao-artistico.html>. Acesso em: 06 ago. 2022.

_____. Maravilhosas Corpo de Baile e o grito do corpo. **Marie Claire**, Rio de Janeiro, 12 abr. 2018b. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Blogs/Clara-Averbuck/noticia/2018/04/clara-averbuck-maravilhosas-corpo-de-baile-e-o-grito-do-corpo.html>. Acesso em: 06 ago. 2022.

BARBOSA, Maria do Socorro Baptista. Feminismo em Atwood. In: MENDES, Algemira de Macêdo; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de (orgs). **Literatura e gênero: relações de poder, gênero e representações literárias**. Teresina: EDUFPI, 2014, p. 95-104.

BARRETO, Mariana. Autor e obra podem ser separados? “Sim e não” responde Gisèle Sapiro. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 3, p. 1113 – 1119, set./dez. 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BITENCOURT, Sheyla de Souza. **Clara Averbuck: a escrita entre o diário e o confessionário**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2013. Disponível em: <https://www.riuni.unisul.br/handle/12345/449>. Acesso em: 02 jan. 2021.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: BORDO, Susan; JAGUAR, Alison. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. p. 19-41.

BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Apresentação. In: BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro Carlos Louzada (orgs.). **A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção**. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2013, p. 7-15.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFMG, 1993.

BRITO, Nayara. Bendito seja o drama fruto de nosso ventre. In: CENTENARO, Natasha. **duas vezes dramática**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2018, p. 7-11.

BURIGO, Joanna. Prefácio. In: CORLEONE, Clara. **O homem infelizmente tem que acabar**. Porto Alegre: Zouk, 2019, p. 7-8.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminino e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CENTENARO, Natasha. **duas vezes draMática**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2018.

_____. Flor, flores, ferro retorcido: A escrevivência da autora-amora Natalia Borges Polessó. **Nonada** - Jornalismo Cultural, Porto Alegre, 07 abr. 2016. Disponível em: <http://www.nonada.com.br/2016/04/flor-flores-ferro-retorcido-a-escrevivencia-da-autora-amora-natalia-borges-polessó/>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. Entrevista com Natasha Centenaro: Dramática. Entrevistador: Gustavo Matte. **Entrevista a Cena** - contatos imediatos com quem faz literatura AGORA, Porto Alegre, 16 jun. 2019. Disponível em: <https://entrevistaacena.wordpress.com/2019/06/16/natasha-centenaro-sim-e-alguns-talvez/>. Acesso em: 16 nov. 2020.

_____. Dramaturgia de autoria de mulheres no Rio Grande do Sul: existência e resistência. **Parêntese**, Porto Alegre, n. 143, 14 ago. 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese/dramaturgia-de-autoria-de-mulheres-no-rio-grande-do-sul-existencia-e-resistencia/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.

CORLEONE, Clara. **O homem infelizmente tem que acabar**. Porto Alegre: Zouk, 2019a.

_____. Entrevista com Clara Corleone: Voos Literários entrevista: Clara Corleone. Entrevistadora: Flávia Cunha. **Vós** - Pessoas no Plural. Porto Alegre, 01 out. 2019b, Voos Literários. Disponível em: <https://vos.social/voos-literarios/voos-literarios-entrevista-clara-corleone/>. Acesso em: 24 set. 2020.

_____. Entrevista com Clara Corleone. Entrevistador: Pedro Palaoro. **Folhetim**, Porto Alegre, 28 set. 2019c. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/199898>. Acesso em 23 set. 2020.

_____. Entrevista com Clara Corleone: “O feminismo é fundamental para a conquista de uma cidade, um estado, um país melhor”. Entrevistadores: Edcleberton de Andrade Modesto; Juliane Vicente. **Légua & Meia**, Feira de Santana, n. 11, v. 1, p. 53-56, 2020. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/6212/4879>. Acesso em: 15 jul. 2021.

_____. Entrevista com Clara Corleone: Descomplica especial com Clara Corleone: um papo sobre amizade, união das mulheres e os relacionamentos (cilada) que a gente sabe que você (também) teve. Entrevistadora: Kelly Matos. **Descomplica, Kelly!**, Porto Alegre, 05 nov. 2021. Disponível em: <https://anchor.fm/descomplicakelly/episodes/Descomplica-especial-com-Clara-Corleone-um-papo-sobre-amizade--unio-das-mulheres-e-os-relacionamentos-cilada-que-a-gente-sabe-que-voc-tambm-teve-e19pf26>. Acesso em: 08 nov. 2021.

_____. Entrevista com Clara Corleone: Mulheres, escritoras e premiadas: Camila Maccari, Clara Corleone e Morgana Kretzmann apresentam suas literaturas. Entrevistadora: Camila Bengo. **GZH Livros**, Porto Alegre, 03 abr. 2022. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2022/04/mulheres-escritoras-e-premiadas-camila-maccari-clara-corleone-e-morgana-kretzmann-apresentam-suas-literaturas-cl1gs27ra009c0165qio9hbr.html>. Acesso em: 13 jul. 2022.

COSTA, Jéssica Fraga da. A representação da identidade feminina em Maréia, de Miriam Alves. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 154-165, 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º 26. Brasília, jul-dez 2005, p. 13-71.

_____. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 15, p. 127-135, dez. 2007.

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

_____. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNE, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. (org). **Deslocamento de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

DOVAL, Camila Canali. **Mulheres escritas por mulheres: personagens femininas no romance brasileiro contemporâneo (2000 – 2014)**. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6576>. Acesso em: 25 jan. 2021.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. **Travessia**, Florianópolis, n. 21, p. 15-23, 1990.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELLSWORTH, Elizabeth. **Places of learning: media, architecture and pedagogy.** New York: Routledge, 2005.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**, p. 52-57, set/2005. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>

FALLON, Claire. Bookstore Turns Books By Men Backward To Put Women Authors At The Forefront. **HuffPost**, New York City, 03 ago. 2017. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/loganberry-books-womens-history-month_n_58bef0ace4b0d841663e221e. Acesso em: 14 set. 2020.

FARIA, Daniele Ribeiro de. **Literatura Brasileira entre a tradição e a ruptura: um olhar sobre as relações de gênero, sexualidade e representação do feminino.** 2016. Dissertação (mestrado profissional) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufla.br/jspui/handle/1/12232>. Acesso em: 25 jan. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação.** São Paulo: Elefante, 2017.

FELIPE, Jane. Violências de gênero no contexto brasileiro: diálogos possíveis no campo da educação. In: SILVA, Fabiane Ferreira da; BONETTI, Alinne de Lima. **Gênero, Diferença e Direitos Humanos: é preciso esperar em tempos hostis.** Florianópolis: Tribo da Ilha, 2020, p. 89-101.

FERREIRA, Suyan. “Quando mamãe e papai se apaixonaram”: representações familiares em livros literários contemporâneos. In: FELIPE, Jane; GUIZZO, Bianca Salazar; BECK, Dinah Quesada (orgs.). **Infâncias, gênero e sexualidade nas tramas da cultura e da educação.** Canoas: Editora da ULBRA, 2013, p. 89-107.

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

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Editora Vega, 2006.

FRANK, Arthur W. For a sociology of the body: an analytical review. In: FEATHERSTONE, Mike et al (Ed.). **The Body: social process and cultural theory.** London: Sage Publication, 1996.

FUNCK, Susana Bornéo. Descolonizando a sexualidade feminina: as marionetes e as vampiras de Angela Carter. In: GAZZOLA, Ana Lúcia; DUARTE, Constância Lima; ALMEIDA, Sandra Goulart. (orgs). **Gênero e representação em literaturas de língua inglesa**. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 45-51.

GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2016.

GIMENES, Roseli. O instagram de Clarah Averbuck: um corpo literário que fala. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.7, n.12, p. 118438-118457, dez. 2021. Disponível em: <https://brazilianjournals.com/ojs/index.php/BRJD/article/view/41561>. Acesso em 06 ago. 2022.

_____.; SANTOS, Jorgina Francisca Severino dos. O corpo como sintoma da cultura: o instagram de Clara Averbuck. **Leitura Flutuante - Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 53-72, jul. 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/leituraflutuante/article/view/55022>. Acesso em: 06 ago. 2022.

GIROUX, Henry; McLAREN, Peter L. Por uma pedagogia crítica da representação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (orgs.). **Territórios contestados - O currículo e os novos mapas políticos e culturais**. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 144-158.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre. **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. Corpo, gênero e sexualidade: reflexões necessárias para pensar a educação da infância. In: XAVIER FILHA, Constantina. **Sexualidades, gênero e diferenças na educação das infâncias**. Campo Grande: Editora da UFMS, 2012, p. 103-116.

GONÇALVES, Renata. **Conteúdos culturais na cibercultura: um estudo do processo de convergência midiática da obra de Clarah Averbuck**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João Del Rei, Programa de Mestrado em Letras, São João del Rei, 2011. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES_2/conteudos_culturais_na_cibercultura.pdf. Acesso em: 02 jan. 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HAYES, Emilie. **The waves of feminism: explorations in open space and dissent in the second wave feminist movement and its contributions to the emergence of third wave feminism**. Anais do Symposium Revisiting Critical Courses @ Carleton. Ottawa, 20 a 22 de junho de 2007.

HEDGES, Elaine R. Pós-fácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2016, p. 71-105.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Verdade ou mentira exata. In: SAINI, Angela. **Inferior é o car*lho**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018, p. 11-17.

_____. **Feminista, eu?:** literatura, cinema novo e MPB. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

_____. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 7-22.

KIMMEL, Michael Scott. Masculinidade como homofobia: Medo, vergonha e silêncio na construção de identidade de gênero. **Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**, Natal, v. 03, n. 04, p. 97-124, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/14910/pdf>. Acesso em: 30 ago. 2022.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 121-155.

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

LEITE, Caio Cavalcanti. A resignificação de valores e papéis de gênero no conto “Como te extraño, Clara” de Natália Borges Polezzo. **Anais do VIII SAPPIL - Estudos de Literatura**, Niterói, p. 55-66, 2017. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VIIISAPPIL-Lit/article/view/691/487>. Acesso em 20 jan. 2021.

LEITE, Karoline Alves; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. Amor entre amoras: a vivência lésbica nos contos de Natalia Borges Polezzo. **Revista Trama**, Marechal Cândido Rondon, v. 15, n. 34, p. 101-109, 2019.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

LIMA, Christini Roman de. A emergência da voz feminina, negra e escravizada em Um defeito de cor. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 97-122, 2020.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 7-34.

_____. Conhecer, pesquisar, escrever... **Educação, Sociedade & Culturas**, n. 25, p. 235-245, 2007.

_____. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, v. 19, n. 2, p. 17-23, maio/ago. 2008.

_____. **Gênero, sexualidade e educação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

LUCAS, Carlos Henrique de; FERNANDES, Fábio de Sousa; TAKEMOTO, Diana Yoshie. “A louca dos gatos” ou sobre como gaslaitear o feminino: um estudo sobre a violência psicológica no âmbito do gênero. **Locus: Revista de História, Juiz de Fora**, v. 26, n. 1, p. 99-122, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/29808/20511>. Acesso em: 25 jul. 2022.

MAKNAMARA, Marlécio. Quando artefatos culturais fazem-se currículo e produzem sujeitos. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 28, n. 2, p. 58-72, mai./ago. 2020.

MATTE, Gustavo. Natasha Centenaro - Dramática. **Entrevista a Cena - contatos imediatos com quem faz literatura AGORA**. Porto Alegre, 16 jun. 2019. Disponível em: <https://entrevistaacena.wordpress.com/2019/06/16/natasha-centenaro-sim-e-alguns-talvez/>. Acesso em: 16 nov. 2020.

MENDES, Algemira de Macêdo. Angústia, de Amélia Beviláqua: uma narrativa de rupturas? In: MENDES, Algemira de Macêdo; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de (orgs). **Literatura e gênero: relações de poder, gênero e representações literárias**. Teresina: EDUFPI, 2014, p. 69-83.

MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. Apresentação. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (orgs.). **Metodologias de Pesquisas Pós-Críticas em Educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012. p. 15-22.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Literatura e gênero: encenações estéticas do feminino em vozes de mulheres. In: MENDES, Algemira de Macêdo [et al.]. **Literatura, interseções de gênero e outras linguagens**. Teresina, EDUFPI, 2018, p. 7-23.

MURARO, Rose Marie. Introdução. In: KRAEMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 9-21.

NARCISO, Kynaê Primon. Pole dance, poética e processo criativo. **Jornal da Universidade**, Porto Alegre, 14 jul. 2022. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/pole-dance-poetica-e-processo-criativo/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Apresentação. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul: Educus, 2006, p. 11-14.

_____. Meio século de mudança: a representação da mulher da ficção de mulheres hispano-americanas. In: PIRES, Maria Isabel Edom (org.). **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 35-58.

NUNES, Maria Eloísa Rodrigues. **Romance histórico contemporâneo: com a palavra, a mulher**. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2001>. Acesso em: 25 jan. 2021.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloísa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (orgs.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 116-148.

PIZAN, Christine de. **A cidade das damas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

POLESSO, Natália Borges. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

_____. Geografias lésbicas: literatura e gênero. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 20, p. 3-19, 2018.

_____. Entrevista com Natalia Borges Polesso: Mulheres que Escrevem entrevista: Natalia Borges Polesso. Entrevistador: Equipe Mulheres que Escrevem. **Medium Mulheres que Escrevem**, 20 fev. 2017. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-natalia-borges-polesso-ab80fce86f76>. Acesso em: 01 ago. 2022.

_____. Entrevista com Natalia Borges Polesso: Autora só de protagonistas LGBT: "Falo do cotidiano, não sobre ser lésbica". Entrevistadora: Mariana Gonzalez. **Universa UOL**, 26 maio 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/05/26/autora-de-7-livros-com-personagens-lesbicas-rejeita-ideia-de-tematica-lgbt.htm>. Acesso em: 01 ago. 2022.

_____. Entrevista com Natalia Borges Polesso: Escritora Natalia Borges Polesso encerra as atividades da Mostra Identidades-s na Literatura. Entrevistador: Redação Intertv Web. **Intertv Web**, Ribeirão Preto, 14 jun. 2022. Disponível em: <https://intertvweb.com.br/cultura/escritora-natalia-borges-polesso-encerra-as-atividades-da-mostra-identidades-s-na-literatura/>. Acesso em: 01 ago. 2022.

RAMOS, Luiz Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, p. 9-22, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57001/59998>. Acesso em 28 jan. 2021.

RANER, Verónica. Gato Sem Rabo: livraria quer 'desmistificar noção de que a narrativa masculina é universal'. **Hypeness**. Rio de Janeiro, 10 jun. 2021. Disponível em:

<https://www.hypeness.com.br/2021/06/gato-sem-rabo-livraria-quer-desmistificar-noca-o-de-que-a-narrativa-masculina-e-universal-reunindo-apenas-autoras-mulheres/>.

Acesso em: 20 jan. 2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Milton. O homem infelizmente tem que acabar, de Clara Corleone. **Milton Ribeiro** - improvisações sobre literatura, música, cinema ou qualquer coisa, principalmente. Porto Alegre, 20 nov. 2019. Disponível em:

<https://miltonribeiro.ars.blog.br/2019/11/20/o-homem-infelizmente-tem-que-acabar-de-clara-corleone/>. Acesso em: 06 jun. 2020.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROCHA, Thamise Silva da. **Narrativas sobre vivências: vozes femininas em A Mulher Comestível, O Lago Sagrado e O Conto da Aia**, de Margaret Atwood. 2019.

Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, 2019. Disponível em:

<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8490>. Acesso em: 25 jan. 2021.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, Ano 9, p. 9-21, 2º semestre/2001

SANTOS, Ana Valéria Goulart dos. Representatividade lesbiana na obra *Amora*, de Natalia Borges Polesso. **RELACult** - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, Foz do Iguaçu, v. 4, p. 1-12, 2018. Disponível em:

<https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/713>. Acesso em: 2 jan. 2021.

SANTOS, Manuela Rodrigues. Figurações do amor lésbico em "*Amora*", de Natália Borges Polesso. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, vol. 25, n. 1, págs. 87-100, 2020.

SAPIRO, Gisèle. **Sociologia da literatura**. Belo Horizonte: Contafios/Moinhos, 2019.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cãnone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. **El hilo de la fábula: revista del Centro de Estudios Comparados**. Santa Fé, Argentina, Vol. 10, p. 59-72, 2012.

_____. A mulher como leitora diante da política da literatura. **Contexto & Educação**, Ijuí, v. 3, n. 11, p. 92-110, jul./set. 1988.

SEFFNER, Fernando. Sigam-me os bons: apuros e aflições nos enfrentamentos ao regime da heteronormatividade no espaço escolar. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, vol. 39, n. 1, p. 145-159, Jan./Mar. 2013.

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

_____. A literature of their own: british women novelists from Brontë to Lessing. In; EAGLETON, Mary ed. **Feminist Literary Theory**. New York: Basil Blackwell Ltd, 1986.

SILVA, Juliana Boeira da. A descoberta do amor para as amoras: uma análise das descobertas sexuais em Amora, de Natalia Borges Polessso. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 238-251, 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. A produção da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

_____. **O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular**. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

SOARES, Michelle Gomes. **O erotismo desentranhado da voz feminina: a transgressão do silêncio em Muito prazer e O prazer é todo meu**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2019.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

_____. **Os homens explicam tudo para mim**. São Paulo: Cultrix, 2017b.

_____. **De quem é essa história? Feminismos para os tempos atuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Recordações da minha inexistência: memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SOUZA, Taise Campos dos Santos Pinheiro de. Escrita feminina negra: contribuições para os estudos literários, feministas e de gênero. **Revista Línguas & Letras**, vol. 15, n. 30, dez./2014. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10392/8051>. Acesso em: 23 jan. 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

STEFFEN, Ana Cristina. A (não) presença da literatura de autoria feminina nos livros didáticos de ensino médio. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 1, n. 14, p. 315-332, 2018.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2009, p. 401-442.

TERRON, Paulo. Biografia. **Clara Averbuck**, São Paulo, 2020. Disponível em: <http://www.claraaverbuck.com.br/pages/biografia/>. Acesso em: 16 nov. 2020.

VEECK, Fernanda de Mello. **A passagem do pessoal ao público na ficção de autoria feminina contemporânea**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/200591>. Acesso em: 25 jan. 2021.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault e a educação**. Belo Horizonte, Autêntica, 2003.

VIEIRA, Carlos Henrique. **Autoficção, performance e tensões na literatura brasileira contemporânea: as figuras autorais de Clara Averbuck e Santiago Nazarian**. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=494382>. Acesso em: 01 jan. 2021.

WALKERDINE, Valerie. O Raciocínio em Tempos Pós-Modernos. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, 20(2), p. 207-226, jul./dez. 1995.

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

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

_____. **Mulheres e ficção**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019.

XAVIER, Elódia. A representação do corpo no imaginário feminino: subalternidade e exclusão. In: PIRES, Maria Isabel Edom (org.). **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 19-34.

_____. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Leitura**, v. 2, n. 18, p. 87-95, 1996.

XAVIER FILHA, Constantina. Família, Famílias... Representações e práticas educativas. In: XAVIER FILHA, Constantina (org.). **Sexualidades, gênero e diferenças na educação das infâncias**. Campo Grande: UFMS, 2012, p. 313-333.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: Educs, 2006.

_____. A construção da identidade feminina: literatura e memória. In: MENDES, Algemira de Macêdo; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de (orgs). **Literatura e gênero**: relações de poder, gênero e representações literárias. Teresina: EDUFPI, 2014, p. 11-26.

_____. Crítica feminista: lendo como mulher. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, p. 1-11, dez. 2011.

_____; POLESSO, Natalia Borges. Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. **MÉTIS**: história & cultura, Caxias do Sul, v. 9, n. 18, p. 99-112, jul./dez. 2010.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009.