

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Bruna Stéphanie Oliveira Mendes da Silva

**CORPO-ESCRITA DE MULHERES:
violência, memória e trauma em Conceição Evaristo e Marcela Serrano**

Belo Horizonte
2020

Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva

**CORPO-ESCRITA DE MULHERES:
violência, memória e trauma em Conceição Evaristo e Marcela Serrano**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC).

Orientadora: Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira

Belo Horizonte

2020

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Priscila Oliveira da Mata CRB/6-2706

E92b.Ys-c Silva, Bruna Stéphanie Oliveira Mendes da.
Corpo-escrita de mulheres [manuscrito] : violência, memória e trauma em Conceição Evaristo e Marcela Serrano / Bruna Stéphanie Oliveira Mendes da Silva. – 2020.
82 f., enc.

Orientadora: Elisa Maria Amorim Vieira.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 77-82.

1. Evaristo, Conceição, 1946- – Insubmissas lágrimas de mulheres – Crítica e interpretação – Teses. 2. Serrano, Marcela, 1951- – Diez mujeres – Crítica e interpretação – Teses. 3. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 4. Contos chilenos – História e crítica – Teses. 5. Mulheres na literatura – Teses. 6. Violência na literatura – Teses. 7. Memória na literatura – Teses. I. Vieira, Elisa Amorim, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Corpo-escrita de mulheres: violência, memória e trauma em Conceição Evaristo e Marvella Serrano*, de autoria da Mestranda BRUNA STEPHANE OLIVEIRA MENDES DA SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Constância Lima Duarte - FALE/UFMG

Profa. Dra. Eurídice Figueiredo - UFF

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 13 de fevereiro de 2020.

Dedico este trabalho a todas as mulheres em cujos corpos-história estão inscritas as marcas da violência, desejando que todas encontrem o caminho da superação, para que possam converter suas feridas em cicatrizes, se conhecer e se reformular desde sua própria perspectiva.

AGRADECIMENTOS

À Capes, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida para que esta pesquisa fosse possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários e à Faculdade de Letras da UFMG, por abraçar esta pesquisa e oferecer uma base educacional de excelência, sobre a qual ela pôde desenvolver-se.

Às professoras Dra. Constância Lima Duarte e Dra. Eurídice Figueiredo e ao professor Dr. Marcos Antônio Alexandre, que compõem a banca de avaliação, por concordarem em partilhar comigo das discussões desenvolvidas ao longo deste trabalho.

À professora Dra. Elisa Amorim, minha orientadora, por compartilhar comigo seus conhecimentos, amparando-me ao longo desta pesquisa, sempre com muito afeto, paciência e respeito. Por acreditar em mim e orientar tão sabiamente este trabalho, sem nunca me privar da liberdade necessária para que eu pudesse compreender e trilhar, da melhor forma possível, este pedaço tão importante de minha trajetória como pesquisadora.

Às mulheres mais importantes de minha vida, minha mãe e minha irmã, por me ensinarem o valor da resistência e da luta em um mundo tão duro para corpos como os nossos, por serem exemplo de força e resiliência e me emprestarem seus corpos-história para que, junto com o meu próprio, eu pudesse refletir com muito mais propriedade sobre os temas desta pesquisa. E por caminharem ao meu lado, de mãos dadas, enfrentando as dificuldades e maravilhas que acompanham nosso ser e estar no mundo.

À minha amiga Silvia, que acreditou em mim, me apoiou e fez o impossível para que eu conseguisse iniciar esta pesquisa. Além de sempre ter estado ao meu lado, ajudando-me e apoiando-me em tantos aspectos que seria impossível expressar aqui.

À minha amiga Camila, por dividir comigo as dores e satisfações desse momento tão significativo de nossas vidas. Por sempre me oferecer um abraço amigo e uma escuta atenta, compreensiva e paciente, amparando-me e fortalecendo-me nos momentos de ansiedade e descrença.

Às minhas amigas Malu e Dani, por, ao longo da pesquisa, escutarem tão pacientemente minhas inseguranças e frustrações, ajudando-me a reencontrar minha força e a acreditar mais em mim. Pela atenção e cuidado, pelos bolos e celebrações.

meu coração late no meio da minha testa. a vida escorre entre meus dedos descontrolado fio da marionete que sou eu. e nem respiro. não há pulmões. nem penso. apenas sinto. pulsar-me a vida em cada poro. gerar no ventre ideias filhas. flores incólumes. marchando exaustas. com a dor do mundo entre seus ossos. Mulheresdormelancolia. Mulheresflorerebeldia. corpos moldados com violência. parem amor. e resistência. e são sementes. não só flores. e são veneno. não só dores. Mulheres-flor que se levantam. um campo inteiro entoando o canto. foi-se o silêncio. restou o grito. a luta. a força. e eu? eu planto.

Bruna Stéphane

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo analisar as marcas da violência e de sua rememoração em relatos das personagens femininas de alguns contos dos livros *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), de Conceição Evaristo, e *Diez mujeres* (2011), da escritora chilena Marcela Serrano, a partir dos conceitos de autoficção, sob a perspectiva de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Philippe Vilain, Philippe Gasparini, Vicent Colonna e Eurídice Figueiredo; de memória e trauma, de acordo com as discussões de Aleida Assmann, Jeanne-Marie Gagnebin e Márcio Seligmann-Silva; e de violência, sob a ótica de Jaime Ginzburg, Karl Erik Schøllhammer, Hanna Arendt e Heleieth Saffioti. Identificamos em ambas as obras linguagens femininas emancipadas do masculino universal, dispostas a denunciar e a ressignificar realidades problemáticas; além de profundos imbricamentos entre violência e relações de poder, passando diretamente pelo corpo. Também se observam importantes intersecções entre gênero, raça e classe, moldando escritas que se traduzem em personagens singulares.

Palavras-chave: Escrita de mulheres. Violência. Memória. Trauma. Conceição Evaristo. Marcela Serrano.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the marks of violence and its remembrance present in accounts produced by female characters featured in several short stories from the books *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), by Conceição Evaristo, and *Diez mujeres* (2011), by Chilean writer Marcela Serrano, taking into account the concepts of autofiction, under the perspective of authors Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Philippe Vilain, Philippe Gasparini, Vicent Colonna and Eurídice Figueiredo; of memory and trauma, employing concepts by Aleida Assmann, Jeanne-Marie Gagnebin and Márcio Seligmann-Silva; and of violence, from the viewpoint of Jaime Ginzburg, Karl Erik Schøllhammer, Hanna Arendt and Heleieth Saffioti. In both pieces were identified female languages emancipated from the universal masculine voice, willing to expose and resignify problematic realities, as well as the overlapping between violence and power relations, adopting the body as its main element. There can also be observed important intersections between gender, race and social class, which shape the writing that translates itself into singular characters.

Keywords: Women's writing. Violence. Memory. Trauma. Conceição Evaristo. Marcela Serrano.

RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo es analizar las marcas de la violencia y de su rememoración en relatos de personajes femeninas de algunos cuentos de los libros *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, y *Diez mujeres*, de la escritora chilena Marcela Serrano; partiendo de los conceptos de autoficción, bajo la perspectiva de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Philippe Vilain, Philippe Gasparini, Vicent Colonna y Eurídice Figueiredo; de memoria y trauma, por Aleida Assmann, Jeanne-Marie Gagnebin y Márcio Seligmann-Silva; y de violencia, partiendo de la óptica de Jaime Ginzburg, Karl Erik Schøllhammer, Hanna Arendt y Heleieth Saffioti. Hemos identificado en los dos libros lenguajes femeninos emancipados del masculino universal, dispuestos a denunciar y a resignificar realidades problemáticas; además de profundas imbricaciones entre violencia y relaciones de poder, pasando directamente por el cuerpo. Se puede observar también importantes intersecciones entre género, raza y clase, delineando escrituras que se traducen en personajes singulares.

Palabras clave: Escritura de mujeres. Violencia. Memoria. Trauma. Conceição Evaristo. Marcela Serrano.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DE CRIATURA À CRIADORA: A TRAJETÓRIA DAS MULHERES NAS LETRAS BRASILEIRAS E CHILENAS	15
1.1 A MORTE DO ANJO E DO MONSTRO E A REFORMULAÇÃO DA MULHER....	19
1.2 DA AUTOFICÇÃO CUNHADA POR DOUBROVSKY À “ESCREVIVIDA” PELA AUTORIA FEMININA	29
2 MEMÓRIA, VIOLÊNCIA E RELAÇÕES DE PODER: DO CORPO FEMININO AO CORPO TEXTUAL	41
2.1 LITERATURA E RESISTÊNCIA COMBATIVA FRENTE À VIOLÊNCIA	49
2.2 UMA ESCRITA FEMININA RECOLHENDO E NOMEANDO OS RASTROS/RESTOS DOS QUAIS A MEMÓRIA NACIONAL SE ESQUECEU.....	55
2.3 DE FERIDAS A CICATRIZES: O CORPO COMO ESPAÇO DE GRAVAÇÃO DA MEMÓRIA E DO TRAUMA.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO

A escrita raramente foi um espaço de fácil acesso para as mulheres. Encerradas no âmbito doméstico e subordinadas aos homens, nos foram negadas, ao longo dos séculos, diferentes formas de expressão. E mesmo após longos processos de luta e modificações sociais, tendo alcançado, dentre tantas outras conquistas, o terreno da literatura, ainda é frequente que a escrita de autoria feminina apareça repleta de silêncio. São muitas as escritoras que, ao longo da história, construíram suas personagens femininas pautando-se em concepções de mulher redutoras, criadas pelo olhar do Outro, que não respeitam a heterogeneidade desses sujeitos. Além disso, também é recorrente que, ao narrar a violência, lamentavelmente tão comum ao cotidiano feminino, muitas escritoras tenham privilegiado a simbólica. Embora na atualidade isso venha se modificando, ainda não são maioria, como pontua Constância Lima Duarte (2010), aquelas que descrevem a violência física, essa que abarrota os jornais a cada dia, com notícias de abortos, espancamentos, estupros etc.

Se a violência está tão intrínseca na vida das mulheres, por que não usar a literatura, enquanto ferramenta capaz de dar forma ao real, para compreendermos melhor esse contexto, além de encontrarmos formas de lidar com ele, esboçando uma resistência combativa? Desse questionamento nasceu o interesse por esta pesquisa. Selecionamos, para tanto, como *corpus* de nosso trabalho, os livros de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, e *Diez mujeres*, de Marcela Serrano. Essa escolha se deve, além da evidência em que ambas as autoras se encontram, à proximidade entre as duas obras, que abordam diferentes formas de violência a partir da narrativa, quase sempre em primeira pessoa, das próprias vítimas – todas elas, mulheres. O que se justifica pelo contexto em que as duas escritoras estão inseridas: uma América Latina marcada, desde suas origens, pelos horrores da violência, com formas, muitas vezes, ainda mais duras para os corpos do sexo feminino.

É importante salientar que, neste trabalho, quando nos referimos a gênero, não pretendemos considerar todas as experiências das mulheres como parte de uma categoria única, muito pelo contrário. Diante da necessidade de optar por um recorte, esta pesquisa tem como foco a identidade de gênero cis¹, tendo em vista que nela se inserem as personagens dos contos aqui analisados. Isso não retira a importância de se abordar questões referentes à violência

¹ Homens e mulheres cisgênero, ou apenas cis, são pessoas que se identificam com o sexo que, levando em conta apenas fatores biológicos, lhes foi atribuído ao nascerem, masculino ou feminino, respectivamente.

contra a mulher na literatura a partir de outras perspectivas, como a de mulheres trans². Nós mulheres somos seres diversos e heterogêneos, de modo que seria irresponsável tentar incluir toda essa complexidade em um único trabalho. Ora, as tantas facetas do que é ser uma mulher merecem atenção cuidadosa e individualizada. Esperamos que este estudo possa servir como uma provocação para outras pesquisas sobre o assunto, desde pontos de vista distintos.

Voltando à Evaristo e Serrano, destacamos que, para ambas, o reconhecimento em seus próprios países não veio fácil. No caso da escritora brasileira, a visibilidade só chegou na maturidade, o que ela atribui não apenas às questões de gênero, mas também de raça e classe. Apesar de estar em evidência, o nome de Evaristo não figura no cânone literário brasileiro e, inclusive, a escritora recém teve rejeitada sua candidatura para uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, o que ela, muito provavelmente, já intuía e, sendo esse o caso, evidencia um forte caráter político de luta e denúncia frente ao racismo estrutural. Já Serrano acostumou-se a receber avaliações negativas muito duras e desproporcionais da crítica literária chilena, que ela caracteriza como um ataque misógino, indicando, inclusive, que outras escritoras conterrâneas vivenciaram a mesma situação.

Assim, dadas as proximidades entre as duas autoras e suas obras, nos propusemos a analisar, em diferentes etapas, as marcas da violência e de sua rememoração. No primeiro capítulo, apresentamos uma breve revisão da história de subalternização e opressão das mulheres pelos homens, bem como das primeiras iniciativas feministas em prol dos direitos desse sujeito oprimido. Contamos com essas informações como ponto de partida para pensar a trajetória das mulheres nas letras brasileiras e chilenas, tentando demarcar quais foram as primeiras figuras femininas a adentrarem o terreno da escrita, como isso repercutiu na época, além dos reflexos que esse passado possa ter deixado de herança para os dias de hoje.

Em seguida, refletimos sobre quais concepções de mulher têm sido mais frequentes na literatura, sobretudo naquela produzida pelas próprias escritoras, apontando desde as origens até as consequências dessas concepções. Nesse sentido, estabelecemos ainda uma discussão sobre o que seria necessário para que as escritoras consigam romper com acepções femininas limitadoras e, assim, imprimir em sua literatura imagens mais comprometidas com realidades diversas. Encerramos essa reflexão apresentando uma revisão das principais discussões

² Pessoas transgênero, transexuais, ou apenas trans, e travestis são aquelas que não se identificam com o sexo que lhes foi atribuído quando nasceram. Assim, ao reivindicarem e assumirem sua verdadeira identidade, os homens trans se libertam do rótulo “feminino”, do mesmo modo que as travestis e mulheres trans se emancipam do rótulo “masculino” que nos são impostos antes mesmo que possamos ter alguma ideia de quem realmente somos. Ademais, para além do binarismo homem/mulher, há ainda pessoas trans não-binárias, que podem identificar-se de diferentes outras formas e em diferentes níveis.

existentes sobre a construção das personagens de nosso *corpus*, para que, assim, possamos analisar quais as concepções de mulher presentes nos contos “Simona”, “Ana Rosa” e “Layla”, de *Diez mujeres* e “Mary Benedita”, “Shirley Paixão” e “Isaltina Campo Belo”, de *Insubmissas lágrimas de mulheres*. A escolha por esses contos em específico para a discussão do tema se justifica pela semelhança entre eles e, particularmente, por abordarem a temática da violência a partir de situações muito comuns ao cotidiano feminino.

Dando sequência ao trabalho, realizamos um cotejamento entre os contos e as biografias das autoras, em busca de indícios que possam apontar para um possível caráter autoficcional das duas obras. Para isso, primeiro apresentamos uma revisão do conceito de autoficção, desde Serge Doubrovsky, seu criador, até autores como Philippe Vilain, Philippe Gasparini e Vicent Colonna, responsáveis por dar novos contornos ao termo *doubrovskyano*. Buscamos, portanto, verificar se as características do conceito, discutidas por esses autores, se aplicam aos contos analisados, para confirmar ou não o caráter autoficcional desses materiais. Além disso, atentamos para o papel da coletividade nas escritas de si e refletimos brevemente sobre a violência enquanto tema preponderante nas duas obras objeto desta pesquisa.

Tendo-se em conta que a violência é tema recorrente em nosso *corpus*, buscamos, no segundo capítulo, analisá-la e discuti-la mais a fundo. Para tanto, debruçando-nos nas considerações de Karl Erik Schøllhammer e Jaime Ginzburg, refletimos sobre a violência enquanto elemento fundador da cultura latino-americana e, nesse sentido, haja vista que a literatura, como linguagem, é um importante mecanismo de simbolização do real, nos propomos a pensar os reflexos dessa cultura em nossa tradição canônica.

Na sequência, partimos de um estudo das relações entre patriarcado e violência de gênero, levando-se em conta as formas diferentes de socialização pelas quais homens e mulheres passam, para pensar a condição de subalternidade e subjugação a que estas últimas se veem expostas. Nesse sentido, refletimos sobre diferentes tentativas dos homens de impor poder por meio da violência, bem como suas reverberações, em contos que retratam cenas violentas explícitas, com agressões diretas ao corpo das personagens, sendo eles: “Aramides Florença”, “Shirley Paixão”, “Isaltina Campo Belo” e “Lia Gabriel”, de *Insubmissas lágrimas de mulheres* e “Layla”, de *Diez mujeres*.

Dando prosseguimento, nossa proposta seguinte é pensar a literatura como instrumento de uma resistência combativa frente à violência. Por acreditarmos que essa forma artística de linguagem traz em si a possibilidade de conceder voz aos silenciados da história, refletimos sobre a oposição entre Memória Cultural e Memória Oficial, sob o intermédio da literatura. Nesse contexto, pensamos as narradoras de ambas as obras enquanto transmissoras das histórias

dos excluídos, figuras que transportam essas narrativas da oralidade para a escrita, dando voz aos que não tiveram direito a ela.

Também a escolha por trabalhar com o gênero conto é significativa. Lembremos que, para Ricardo Piglia (2004), “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89): enquanto o contista narra, em primeiro plano, a história 1, constrói elementos que nela escondem, secretamente, a história 2. Piglia também explica que essas duas histórias são contadas como se fossem uma só, a partir de recursos que geram tensão entre elas e oferecem desfechos permanentemente em aberto. Assim, impera, segundo ele, o não-dito, o subentendido e a alusão, mascarando algo que está oculto. E é justamente a tensão um dos fatores a que Julio Cortázar (2006) atribui a capacidade do gênero conto de, com o trabalho adequado de seu escritor, prender a atenção do leitor, isolando-o momentaneamente do mundo, para então “voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (CORTÁZAR, 2006, p. 157). Além disso, Cortázar ressalta que as técnicas empregadas pelo contista podem, inclusive, transformar relatos triviais, de situações cotidianas comuns, em histórias verdadeiramente revolucionárias, mas acrescenta que isso se aplica apenas aos contos nascidos de uma profunda vivência, de um escritor consciente de seu compromisso individual e coletivo.

Por fim, apresentamos uma revisão dos imbricamentos entre corpo, memória e trauma, passando pela impossibilidade do relato, em conflito com uma necessidade extrema de narrar a experiência traumática. Nesse contexto, tratamos sobre a importância de não se esquecer dos horrores do passado para não os repetir, além da urgência de que nos aproveitemos dessas lembranças para melhor entender o presente. Também discutimos o papel fundamental de ouvinte exercido pelas narradoras das duas obras estudadas, enquanto transmissoras de uma memória que se serve da imaginação para melhor retratar realidades problemáticas. Por último, analisamos vestígios ligados à memória da violência nos contos “Layla” e “Ana Rosa”, de *Diez mujeres* e “Seni” e “Mary Benedita”, de *Insubmissas lágrimas de mulheres*; em que a memória corporal parece mais pungente.

Se “a noite não adormece nos olhos das mulheres” (Conceição Evaristo), de um modo ou de outro, “todas temos a mesma história para contar” (Marcela Serrano).

“A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da ida-liberdade.”

(Vozes-mulheres, Conceição Evaristo, 2017).

1 DE CRIATURA À CRIADORA: A TRAJETÓRIA DAS MULHERES NAS LETRAS BRASILEIRAS E CHILENAS

Desde o lugar de silenciadas da história, as mulheres, excluídas do poder hegemônico, tiveram, durante muito tempo, sua escrita marginalizada. Conhecemos bem o poder da palavra, nós o reconhecemos cotidianamente no abuso verbal que sofremos pelas ruas de todo o mundo, frente ao qual nos acostumamos a calar; ou a cada vez que um homem interrompe nossa fala ou distorce nossas palavras; dentre outras situações que de tão recorrentes e naturalizadas, são hoje intrínsecas no que é ser uma mulher. “Se nos negam a palavra oral, volátil e efêmera, como crer que reconheceriam nosso direito à palavra escrita, tão mais comprometedora?” (COLASANTI, 2016, p. 329). Segundo Marina Colassanti (2016), literatura implica linguagem individual que, por sua vez, significa transgressão, ruptura das normas, questionamento do já estabelecido. E se, por um lado, a sociedade louva a transgressão masculina na figura do herói, o mesmo não acontece quando quem transgride é uma mulher. Não é esse o esperado para a heroína, mas o de superar-se sempre dentro da norma.

Contudo, uma das características da literatura de autoria feminina que mais se destaca, do ponto de vista de Sara Beatriz Guardia (2013), é justamente a forma direta de interpelar os discursos hegemônicos, criticar e reinterpretar a cultura tradicional, colocando-se como “vozes que emergem do silêncio para desenhar novos mapas discursivos na reconstrução da memória e da ficção, o que também significa uma linguagem própria, um espaço de liberação, de reconhecimento de si mesmas e de redefinição” (GUARDIA, 2013, P. 1). O presente capítulo envereda por estes caminhos, propondo, a partir do *corpus* selecionado, uma reflexão sobre as representações de mulheres na literatura por elas produzida, bem como sobre o caráter autoficcional desses textos.

Para tanto, compõem o *corpus* desta pesquisa os livros de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), de Conceição Evaristo, e *Diez mujeres* (2011), de Marcela Serrano. A escolha por trabalhar com essas escritoras dialoga, é claro, com o fato de ambas estarem em evidência tanto em seus países como no exterior e terem obras que retratam a subjetividade feminina.

Tanto Evaristo quanto Serrano se iniciaram no universo literário ainda muito jovens. A escritora brasileira, em entrevista concedida ao professor e pesquisador Omar da Silva Lima, presente na Tese de Doutorado de Denise do Nascimento (2014), revela que sua escrita nasce especialmente da experiência com a oralidade, através das histórias que ouvia das pessoas de

sua família e vizinhança. No entanto, segundo a escritora, também a leitura a encantou desde a infância, a partir de revistas, almanaques, jornais, livros usados e, posteriormente, de uma biblioteca pública que passou a frequentar. Bárbara Araújo (2011) destaca que Evaristo, filha de uma lavadeira que sempre anotava em um diário suas experiências em um cotidiano sofrido, teve a adolescência também marcada pela escrita de diários, redações, contos e poesias.

De forma semelhante, Marcela Serrano, em entrevista à agência argentina de notícias, Télam (2016), afirma que a literatura sempre foi algo natural em seu dia-a-dia. Filha de uma escritora e um ensaísta, acostumou-se a viver cercada por livros e inseriu-se desde cedo no universo da leitura e da escrita, inspirada pelos pais. Sua primeira novela, segundo a autora, foi escrita ainda durante a infância.

Entretanto, a estreia dita oficial, tanto de Evaristo como de Serrano, na cena literária, só ocorreu já na maturidade. Este início tardio nos diz muito sobre as dificuldades frequentemente enfrentadas pelas mulheres para afirmar-se como escritoras em sociedades ainda bastante sexistas. Não raro a socialização a que somos submetidas está voltada para uma segregação por gênero, em que o feminino é subalternizado em relação ao masculino, situação que, para Simone de Beauvoir (2016a), passa, sobretudo, por construções sociais e pela dependência econômica atrelada a essas construções, mas também por atritos relativos à alteridade. Para explicar melhor essa última questão, a intelectual remonta historicamente uma dificuldade, por parte dos homens, de compreender os mistérios do funcionamento biológico do corpo das mulheres, mistérios esses que caracterizaram esse corpo como um Outro, completamente distinto; e considera também o desejo incentivado nos homens de dominação e expansão, que transforma até o corpo do Outro em território, para apontar que seria pouco provável que eles não se convertessem em opressores das mulheres.

Desse modo, segundo Beauvoir, as mulheres não teriam tentado impor valores femininos aos masculinos, teriam sido os próprios homens os inventores de um campo de domínio feminino, destinado a encerrar esse corpo que lhes escapava à compreensão. Presas às funções pertinentes ao âmbito doméstico, muitas mulheres limitaram-se à execução de um trabalho pouco significativo, enquanto os homens tiveram a oportunidade de explorar o mundo e de criar novas coisas, descobrindo aí sua humanidade, que pouco a pouco os situava como seres supostamente superiores. Além disso, também a desigualdade de gênero no uso do tempo dificulta a dedicação das mulheres à escrita, já que, segundo Alves et al. (2017),

Quando se trata dos trabalhos realizados na esfera da reprodução, mas que não são contabilizados na população economicamente ativa, as mulheres são ampla maioria, e o hiato de gênero é claramente desfavorável a elas. A economia do cuidado envolve a criação e a guarda dos filhos, a atenção com os parentes idosos ou com necessidades especiais, as atividades de educação, saúde e dos afazeres domésticos, assim como a convivência das pessoas que cuidam umas das outras e do ambiente natural. (ALVES, et al., 2017, p. 15).

Ora, é bastante comum que as mulheres desempenhem múltiplas jornadas que consomem todo o seu tempo, dividindo-se entre o trabalho remunerado, realizado na esfera da produção, e aquele executado na esfera da reprodução, isto é, as atividades domésticas; enquanto os homens se dedicam pouco ou nada a esse último. Desse modo, a execução de atividades distintas daquelas atreladas à manutenção da vida, se mostra muito mais impraticável para as mulheres do que para os homens.

Uma das primeiras mulheres no Brasil, segundo Constância Lima Duarte (2003), a romper os limites do espaço privado onde haviam sido fixadas e tomar seu lugar na esfera pública, até então de domínio predominantemente masculino, publicando seus textos na chamada grande imprensa, foi a escritora e educadora Nísia Floresta. A brasileira estreou em 1830 e abordava em seus textos questões polêmicas de seu tempo, em um contexto em que a imprensa recém havia chegado ao país. Conhecida também como precursora do feminismo no Brasil e possivelmente em toda a América Latina, posto que, como destaca Duarte, não existem em nosso continente registros de textos anteriores aos de Nísia Floresta sobre este tema, a escritora publicou, em 1832, *Direitos das mulheres e injustiças dos homens*, primeiro livro brasileiro a tratar do direito das mulheres à instrução e ao trabalho, além de exigir que elas fossem reconhecidas como seres inteligentes e respeitadas pela sociedade.

Já no Chile, de acordo com Lina Vera Lamperein (1994), as primeiras mulheres a lançar-se na escrita eram freiras, religiosas carmelitas enclausuradas em conventos, que começaram a fazê-lo para atender ao desejo da Igreja de disseminar seus ensinamentos. E no que se refere à mobilização política, de acordo com Sandra Palestro Contreras (2017), as primeiras chilenas de que se tem notícia a empreender algum tipo de ação relevante em prol de seus direitos o fizeram no ano de 1875, ao tentar inscrever-se, sem sucesso, nos registros autorais para que lhes fosse permitido votar. A partir da segunda metade do século XIX, surgem, no Chile, as primeiras escolas para meninas, conduzidas por freiras e acessadas apenas por famílias ricas; e, em 1877, as mulheres conseguem ingressar nas universidades.

No começo do século XX, chamado de *século das mulheres* (LARGO, 2017, p. 101), época de sua irrupção no mundo público e de conquista de direitos, segundo Lamperein, as

chilenas teriam se tornado conscientes de suas possibilidades e capacidades e ingressado de vez no universo literário. Nesse período, elas começam a romper com as imposições de sua época, abandonando a passividade, o silêncio e o anonimato. Lamperein ainda destaca, como um acontecimento de grande importância nacional, a premiação de Gabriela Mistral, em 1945, com o Nobel de Literatura, pois o fato proporcionou grande visibilidade ao seu país frente a literatura mundial. Na época, a escritora já era consagrada nos Estados Unidos, na França e em alguns países latino-americanos, todavia, em sua terra natal, ainda sofria duros ataques da crítica literária, o que escondia uma rejeição puramente sexista, à literatura escrita por mulheres. Esse comportamento se estendeu a outras escritoras posteriores a Mistral, como revela a justificativa de Francisco Santana, apud Lamperein, que afirma que “o alto nível alcançado pelas precursoras da literatura feminina deste século (Mistral, Monvel, Winet de Rockha etc.) levou a uma visão crítica mais dura direcionada a suas novas representantes”³ (SANTANA, apud LAMPEREIN, 1994, p. 111, tradução nossa).

Sabemos que, durante muito tempo, a literatura permaneceu, não apenas no Chile, como também no Brasil e em todo o mundo, como um espaço predominantemente masculino. E se “o passado explica o presente e no passado toda a história foi escrita por homens” (Beauvoir, 2016a, p. 17.), as consequências de construções sociais sexistas como essa reverberam ainda nos dias atuais, em que o âmbito literário continua a oferecer pouco espaço para as escritoras. Para exemplificar, vale destacar alguns fatos sobre as trajetórias de Marcela Serrano e de Conceição Evaristo. Serrano enfrentou a dura reação de críticos literários chilenos, os quais ela, de acordo com o portal de notícias Cooperativa.cl (2011), acusa de misoginia, afirmando que há em seu país um grupo de críticos que não suporta o êxito das escritoras, tendo iniciado com ataques contra Isabel Allende e, finalmente, contra ela. Na mesma linha, Conceição Evaristo, em entrevista concedida à BBC (2018), problematiza o fato de só haver alcançado reconhecimento como escritora no Brasil após seus 71 anos, o que ela atribui às formas de preconceito de gênero, raça e classe que, silenciosamente, permeiam as regras determinantes dos expoentes da literatura no país.

³ “El alto nivel alcanzado por las precursoras de la literatura femenina de este siglo (Mistral, Monvel, Winet de Rokha, etc.), ha oscurecido la visión crítica hacia sus nuevas representantes”.

1.1 A MORTE DO ANJO E DO MONSTRO E A REFORMULAÇÃO DA MULHER

Acentuando o já tão problemático desequilíbrio existente entre os lugares ocupados pelas mulheres e pelos homens na sociedade, a urbanização do século XIX, segundo Norma Telles (1999), passou a impor o discurso de *natureza feminina*, cunhado na Europa do século XVIII, que encerra a mulher em uma imagem maternal e delicada, o anjo do lar. Por outro lado, as mulheres que se atreviam a transgredir imposições como essa e a ocupar lugares na sociedade considerados masculinos, como a criação artística, eram convertidas em monstro, bruxa, decaída etc. Essas concepções de mulher perpassam inúmeras obras literárias ao longo dos tempos, inclusive trabalhos produzidos pelas próprias escritoras. Isso ocorre, segundo Camila Doval (2012), porque os lugares desiguais comumente ocupados pelo homem e pela mulher na sociedade, esta reclusa no âmbito doméstico e aquele ocupando espaços de poder, acarretaram a sujeição das mulheres ao discurso masculino, de modo que, a escrita de muitas autoras apresenta uma concepção feminina redutora e uma linguagem supostamente neutra que, na verdade, apenas esconde possíveis marcas de seu gênero em prol de um masculino que se coloca como universal. O que é compreensível, considerando o quão difícil foi, para as mulheres, adentrar um terreno entendido, durante tanto tempo, como masculino, de modo que, essa sujeição, muitas vezes, apresentou-se como um caminho para que elas conseguissem ser ouvidas, ainda que sua voz aparecesse repleta de silêncios.

Atualmente, ainda persiste entre algumas escritoras a ideia de que o fato de serem mulheres não reverbera de nenhuma forma em sua escrita, na tentativa, segundo Colasanti (2016), de se refugiar no “território neutro de uma utópica androginia” (COLASANTI, 2016, p. 327.), para escapar dos estereótipos forjados no seio de uma sociedade ainda bastante sexista, que continua a querer encerrá-las em seu gênero como forma de inferiorizar e deslegitimar seu trabalho. Para Colasanti, longe de ser neutra, a escrita das mulheres seria comumente permeada por uma fisicalidade mais marcada e um contato mais livre com as emoções. E no que se refere à insistência da sociedade em sempre questionar as escritoras sobre a existência ou não de uma literatura das mulheres, com características próprias, Colasanti acredita que o objetivo não é mais o de se obter uma resposta, já infinitamente dada, mas o de implantar a dúvida e, assim, conduzir à deslegitimação.

Telles nos lembra que, de acordo com a estética mimética, iniciada em Aristóteles, a poesia seria um espelho suspenso sobre a natureza, enquanto o poeta, como criador, geraria ele próprio um espelho alternativo que captura sombras da realidade. Já a mulher, não estaria em

condições de ocupar essa posição de criadora, porque não possuiria o dom criativo, podendo atuar apenas como musa inspiradora para o homem. Para reverter essa concepção e passar de criatura a criadora, de acordo com Telles, seria necessário que a mulher se reformulasse, se auto definisse. Ela deveria, para tanto, enfrentar as imagens que foram inventadas para defini-la, matar tanto o anjo do lar como o mostro, isto é, tornar-se consciente das imagens de *feminino ideal* que lhe foram impostas para desconstruí-las e, assim, se reinventar. Tais imagens foram socialmente tão arraigadas que, inclusive, como vimos, aparecem na escrita de inúmeras autoras. Desse modo, para Beauvoir (2016b), "Recém-chegada ao mundo dos homens, e malsustentada [sic] por eles, a mulher está ainda ocupada com se encontrar" (BEAUVOIR, 2016b, p. 527), ou seja, consciente de sua condição enquanto sujeito oprimido, a mulher passa ainda por um longo processo de autodescoberta.

Lygia Fagundes Telles (2016) aponta que essa busca se desenha como uma espécie de mergulho em si mesma, uma necessidade de falar de si, “deslumbrada às vezes com as suas descobertas, como se acabasse de nascer” (TELLES, 2016, p. 334), e discorre sobre sua “mulher goiabada”, permanentemente trancada mexendo o tacho de doce, para fechar sua reflexão a partir do argumento de que a mulher, antes enclausurada, agora pode se descobrir. Então, “que mundo há de querer mostrar se não o próprio?” (TELLES, 2016, p. 334).

Essa estratégia de recorrer à subjetividade como tema caracteriza o *corpus deste* trabalho e reverbera em toda a obra de suas autoras. Em suas primeiras produções literárias, na década de 1990, Conceição Evaristo publicou poemas e contos em *Cadernos negros* e, além da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, a autora publicou outros dois livros de contos (*Olhos d'água*, em 2014; e *Histórias de leves enganos e parecenças*, em 2016), três romances (*Ponciá Vicêncio*, em 2003; *Becos da memória*, em 2006; e *Canção para ninar menino grande*, em 2018) e uma coletânea de poemas (*Poemas da recordação e outros movimentos*, em 2008).

Marcela Serrano, por sua vez, estreou na literatura em 1991, com o romance *Nosotras que nos queremos tanto*, publicando, posteriormente, além de *Diez mujeres*, que pode ser lido como um romance ou uma coletânea de contos, outros oito romances: *Para que no me olvides*, em 1993; *Antigua vida mía*, em 1995; *El albergue de las mujeres tristes*, em 1998; *Nuestra señora de la soledad*, em 1999; *Lo que está en mi corazón*, em 2001; *Hasta siempre, mujercitas*, em 2004; *La llorona*, em 2008; e *La novena*, em 2016. Serrano publica também outros três livros de contos: *Un mundo raro*, em 2000; *El cristal del miedo*, em 2002; e *Dulce enemiga mía*, em 2013. Seu livro mais recente, publicado em 2019, é a biografia *El manto*.

Para que suas discussões a respeito das características da escrita de autoria feminina pudessem avançar, Camila Doval (2016) confrontou um *corpus* de romances brasileiros

contemporâneos escritos por mulheres com pesquisas críticas feministas, afim de apontar qual é a concepção de mulher predominante na literatura de autoria feminina, e observou que a maioria das personagens desenvolvidas pelas autoras selecionadas correspondem ainda a um *status quo* definido pelo olhar masculino, a partir de representações femininas redutoras e estereotipadas, e as que conseguem ir além o fazem apenas em parte. Contudo, este resultado alcançado por Doval se refere especificamente ao recorte realizado por ela e, possivelmente, se estende, sim, a um grande número de escritoras, mas, de todo modo, acreditamos que seja bastante parcial, considerando que as mulheres são diversas, com peculiaridades distintas, não podendo ser enquadradas em uma categoria homogênea, o que certamente se refletirá em sua literatura.

Fatores importantes a se considerar, por exemplo, são as diferenças étnicas e de classe. Para refletirmos melhor sobre essa questão, cabe aqui um questionamento levantado por Djamilia Ribeiro (2016): “de quais mulheres estamos falando?” (RIBEIRO, 2016, p. 21). A intelectual negra recorre a Audre Lorde e a Judith Butler para problematizar a universalização da categoria mulher, afirmando que essa forma de classificação exclui muitas identidades, inclusive a de mulheres negras, que possuem especificidades distintas das de mulheres brancas, tidas, muitas vezes, como o universal.

Nesse sentido, Duarte (2010) discorre que a história da literatura de autoria feminina se constitui a partir de um cânone composto por escritoras brancas e burguesas que, ao representarem a violência, privilegiam a simbólica. Assim, a pensadora questiona onde estariam as marcas da violência física, tão comuns ao cotidiano das mulheres. Ao fazer esta pergunta, Duarte problematiza a própria ausência de voz das mulheres a respeito das diferentes formas de violência que sofrem, uma vez que frequentemente os jornais noticiam abortos, espancamentos, estupros etc., em que as mulheres tendem a ser o objeto das histórias e não o sujeito delas. Em busca de uma resposta para este questionamento, Duarte recorre às escritoras dos *Cadernos Negros*, entre elas, Conceição Evaristo, que, desde uma perspectiva étnica, de classe e feminista, desenvolvem “agudas releituras da violência, expondo sem melindres personagens-chagas do cotidiano feminino” (DUARTE, 2010, 229).

Na mesma linha, Rafaela Dias (2015), ao analisar *Insubmissas lágrimas de mulheres*, verificou que a concepção de identidades femininas construídas na obra envolve a problematização dos percalços e opressões cotidianamente vivenciados pelas mulheres no sistema patriarcal. Além disso, Dias observa que a obra traça realidades pertinentes a diferentes mulheres, ainda que os contos, de um modo geral, sejam perpassados por uma ótica negra.

Já Cristiane da Silva (2017), em análise a essa mesma obra de Evaristo, identificou uma abordagem feminista, a partir da desconstrução de temas tabus relacionados às mulheres. Além disso, Silva aponta que as personagens buscam, através da resistência, superar o trauma advindo das situações de violência que vivenciaram, estabelecendo sua autonomia e independência a partir do trabalho e da formação escolar ou artística, revelando-se, portanto, insubmissas. Complementando essas constatações de Silva, Renata Severiano (2018) identificou que as personagens de Evaristo, tendo sido vítimas de diferentes situações de violência e ocupado, durante muito tempo, papéis de submissão, reagem a partir da subjetivação da memória e de sua identidade.

Corroboramos com essas observações e acrescentamos que a obra retrata mulheres plurais, desassociadas das imagens de anjo do lar e de monstro, até então fortemente presentes na literatura. Essas personagens, atravessadas por diferentes formas de violência, demonstram força, insubmissão e resiliência, revelando-se capazes de enfrentar os percalços vividos e seguir caminhos que apontam para a superação.

Em paralelo, também a obra de Marcela Serrano apresenta críticas às diferentes formas de opressão vivenciadas pelas mulheres, tendo-se em conta a análise realizada por Anelise Riva (2011), de *Hasta siempre mujercitas*. A teórica observa que, no decorrer da narrativa, quase todas as personagens adquirem, pouco a pouco, consciência de gênero, percebendo-se desde seu lugar de sujeito oprimido, demonstrando o desejo de romper com o estabelecido e emancipando-se das concepções patriarcais a respeito das mulheres.

Na mesma linha, María Canivell (2010), ao analisar as personagens femininas do romance *Nuestra señora de la soledad*, verificou que elas demonstram grande necessidade de ser ouvidas, de ter o respeito de seus companheiros e de alcançar sua independência e igualdade de direitos em relação aos homens. Canivell ainda menciona uma entrevista concedida por Serrano ao *Diario La Prensa* em que a escritora afirma que “A mulher latino-americana enfrenta uma luta cotidiana para poder viver melhor, defendendo seus direitos e a igualdade em um mundo feito por e para os homens”⁴ (SERRANO, apud CANIVELL, 2010, tradução nossa).

No que se refere a *Diez mujeres*, Serrano traça diferentes perfis de mulheres, algumas profundamente destroçadas, com pouca ou nenhuma autoestima, e outras mais fortes e determinadas, o que também passa por questões ligadas à idade, às experiências e à classe social de cada uma delas. No entanto, todas, de algum modo, encontraram a força necessária para romper com o ciclo de violência e arriscar-se a se reinventar, ainda que esse movimento apareça

⁴ “La mujer latinoamericana afronta una lucha cotidiana para poder vivir mejor, defendiendo sus derechos y la igualdad en un mundo hecho por y para los hombres.”

apenas no simples gesto de buscar o tratamento terapêutico. Logo, a concepção de mulher construída pela autora nesta obra também escapa aos padrões redutores, ao recriar diferentes facetas do que é ser uma mulher.

Tomando como ponto de partida os contos “Simona”, de *Diez Mujeres*, e “Mary Benedita”, de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, algo se destaca na trajetória das duas personagens: a transgressão. Ambas optam por romper com o *status quo* que dificilmente admitiria para uma mulher um destino que não incluísse o matrimônio, para viver, cada uma, a vida que de fato escolheu para si.

Simona se apresenta desde o início do texto como militante de esquerda e feminista, além de construir, pouco a pouco, um discurso permeado pela defesa dos direitos das mulheres e por críticas às diferentes formas de opressão contra elas perpetradas, sobretudo, a obrigação ao matrimônio e o apagamento de suas vontades dentro do casamento. De todo modo, a personagem se casa duas vezes e vive relacionamentos bastante complicados. Se por um lado ela consegue romper sem grandes dificuldades com o primeiro marido, no caso do segundo, Simona explica que o amor imenso existente entre os dois a compeliu a permanecer com ele por mais de vinte anos, submetendo-se ao estranho comportamento de um homem que se recusava a tratar as próprias neuroses e acabava sempre as despejando na esposa. Quando, finalmente, decide dar um fim no casamento, Simona diz para si mesma: “nunca mais serei o recipiente para o lixo do meu marido”⁵ (SERRANO, 2011, p. 130, tradução nossa); e, a partir daí, segundo ela, se dá conta de que “isso é o que quase todas somos ou fomos em algum momento”⁶ (SERRANO, 2011, p. 130, tradução nossa). A personagem, então, decide levar uma vida completamente diferente, se livra de vários pertences, se muda para um apartamento em frente ao mar onde passa a viver sozinha, adota hábitos cotidianos distintos, começa a viajar para diferentes lugares do mundo ao lado das filhas já adultas, e afirma “estou no lugar que escolhi. As mulheres estamos pouco acostumadas a ES-CO-LHER”⁷ (SERRANO, 2011, p. 133, tradução nossa, destaque da autora). Com essas mudanças ela também se dá conta de que, pela primeira vez, está cuidando de si e não de outras pessoas, de modo que se sente, então, feliz e realizada com sua nova condição de vida.

Já Mary Benedita não se assume feminista como Simona, entretanto, a liberdade intrínseca em sua narrativa também a situa precisamente nesse lugar. A personagem, ainda menina, consegue, com suas artimanhas, deixar a cidade pequena em que nasceu para viver

⁵ “nunca más seré el recipiente para la basura de mi marido.”

⁶ “eso es lo que somos o hemos sido casi todas.”

⁷ “Estoy en el lugar que elegí. Las mujeres estamos poco acostumbradas a E-LE-GIR.”

com uma tia na capital. A mulher, por nunca ter se casado, preferindo estudar e viver sozinha, é malvista pela família, o que dificulta a permanência de Mary sob seus cuidados, já que ela certamente seria, na concepção de seus familiares, “a pessoa menos indicada para cuidar de uma mocinha” (EVARISTO, 2016, p. 74). Todavia, aos poucos, Mary Benedita consegue permanecer com essa tia de forma definitiva e ali tem a oportunidade de se formar, além de estudar arte e idiomas estrangeiros e, mais tarde, viajar para diferentes lugares do mundo.

Contudo, a liberdade dessas mulheres parece sempre estar acompanhada de certa carga de solidão. Simona, para poder viver uma vida mais livre e feliz, precisa deixar o homem que ama, já que ele se recusa a abrir mão de sua masculinidade tóxica. Já Mary Benedita, assim como sua tia, ao optar por um caminho que inclui estudo e viagens, em detrimento do casamento, acaba se distanciando de seus familiares, que se opõem a essas escolhas.

Simona expressa alívio no ato de estar só, já que, finalmente, pode voltar-se para os próprios interesses, negligenciados durante todo o matrimônio. A personagem afirma que estar sozinha não significa, propriamente, solidão, até porque, ainda que tenha se afastado de amigos e familiares, ela permanece razoavelmente próxima das filhas. Por outro lado, Mary e sua tia demonstram um profundo sofrimento frente a este isolamento, o que pode ser percebido, por exemplo, em uma situação narrada pela protagonista, em que a tia toca violino enquanto chora e soluça, despertando em Mary um desejo de registrar a cena em uma pintura, e que ela descreve como “a concretude da solidão de uma mulher” (EVARISTO, 2016, p. 77). O mesmo pode ser identificado também na própria Mary Benedita, que revela que se corta com uma navalha, com a finalidade de usar seu sangue como matéria-prima de seus quadros. Compreendemos que esses cortes simbolizam uma solidão auto imposta, “no afã de se bastar”, para usar a linguagem de Constância Lima Duarte, isto é, em uma tentativa desesperada de preencher as lacunas deixadas pela ausência dos seres queridos que não são capazes de aceitar sua liberdade transgressora.

Logo, compreendemos que as personagens desses contos se apresentam como mulheres fortes e emancipadas, dotadas de linguagem e comportamento que desenham uma outra maneira de ser mulher na escrita literária, distante das noções estereotipadas e redutoras de feminino que vinham predominando. Não obstante, os dois contos evidenciam algo muito importante: essa liberdade transgressora, da mulher que se atreve a construir sua identidade a seu próprio modo, seguindo os caminhos que deseja para si, a conduz, muitas vezes, a uma existência solitária. Ora, podemos dizer que, para uma mulher, a liberdade é, muitas vezes, sinônimo de solidão. Isso porque há quem se incomode ou até mesmo tema essas mudanças de

comportamento em sujeitos que até não muito tempo atrás submetiam-se aos desejos do sexo oposto e que agora ousam assumir o controle de suas próprias vidas.

Partindo, então, para um perfil de mulher um tanto quanto mais fragilizada, dada a violência das experiências vividas, passemos à análise dos contos “Ana Rosa”, de Serrano, e “Shirley Paixão”, de Evaristo. No primeiro, a protagonista vai se revelando uma mulher triste e de baixa autoestima, profundamente marcada pelas vivências traumáticas de sua infância que pouco a pouco descortina. Ali, um evento se destaca: os abusos sexuais que sofreu entre os oito e quinze anos de idade, praticados pelo avô materno. Em sua descrição dificultosa, vem à tona o silêncio da mãe, a repetição da violência e a ferida ainda aberta que essas vivências representam para ela. Como dito, a personagem é uma mulher de autoestima muito baixa, que inclusive se culpa por todo infortúnio vivido por ela e conta ter “decidido” não se relacionar afetivamente com ninguém, porque acredita ser pouco atrativa para o sexo oposto. Também revela que possui poucas roupas e que não se preocupa em nada com sua aparência, já que não se considera uma pessoa bonita. E é no desfecho do conto que a fragilidade emocional da personagem demonstra seu ápice, já que ela encerra a narrativa afirmando: “só sei de uma coisa, que tudo o que me aconteceu e o que me acontecerá é culpa minha”⁸ (SERRANO, 2011, p. 272, tradução nossa).

Todavia, ainda que não se possa identificar em Ana Rosa, a priori, a mesma força vista nas personagens anteriores, isso não significa que ela se enquadre nos velhos padrões redutores do que seria uma mulher. Ao renunciar a qualquer contato com figuras masculinas, Ana Rosa rompe com o ciclo de violência e submissão e, ainda que de forma completamente precária, assume as rédeas da própria vida. E mesmo tão absurdamente fragilizada, o simples gesto de ter buscado ajuda terapêutica já a coloca em vias de superação.

Contudo, a distinção mais importante está no próprio manejo da palavra, visto que Ana Rosa indica não estar acostumada a se expressar, por não acreditar que tenha nada muito relevante a dizer, o que nos faz imaginar uma longa história de silenciamento, mas também encena sua então ruptura: agora, ali, a personagem, finalmente, pode falar. Ao quebrar o silêncio, trazendo à tona suas vivências dolorosas, Ana Rosa se apropria da palavra para narrar a própria história, reabrindo suas chagas e revelando uma existência que, se até determinado momento, havia sido moldada pela vontade de outros, dali em diante, dependeria unicamente dela e de suas próprias escolhas.

⁸ “sólo sé una cosa, que todo lo que me ha pasado y pasará es culpa mía.”

O segundo conto a que nos referimos, “Shirley Paixão”, apresenta a história da menina Seni, de treze anos, violentada desde muito pequena pelo próprio pai. Assim como Ana Rosa, Seni também é descrita como uma menina de autoestima baixa e muito silenciosa. A principal diferença é que a personagem de Evaristo parece permanecer nesse lugar do silêncio, já que sua voz não aparece no conto, que é narrado pela madrasta/mãe, Shirley. Não obstante, no momento em que a agressão se torna mais violenta, Seni encontra forças e, ainda que apenas por um breve momento, quebra o silêncio com gritos e pranto, para atrair a atenção da mãe que, então, confronta fisicamente o homem e salva a menina. Anos mais tarde, Seni ainda é inteira silêncio, mas Shirley se torna sua voz, denunciando, sob a forma do relato, a violência sofrida pela filha. E mesmo que guarde as marcas profundas do que viveu, de modo que, vez ou outra, acabe revisitando sua dor, Seni consegue seguir em frente e viver sua vida de forma autônoma.

Ambos os contos, portanto, revelam personagens fragilizadas de muitas maneiras pela violência do estupro parental. Todavia, nenhuma das duas permanece submissa e, em algum momento, ambas conseguem exercer a voz, por elas próprias ou com o intermédio de outra mulher, e seguir em frente, reinventando-se e assumindo o comando sobre sua própria vida.

Os dois últimos contos que compõem o *corpus* deste trabalho constroem personagens femininas que chegam a tocar o fundo do poço, mas, resilientes que são, conseguem se fortalecer e, tal qual as personagens anteriores, seguir vivendo. A primeira delas é Isaltina Campo Belo, de *Insubmissas lágrimas de mulheres*. O maior destaque de sua história está no fato de que a personagem passou boa parte de sua vida acreditando trazer um menino dentro de si. Na medida em que a narrativa se desvela, vamos entendendo que, na verdade, ela era, sim, uma mulher e que, portanto, essa sensação se devia a outras razões. Como toda menina, Campo Belo cresceu dentro de uma lógica sexista que concede uma liberdade enorme para as pessoas cisgênero do sexo masculino, enquanto cria uma série de restrições para as do sexo feminino. Um bom exemplo disso, que aparece algumas vezes no conto, é que, segundo a personagem, ela e a irmã eram constantemente repreendidas por subirem em árvores, sob a justificativa de que aquele não era um comportamento de “mocinhas”, enquanto seu irmão podia fazer o mesmo sem nenhum problema. Também a relação dos filhos com a mãe e o pai descortina a diferença de gênero, já que Campo Belo descreve uma alternância de amor e ódio sentidos pela mãe ao longo dos anos, por ela não ter percebido que a filha, supostamente, era na verdade um menino; enquanto do pai a personagem, como ela mesma afirma, nunca esperou qualquer atenção às urgências de sua infância, ocupado como ele sempre estava, em seus infinitos trabalhos.

Tanto a maior liberdade do irmão em relação a ela e a irmã, quanto o papel de maior importância e respeito ocupado pelo pai na estrutura familiar, se comparado com a mãe,

tornaram o gênero masculino muito mais interessante, aos olhos da menina Campo Belo, do que o feminino. Isso nos remete às críticas que faz Beauvoir (2016a) à teoria freudiana da inveja do falo, em que discorre que não há sentido em se pensar que a menina possa invejar o que chama de “frágil caule de carne”, e que, portanto, na verdade, “a inveja da menina resulta de uma valorização prévia da virilidade” (BEAUVOIR, 2016a, p. 71), ou seja, “a menina não inveja o falo a não ser como símbolo dos privilégios concedidos aos meninos; o lugar que o pai ocupa na família, a preponderância universal dos machos, a educação, tudo confirma a ideia da superioridade masculina” (BEAUVOIR, 2016a, p. 72). Logo, entendemos que, desde muito pequena, mesmo que não se dê conta, Campo Belo questiona a desigualdade de gênero, ao não se reconhecer em um corpo que, devido às construções sociais, retira gradativamente sua liberdade.

Outra questão importante diz respeito à sexualidade da personagem. Ela passa grande parte de sua vida sem compreender que é lésbica, convencida de que seu interesse por mulheres se justifique pelo tal fato de, supostamente, carregar dentro de si um menino. Acreditamos que isso também se deva ao modo como ela foi socializada, dentro de uma ótica heteronormativa que rechaça a possibilidade de relacionamento entre pessoas do mesmo sexo. Assim, sua lesbianidade, tal qual seu perfil de mulher questionadora e livre, passam bastante tempo ofuscados detrás dessa percepção confusa da personagem em relação a seu próprio gênero.

Mais tarde, a personagem sofre um estupro coletivo que, segundo seus agressores, seria destinado a “ensiná-la a ser mulher” e comprovar o que chamam de um “fogo natural” que ela teria, por ser negra. Machismo, racismo e lesbofobia se fundem em um ataque de extrema violência, sobre o qual, por vergonha e nojo, como ela descreve, a personagem guarda silêncio durante décadas, já que, em suas próprias palavras, “Só agora, depois de trinta e cinco anos, me esforço por falar em voz alta o que me aconteceu” (EVARISTO, 2016, p. 65).

Do estupro veio a gravidez e, durante algum tempo, Campo Belo foi tomada por um vazio que só não era completo, porque o amor pela filha Walquíria lhe trazia algum conforto: “Tudo em mim adormecido, menos o amor pela minha filha” (EVARISTO, 2016, p. 66). A paixão que mais tarde a personagem passa a sentir por Miríades, primeira professora de Walquíria, finalmente a liberta, ao conduzi-la à compreensão e aceitação de sua sexualidade. Ao lado de Miríades, Campo Belo pode experimentar a felicidade e a liberdade de ser exatamente quem ela é.

Também a chilena, de origem árabe, Layla, de *Diez mujeres* experiencia um estupro coletivo que culmina com o nascimento de um filho. Dada sua origem, a família da personagem é bastante conservadora e as mulheres quase não têm voz: “nasci e cresci no mais absoluto

domínio masculino”⁹ (SERRANO, 2011, p. 152, tradução nossa), ela afirma. Em contrapartida, Layla deixa claro que não aceitava passivamente as regras de sua casa e revela um caráter transgressor, ao expor sua aversão a diversos elementos socialmente colocados como próprios do universo feminino, a exemplo de sua recusa a aprender a cozinhar e a tecer, bem como seu despreço por qualquer objeto de cor rosa. A violência sexual da qual a personagem se torna vítima ocorre em uma visita a sua terra natal, quando ela, percorrendo o muro que separa a Palestina de Israel, cruza com soldados inimigos. De volta ao Chile, Layla descobre a gravidez e acaba expulsa de casa pelo pai que se diz incapaz de criar “um bastardo”. A mulher passa a viver sozinha com o filho e, na impossibilidade de simbolizar e lidar com o trauma, refugia-se na bebida, tornando-se alcoólatra.

A grande semelhança do filho com dois de seus agressores mantém viva a lembrança da experiência traumática e torna a relação de Layla com o menino cada vez mais difícil. Diante disso, a personagem chega a uma reflexão a respeito do suposto instinto materno: “O amor pelas crianças é uma qualidade que não tenho. Ela não é inerente a todo ser humano ou às mulheres” (SERRANO, 2011, 163).¹⁰ Em decorrência do alcoolismo, Layla perde o emprego, os amigos e a guarda do filho. E ao tocar o fundo do poço, a mulher se desespera, consome uma quantidade muito grande de álcool e quase morre. A família, então, a ingressa em uma clínica de reabilitação e, aos poucos, Layla consegue recuperar a própria vida e conclui “que forte sou. É admirável como me recomponho da violência”¹¹ (SERRANO, 2011, p. 174, tradução nossa).

Portanto, ainda que Campo Belo e Layla tenham crescido no seio de famílias que se debruçam em costumes bastante machistas, ambas se revelam questionadoras e transgressoras, na intenção de escapar de padrões redutores que tentam impor como deveria ser uma mulher. E mesmo ao conhecer a face mais absurda da violência de gênero, o estupro, as duas mulheres encontram forças para se reerguer e, assim, descobrem sua resiliência.

Por fim, compreendemos que todas as personagens analisadas escapam às definições estereotipadas de mulher, recusando-se à prisão da imagem de anjo do lar ou de monstro. Elas trazem em comum um discurso questionador e transgressor que expõe diferentes problemas do cotidiano feminino, tradicionalmente silenciados; rompem com os padrões e propõem novas concepções do que é ser uma mulher. São personagens fortes e resilientes que, ao narrar suas histórias, reivindicam e assumem o controle de suas próprias vidas.

⁹ “Nací y crecí en el más absoluto dominio del sexo masculino.”

¹⁰ “El amor a los niños es una extraña cualidad de la que carezco. No es inherente a todo ser humano o a las mujeres.”

¹¹ “qué fuerte soy. Es admirable cómo me recompongo de la violencia.”

1.2 DA AUTOFICÇÃO CUNHADA POR DOUBROVSKY À “ESCREVIVIDA” PELA AUTORIA FEMININA

Compreendemos as narrativas de *Insubmissas lágrimas de mulheres* e *Diez mujeres* como um tipo de ficção que se alimenta de diferentes realidades, não apenas porque estão compostas por uma densa teia de histórias de violência reconhecidamente próprias do cotidiano feminino, mas também por apresentarem indícios que remetem a vida de suas autoras. Tudo isso nos conduz ao termo autoficção, forjado em 1977, por Serge Doubrovsky, para definir o pacto de leitura de seu livro *Fils*. O conceito surgiu como uma resposta a Philippe Lejeune, que em *O pacto autobiográfico* (2014), publicado pela primeira vez em 1975, afirmava desconhecer romances com o nome próprio de seu autor. Doubrovsky (2014) reconhecia, no entanto, ser o criador apenas do conceito de autoficção, e não da prática em si, visto que ela já existia; e ele a definia como sendo a “ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p. 13). Logo, o conceito delinear, para ele, uma “forma pós-moderna da autobiografia” (DOUBROVSKY, 2014, p. 14), tendo como principais características a homonímia autor/narrador/personagem e o fato de aplicar-se a romances, além de não haver um “eu referente” (no presente) contando a experiência de um “eu referido” (no passado), que seria a estrutura normal de uma narração autobiográfica.

Por outro lado, o modelo de autoficção cunhado por Doubrovsky não é único, o que ele próprio reconhece, mas sem deixar de mencionar que, em sua concepção, as demais propostas representariam não a essência do conceito, mas “possibilidades desviantes”. Doubrovsky inclusive pontua que essa imprecisão do conceito é muito positiva, visto que permite que diversos escritores o utilizem com sentidos diferentes ao que ele próprio atribui, o que torna o termo muito mais rico. Assim, teóricos como Philippe Vilain, Philippe Gasparini e Vicent Colonna propõem outras formas de pensar a autoficção, na contramão do modelo doubrovskyano, ou apenas ampliando-o.

Começando por Vilain, segundo Eurídice Figueiredo (2013), o crítico dispensa uma das características da autoficção consideradas mais importantes pelo criador do conceito, ao admitir que obras anônimas possam ser consideradas autoficcionais, bastando, para tanto, a presença de pistas que remetam a seu autor. Na mesma linha, Gasparini (2014) argumenta que a aplicação dos critérios de homonímia autor/narrador/personagem e da “etiqueta romance” é problemática. No caso do primeiro critério, o crítico destaca que, por um lado, a homonímia não impede a fabulação e, por outro, inversamente, existem casos em que o herói-narrador não é nomeado

mas há indícios intra e extratextuais que remetem incontestavelmente ao autor. Quanto à “etiqueta romance”, Gasparini aponta que muitas vezes ela apenas cumpre um papel de assegurar às obras uma boa recepção literária, inclusive sob frequente imposição dos editores, por considerar que este rótulo torna as obras mais vendáveis.

Além disso, Gasparini também afirma que, na atualidade, tem sido comum qualquer texto em primeira pessoa ser considerado como autoficção, fato que o crítico problematiza e, assim, postula que se limite o termo aos textos em que seu autor, intencionalmente, se ficcionaliza. O que pode, é claro, não ser tão simples como parece, já que nem sempre haverá indicações claras que nos permitam definir se o autor possuía ou não a *intenção* de se ficcionalizar naquele texto, principalmente no caso dos exemplos aqui discutidos, em que a inserção da autoria no corpo do texto não é direta, pois não ocorre a homonímia personagem/narrador/autor, de modo que nos guiamos exclusivamente pelos rastros, pelas pistas que entendemos terem sido deixadas no texto por sua autora que, desse modo, cumpre a tal intenção de se ficcionalizar.

Mais do que questionar as características da autoficção inicialmente consideradas fundamentais para o criador do conceito, Gasparini ainda traz à tona a informação de que o primeiro livro reconhecido por Doubrovsky como autoficcional, além do dele próprio, não é um romance, nem apresenta a homonímia autor/narrador/personagem, pois o herói permanece anônimo. O que, para Doubrovsky, diferenciaria este livro de autobiografias comuns, seriam características como: cronologia perturbada; narrativa fragmentada; texto lacunar; e a presença de comentários internos do autor que colocam em dúvida a veracidade das informações apresentadas. Nesse sentido, e para melhor pensarmos o *corpus* desta pesquisa, tomemos as próprias palavras de Doubrovsky, para quem, na autoficção,

o vivido se conta *vivendo*, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo do vivido-escrito, se desenrolando página após página. Trata-se obviamente de uma *ficção*. Esta ficção é confirmada pela própria *escrita* que se inventa como mimese, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortados de vazios, a ordem da narração autobiográfica. A escrita visa criar para o leitor uma corrente de sensações imprevisíveis e disparatadas que solicitam uma identificação com a pseudomimese de um fluxo de consciência. O modo de leitura se inscreve no âmbito de um pacto romanesco. O pacto particular do texto é propriamente oximórico. (DOUBROVSKY, 2014, p. 116).

Os principais pontos aqui apontados por Doubrovsky para caracterizar a autoficção são o caráter não linear da narrativa, a partir de uma linguagem fragmentada, lacunar, próxima a um fluxo de consciência, o que também acaba por tornar essa linguagem, em nosso entendimento, muito mais próxima da oralidade, na medida em que ela se distancia dos padrões mais formais da escrita e assume traços coloquiais. Outro ponto interessante é que a autoficção, para Doubrovsky, apresentaria um pacto oximórico, isto é, algo entre o pacto autobiográfico, em que há um compromisso com a verdade, e o pacto romanesco, em que se assume completamente o princípio da invenção; posto que representa uma ruptura com o princípio de veracidade, sem aderir integralmente à invenção, preservando uma constante ambiguidade que pode, inclusive, enganar ou confundir o leitor. E esses pontos destacados da definição de Doubrovsky dialogam em muito com o modo como Gasparini define a autoficção, para quem o conceito se aplica a textos autobiográficos e literários que apresentam “numerosos traços de oralidade, de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de disparatado e de autocomentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência” (GASPARINI, apud FIGUEIREDO, 2013, p. 62).

Ambas as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa descumprem com as duas características a princípio tão caras a Doubrovsky, já que não apresentam a homonímia autor/narrador/personagem, nem se trata de romances. Por outro lado, a estrutura dos contos analisados coincide em muito com as demais definições posteriormente apontadas, tanto por Doubrovsky quanto por Gasparini, para caracterizar a autoficção. Isso porque os dois livros aqui estudados são perpassados pela oralidade, com narrativas que se constroem a partir de fluxos de consciência, submetidas à ordem por vezes irregular da memória de cada personagem, frases pausadas, ideias fragmentadas e pela presença de autocomentários.

Na obra de Serrano a oralidade é extremamente marcada, o que coloca em evidência as diferentes classes sociais às quais as personagens pertencem. Sabemos que a linguagem é também um mecanismo de poder, capaz de incluir ou excluir um indivíduo de diferentes espaços. Muitas vezes, bastam umas poucas palavras para que uma pessoa situe a outra em determinada classe social, grupo, região etc., e lhe atribua maior ou menor valor a partir desses dados. Nesse sentido, a personagem Simona, de *Diez mujeres*, assim define a linguagem: “ao mesmo tempo maldita e bendita, a que nunca descansa, a que desmascara tudo, a que te situa em um espaço do mundo, a que te dá identidade. Também a que expõe teus defeitos”¹² (SERRANO, 2011, p. 119, tradução nossa).

¹² “maldito y bendito a la vez, el que nunca descansa, el que desenmascara todo, el que te sitúa en un espacio de mundo, el que te da identidad. También el que te hace mostrar la hilacha.”

Assim, o discurso de cada personagem do livro de Serrano vai sendo construído com formatos mais ou menos coloquiais, a partir do uso maior ou menor de palavras e expressões conhecidas como *chilenismos*, isto é, coloquialismos próprios da fala chilena, muitos deles rejeitados pelas camadas sociais mais altas. Essa opção por marcar a oralidade é importante para sustentar a estrutura narrativa da obra e dar a ela uma maior sensação de verdade, já que a principal característica dessa estrutura é colocar o leitor frente a frente com cada personagem que, de forma autônoma, relata sua própria história, criando a ilusão de um cenário em que quem lê, ao sentir-se tão próximo daquele ser ficcional que narra, possa identificar-se mais profundamente com as vivências que se desvelam. Nessa estrutura, estratégias como o fluxo de consciência, com interrupções, autocomentários e ideias fragmentadas, se mostram bastante recorrentes em todos os contos do livro.

Insubmissas lágrimas de mulheres também bebe da oralidade, mas não com a intenção de demarcar diferenças sociais entre as personagens, apenas para conferir mais verdade à obra, já que a estrutura narrativa nela adotada também se propõe a criar um cenário em que o leitor é colocado frente a frente com cada mulher que se narra, encarnando ele próprio o papel da narradora-personagem deste livro, responsável por recolher cada um dos relatos e entrelaçá-los. Aqui, o maior destaque se encontra na técnica de fluxo de consciência, muito bem trabalhada por Evaristo. Em “Shirley Paixão”, por exemplo, a protagonista inicia sua narrativa pelo que seria o desfecho dela, o momento em que quase matou o companheiro para defender a filha, deixando vir à tona, em suas reflexões, o ódio que sente do homem, para, então, voltar ao início e explicar os motivos que a levaram a esse extremo, sem deixar de, por vezes, transitar entre o princípio e o fim da narrativa. Todos os demais contos do livro de Evaristo são constantemente entrecortados por reflexões, ora da protagonista, ora da narradora-personagem, além de apresentarem, em maior ou menor grau, essa mesma estrutura não linear, em que quem narra acessa fatos de diferentes tempos, mesclados em sua narrativa.

Vincent Colonna (2014) chama o modelo dubrovskyano de “autoficção biográfica”, e o define como “o renascimento mascarado do bom e velho romance autobiográfico”, que para ele seria apenas uma das manifestações possíveis para a autoficção. Debruçando-se sobre as reflexões de Luciano de Samósata, Colonna considera a existência de quatro estratégias de “fabulação”: a *autoficção fantástica*, em que o autor se coloca no texto com seu nome próprio, entretanto, inventa para si uma vida, com fatos que não experienciou e que inclusive não tem nenhum compromisso com a verossimilhança; a *autoficção biográfica*, em que o autor ainda é o herói, mas fabula sua existência a partir de fatos reais ou ao menos plausíveis; a *autoficção especular*, em que o escritor, a partir de um “procedimento refletor”, se coloca no texto,

figurando entre os personagens, porém não como protagonista; e a *autoficção intrusiva*, em que há um narrador-autor à margem do enredo, que se intromete na narrativa. Nesse primeiro momento, detalharemos a autoficção especular, por se aplicar bem ao nosso *corpus*. Colonna a define da seguinte forma:

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. (COLONNA, 2014, p. 53).

Colonna, então, associa essa estratégia à tradição em pintura conhecida como “quadro dentro do quadro”, em que o artista se coloca em algum canto de sua própria tela, geralmente pintando diante de um cavalete – a exemplo da obra *As meninas*, de Velásquez. O crítico prossegue nos lembrando que, segundo Maurice Merleau-Ponty, essa tradição atua como se houvesse um espelho dentro do quadro, de modo a proclamar “a reversibilidade do vidente e do visível, da essência e da existência, do imaginário e do real; ‘uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim’” (MERLEAU-PONTY, apud Colonna, 2014, p. 54). Desse modo, entendemos que o efeito provocado é a sensação de que o espectador – que em um primeiro momento pode ser o próprio pintor e, posteriormente, seu público –, ao mesmo tempo em que olha para o quadro, recebe de volta o olhar do autor, que, como em um espelho, é um outro, externo a quem observa, mas, de algum modo, também coincide com ele.

No caso da literatura, compreendemos que, quando o escritor se coloca dessa forma em seu texto, é como se sua imagem se confundisse entre autor e personagem. Desse modo, “o escritor pode se tornar personagem, o personagem escritor” (COLONNA, 2014, p. 55) e, ao mesmo tempo, é como se o escritor fosse, então, capaz de, desde o interior de seu texto, devolver o olhar do leitor.

Percebemos essa estratégia em *Diez mujeres*, de Marcela Serrano, na figura de Simona, narradora do conto que leva seu nome. Isso porque a história da personagem se confunde com dados reais da vida da própria autora: ambas se afirmam como mulheres afeitas à política, de esquerda, feministas; provém de contextos financeiramente confortáveis; cresceram no seio de famílias em que as discussões sobre política eram frequentes e em que elas sempre foram

estimuladas a questionar e manifestar suas ideias; estudaram em colégios católicos; casaram-se duas vezes, tendo uma filha com o primeiro marido e outra com o segundo; decidiram, já em idade mais avançada, isolar-se do mundo e renunciar às obrigações de convivência social que não lhes agradavam.

Explicando melhor essa última coincidência, no caso de Simona, como vimos, após vinte anos ao lado de seu segundo marido, a personagem se separa e passa a viver sozinha em um apartamento em frente ao mar. Ali, ela se distancia do mundo, optando por atender exclusivamente às atividades que lhe agradam, de modo que, segundo ela, já não comparece a eventos de familiares ou de amigos, aos quais antes atendia por mera obrigação. Assim, a personagem mantém uma convivência apenas com suas filhas, que seriam as pessoas com as quais ela, de fato, quer estar. De forma semelhante, Serrano (2017) conta, em uma entrevista concedida a Matilde Burgos, para o CNN Chile, que ela e seu marido vivem em casas separadas e mantém visitas um ao outro, como fazem os casais de namorados. Desse modo, ela afirma viver mais isolada, tendo pouco convívio social e que, inclusive, não participa mais dos eventos sociais de sua família nem dos eventos formais da vida política do marido: “vejo apenas as pessoas que são importantes para mim”¹³ (SERRANO, 2017, tradução nossa), afirma.

Parece-nos, portanto, que Marcela Serrano se coloca discretamente em um canto de seu livro, na figura dessa personagem que, ao mesmo tempo em que é ela, é também uma outra diferente dela. Arriscamos, inclusive, especular que a escolha do nome da personagem possa ser um jogo da autora, em que a primeira letra coincide com a de seu sobrenome, além de conter o mesmo número de sílabas. Identificamos, portanto, um efeito especular, em que autora e personagem se confundem, e temos a sensação de ser ali, discretamente, inserido um espelho, capaz de refletir traços da vida de Serrano e de lançar, desde o interior do texto, o olhar de quem o criou.

Além disso, segundo Colonna, de um modo geral, a autoficção sempre teria algo de especular. Isso porque, ao inserir-se nas páginas de um livro do qual já figura como autor, o escritor provocaria um efeito de duplicação, um reflexo do livro sobre si mesmo. Nesse sentido, entendemos que *Insubmissas lágrimas de mulheres* também exprime algo de especular, já que Evaristo se coloca em diferentes partes do livro, através de alguns traços reais de sua vida ou das de outras mulheres de sua família, mas, sobretudo, a partir do pacto autobiográfico¹⁴ que

¹³ “A la gente que quiero, la veo.”

¹⁴ Serge Doubrovsky (2014) define o pacto autobiográfico como uma “afirmação, no texto, dessa identidade [do nome do autor-narrador-personagem], remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (DOUBROVSKY, 2014, p. 30-32); e afirma que ele pode ocorrer de forma implícita, a partir de dados ou aspectos,

sela com o seu leitor no momento em que insere nas páginas da obra o nome e sobrenome de sua mãe como sendo a mãe da própria narradora: “Não pude deixar de me levantar e, respeitosamente, beijar a mão daquela mais velha, contemporânea de minha mãe, **Joana Josefina Evaristo**, tão rainha quanto ela” (EVARISTO, 2016, p. 128, grifo nosso).

Por outro lado, acreditamos que, para além desse aspecto especular, *Insubmissas lágrimas de mulheres* atende bem aos critérios que caracterizam a ficção intrusiva. Para melhor compreendermos essa estratégia, tomemos a seguinte definição detalhada por Colonna:

Nessa postura, se pudermos considerá-la de fato como tal, a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um “narrador-autor” à margem da intriga. É por isso que essa postura não figura na obra de Luciano de Samósata: ela supõe um romance “em terceira pessoa”, com um enunciador exterior à trama. Nessa “intrusão do autor”, o narrador faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade de fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história. (COLONNA, 2014, p. 56).

A partir dessas informações, pensemos a narradora-personagem do livro de Evaristo, que se apresenta como uma espécie de contadora/catadora de histórias similares às suas próprias, ou, como ela mesma se define, “ouvinte de histórias de suas semelhantes” (EVARISTO, 2016, p. 69). É ela quem procura pelas personagens a fim de ouvir seus relatos para recriá-los, em um processo de transposição da oralidade à escrita. Evaristo, inclusive, admite, vale ressaltar, que ela, de fato, ouviu histórias a partir das quais o livro pôde nascer, sem, no entanto, precisar buscá-las: “elas me buscam, muitas me chegam, fico atenta” (EVARISTO, 2014, p. 32). E tal qual propõe a autoficção intrusiva, a narradora-personagem deste livro não partilha das vivências que registra, situa-se à margem delas e funciona como ouvinte e porta-voz dessas histórias. Como uma voz sem nome e sem corpo, a narradora-personagem constrói pouco a pouco suas reflexões a respeito dos relatos que acompanha e do próprio ato de recolhê-los, entrelaçando uma história à outra, como no exemplo do seguinte trecho, extraído do conto “Lia Gabriel”, em que a narradora menciona algumas das personagens de outros contos, além de uma figura do mundo extraliterário:

no corpo do texto, que coincidam com informações reais da vida do autor, ou de forma patente, através da inserção de seu nome próprio.

Enquanto Lia Gabriel me narrava a história dela, a lembrança de Aramides Florença se intrometeu entre nós duas. Não só a de Aramides, mas as de várias outras mulheres que se confundiam em minha mente. Por breves instantes, me veio também a imagem da Mater Dolorosa e do filho de Deus pregado na cruz, ficções bíblicas, a significar a fé de muitos. Outras deusas, mulheres salvadoras, procurando se desvencilhar da cruz, avultaram em minha memória. Aramides, Líbia, Shirley, Isaltina, Da Luz, e mais outras que desfiavam as contas de um infinito rosário de dor. E, depois, elas mesmas, a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressurreição e persistem vivendo. (EVARISTO, 2016, p. 95).

Aqui, portanto, a narradora menciona Aramides Florença, Líbia Moirã, Shirley Paixão, Isaltina Campo Belo e Mirtes Aparecida da Luz, todas elas personagens de outros contos do livro, equiparando-as a Maria, mãe de Jesus, e a Lia Gabriel, personagem central do conto em questão, para indicar que todas essas mulheres carregam histórias marcadas pela dor, mas também pela resiliência e superação. Além disso, a narradora não fecha essa lista, pelo contrário, a deixa em aberto com a indicação “e mais outras”, sugerindo que as histórias dessas mulheres possam ainda entrecruzar-se com as de infinitas outras, inclusive, externas ao texto. Com esse movimento, a narradora-personagem se intromete no relato de Líbia para nele imprimir suas reflexões e costurar uma história na outra, marcando uma coletividade.

Para melhor pensarmos os papéis possíveis da coletividade nas escritas de si, tomemos as reflexões de Gasparini (2014), para quem, ao lado dos escritores autoficcionistas, aqueles que “misturam ficção e realidade”, haveria o rol dos que “mantêm ‘uma postura de verdade’ e tentam atingir certo grau de universalidade” (GASPARINI, 2014, p. 213), a exemplo, segundo ele, da escritora francesa Annie Ernaux. Segundo Gasparini, Ernaux pretende, a partir das expressões “narrativa transpessoal” e “narrativa-auto-socio-biográfica”, por ela propostas, “ir além do estágio narcisista da escrita do eu para atingir uma espécie de universalidade” (GASPARINI, 2014, P. 211); posto que “o morfema ‘sócio’ notifica que o testemunho pessoal deve se inscrever em um contexto social e histórico, que ele contribui senão para elucidar, pelo menos para descrever” (GASPARINI, 2014, p. 211-212).

Contudo, para Judith Butler (2017), relatar a si mesmo sempre implica uma coletividade. Isso porque, segundo a filósofa, as condições sociais de surgimento do “eu” são inerentes a ele, de modo a implicá-lo em um conjunto de normas morais condicionadoras que, por seu caráter social, excedem qualquer significado puramente pessoal, de modo que,

quando o ‘eu’ busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse ‘si mesmo’ já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o ‘eu’ busca fazer

um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social. A razão disso é que o ‘eu’ não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas. (BUTLER, 2017, p. 18).

Logo, para Butler, uma vez moldada por normas pré-estabelecidas às quais todos estamos sujeitos, a relação com o “si-mesmo” é inevitavelmente social. No entanto, como a própria teórica ressalta, não podemos desconsiderar que há sempre a possibilidade de desafiar as convenções, ir contra as normas, com o objetivo de romper com elas ou de transformá-las. Mas esse movimento, obviamente, só existe dentro de um contexto social prévio, ora, não se pode romper ou transformar algo sem que o produto dessa ruptura ou transformação contenha marcas daquilo que o originou. Dessa forma, de um jeito ou de outro, os relatos de si também implicariam, inevitavelmente, uma coletividade.

Ao analisar a narradora-personagem de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, é impossível não pensar na Escrava Anastácia, figura muito presente na cultura popular afro-brasileira, que, por se recusar a deitar-se com seu senhor, teria sido obrigada a usar, durante toda a sua vida, uma máscara de ferro com pequenos orifícios, que, segundo Conceição Evaristo (2018), simboliza o silêncio imposto aos povos dominados. Porém, ainda de acordo com a escritora, o subalternizado nunca se cala e, por isso, aprendeu a falar pelos orifícios da máscara, até estilhaçá-la. Para além, Evaristo menciona a figura da Mãe Preta, grande contadora de histórias, responsável por cuidar das crianças brancas e, inclusive, fazê-las dormir ao som de suas narrativas. Entretanto, as histórias da Mãe Preta vinham, sim, de sua ancestralidade, davam vida aos mitos e às lendas herdadas desde o solo africano; mas não falavam sobre seu sofrimento no continente americano, não davam conta das tantas vezes em que era humilhada ou espancada no tronco, ou impedida de alimentar e cuidar dos próprios filhos, dentre tantas outras formas de violência a que era submetida. De acordo com Evaristo, as escritoras negras de hoje estão tendo a possibilidade de contar essas outras histórias, aquelas que servem não para “ninar os da casa grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2005). Assim, para a escritora, é como se a Escrava Anastácia, através de suas descendentes, como o são a própria Evaristo e, conseqüentemente, sua narradora-personagem, gritasse pelos orifícios da máscara.

É evidente, portanto, que a escrita de Conceição Evaristo não contempla, de forma alguma, apenas suas próprias vivências. Na introdução de outro de seus livros, *Olhos d'água*, Jurema Werneck associa Evaristo à figura da Iyalodê, título concedido a Orixás, que significa “a que fala pelas mulheres que não podem falar, contando, dizendo amaldiçoando”

(WERNECK, 2016, p. 14) e diz que, desde esse lugar, a escritora “inventa um mundo que existe”, o que podemos afirmar que também se aplica a *Insubmissas lágrimas de mulheres*. A esse movimento de “inventar um mundo que existe”, Conceição Evaristo batizou de *Escrevivência*, conceito que delinea uma escrita originária da experiência coletiva de indivíduos subalternizados, a partir do qual ela, em suas próprias palavras, tenta “escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade” (EVARISTO, 2014, p. 31). Em entrevista concedida, em 2015, a Kátia Borges, para a UOL, a escritora admite que a escrevivência se aproxima da autoficção, mas ressalta que o conceito criado por ela sempre passa por experiências coletivas, com ficções da memória nas quais o substrato é a realidade, pois

o escritor angolano Pepetela diz que só escreve ficção quem conhece a realidade, quem tem a vivência, quem tem a memória, no plano pessoal e está em sintonia, em cumplicidade, com o coletivo. A minha experiência como mulher pobre, como mulher negra, me autoriza a escrever. Quando crio um texto em que falo do outro como alteridade é de mim, na verdade, que estou falando, porque eu experimento aquele lugar de alteridade. Toda a minha escrita, seja ficção, seja no âmbito teórico e acadêmico, é contaminada pela minha condição de mulher negra na sociedade brasileira. É uma história compartilhada por muitas e muitas mulheres. Da África à diáspora. (EVARISTO, 2015).

Também Marcela Serrano se debruça na coletividade para criar as histórias de *Diez mujeres*, ao passar brevemente pelos horrores da ditadura militar chilena, em “Simona”, ou quando se baseia no contexto dos conflitos entre Israel e Palestina, particularmente cruéis para as mulheres, que, não raro, são estupradas por soldados inimigos, para criar a protagonista do conto “Layla”. Além disso, tanto Serrano como Evaristo delinham personagens vítimas das mais diversas formas de violência sexista e machista que, embora ficcionais, refletem a memória coletiva, historicamente silenciada, de uma multidão de mulheres que, desde que nasceram, enfrentam, cotidianamente, em maior ou menor proporção, as mais duras formas de violência.

A escrita das duas autoras apresenta, portanto, traços de autoficção, na medida em que comporta informações que se confundem com suas vidas reais. Não obstante, para além de si mesmas, as duas escritoras constroem obras que contemplam uma coletividade em que também se inserem, a partir de histórias que delinham diferentes percalços vividos pelas mulheres; ficções que nascem das múltiplas realidades desses sujeitos.

No que se refere à temática dessa autoficção escrita por mulheres aqui analisada, algo nos chama a atenção: os dois livros são completamente perpassados pela violência. E isso não

é uma exclusividade de nosso *corpus*, pois, de acordo com Madeleine Ouellette-Michalska, apud Figueiredo (2013) é raro que a autoficção de autoria feminina se apresente como serena e feliz. Segundo ela, pelo olhar das escritoras, o gênero frequentemente expressa suas angústias, causadas por perdas, traições, feridas e frustrações.

Ouellette-Michalska ressalta ainda que a necessidade de falar de si em sociedades nas quais, durante tanto tempo, as mulheres foram silenciadas, reflete uma proliferação de narrativas autoficcionais de autoria feminina. Dentro do gênero, as escritoras conseguiriam criar uma espécie de duplo de si, inclusive, utilizando seu próprio nome, para falar de forma mais livre sobre assuntos tabus, já que a autoficção não possui compromisso com a verdade. Da mesma maneira, Leonor Arfuch (2012) afirma que, como não possuem obrigação com a verdade, as escritoras são capazes de “colocar em cena registros pulsionais, condutas socialmente reprováveis, emoções ‘proibidas’, e mostrar, talvez com maior crueza, o limite entre público e privado”¹⁵ (ARFUCH, 2012, p. 13, tradução nossa). E, a partir desse espaço seguro, muitas mulheres conseguem escapar da submissão à linguagem masculina supostamente universal, responsável por impor uma concepção feminina redutora, e podem, então, narrar-se a partir de sua própria perspectiva. Assim, “ao criar a personagem da escritora, que se desdobra em vários papéis, as autoras encontram a estratégia narrativa para se colocar em cena de maneira especular, já que se veem como uma outra que escreve, como um outro duplo de si” (FIGUEIREDO, 2013, p. 74).

Observamos, portanto, ao longo das discussões propostas neste primeiro capítulo, que a trajetória, tanto das mulheres chilenas, quanto das brasileiras, foi e continua sendo difícil. Isso se traduz, primeiramente, em concepções femininas limitadoras, encontradas em textos de autoria masculina, mas também em muitos de autoria feminina. Nesse sentido, vimos que cabe às escritoras a tarefa de tornar-se conscientes desses estereótipos e reformulá-los. A outra face da opressão imposta às mulheres no âmbito da literatura consiste em um cenário em que, até os dias atuais, conseguir afirmar-se como escritoras representa um desafio muito mais duro para elas do que para os homens. Por fim, identificamos traços autoficcionais nas obras analisadas e encerramos com uma reflexão que nos leva ao tema do segundo capítulo desta pesquisa: a violência como tema preponderante na autoficção de autoria feminina.

¹⁵ “poner en escena registros pulsionales, conductas socialmente reprobables, emociones ‘prohibidas’, en definitiva, mostrar, quizá con mayor crudeza, el deslinde entre lo público y lo privado”.

“Abraso-me eu-mulher e não temo,
sei do inebriante calor da queima
e, quando o temor
me visita, não temo o receio,
sei que posso me lançar ao fogo
e da fogueira me sair inunda,
com o corpo ameigado pelo odor
da chama.”

(Fêmea-Fênix, Conceição Evaristo, 2017).

“Trago na palma das mãos,
não somente a alma,
mas um rubro calo,
viva cicatriz, do árduo
refazer de mim.”

(Amigas, Conceição Evaristo, 2017).

2 MEMÓRIA, VIOLÊNCIA E RELAÇÕES DE PODER: DO CORPO FEMININO AO CORPO TEXTUAL

Se, de acordo com Ouellette-Michalska, apud Figueiredo (2013), a violência é um tema recorrente na autoficção de autoria feminina, temática essa que também se estende ao *corpus* desta pesquisa, consideramos de fundamental importância analisá-la e discuti-la mais profundamente. Ao relacionar mulheres e violência, é impossível não nos lembrarmos do texto de Eliane Brum (2018) para o *El País*, em que a jornalista descreve a violência como sendo “tão constituinte do que é ser uma mulher como nossos ossos, órgãos, sangue” e afirma que “a violência é estrutural no nosso ser e estar no mundo” de tal modo, que “compreendemos o que somos pela ameaça aos nossos corpos” (BRUM, El País, 2018). Sabemos muito bem o que significa ser mulher em sociedades patriarcais que, além de violentas, são extremamente machistas e misóginas. Aprendemos desde muito cedo que nossos corpos não são realmente nossos, mas que, de todo modo, cabe apenas a nós protegê-los da violência masculina, limitando nossas roupas, hábitos, desejos; regidas por um Estado supostamente laico, que cada vez mais se debruça em crenças limitadoras para controlar nossos corpos e brutalmente nos deslocar do lugar de vítimas para o de culpadas da violência que nós mesmas sofremos.

Insubmissas lágrimas de mulheres e *Diez Mujeres* passam por esse lugar, uma vez que são obras profundamente marcadas por relações de poder em que os homens se sentem legitimados a impor-se violentamente sobre as mulheres. E essa violência quase sempre passa pelo corpo, seja de forma simbólica ou física. Assim, os personagens masculinos desumanizam as mulheres e atuam como se os corpos delas fossem territórios – sobre os quais eles se convenceram de que possuem direitos ilimitados.

A violência é, segundo Karl Erik Schøllhammer (2013), elemento fundador da cultura brasileira e, também de acordo com o autor, a literatura se propõe a simbolizá-la, bem como a buscar nela uma forma de transgredir os limites da escrita literária. Para além das fronteiras nacionais, citando o escritor chileno Ariel Dorfman, Schøllhammer destaca que toda a cultura latino-americana se nutre da violência como matéria prima, desde a conquista, ocupação e exploração, passando pela aniquilação da cultura indígena, a escravidão, o imperialismo, a luta pela independência e os regimes autoritários. Assim, para Dorfman, citado por Schøllhammer, “a violência é o meio em que o homem vive no continente latino-americano” (DORFMAN, apud SCHØLLHAMMER, 2013, p. 106).

De forma semelhante, Jaime Ginzburg (2012a) também ressalta que a violência tem um papel constitutivo na cultura brasileira e acrescenta que a partir dessa constatação é possível formular a hipótese de que ela tem um papel fundamental também para a literatura nacional. Podemos facilmente ampliar essas observações de Ginzburg para um contexto latino-americano, assim como as conclusões a que o autor chega em seguida, de que a violência faz parte de nossa tradição canônica. Ora, para Ginzburg, a legitimação da violência é um traço constante na sociedade brasileira, a partir de situações em que são explorados apenas seus aspectos de fascínio gratuito, e nossa literatura, servindo-se do imaginário despertado pela violência como matéria prima, nem sempre escapa dessa crítica, posto que não é raro nos depararmos com posições favoráveis à violência, como o elogio da guerra, do combate ou o gosto pela destruição, gosto esse que Ginzburg define como “masculino, viril, patriarcal, campestre” (GINZBURG, 2012a, p. 127-129).

Ginzburg (2012b) também traz para a discussão a ideia de que haveria uma grande diferença entre o sujeito violento e o não violento, o que situa esses dois indivíduos entre ameaçadores e ameaçados, de modo que aqueles ofereceriam um risco constante a estes, ou seja, o sujeito não violento é então colocado em um lugar de vulnerabilidade em relação ao sujeito violento. Pensando nas relações de gênero, quem ocuparia cada um desses dois lugares? Ao discutir os possíveis fatores responsáveis pela submissão das mulheres aos homens, Beauvoir (2016a) explica que isso se dá não apenas por uma questão biológica, considerando que os homens possuem maior força física, mas, principalmente, devido à socialização desses sujeitos. Sabemos que os dois gêneros são educados de formas bastante diferentes: enquanto nos meninos estimulam-se comportamentos arriscados e violentos, nas meninas estes mesmos comportamentos são reprimidos, recaindo-lhes o estímulo ao cuidado e à doçura. Não é de se surpreender que, na vida adulta, as relações de gênero se desenhem de forma que as mulheres frequentemente ocupem um lugar de vulnerabilidade em relação aos homens.

Essa diferença de socialização entre os gêneros é descrita por Heleieth Saffioti (2015), recorrendo a Jung, como provocadora de um desequilíbrio entre o *animus* e a *anima*, sendo que o primeiro se refere ao princípio masculino e a segunda, ao princípio feminino. Todas as pessoas seriam dotadas de ambos os princípios, que deveriam, idealmente, ser igualmente desenvolvidos, o que geraria seres humanos bem equilibrados. Entretanto, Saffioti destaca que como a sociedade estimula os homens a desenvolverem seu *animus* e não desenvolverem sua *anima*, enquanto procede de forma inversa com as mulheres, é comum que aqueles tornem-se sujeitos prontos para transformar sua agressividade em agressão, enquanto estas tendem a se converter em seres fragilizados e vulneráveis.

Indo mais além no que se refere aos lugares desiguais desenhados pelo patriarcado para o homem e para a mulher na sociedade, é importante destacar que, de acordo com Ginzburg (2012b), a história de hegemonia política desse sistema está associada ao mito do pai como âncora da estrutura social. Por isso as posições de poder na sociedade são sempre destinadas a homens, brancos, heterossexuais, pertencentes a famílias consideradas dignas, de grupos religiosos dominantes, que defendem interesses de seu próprio grupo social etc. Assim, todos os indivíduos que não se enquadram nessas características têm sido historicamente subordinados ao grupo dominante, detentor do poder. A figura paterna é então colocada como uma base segura “para a proteção, para garantir a ordem e constituir as referências para o entendimento da realidade” (GINZBURG, 2012b, p. 78), e seria, portanto, mais competente para governar tanto no campo público quanto no privado.

No entanto, o autor apresenta diferentes notícias que comprovam que nem sempre os pais protegem os filhos, muito pelo contrário, também podem ser violentos e inclusive matar. Do mesmo modo, sabemos, são muitos os casos de violência praticada por homens contra mulheres. Logo, o mito cai por terra e torna-se evidente a farsa do patriarcado: “a figura paterna não é a base segura de proteção que deveria ser” (GINZBURG, 2012b, p. 81).

Por outro lado, mas complementando essas reflexões, Saffioti (2015) afirma que o conceito de patriarcado determina as relações homem-mulher, porém não figura com uma aceção de poder paterno do direito patriarcal, mas como direito sexual. Assim, nessa estrutura, os homens teriam direitos quase irrestritos sobre o corpo feminino. O conceito delinea, portanto, uma modalidade hierárquica de relação de poder entre homens e mulheres que invade todos os espaços da sociedade, com formas de opressão que se baseiam tanto na ideologia quanto na violência.

Hannah Arendt (2010) define o poder como um instrumento de domínio e, para tanto, apoia-se em Voltaire, para quem “o poder consiste em fazer com que os outros ajam conforme eu escolho”, estando presente sempre que se tem a oportunidade de “afirmar minha própria vontade contra a resistência” (VOLTAIRE apud ARENDT, 2010, p. 52) dos outros. Além disso, segundo Arendt, é comum que poder e violência apareçam juntos, não obstante, trata-se de coisas muito diferentes. Quando o poder é colocado à prova por contestadores individuais, a violência, explica a autora, surge como último recurso para preservá-lo. Mas embora a substituição do poder pela violência possa trazer a vitória, também acarreta a própria destruição do poder, já que “poder e violência são opostos; onde um domina, o outro está ausente”. Desse modo, de acordo com Arendt, ao perder poder e, assim, recorrer à violência como instrumento para resgatá-lo, o indivíduo, na verdade, provoca a própria destruição desse poder. E se “o poder

nunca é propriedade de um indivíduo”, pertencendo “a um grupo” e permanecendo “em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido” (ARENDDT, 2010, p. 60), podemos facilmente relacioná-lo ao gênero masculino, tão fortemente unido ao longo da história ao redor das normas que eles próprios criaram e que favorecem seu domínio sobre o gênero feminino.

Sabemos que, não raro, as mulheres, em diversos temas, são incentivadas a disputarem entre si, o que acarreta sua desunião. Nesse sentido, Beauvoir (2016a) ressalta que as mulheres não teriam se rebelado significativamente contra a opressão masculina a que estão sujeitas devido à falta de meios que as reúna em coletividade, como a existência de um passado, uma história, uma religião própria ou mesmo uma solidariedade de trabalho e interesses. Elas não estão sequer espacialmente reunidas, como grupos excluídos que convivem em comunidades: “vivem dispersas entre os homens, ligadas pelo *habitat*, pelo trabalho, pelos interesses econômicos pela condição social a certos homens – pai ou marido – mais estreitamente do que a outras mulheres” (BEAUVOIR, 2016a, p. 16). Inclusive, as mulheres tendem a ser solidárias a homens de outros grupos aos quais pertencem, como a mulher branca seria solidária ao homem branco e não a mulher negra, ou a burguesa ao homem burguês e não a mulher proletária. Logo, as mulheres, politicamente isoladas umas das outras e dispersas entre seus opressores, dificilmente ocupariam outra posição que não a de dominadas pelo homem, que, nas palavras de Sartre, “sente-se mais homem quando se impõe e faz dos outros um instrumento de sua vontade” (SARTRE, apud ARENDDT, 2010, p. 52).

Como dito, a violência de gênero é tema preponderante no *corpus* desta pesquisa, delineando relações de poder que culminam em ações violentas físicas e/ou simbólicas de personagens masculinos contra os corpos das protagonistas e/ou de outras mulheres próximas a elas. É importante também ressaltarmos que, como nos lembra Saffioti, “a violência de gênero, especialmente em suas modalidades doméstica e familiar¹⁶, ignora fronteiras de classes sociais, de grau de industrialização, de renda *per capita* de distintos tipos de cultura (ocidental x oriental) etc.” (SAFFIOTI, 2015, p. 87-88), ainda que guarde suas especificidades, nos diversos casos existentes, inerentes a cada uma dessas e de outras características.

Fazendo jus a isso, os dois livros aqui estudados apresentam personagens bastante plurais, pertencentes a diferentes classes sociais, etnias e culturas. Conceição Evaristo molda desde personagens pobres, como Mary Benedita, nascida em uma cidade pequena, em uma

¹⁶ Heleieth Saffioti (2015) define a violência doméstica como aquela que ocorre entre pessoas que residem em um mesmo domicílio, tenham elas parentesco entre si, ou não. Além disso, essa modalidade, segundo Saffioti, apresenta pontos de sobreposição e, portanto, pode ocorrer de forma concomitante com a violência familiar, que a teórica define como aquela que envolve membros de uma mesma família, seja nuclear ou extensa.

família de lavradores e Rose Dusreis que, por falta de dinheiro, não pôde estudar dança em sua infância como tanto queria; até as de classe média à alta, como Aramides Florença, “chefe do departamento de pessoal de uma promissora empresa” (EVARISTO, 2016, p. 11); Natalina Soledad, que podia contar com uma empregada doméstica na casa em que vivia com os pais e, depois que eles morreram, recebeu de herança “algumas casinhas que lhe forneceriam rendas para viver” (EVARISTO, 2016, p. 25); Adelta Santana Limoeiro, que afirma ter sustentado, durante alguns dias, sozinha e “sem dificuldade alguma” (EVARISTO, 2016, p. 40), a si própria, o marido e duas mulheres donas da casa em que ele desfalecera e Isaltina Campo Belo, que, filha de um funcionário público e uma enfermeira, explica que teve “uma infância sem muitas dificuldades” (EVARISTO, 2016, p. 56).

Em *Diez mujeres*, por sua vez, as diferenças sociais existentes entre as personagens são ainda mais demarcadas. Isso ocorre, como vimos, sobretudo, através da linguagem que cada uma delas emprega, mas também a partir do conteúdo de seus relatos, como é o caso de personagens pobres como Mané, que, de atriz à professora, se aposenta modestamente e, no auge de seus 70 anos, nos fala dos “luxos” que não pode pagar, como um tratamento dentário ou os medicamentos de que precisa; Juana, funcionária de um salão de beleza que, com dificuldades, cuida sozinha de suas próprias despesas e das de sua mãe e uma filha doentes e Luisa, mulher negra e pobre que trabalha como empregada doméstica e depende da ajuda dos filhos para sobreviver. E, por outro lado, personagens ricas como Francisca, em suas perambulações entre o Chile e os Estados Unidos; Simona, que revela possuir economias suficientes para viajar a diferentes destinos com as filhas até o fim de sua vida e Andrea, uma jornalista famosa que se hospeda em um hotel de luxo no deserto do Atacama. Dessa forma, as duas autoras contemplam, nos perfis socioeconômicos de suas personagens, uma grande diversidade de mulheres, ilustrando a premissa de que a violência contra a mulher é um mal que não escolhe classe social e acomete todos os espaços da sociedade.

Compreendemos o estupro como a forma mais brutal de imposição da violência masculina sobre os corpos das mulheres. Muito além do sexual, o ato se justifica essencialmente pelo desejo do agressor de dominar sua vítima, obtendo poder absoluto sobre ela. Quando se trata de relações conjugais, são frequentes os casos de abusos sexuais praticados por homens que se sentem donos dos corpos de suas companheiras a tal ponto que lhes parece natural obrigá-las a satisfazer desejos que são apenas deles. É o caso de Aramides Florença, protagonista de um dos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, que é estuprada pelo companheiro durante o período de resguardo.

Ainda durante a gestação o homem passa a sentir-se preterido e nutre um profundo ciúme do próprio filho. Assim se iniciam as agressões disfarçadas de acidentes, em que ele atenta contra o corpo da companheira visando atingir a criança, uma vez que seu alvo é sempre a barriga da gestante. Em determinada situação, o ventre é queimado por um cigarro durante um abraço. Em outra, um barbeador é “esquecido” na cama perto da mulher e a fere profundamente na carne que protege o filho. O ápice se dá quando, já após o parto, o homem violenta sexualmente Aramides, de forma tão brutal que indica que, nas palavras da personagem, “esse homem estava me fazendo coisa dele” (EVARISTO, 2016, p. 18). Em seguida, o personagem a deixa e parte, alegando que não queria mais a mulher porque ela não havia sido dele, como em outras ocasiões.

Nesse momento evidencia-se a condição da mulher vista pelo companheiro como objeto de seus desejos, cuja posse, o poder, estaria ameaçado pela chegada do filho. E se “com a perda do poder torna-se uma tentação substituí-lo pela violência” (ARENDR, 2010, p. 72), o estupro ocorre, então, com a intenção de recuperar o domínio sobre aquele corpo que para o homem um dia lhe pertencera e agora parecia não lhe pertencer mais. Mas se “a violência por si mesma resulta em impotência” (ARENDR, 2010, p. 72), já que o preço da violência “não é pago apenas pelo vencido, mas também pelo vencedor, em termos de seu próprio poder” (ARENDR, 2010, p. 71), ao dar-se conta de que havia, inevitavelmente, perdido poder, o homem então se retira.

Em “Shirley Paixão” também podemos perceber uma relação de posse e poder advindas do estupro, nesse caso exercida sobre o corpo de uma filha. É comum que a criança ocupe uma posição de inferioridade nas relações de poder estabelecidas entre ela e os adultos na estrutura familiar, o que acaba por torná-la mais vulnerável à violência desses sujeitos. E já que, como vimos, muito além do sexual, o estupro se apresenta como uma prática de dominação, todo o comportamento do pai assegura o exercício de seu poder sobre a menina. Seni era tratada por este homem de forma depreciativa, diferente do tratamento que ele dava às outras filhas, sempre direcionando à protagonista diversas críticas e deboches.

De acordo com Iencarelli (s/d), o abusador “necessita da fantasia de poder sobre sua vítima, usa das sensações despertadas no corpo da criança ou adolescente para subjugar-la” (IENCARELLI, s/d, parra 1). O que ilustra muito bem que o prazer do agressor não se concentrava apenas na violência sexual em si, mas, principalmente, na posição de poder ocupada, isto é, no domínio que ele conseguia estabelecer sobre a menina, enquanto ela, fatalmente, se colocava em papel de submissão.

Também a reação de Shirley Paixão diante do ato violento que presencia merece ser analisada. Seu gesto consiste em combater a violência com violência, como último recurso de

defesa. Segundo Arendt, a violência sempre depende de justificção pelo fim que almeja, enquanto o poder necessita apenas de legitimação. “A violência”, complementa a autora, “pode ser justificável, mas nunca será legítima”, pois “sua justificção perde em plausibilidade quanto mais o fim almejado se distancia no futuro” (ARENDR, 2010, p. 69). Entretanto, de acordo com Arendt, a violência em defesa própria é inquestionável, posto que “o perigo é não apenas claro, mas também presente, e o fim que justifica os meios é imediato” (ARENDR, 2010, 69). Dessa forma, a reação de Shirley justifica-se enquanto último recurso de um sujeito vulnerável frente a um agressor fisicamente mais forte, em defesa de outro sujeito ainda mais vulnerável.

A própria Shirley nos revela as razões que a moveram em seu gesto violento, quando afirma: “precisava salvar minha filha que, literalmente, estava sob as garras daquele monstro! Seria matar ou morrer. Morrer eu não poderia, senão ele seria vitorioso e levaria seu intento até o fim” (EVARISTO, 2016, p. 32). Nessa fala transparece o medo e o desespero da personagem, reconhecendo sua desvantagem em uma possível luta contra aquele homem, mas, ao mesmo tempo, consciente de que a salvação da filha dependia exclusivamente da atitude que ela decidisse tomar naquele momento. Para tanto, foi preciso recorrer a um instrumento que vencesse a diferença física entre ela e o homem: “E a salvação veio. Uma pequena barra de ferro, que funcionava como tranca para a janela, jazia em um dos cantos do quarto. Foi só um levantar e abaixar da barra. Quando vi, o animal ruim caiu estatelado no chão” (EVARISTO, 2016, p. 32).

Shirley, no entanto, não glorifica a violência, muito pelo contrário, afirma que não se deve fazer justiça com as próprias mãos e que seu ato só se deu porque não havia outra alternativa que possibilitasse a interrupção imediata da tentativa de estupro. Em suas palavras, “Era um homem alto e forte. Só um golpe bem dado poderia conter a força bruta dele” (EVARISTO, 2016, p. 34). Logo, o ato de Shirley não é apenas justificável, como também indiscutível, dado o risco claro, presente e a necessidade imediata de frear a brutalidade do homem que investia violentamente contra o corpo de sua filha.

Isaltina Campo Belo e Layla vivenciam uma modalidade provavelmente ainda mais dura da violência sexual: o estupro coletivo. Se para Sartre, apud Arendt (2010), como vimos, há certos homens que se sentem mais viris quando submetem o outro às suas vontades, enquanto Beauvoir (2016a) nos fala do desejo masculino de expansão que enxerga o corpo feminino como território, sob o qual, de acordo com Saffioti, muitos estão convencidos de que possuem direitos ilimitados, não nos surpreende que essa ânsia por poder culmine em gestos cada vez mais absurdos e violentos contra os corpos das mulheres.

Vale reforçar que é comum, inclusive, como nos explica Arendt, que poder e violência apareçam juntos, numa relação em que o poder é fator primário e predominante. Dessa forma, o desejo por dominar os corpos destas mulheres, por exercer ali um poder que acreditam ser inerente ao seu gênero, assim como um sentimento de superioridade em relação ao sexo oposto, movem ambos os grupos de agressores em seu gesto de extrema violência perpetrada contra as duas personagens.

Contudo, se não pode existir poder onde a violência reina absoluta, podemos então vislumbrar a fragilidade desse tal poder masculino, colocado em risco pela insubmissão da mulher que se nega ou se negaria a atender, por vontade própria, aos desejos destes homens. E a violência não apenas expõe um poder em decadência, como também, dirá Arendt, conduz a sua desapareição. Os agressores de Campo Belo rebelam-se contra um corpo feminino que não está à disposição de seu prazer, mas que, como acabamos descobrindo logo depois, se completa nos braços de outra mulher. E o prazer feminino, na visão de tantos homens, como esses, só pode existir em função deles. Desse modo, quando os agressores veem ameaçado o poder que acreditam possuir, o estupro coletivo emerge como mecanismo de punição, “correção” e dominação desse corpo transgressor da norma.

Já os soldados israelenses que estupram Layla sequer a veem como um ser humano, pois não há diálogo, apenas a violência pura. A nosso ver, isso ocorre porque, além de palestina, ou seja, uma inimiga pela qual eles dificilmente poderiam nutrir outra coisa senão ódio e desprezo, ela é uma mulher. Ora, as mulheres são vistas por eles como objetos que pertencem a algum homem – neste caso, o que é muito pior, a um homem palestino. O estupro coletivo, mais uma vez, surge, então, como forma de punição e dominação desse corpo-território que, para eles, pertence a seus inimigos, com o objetivo de demonstrar poder.

Em “Lia Gabriel”, a imposição de poder se dá a partir da agressão física. Lia é espancada pelo companheiro junto com um filho pequeno. Um detalhe chama a atenção nesta cena: a mulher está nua. A violência então extrapola em muito os limites da dor física ao situar o corpo nu de Lia em uma posição de maior vulnerabilidade e inferioridade diante de seu agressor, desumanizando-a e coisificando-a ainda mais. Após a agressão, Lia Gabriel deixa a casa do marido e quando retorna ela só encontra vazio: “Por vingança [o homem] havia levado tudo, inclusive as nossas roupas” (EVARISTO, 2016, p. 98). Para Saffioti, a destruição de objetos pessoais das mulheres, praticada por seus companheiros, se configura como uma violência atroz, considerando que o gesto visa a destruição da própria identidade destas mulheres. Ao levar consigo todos os pertences de Lia Gabriel, inclusive o que a mulher tinha de mais básico e pessoal, suas roupas, esse homem revela um desejo de tirar da companheira a própria

dignidade, mais uma vez reduzindo-a a categoria de coisa, objeto – um corpo nu, esvaziado por ele.

A princípio, identificamos uma recorrência um pouco maior do tema da violência física nos contos de Evaristo do que nos de Serrano. A escritora brasileira, como vimos, retrata nesse livro diferentes situações de estupro e espancamento. Entretanto, à exceção de “Aramides Florença”, “Shirley Paixão”, “Isaltina Campo Belo” e “Lia Gabriel”, todos os demais contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* desenvolvem-se em torno da violência simbólica, desde o sexismo de pais que rejeitam sua filha por ter nascido menina, passando pela pressão familiar pela manutenção do *status quo* sobre os lugares aceitáveis para uma mulher, até a desvalorização masculina em relação aos corpos do sexo feminino na velhice, dentre outras histórias, inclusive sobre formas de violência que passam mais intensamente por questões étnicas e de classe do que por relações de gênero, como os relacionamentos inter-raciais ou a situação dos descendentes de escravizados.

Já no caso de *Diez mujeres*, apenas os contos “Ana Rosa” e “Layla” retratam a violência física, enquanto todos os outros debruçam-se em diversas formas de violência simbólica, na maioria dos casos sem um agressor específico, sendo este a sociedade ou o Estado. Assim, a escritora chilena, de forma semelhante a Evaristo, retrata a rejeição familiar a crianças do sexo feminino, o desapareço a que as mulheres se veem submetidas à medida em que envelhecem, a reprovação direcionada àquelas que decidem seguir caminhos diferentes do esperado para uma mulher, além de situações mais pertinentes ao contexto chileno, como a aposentadoria precária ou a situação de familiares de desaparecidos no período da ditadura, dentre outras histórias.

2.1 LITERATURA E RESISTÊNCIA COMBATIVA FRENTE À VIOLÊNCIA

Poderia a literatura escrita pelas mulheres contribuir no combate à violência de gênero? Amparando-nos em algumas considerações de Ginzburg, diríamos que sim. De acordo com o autor, atualmente nos vemos cotidianamente expostos a uma carga muitas vezes massiva de violência social, através da televisão, dos jornais, e da internet. Diante disso, caso reagíssemos com intensidade a cada uma dessas notícias, “nosso aparelho psíquico provavelmente não suportaria” (GINZBURG, 2012b, p. 23). Nesse sentido, segundo Ginzburg (2012b), é compreensível que a reação generalizada de parte do público às imagens de violência que recebe através da mídia seja uma certa apatia ou torpor. Ora, “o sistema”, ressalta Ginzburg, “funciona

de modo que é esperado que o público, em geral, reaja como se estivesse sedado” (GINZBURG, 2012b, p. 23). Essa reação se apresenta como uma proteção contra o risco de colapso emocional, mas é também uma clara desumanização. Trata-se de uma situação socialmente problemática, já que as pessoas têm reagido cada vez com menos sensibilidade diante de fatos violentos. De forma semelhante, na análise de Aleida Assmann (2011), essas mídias de massa oscilam entre oferecer, ora uma carga limitada de informações, ora uma enxurrada excessiva, o que ameaça a memória, pois elimina qualquer distinção entre recordar e esquecer, além de gerar o que, segundo a autora, Pynchon apresenta como “um mundo da amnésia organizada, na qual os meios de comunicação produzem o imaginário coletivo” (ASSMANN, 2011, p. 231).

A literatura, defende Ginzburg, se apresenta como uma forma de romper com essa dormência perceptiva, “com percepções automatizadas da realidade” (GINZBURG, 2012b, p. 24), já que

textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos. E isso ocorre fora do circuito neurótico do ritmo imediatista da indústria cultural. O estudo de Yudith Rosenbaum sobre a violência em Clarice Lispector, por exemplo, mostra que diante de um texto da autora, que traz o personagem Mineirinho, as relações entre política e crime, entre linguagem e conhecimento, são postas em questão, o leitor é destituído de segurança quanto a “limites claros entre o eu e o outro, o certo e o errado, a verdade e a falsidade” (2010, p. 178). (GINZBURG, 2012b, p. 24).

Ora, para Ginzburg, ao lermos em algum livro cenas em que um ser humano agride outro e reagirmos a elas com empatia, essa reação torna-se parte de nossa formação ética e poderá ser útil quando estivermos diante de situações reais de violência em que tivermos de tomar posição. Já nossa educação estética é parte decisiva dessa nossa formação ética. Isso porque nossa interpretação das imagens artísticas ajuda a definir critérios a partir dos quais nos relacionamos com outras pessoas e tomamos nossas decisões.

Nesse sentido, Schøllhammer nos fala sobre uma violência da representação, na qual, através da literatura, seria possível um movimento transgressivo de ruptura para resgatar as emoções a partir do terror e da piedade. Dessa forma, o autor coloca em evidência o realismo traumático de Foster, que, segundo ele, ativaria o poder estético negativo, dispondo-se “a romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 168).

Porém, tanto Schøllhammer quanto Ginzburg discutem a fundamental importância de que a violência não seja retratada nos textos literários de forma naturalizada. Ginzburg, inclusive, aponta, como uma alternativa produtiva de contrariar os textos que apoiam a violência, o destaque de situações presentes na literatura em que os personagens reagem a cenas de violência com indignação ou perplexidade. O teórico considera que a reação meramente contemplativa, passiva, já é, por si só, bastante relevante, uma vez que retira o sujeito do lugar do automatismo, onde está acostumado a aceitar a violência como algo natural, e o desloca para um lugar conflitivo, em que ele se vê diante de duas forças, uma capaz de agredir e, outra, que não concorda com isso, gerando um antagonismo que pode oferecer as primeiras condições necessárias para uma mudança de pensamento.

Assim, segundo Schøllhammer, a literatura mescla o imaginário individual ao imaginário coletivo, permitindo “uma comunicação entre o real e o ficcional, entre o verdadeiro e o falso, entre o representado e o imaginado, entre o universal e o particular e entre o público e privado” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 126). Ou seja, ela é capaz de atuar no limite entre cada um desses opostos, o que nos auxilia no processo de “ressimbolização de uma realidade incômoda e incompreensível para o discurso ‘sensato’” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 126).

À medida em que confunde os limites entre real e ficcional, a literatura pode “seduzir” a realidade a se comportar como a ficção, gerando no leitor a desconfiança de estar diante de uma “realidade” normalmente excluída para, assim, conduzir a uma “revisão necessária da realidade convencionalmente aceita”, “recriar outras narrativas, evocando sua reescrita a partir de paradigmas alternativos de explicação”, “expor a fragilidade conceitual de toda explicação e de toda realidade comunicada” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 148).

Se a reação contemplativa de desagrado de um personagem frente à violência já é tão significativa, o que dizer, então, da postura de personagens femininas que não apenas não aceitam a violência contra elas perpetrada, como a denunciam e, por vezes, reagem em defesa própria e da de outras mulheres ou rompem com o ciclo de violência para se recompor e refazer a vida? Na maioria dos contos analisados nesta pesquisa, as narradoras não possuem condições minimamente necessárias para reagir de forma direta, em sua defesa, diante dos episódios de violência por elas vivenciados, o que se justifica por uma questão óbvia: sua desvantagem, no que se refere à força física, em relação a seus agressores. No entanto, apenas Ana Rosa culpa, até o fim do relato, a si própria em detrimento de seu agressor. Todas as outras se reconhecem como vítimas, se mostram perplexas diante da violência e chegam a nutrir aversão ou ódio em relação a seus agressores.

Aramides Florença substitui o amor pelo companheiro por um misto de choque, diante da agressividade do homem contra o próprio filho, e nojo, frente à violência sexual que ele pratica contra ela; Isaltina Campo Belo demonstra um sentimento de profunda revolta contra os homens que a violentaram e esboça um desejo de justiça; Shirley Paixão e Lia Gabriel expressam perplexidade e um ódio profundo de seus agressores, sentimentos que elas inclusive condensam nos adjetivos que usam para referir-se a eles: “animal ruim” (Shirley) e “cão raivoso (Lia)”; Por fim, Layla também nutre um profundo ódio dos homens que a violentaram, expressando, inclusive, um certo desejo de vingança.

Shirley, por outro lado, como vimos, é a única personagem que consegue reagir de forma direta e imediata frente à cena de violência que presencia. Ao ver o companheiro investir contra o corpo nu da própria filha, Shirley percebe, dada a brutalidade da cena, a necessidade de uma reação imediata e igualmente brutal. Embora, em sua reflexão rápida, pondere a dificuldade de enfrentar um homem, fisicamente mais forte que ela, encontra a solução ao avistar uma barra de ferro, que ela então utiliza para golpear o companheiro e salvar a filha.

Todas estas mulheres, mesmo as que calaram durante vários anos, em algum momento, entregam-se à difícil tarefa de abrir suas memórias. Assim, apropriando-se da palavra, elas podem enfim denunciar, sob a forma do relato, a violência vivida, oferecendo seu corpo-história como símbolo da memória de uma multidão de corpos outros, das tantas mulheres que viveram situações semelhantes, mas que, por inúmeros motivos, seguem atadas ao silêncio.

Indo mais a fundo em nossas reflexões, tomemos algumas orientações oferecidas por Ginzburg para a análise da violência na literatura. Em primeiro lugar, o autor destaca a importância de “examinar quais os discursos hegemônicos no período em torno das condições de produção da obra” (GINZBURG, 2012b, p. 36) e comparar seus elementos internos com estes discursos. Tanto *Insubmissas lágrimas de mulheres* quanto *Diez mujeres* são livros atuais, tendo sido, ambos, publicados pela primeira vez em 2011. Portanto, no que se refere ao contexto em que se dá a produção das duas obras, podemos dizer que ambas surgem em sociedades machistas, onde casos de violência de gênero são bastante recorrentes, o que, sabemos, ofereceu-se como base para a estrutura de cada um dos contos. Assim, evidenciam-se nos textos características referentes à subjugação das mulheres pelos homens; uma educação sexista oferecida às meninas que sempre ressalta sua suposta inferioridade em relação aos meninos; a tolerância a atos violentos em prol da preservação da “sagrada família” etc.

Outro ponto importante a se considerar, segundo Ginzburg, é que duas figuras de linguagem são comuns em textos que utilizam a violência como tema: hipérbole e eclipse. Nesse sentido, segundo o autor,

imagens de excesso são comuns em cenas de agressão, como procedimentos de intensificação. Elipses aparecem frequentemente em cenas após um ato de violência, sugerindo que foi invadido um terreno aquém do verbal, em que o que está sendo vivido não pode ser exposto adequadamente em palavras. (GINZBURG, 2012b, p. 30).

No caso dos contos aqui analisados, em nenhum deles identificamos exemplos de hipérbole ligados aos atos de violência narrados. Quanto à elipse, percebemos que algumas personagens de fato demonstram certa confusão em suas lembranças dos momentos imediatamente posteriores à situação de violência. É o caso de Shirley Paixão, que afirma não se lembrar muito bem do que aconteceu logo depois de presenciar o estupro da filha e golpear o marido agressor: “Não sei quanto tempo passou. Não sei dizer direito quem decidiu o que fazer. Só me lembro de ter cumprido ordens” (EVARISTO, 2016, p. 33). Outro exemplo pertinente é o de Layla, que revela o abuso sexual que sofreu, mas não descreve nenhum detalhe, migrando imediatamente para seu desejo de vingança, sentido nos dias subsequentes. Em “Isaltina Campo Belo” o relato da violência ocorre com pausas e culmina com a afirmação da protagonista sobre sua impossibilidade de descrever os detalhes mais humilhantes. Por fim, no caso de Ana Rosa, a elipse aparece talvez da maneira mais dura, já que a personagem sequer consegue narrar diretamente o estupro que sofreu, recorrendo ao auxílio de metáforas: “era rosada e dura, a casa da Barbíe”¹⁷ (SERRANO, 2011, p. 260, tradução nossa).

Dando prosseguimento à suas observações, Ginzburg aponta que o estudo da violência na literatura deve incluir a análise do narrador. Três dos tipos de narradores descritos pelo teórico mostram-se bastante relevantes para esta pesquisa, sendo eles:

O narrador que se coloca à distância dos acontecimentos, e expõe fatos de violência como se não tivesse neles nenhuma participação ativa [...]. O narrador que é *vítima de violência*, e que sofreu uma situação traumática, e pode utilizar a linguagem para tentar configurar o que aconteceu consigo [...]. O narrador que tem uma construção complexa, *oscilando entre posições discursivas* (por exemplo, primeira e terceira pessoa; ou entre dois personagens diferentes), sendo que pelo menos uma destas posições se configura como uma vítima de violência. (GINZBURG, 2012b, p. 31).

Após identificar o tipo de narrador, de acordo com Ginzburg, é o momento de passarmos da estética para a ética, o que ocorrerá a partir de uma análise mais detalhada. Para tanto, no

¹⁷ “Era rosada y dura, la casa de la Barbíe.”

caso do narrador distante, devemos “conhecer se o vocabulário adotado conota empatia, se ele se importa com o que está relatando; ou se tudo que apresenta expressa frieza e indiferença” (GINZBURG, 2012b, p. 32). Já no caso do narrador que é também uma vítima, cabe-nos “definir se ela tem condições de relatar de modo completo o que aconteceu, ou se expõe apenas resíduos de seu sofrimento. Se identifica o agente de agressão, ou se este fica difuso ou oculto” (GINZBURG, 2012b, p. 32).

Identificamos que, em *Diez mujeres*, o narrador é sempre a própria vítima dos fatos que descreve, enquanto *Insubmissas lágrimas de mulheres* apresenta narrativas que oscilam entre a voz da narradora-personagem e a da protagonista de cada conto, de modo que aquela acrescenta à história desta algumas de suas impressões. Contudo, Evaristo tem o cuidado de manter as descrições das cenas de violência sempre a cargo da própria mulher que as vivenciou. Percebemos que as personagens de todos os contos analisados, de diferentes maneiras, demonstram dificuldades para expressar em palavras as cenas de violência que sofreram.

Em Serrano, o relato da personagem Layla é excessivamente direto, claro e completo. Mas ela não detalha a cena do estupro em si, narrando com uma frieza que, longe de significar que a violência sofrida não tenha lhe deixado marcas, se apresenta muito mais como uma fuga daquelas lembranças que a personagem se vê obrigada a revisitar, ou até mesmo um escudo contra possíveis sentimentos de pena vindos de suas interlocutoras, que poderiam levá-la a sentir-se pior. Já Ana Rosa, incapaz de descrever diretamente o abuso, apresenta apenas resíduos, em uma narrativa metafórica e difusa. Ainda que não cite nomes, ambas identificam os agentes das agressões que sofrem. Ana Rosa o faz com mais clareza, já que o abusador é seu avô materno, e Layla mais superficialmente, posto que ela não conhecia os homens que a violentaram e nunca volta a vê-los.

Em Evaristo, Aramides Florença e Isaltina Campo Belo, sempre hesitantes, constroem narrativas marcadas por pausas profundas e dolorosas; Shirley Paixão confunde ou perde em sua memória difusa alguns detalhes da cena que narra; Lia Gabriel, resistente a abrir suas memórias da violência que sofreu, apresenta uma narrativa bastante fragmentada, alternando entre informações sobre sua relação com os filhos e a emancipação e autonomia por ela alcançadas após o divórcio, e detalhes esparsos da agressão praticada pelo marido contra ela e o filho pequeno. Todas estas mulheres, no entanto, de um modo ou de outro, conseguem construir relatos concisos. Quanto aos agentes das agressões por elas narradas, todos são devidamente identificados, mas nenhum deles é nomeado.

Percebemos, portanto, que Evaristo e Serrano nos apresentam personagens fortes, que se viram obrigadas a suportar as mais terríveis formas de violência, muitas vezes praticadas por

homens os quais elas amavam e confiavam. Histórias que em muito se aproximam das tantas narrativas presentes em nosso cotidiano, que figuram, insistentemente, na mídia e em tantas conversas diárias. A literatura, no entanto, é capaz de oferecer-nos um ponto de vista distinto, já que nas transmissões midiáticas ou orais a violência tende a ser narrada de uma forma em que a vítima é o objeto e não o sujeito delas.

Aqui, na literatura de Evaristo e Serrano, essas mulheres têm voz e nos contam elas próprias suas vivências, protagonizando histórias não apenas de dor, mas, principalmente, de luta e coragem. Assim, elas nos falam de seus medos, de suas angústias e de seu sofrimento, apelando a nossa empatia e piedade, bem como a nossa revolta e indignação contra os agressores. Mas elas também nos mostram resistência e resiliência, em sua admirável capacidade de se recompor da violência e seguir vivendo. Enquanto seus agressores, dos quais nem sabemos os nomes, se apagam completamente de nossas memórias após o relato. Só ficam as mulheres. Só nos lembramos do quanto elas são fortes.

2.2 UMA ESCRITA FEMININA RECOLHENDO E NOMEANDO OS RASTROS/RESTOS DOS QUAIS A MEMÓRIA NACIONAL SE ESQUECEU

De acordo com Ginzburg (2012b), uma outra atribuição importante da literatura frente à violência é a de “dar voz aos silenciados da história, trazer o passado para o presente por meio da linguagem”, o que “é em si uma mudança social” (GINZBURG, 2012b, p. 106). De forma semelhante, Schøllhammer afirma que utilizar a violência como tema pode ser relevante para forçar relações de poder engessadas a se reformularem, e destaca que o compromisso social tem sido frequente em muitas obras contemporâneas. Assim, tem-se observado uma literatura cada vez mais comprometida a intervir no mundo real, a partir de temas sociais, que preocupam grande parte das pessoas e estão fortemente presentes na mídia e na esfera pública. Nesse sentido, é interessante trazermos para a discussão o conceito de memória cultural que, como explica Zilá Bernd (2018), trata-se de

Tudo aquilo que escapa ao registro oficial, como residual, o que foi obliterado ou que se tentou apagar. Enfim, a assim chamada memória cultural incorporaria os elementos que pertencem à esfera do sensível e do simbólico e que escapam ao registro hegemônico do poder e sua tentativa de construção de uma identidade nacional em

termos de totalização. Há, portanto, um caráter político inegável na utilização do conceito de memória cultural. (BERND, 2018, p. 21).

Dessa forma, ao resgatar elementos que escapam ao discurso hegemônico, a memória cultural opõe-se à memória oficial e se aproxima da memória geracional, a partir da transmissão, de geração a geração, de ritos e comemorações; de objetos que se tornam ícones; da história oral etc. Para Ian Assmann, citado por Bernd, a memória cultural é um dos aspectos da memória coletiva, denominação essa que o autor considera genérica, tendo-se em conta que os sujeitos são heterogêneos. De forma semelhante, Michael Pollak (1989) contrasta a história oral e a memória oficial, ou memória nacional, indicando que a primeira valoriza o que ele define como memórias subterrâneas das culturas minoritárias e dominadas, enquanto a segunda esconderia um caráter uniformizador e opressor.

Ao pensarmos nessa “identidade nacional” totalizadora que, segundo Bernd, o discurso hegemônico tenta construir, é difícil não lembrar do “homem cordial”¹⁸ de Sérgio Buarque de Holanda (1995) que, além de homem, é branco e burguês. Trata-se de uma figura patriarcal, cuja “cordialidade” não implica, necessariamente, civilidade, caracterizando, na verdade, um indivíduo que pode, em um momento, mostrar-se gentil e afetuoso, e em outro entregar-se a suas emoções ao ponto de revelar-se impulsivo e violento. Considerando que as mulheres, mais ainda as que são negras e/ou periféricas, são potencialmente mais vulneráveis diante da agressividade masculina, só conseguimos situá-las, nesse cenário, como um objeto frente a esse sujeito controlador e impulsivo, detentor do poder patriarcal. Não cabem, nessa identidade, as de mulheres, menos ainda se forem negras e pobres.

Ora, sabemos que a “identidade nacional” fortemente presente no cânone literário brasileiro é um reflexo desse “homem cordial”, posto que os enredos frequentemente estão centrados em personagens brancos, burgueses e do sexo masculino. E quando finalmente nos deparamos com personagens femininas, negras e pobres minimamente relevantes para a narrativa, é muito comum que sua identidade se construa a partir do olhar do Outro – um Outro que, convém reforçarmos, é homem, branco e burguês – e que, portanto, não respeite a multiplicidade desses sujeitos.

¹⁸ Em seu livro *Raízes do Brasil* (1995), Sérgio Buarque de Holanda define a lhanza de trato, hospitalidade e generosidade como traços principais do “homem cordial”, usadas, segundo ele, pelos estrangeiros que visitam o Brasil para caracterizar o povo local. Holanda ainda afirma que essas características são inerentes ao caráter brasileiro e as atribui ao que chama de um fundo afetivo que teria suas origens em costumes mais íntimos e familiares comuns a nosso povo. Entretanto, Lilia Moritz Schwarcz (2008), ao interpretar o texto de Holanda, destaca que “tal polidez era coercitiva e com sua aparência poderia iludir estruturas mais arraigadas de sociabilidade e de uma hierarquia que se impõe na esfera do privado” (SCHWARCZ, 2008, p. 86).

Essas reflexões nos levam, mais uma vez, à figura da Escrava Anastácia, gritando pelos orifícios da máscara, personificada nas escritoras negras da atualidade, como Conceição Evaristo e tantas mais, que finalmente estão podendo narrar as histórias outras, transmitidas de suas ancestrais desde o solo africano, passando pelos horrores da escravidão em terras brasileiras, até o racismo institucional tão comum aos dias de hoje. Lembramo-nos também das imagens de “anjo do lar” ou “bruxa” que, como vimos, durante tanto tempo, determinaram inúmeras figuras femininas na literatura. Imagens criadas pelo olhar do Outro para encerrar um gênero que primeiro precisou lutar por seu espaço como escritoras e, então, pela possibilidade de re-criar, desde sua própria perspectiva, concepções de mulher plurais e complexas.

Dessa forma, essas escritoras cumprem com o que, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006), seria a tarefa essencial do escritor e do historiador na atualidade, a de “transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados” (GAGNEBIN, 2006, p. 47). Ora, essas narrativas remontam parte da memória coletiva nacional historicamente excluída da memória oficial, dá voz a quem nunca teve direito a ela, remodelando a “identidade nacional” brasileira para nela inserir tantas peculiaridades das mulheres, sobretudo as periféricas e negras, frequentemente omitidas. Assim, diversas histórias de violência de gênero, tão comuns no nosso cotidiano, quanto negligenciadas, são levadas do mundo concreto para a ficção, como num gesto de quem recolhe os cacos, os restos, os detritos do dia-a-dia para torná-los visíveis aos olhos convenientemente sedados da sociedade. Ao desempenhar tão bem esse papel, recolhendo e entrelaçando os relatos de violências sofridas pelas protagonistas de cada conto, a narradora personagem de Evaristo, assim como a psicanalista Natasha, de Serrano, personificam a figura do trapeiro, do *chiffonnier* que Charles Baudelaire registrou em seu poema *Vinho dos Trapeiros*.

De acordo com Walter Benjamin (1991), o trapeiro coincide, em algum nível, com o literato, que, ante a um futuro precário, se revolta contra a sociedade e, naturalmente, acaba simpatizando-se e reconhecendo-se nessa figura tão peculiar que abalava as estruturas sociais. Benjamin também retoma as palavras de Baudelaire sobre a modernidade, em que o poeta problematiza a preponderância de textos pautados no que ele chama de temas oficiais, em detrimento de figuras excluídas, como os criminosos e as prostitutas, escondidos, segundo ele, nos subterrâneos das grandes cidades. Caberia ao trapeiro recuperar essas histórias excluídas do discurso oficial. Como reflete Gagnebin, essa figura se apresenta como o catador de sucata ou de lixo das grandes cidades, movido pelas circunstâncias e pelo desejo de não deixar nada se perder. Portanto, o *chiffonnier* é para Benjamin, de acordo com Gagnebin, “a figura provocatória da miséria humana”, mas, também, “uma nova figura do artista” (GAGNEBIN,

2006, p. 118), que recolhe os rastros/restos da história oficial, tudo aquilo que é jogado fora, rejeitado ou esquecido, para com isso construir o que a teórica descreve como um “pequeno museu para o resto do mundo”, expressão, segundo ela, do artista russo Ilya Kabakow. Cito o filósofo alemão:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo comum. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de ‘O vinho dos trapeiros’ foi publicada uma descrição em prosa dessa figura: ‘Aqui temos um homem – ele tem de recolher os restos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que quebrou, ele o cataloga, ele o coleciona. Compila os arquivos da devassidão, o cafarnaum da escória; ele procede a uma separação, a uma escolha inteligente; recolhe, como um avarento um tesouro, um lixo que, mastigado pela deusa da Indústria, tornar-se-á objeto de utilidade ou de gozo’. Essa descrição é uma única metáfora ampliada do comportamento do poeta segundo o coração de Baudelaire. Trapeiro e poeta – os dejetos dizem respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do *pas saccadé* [passo intermitente] de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade procurando a pressa das rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no seu caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 1991, p. 103-104).

Assim, os poetas ou, no nosso caso, as narradoras, carregando os traços do catador de trapos, “encontram pela rua o lixo da sociedade e, a partir dele, fazem a sua heroica crítica exatamente contra ele” (BENJAMIN, 1991, p. 103). Segundo Gagnebin, o rastro, enquanto resto, detrito, sucata, lixo; não é durável e, portanto, não poderia ser ligado à escrita. Mas o gesto do trapeiro o converte em objeto de utilidade. E é dessa forma que procedem as narradoras-trapeiras de nosso *corpus*, recolhendo relatos excluídos da história oficial para transportá-los da oralidade à escrita.

Para Benjamin, segundo Gagnebin, esses rastros/restos seriam, ao mesmo tempo, o sofrimento e “aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Gagnebin acrescenta, recorrendo a Benjamin, que cabe ao narrador e ao historiador a transmissão de tudo aquilo que o discurso dominante não se recorda – ou não quer se recordar.

Parece-nos de fundamental importância essa insistência no tema de “dar nomes” àqueles que não têm, por terem sido completamente esquecidos, considerando que tanto os contos de

Insubmissas lágrimas de mulheres como os de *Diez mujeres* levam como título, cada um deles, o nome da mulher que narra sua própria história. Interessante porque esses relatos trazidos por Evaristo e Serrano são justamente alguns dos cacos, dos restos, dos detritos... da história oficial, que não pareceu importar-se o bastante com o sofrimento das mulheres frente à violência ao longo dos séculos. E essas mulheres, tradicionalmente esquecidas, apagadas, sem voz e sem nome, aqui, nesses contos, são nomeadas, além de receber voz própria e o espaço necessário para exercê-la, isto é, o interesse de uma ouvinte.

Ao exercer esse direito à voz, relatando suas próprias histórias que, de certo modo, são também as de inúmeras outras mulheres, entendemos, a partir das reflexões de Maria Godoy (2013) que, as personagens de Evaristo, assim como as de Serrano, (re)criam sua trajetória, confrontando imposições características da construção histórica patriarcal em que seu lugar no mundo sempre foi definido pelo Outro. Nesse cenário, a posição de ouvinte, tanto da narradora-personagem de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, como da psicanalista Natasha, em *Diez mujeres*, demonstra respeito às vozes e às vivências relatadas pelas personagens, além de uma identificação com suas dores.

2.3 DE FERIDAS A CICATRIZES: O CORPO COMO ESPAÇO DE GRAVAÇÃO DA MEMÓRIA E DO TRAUMA

Ao conceituar trauma, Jeanne Marie Gagnebin (2006) o descreve como “a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma da palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Até porque, segundo Freud, citado por Gagnebin, o trauma “fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular a linguagem” (GAGNEBIN, 2006, p. 51). De forma semelhante, Aleida Assmann (2011) destaca que apenas o que provoca dor permanece na memória, sendo o próprio corpo o espaço que a conserva, já que “o corpo é memória” (ASSMANN, 2011, p. 264). A dor, física ou simbólica, experimentada no corpo, crava-se na memória e perdura, mesmo depois que a situação de violência se encerra, e dificulta o relato. Desse modo, Assmann também aponta que “o trauma é a impossibilidade de narrar”, já que, “transforma diretamente o corpo em uma área de gravação e, com isso, priva a experiência do processo linguístico e interpretativo” (ASSMANN, 2011, p. 283).

Entretanto, de acordo com Seligmann-Silva (2008), justamente porque a experiência traumática não pode ser totalmente assimilada no momento em que ocorre é que impera a necessidade de relatá-la, para que, através da linguagem, essa experiência possa ganhar forma e, assim, ser compreendida e superada pelo sujeito. Em consonância com essa reflexão, Assmann ressalta que uma vez ocorrida a narrativa, o sujeito já não se recorda do evento em si, mas de sua verbalização. Isso porque, segundo a pensadora, os signos linguísticos executam a função de nomes, através dos quais pode-se evocar novamente objetos e situações.

Além disso, Seligmann-Silva caracteriza o relato como uma forma de saciar a “carência absoluta de narrar” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66), sentida pela vítima de alguma situação extrema de violência, visto que através dela é possível estabelecer-se uma “ponte” entre a vítima e “os outros”, além de ser possível conhecer melhor a própria história e, então, seguir em frente. Inclusive, o teórico considera de fundamental importância o papel exercido pelo interlocutor, considerando que dele depende a própria existência do relato. Essa figura que recebe a narrativa do outro, seria, para Gagnebin, também uma testemunha da experiência que passa a conhecer, uma vez que

consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Assim, Gagnebin ressalta não apenas a importância do papel do ouvinte de um relato traumático, como também a do não-esquecimento, já que lembrar do passado pode facilitar uma análise para se compreender melhor o presente. E as narradoras de ambas as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa ilustram bem essas reflexões de Gagnebin. Tanto a narradora-personagem de Evaristo quanto a psicanalista Natasha, de Serrano, se caracterizam como ouvintes dos relatos de experiências traumáticas de outras mulheres. Assim, elas guiam essas personagens por um processo de auto compreensão advinda da possibilidade da narração, além de auxiliá-las a ressignificar essas vivências. Com Natasha, pode-se inferir que isso se dá por meio do tratamento psicanalítico oferecido às pacientes, o que não aparece diretamente no livro. Já no caso da narradora-personagem de Evaristo, esse processo de ressignificação acontece através das invenções que ela própria admite inserir nos textos, moldando, inclusive,

um presente em que todas as personagens sempre se revelam mulheres fortes e resilientes; tudo isso condensado na escrevivência¹⁹ de Conceição Evaristo.

Logo, também a escrita pode ser um importante mecanismo de elaboração da vivência traumática. Para Seligmann-Silva (2003), a literatura se apresenta como uma ferramenta que nos possibilita simbolizar o trauma, uma vez que ela é capaz de dar forma ao real, servindo-se da imaginação como um meio para facilitar a narração. Isso porque o trauma dificilmente poderia ser diretamente representado e, assim, “apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 384). Inclusive, em suas reflexões sobre as memórias de sobreviventes do Holocausto, Seligmann-Silva (2008) ressalta que os relatos geralmente partem de testemunhas que de alguma forma conseguiram se manter um pouco mais distantes do evento, ou seja, não vivenciaram formas tão duras de horror quanto outras que, segundo o teórico, tornaram-se incapazes de narrar o trauma, por um lado, porque a grande maioria não sobreviveu e, por outro, porque os que o conseguiram não teriam tido a possibilidade de se afastar suficientemente do evento para poder oferecer um testemunho lúcido e íntegro.

De todo modo, os que puderam testemunhar, justamente pela distância, o fizeram a partir de uma visão atenuada que não poderia dar conta dos horrores mais profundos do *Lager*, pois “não tatearam seu fundo” e, “quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão” (LEVI, apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68). Essas reflexões parecem-nos bastante relevantes para pensar a narradora do conto “Shirley Paixão”. Ela é a única a relatar uma história da qual não é uma vítima direta, considerando que o lugar que ocupa na cena de estupro que descreve é, inicialmente, o de alguém que observa e, em dado momento, intercede. A voz da personagem que de fato vivencia no corpo a violência relatada por Shirley, Seni, não aparece no conto. Descrita como uma menina silenciosa, de baixa autoestima e grande autocensura, Seni figura como uma pessoa profundamente marcada pelo trauma. Percebe-se, inclusive, que mesmo muitos anos após a agressão seu sofrimento permanece, já que, segundo Shirley, a filha “continua buscando formas de suplantar as dores do passado” (EVARISTO, 2016, p. 34). Dessa forma, entendemos que, por ter, desde muito pequena, “tateado o fundo”, vivenciando no corpo, durante anos, os horrores da violência sexual, Seni não poderia relatar o que viveu e, por isso, Shirley empresta-lhe a voz, resgatando sua história do silêncio e do esquecimento.

¹⁹ Como vimos no capítulo anterior, o conceito foi criado por Conceição Evaristo para nomear uma escrita que parte da experiência, recriando-a, através de sua ficcionalização.

No entanto, não sendo uma vítima direta, acreditamos que o relato de Shirley não nos ofereça a completude dessa história. Sabemos dos comportamentos de Seni, daquilo que poderia ser observado por pessoas que conviviam com ela, mas desconhecemos, por exemplo, a forma como ela se sente, o quanto o trauma determinou sua identidade, ou mesmo informações sobre como os abusos começaram, sua frequência e peculiaridades.

Revisando as reflexões mais relevantes sobre a relação entre memória e escrita, Assmann (2011) retoma Platão, para quem essa última representava a própria destruição da primeira; Shakespeare, que, por outro lado, considerava a escrita como um estímulo importante à memória; culminando nas considerações de Bacon, que descreve a escrita como uma semente, capaz de conservar-se ao longo dos tempos, para sempre voltar a brotar. O filósofo também indica que, se comparada à imagem, que alude ao passado, a escrita sempre aponta para o futuro, visto que teria a propriedade não apenas de conservar as informações, mas também de produzir outras novas, o que Bacon explica melhor ao afirmar que “uma ideia conservada é necessariamente uma ideia renovada”, pois “os caracteres não armazenam meros pensamentos, mas voltam a trazê-los sempre novos para o mundo” (BACON, apud ASSMANN, 2011, p. 209).

Partindo dessas considerações, Assmann observa que a escrita traz em si, ao mesmo tempo, o poder de conservar a memória e de destruí-la. Isso porque a presença constante do que está escrito representa uma contradição para a estrutura da recordação, levando em conta que só se pode recordar aquilo que, momentaneamente, está ausente. Ora, para recordarmos alguma coisa, portanto, “é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la” (ASSMANN, 2011, p. 166). Dessa forma, a teórica nos lembra que o esquecimento é fundamental para a memória, pois “esquecer é a face vazia em que a recordação pinta seus letreiros iluminados e o fundo escuro que torna visível essa escrita. Se só houvesse luz, seria tão impossível ler como na mais completa escuridão” (CARLYLE, apud ASSMANN, 2011, p. 225). Logo, Assmann ressalta que a memória, no que tange à consciência histórica, é determinada pelo apagamento, pela destruição, pela lacuna e pelo esquecimento, indo “do texto aos vestígios’ como mídias da memória cultural” (ASSMANN, 2011, p. 225).

Esses vestígios de que nos fala Assmann são definidos por ela como “uma reconstrução do passado que se dá sobretudo a partir de testemunhos não endereçados à posteridade e não destinados a durar. Eles pretendem comunicar algo sobre o que a tradição geralmente cala: o dia a dia que ninguém atenta” (ASSMANN, 2011, p. 230), e seriam responsáveis pela conexão entre a memória e o esquecimento. De acordo com a teórica, os vestígios representam ainda, para Jakob Burckhard, uma memória que não foi submetida à censura e se destacam, se

comparados com a escrita, por incluir articulações não verbais, além de resquícios da tradição oral.

Tendo-se em conta a importante relação entre recordar e esquecer, Assmann analisa os tempos atuais, debruçando-se, como vimos, no tema da escrita em relação às mídias de massa. Para ela, a enxurrada de informações oferecidas por esses meios de comunicação é um risco à memória, já que não permite nenhuma distinção precisa entre recordar e esquecer. Assim, vivemos tempos de uma amnésia coletiva em que só nos recordamos daquilo que essas mídias de massa desejam que recordemos, e no momento em que elas o desejam. E, dessa forma, elas produzem o imaginário coletivo, moldando, como lhes interessa, a memória cultural. Também por isso é fundamental, como nos lembra Gagnebin, o resgate constante das memórias de acontecimentos históricos desumanos, como um meio de evitar que eles aconteçam novamente no presente, pois “lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror” (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

Entretanto, Gagnebin complementa que não basta nos lembrarmos do passado sem um objetivo concreto que norteie essa recordação, sob o risco de cairmos numa espécie de culto a esse passado. Assim, ela cita Adorno para nos explicar que essa necessidade de recordação em nada se relaciona a qualquer tipo de celebração solene, e sim a “uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 103).

Nesse sentido, Gagnebin discute a importância da rememoração, que ela define não como uma repetição daquilo de que se lembra, e sim como uma atividade que “abre aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletudes, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras”. E essa rememoração implicaria, segundo a pensadora, em uma atenção ao presente, “em particular a estas estranhas urgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Também é importante considerar que, como nos lembra Assmann, a memória é sempre marcada por modificações, deformações, deturpações, revalorizações e reiterações daquilo de que se lembra no momento da rememoração, pois, nas palavras de Rosani Umback (2012), “no intervalo de sua latência, as lembranças ficam expostas a um processo de transformação, sendo inerente à psicomotricidade do lembrar que lembrança e esquecimento sempre ficam inseparavelmente engrenados” (UMBACK, 2012, p. 220). Desse modo, citando Behar, Umback conclui que a escrita é simultaneamente capaz tanto de conservar, como de depredar a memória.

Para construir a rememoração de suas personagens, Evaristo e Serrano recorrem, no *corpus* desta pesquisa, a uma escrita performática, permeada de vestígios, de rastros a partir dos quais devemos ir construindo significações que nos permitem, muitas vezes, diferentes interpretações, descortinando, pouco-a-pouco, sentidos muito mais profundos do que os que a mera significação das palavras poderia dar conta. São exemplos disso, em *Diez mujeres*, o alcoolismo de Layla e a melancolia de Ana Rosa e, em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, o silêncio e excesso de cuidado de Seni, além do autoflagelo de Mary Benedita. São os rastros do trauma que cada uma dessas mulheres viveu e trazem em si significações para essas histórias que poderiam passar despercebidas para um leitor desatento.

No vício de Layla reside muito mais do que uma dependência química. Ora, à medida em que a personagem se entrega à bebida, podemos vislumbrar o sofrimento que as lembranças do estupro coletivo sofrido por ela lhe trazem, além de reconhecermos no gesto uma fuga desse sentimento, já que nos momentos de embriaguez ela consegue sentir-se temporariamente forte e alegre. Em suas palavras:

Quando exagerava, bebendo seis copos ao invés de três, voltava a sentir essa sensação épica de que eu era uma guerreira. De que ninguém podia me passar para trás. De que minha força era imbatível. [...] E ia dormir com a sensação de que nem um tanque israelense me assustaria. Então, antes de dormir, por uns poucos minutos, me sentia uma mulher feliz²⁰. (SERRANO, 2011, p. 160, tradução nossa).

Se é nos momentos de embriaguez que Layla consegue, até certo ponto, esquecer-se de sua dor, podemos entender o alcoolismo da personagem como uma busca desesperada por apagar essas lembranças. O que também evidencia-se no forte desejo pelo esquecimento que ela já demonstra um pouco antes de relatar o estupro, ao dizer que foi na Palestina, terra natal de seus pais e cenário do crime contra ela perpetrado, que ela começou a conviver com a dor e a refletir sobre o valor do esquecimento: “comecei a entender a memória como uma doença”²¹ (SERRANO, 2011, p. 154, tradução nossa), ela conta. Além disso, a personagem afirma que “lembrar de tudo é equivalente a pegar uma faca todas as manhãs e cortar diferentes partes do

²⁰ “Cuando exageraba, tomándome seis vasos en vez de tres, volvía a sentir esa sensación épica de que yo era una guerrera. De que nadie podía pasarme a llevar. De que mi fuerza era imbatible. [...] Y me iba a acostar con la sensación de que ni un tanque israelí me atemorizaría. Entonces, antes de dormirme, por unos pocos minutos, me sentía una mujer contenta.”

²¹ “Empecé a entender la memoria como una enfermedad”.

próprio corpo”²² e conclui que, portanto, “devemos organizar o esquecimento”²³, que “pode ser uma benção”²⁴ (SERRANO, 2011, p. 154, tradução nossa). Alcoolizar-se se torna para Layla um refúgio no qual ela finalmente acede, por breves momentos, ao esquecimento que tanto deseja, podendo sentir-se, como diria Nietzsche (s/d), “momentaneamente fora da história” (NIETZSCHE, s/d, p. 107). O esquecimento é, para o filósofo, natural e necessário à vida. Contudo, como nos lembra Gagnebin, há maneiras duvidosas de esquecer: “não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não sabe, denegar, recalcar” (GAGNEBIN, 2006, p. 101).

Essas formas problemáticas de esquecimento remetem a uma narrativa de Jorge Semprun, citado por Seligmann-Silva (1999), onde ele justifica o longo período de silêncio após sua libertação do *Lager*, já que só publicou seu testemunho muitos anos depois, afirmando que, à época do evento, optou pelo esquecimento, simulando “que não sabia de nada, que nunca soube de nada, eu voltei para a vida. Ou seja, para o esquecimento: a vida era o preço” (SEMPRUN, apud SELIGMANN-SILVA, 1999, parra 13). Layla parece-nos fazer a mesma escolha e pagar o mesmo preço, já que sua negação não apaga o sofrimento e, na impossibilidade de elaborá-lo, a personagem se vê empurrada para o alcoolismo, que, aos poucos, destrói sua vida.

Podemos localizar no texto indícios dessa negação de Layla em relação a sua dor na forma como ela relata o estupro que, como vimos, é absurdamente fria e direta, bem como por um comentário posterior em que ela afirma que, enquanto retornava ao Chile, percebeu como se sentia de fato: “Quando finalmente entrei no avião soube que estava destroçada”²⁵ (SERRANO, 2011, p. 158, tradução nossa). Assim, ela dá pequenos sinais de como realmente se sente, ao mesmo tempo em que demonstra, ao longo de seu relato, uma séria dificuldade de lidar com essas emoções.

Nesse cenário, até mesmo o amor pelo filho fica comprometido. A personagem se diz incapaz de amar e revela que, a princípio, cuidava adequadamente do menino, mas nunca dirigia a ele nenhum gesto de afeto. No entanto, ela admite que nos momentos de embriaguez era tomada por um imenso amor pelo filho. Tendo sido concebido a partir do estupro, essa dificuldade afetiva de Layla em relação a ele é compreensível, já que o menino acaba se tornando uma memória viva da violência que ela sofreu. E a bebida funciona como uma fuga,

²² “Recordarlo todo es equivalente a tomar un cuchillo cada mañana y rebanarse distintas partes del cuerpo con su filo.”

²³ “Debemos organizar el olvido”.

²⁴ “Puede ser una bendición”.

²⁵ “Cuando por fin subí al avión supe que estaba rota”.

rumo a uma realidade paralela em que a personagem, anestesiada, entrega-se ao esquecimento e se permite, finalmente, sentir. Dessa forma, é no álcool que Layla encontra alívio e, inclusive, uma forma precária e peculiar de expressão, posto que ela não poderia contar com nenhum familiar que estivesse disposto a ouvir seu relato e, menos ainda, acolhê-la, devolvendo-lhe na escuta qualquer gesto de afeto, compreensão e respeito.

Quanto a Ana Rosa, os vestígios deixados pelo trauma manifestam-se em seu perfil melancólico. A personagem apresenta-se como uma mulher triste e de baixa autoestima. Freud (2011) diferencia luto e melancolia, pontuando que, enquanto no primeiro o mundo torna-se, para o sujeito, pobre e vazio, na segunda é o próprio eu que se esvazia, de modo que o melancólico “descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado” (FREUD, 2011, p. 53). Além disso, de acordo com o psicanalista, a melancolia

se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2011, p. 47).

Dentre essas características, podemos identificar em Ana Rosa um desinteresse por relacionamentos afetivos, pouca capacidade de amar, além de um intenso sentimento de culpa e uma autoestima muito baixa. Ela revela que possui poucas roupas e não se preocupa em nada com sua aparência, porque não se considera uma pessoa bonita. E essa forma tão negativa como a personagem se vê tem suas origens, além do abuso sexual que sofreu, na forma como era tratada pela mãe. Ana Rosa indica que era comum ouvir da mulher que ela tinha “uma filha insubstancial”. Assim, tendo crescido sob palavras de desprezo advindas de uma figura extremamente importante para um indivíduo, a personagem aprendeu a sempre enxergar nos outros, olhares de julgamento e desvalorização. Ela própria passa a entender-se como uma pessoa insignificante, sobretudo depois de passar pela violência sexual, por ter acreditado que seguir os preceitos de sua religião seria suficiente para salvá-la do sofrimento.

Além disso, Ana Rosa conta ter decidido não se relacionar afetivamente porque acredita ser pouco atrativa, além de não ter interesse por sexo, nem pelos homens. Em sua anestesia afetiva, evidencia-se ainda um rancor pelas crianças, das quais ela afirma não gostar. Inclusive, a personagem confessa que, nas muitas vezes em que precisou cuidar dos sobrinhos, era

acometida por um desejo de maltratá-los, seduzida pela inferioridade física dos pequenos, o que lhe agradava e lhe provocava uma vontade de vingar-se neles da violência a que o avô a submeteu.

No que se refere à culpa que Ana Rosa sente, parece-nos irracional e, portanto, não justificável. Ao perguntar-se sobre o porquê de Deus não a salvar da violência do avô, ela conclui que devia haver algo sujo nela; isto é, atribui a culpa a si mesma. Mas é no desfecho do conto que esse sentimento mostra-se de maneira mais pungente, já que Ana Rosa encerra seu relato responsabilizando-se definitivamente por toda a violência sofrida, ao afirmar que: “só sei de uma coisa, que tudo o que me aconteceu e me acontecerá é culpa minha”²⁶ (SERRANO, 2011, p. 272, tradução nossa).

Em *Seni*, as marcas predominantes do trauma são o caráter silencioso da personagem e seu excesso de cuidado. Logo no início do conto, Shirley nos fala sobre o silêncio da menina, ressaltando que ela “era capaz de ficar longo tempo de mãos dadas com as irmãs, ou comigo, em profundo silêncio” (EVARISTO, 2016, p. 28). No momento em que a abordagem do agressor tornou-se mais violenta, Seni encontrou forças para romper esse silêncio através de gritos e choro. O que durou muito pouco, considerando que, na descrição de Shirley, logo que foi liberada das mãos do homem, a menina “já não chorava, não falava; apática, parecia estar fora do mundo” (EVARISTO, 2016, p. 33).

Já o excesso de cuidado e de proteção próprios de Seni manifestam-se nela desde sua infância, o que é ilustrado pelo trecho em que Shirley afirma que “procurava desviá-la do caminho de uma responsabilidade, que não era dela, ao perceber o excesso de cuidado e a proteção com que ela cercava as irmãs e, às vezes, se eu permitisse, até a mim” (EVARISTO, 2016, p. 29). Comportamento esse que persiste em sua vida adulta, principalmente com crianças, posto que, nas palavras de Shirley, Seni aprofundou “seu dom de proteger e de cuidar da vida das pessoas. É uma excelente médica. Escolheu o ramo da pediatria” (EVARISTO, 2016, p. 34).

Ao contrário de Ana Rosa, Seni não demonstra ser uma personagem melancólica, ainda que as duas tenham vivido situações muito semelhantes. Isso pode, é claro, resultar da diferença narrativa entre os dois contos, tendo-se em vista que Ana Rosa narra, ela própria, sua história, enquanto a de Seni é relatada pela mãe. Logo, como só conhecemos a história da personagem brasileira pelo ponto de vista de Shirley, não sabemos o que a menina pensa de si mesma ou

²⁶ “Sólo sé una cosa, que todo lo que me ha pasado y pasará es culpa mía”.

como se sente em relação ao que ocorreu e, portanto, não é possível encontrar indícios que apontassem para a melancolia.

Entretanto, se partirmos da premissa de que Seni, de fato, não se torna melancólica, poderíamos supor que a justificativa para que, pelo contrário, isso aconteça com Ana Rosa, seria uma diferença de classe. Na descrição de Serrano, a menina pertencia a uma família humilde, considerando que os pais precisavam trabalhar excessivamente, o que privava do convívio com os filhos, além da casa ser pequena, contando apenas com dois quartos para seis pessoas. No entanto, é inevitável para a escritora chilena, de classe média alta, imprimir na história sua própria visão de mundo. Isso é importante se considerarmos as colocações de Saffioti (2015), que traça profundas diferenças na forma como ocorre o abuso sexual infantil incestuoso nas camadas sociais mais altas, em contraposição com as mais baixas. De acordo com a socióloga, nas classes mais altas, é comum que o abuso ocorra a partir da sedução, de forma que o adulto abusador passa a tratar a criança com muito mais atenção e afeto:

maior atenção para aquela filha, mais presentes, mais passeios, mais viagens, etc. As técnicas são bastante sofisticadas, avançando lentamente nas carícias, que passam da ternura à lascívia. Muitas vezes e dependendo da idade da criança, esta nem sabe discernir entre um e outro tipo de carícia, sendo incapaz de localizar o momento da mudança. (SAFFIOTI, 2015, p. 21).

Identificamos essas características na atuação do agressor do conto “Ana Rosa”, como ilustra o trecho a seguir:

Ele [o avô] me ajudava a fazer as tarefas e depois me levava para passear. Comprava um sorvete para mim e me apresentava a seus amigos do bairro [...]. Me ensinou a soltar pipa, a fazer barquinhos de papel e a pintar com pincéis, quando meus irmãos só usavam lápis de cor²⁷. (SERRANO, 2011, p. 256, tradução nossa).

Ana Rosa tinha uma irmã e um irmão mais novos. Todavia, o tratamento que aparece no trecho acima era oferecido apenas a ela. A relação distante com os pais, que trabalhavam muito e quase não podiam estar com os filhos, cria uma grande carência de afeto na menina,

²⁷ “él me ayudaba a hacer las tareas y después me sacaba a pasear y me compraba helados y me presentaba a sus amigos del barrio [...]. Me enseñó a encumbrar volantines y a hacer barquitos de papel y a pintar con pinceles cuando mis hermanos solo usaban lápices de colores”.

tornando-a mais vulnerável à sedução do avô. Sedução essa que se intensifica até culminar com um presente ostensivo no aniversário de oito anos de Ana Rosa – a casa da Barbie –, dia em que se iniciam os abusos.

Já nas camadas social e economicamente desfavoráveis, segundo Saffioti, o abuso sexual infantil quase sempre se dá através da violência física e psicológica:

O pai coloca um revólver, na mais fina das hipóteses, ou uma faca de cozinha junto a cama ou sobre ela, joga a menina sobre o leito, rasga-lhe as roupas e a estupra, ameaçando-a de morte, se gritar, ou ameaçando matar toda sua família, se abrir a boca para contar o sucedido a alguém. (SAFFIOTI, 2015, p. 22).

Não obstante, Saffioti aponta que, ao contrário do que poderíamos imaginar, entre os dois formatos em que o abuso sexual pode ocorrer, através da sedução ou da violência física, é no primeiro caso em que o sentimento de culpa experimentado pela criança vitimada é mais recorrente, visto que ela se sente cúmplice do abuso que sofreu. Por isso, “em termos de danos psíquicos e distúrbios sexuais posteriormente manifestados, o abuso sexual via sedução é infinitamente pior que a brutalidade do pai menos instruído e menos maneiroso” (SAFFIOTI, 2015, p. 27). Logo, dada essa importante diferença entre a forma como ocorre o abuso sexual infantil incestuoso em cada um dos dois contos, é compreensível que, mesmo transcorridos anos, Ana Rosa se responsabilize e se culpe, enquanto o mesmo não é observado em Seni.

No caso do autoflagelo de Mary Benedita, o compreendemos, por um lado, como a autoimposição de uma solidão que tem suas origens na incompreensão e no julgamento sutil de seus familiares, em relação ao estilo de vida que tanto ela quanto sua tia adotaram para si, com escolhas que escapam às definições redutoras sobre como uma mulher deveria se comportar. Por outro lado, o gesto de Mary de pintar com o próprio sangue nos parece remeter à ideia do corpo como espaço de gravação da memória, o que, inclusive, começa a evidenciar-se já nas primeiras considerações da narradora-personagem, que nos conta que a protagonista teria ido até ela para lhe oferecer seu “corpo/história”. E essa memória corporal se desenha a partir de diferentes experiências da personagem. Ela nos revela que suas primeiras pinturas conscientes foram feitas com seu próprio sangue, inicialmente com o menstrual e, na sequência, com o sangue resultante de sua primeira relação sexual. Só mais adiante ela começa a se cortar para obter sua matéria prima. Entendemos essas diferentes formas de obtenção do sangue como

vestígios, como indicações não verbais que nos apresentam um corpo-história marcado tanto por momentos corriqueiros, quanto pelos de prazer e os de dor.

Também é importante ressaltar que o que a narradora-personagem enxerga no corpo de Mary não são feridas, mas cicatrizes. Essa informação é relevante considerando que, de acordo com Gagnebin, o trauma é para Kafka comparável a uma ferida, enquanto a cicatriz representa a memória. De forma semelhante, Assmann refere-se a uma memória corporal fixada em cicatrizes, como os “vestígios que a faca ou a pedra deixaram no corpo, as cicatrizes das feridas recebidas” (ASSMANN, 2011, p. 264). Dessa forma, segundo a teórica, o próprio corpo se converte em memória, o que impede o esquecimento.

Parece-nos, portanto, que o autoflagelo de Mary desnuda uma intenção de registrar no corpo as memórias que um dia causaram dor, mas que, então, são reconhecidas por ela como formadoras de sua identidade. Podemos, inclusive, inferir que as cicatrizes de Mary nos contam das feridas que um dia foram e, quem sabe, escondem histórias que a personagem não revela em seu relato. O mais importante, a nosso ver, é que cicatrização dessas feridas revela que experiências sofridas da personagem, provavelmente submetidas a processos bem-sucedidos de elaboração e superação, já não lhe causam dor.

Além disso, relato e pintura, em “Mary Benedita”, se aproximam. Ambos são importantes formas de linguagem que podem facilitar processos de auto compreensão e de elaboração do real traumático. A urgência da personagem de oferecer seu relato, tendo sido a única a procurar, ela mesma, pela narradora-personagem, nos diz muito sobre um desejo de expressão que possivelmente não pode contar sempre com o privilégio da escuta. Dessa forma, ao que tudo indica, ela vinha amparando-se unicamente na pintura como meio de externalizar suas emoções. E nas duas modalidades, pintura e relato, a personagem se expressa de forma visceral, oferecendo, em ambas, uma memória corporal que parece vir do mais profundo de si. Isso porque, no caso da pintura, como vimos, ela, por vezes, utiliza o próprio sangue como matéria prima, inclusive o menstrual, que Mary define como seu “mais íntimo sangue” (EVARISTO, 2016, p. 80). Já em sua expressão oral, destaca-se o momento em que, enquanto mostra à narradora-personagem seus quadros pintados com sangue e explica o processo criativo que os originou, segundo sua ouvinte, “sua voz me pareceu também sangrante” (EVARISTO, 2016, p. 80).

Todas essas personagens trazem no corpo as feridas ou cicatrizes da violência. Cada uma delas vivenciou diferentes experiências traumáticas que, por vezes, se entrecruzam. Ao oferecer seus corpos-história, elas encontram no relato uma possibilidade de colocar-se no caminho da superação. São mulheres fortes, que, mesmo depois de “tatear o fundo”,

experimentar as mais duras formas de sofrimento, conseguem, de algum modo, mesmo precariamente, recompor-se e seguir vivendo.

Ao longo das discussões desenvolvidas neste capítulo, nos propusemos a pensar a violência como elemento fundador da cultura latino-americana, bem como de nossa tradição canônica, entendendo que, nesse contexto, as mulheres ocupam o lugar de objeto principal da agressividade masculina. Discutimos ainda a relação entre poder e violência, concluindo que esta surge onde aquele está sendo perdido. Nos contos, identificamos relações de poder, passando diretamente pelo corpo e resultando sempre em violência. Também refletimos sobre a literatura enquanto mecanismo de combate à violência e nos defrontamos com personagens que apresentam, de diferentes formas, reações de contrariedade frente aos atos violentos. Vimos que memória e trauma estão diretamente ligados ao corpo como espaço de gravação e analisamos nos contos diferentes vestígios ligados à memória da violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz da história de luta das mulheres contra a opressão e subalternização, nos propusemos, nesta pesquisa, a pensar a trajetória feminina nas letras brasileiras e chilenas, com vistas a investigar as representações de memória e violência na literatura produzida pelas escritoras na atualidade. Sabemos, no entanto, que este trabalho não esgota as discussões sobre o assunto, configurando-se como apenas um recorte desta realidade tão densa, e desejamos que essas reflexões possam servir de mote para outras pesquisas que visem aprofundar o assunto ou pensá-lo desde outras perspectivas.

Evidenciou-se que, tanto no Chile quanto no Brasil, as mulheres imprimem sua marca na escrita pelo menos desde o século XIX. Também as publicações com temas feministas datam dessa época, sendo a mais antiga de que se tem notícia em toda a América Latina de autoria de Nísia Floresta, apontada, também, como pioneira das letras brasileiras. Era de se esperar, no entanto, que essa inserção não seria fácil. E as dificuldades persistem até os dias de hoje, se pensarmos que é muito mais custoso para uma mulher ser reconhecida como uma escritora de prestígio, o que identificamos no caso de Gabriela Mistral que, já famosa em diferentes países, só ganhou visibilidade em sua terra natal após receber, em 1945, o prêmio Nobel de Literatura. Seguindo a mesma linha, também Marcela Serrano e Conceição Evaristo receberam

reconhecimento por seu trabalho na literatura apenas após repercussão internacional e, ambas, já na maturidade.

No que se refere à forma como as mulheres vêm sendo historicamente descritas na literatura, vimos que imperam as concepções de anjo de lar ou de monstro que, inclusive, de tão arraigadas, aparecem também em muitas escritoras. Nesse sentido, percebemos que, levando em conta as considerações de Norma Telles (1999), para conseguir romper com essas acepções femininas redutoras, ao passar de criatura a criadora, é imprescindível que a mulher tome consciências dessas imagens de *feminino ideal* que lhes foram impostas, para então desconstruí-las, matando tanto o anjo quanto o monstro, num movimento de reformulação, de auto definição. A partir dessas reflexões, seguimos para a análise dos contos “Simona”, “Mary Benedita”, “Ana Rosa”, “Shirley Paixão”, “Layla” e “Isaltina Campo Belo”, identificando nas personagens perfis que escapam às definições estereotipadas de mulher. Além disso, todas elas trazem em comum discursos questionadores e transgressores que expõem um cotidiano feminino problemático.

Dando sequência ao estudo, propusemos uma revisão do conceito de autoficção, cunhado por Serge Doubrovsky (2014), para quem suas principais características seriam a homonímia autor/narrador/personagem e o fato de aplicar-se sempre a romances. Entretanto, vimos que existem outros modelos de autoficção que contradizem ou ampliam o dubrovskyano. É o caso de Philippe Vilain, que, segundo Figueiredo (2013), dispensa uma das características mais caras ao criador do conceito, admitindo que obras anônimas possam ser consideradas autoficcionais, de modo que ele considera suficiente a presença de pistas que remetam ao autor. Também Phillippe Gasparini (2014) abre mão da homonímia autor/narrador/personagem e, para além, desconsidera a relevância da “etiqueta romance”.

Além disso, Gasparini revela que o primeiro livro reconhecido por Doubrovsky como autoficcional, além do dele próprio, não se trata de um romance e é anônimo, considerando que o herói permanece anônimo. As características que, segundo Gasparini, distinguiriam, para Doubrovsky, este livro de autobiografias comuns, se aproximam das que ele próprio defende, sendo elas: uma cronologia perturbada; narrativa fragmentada; texto lacunar; e a presença de comentários internos do autor que colocam em dúvida a veracidade das informações apresentadas.

Debruçando-nos em toda essa discussão, identificamos, a priori, que embora a homonímia autor/narrador/personagem e a “etiqueta romance” não se apliquem a nosso *corpus*, é possível localizar nos contos outras características do termo posteriormente descritas tanto por Doubrovsky quanto por Gasparini. Dessa forma, verificamos que os dois livros aqui

estudados são perpassados pela oralidade, com narrativas que se constroem a partir de fluxos de consciência, submetidas à ordem por vezes irregular da memória de cada personagem, frases pausadas, ideias fragmentadas e pela presença de autocomentários.

Também foi possível localizar nas duas obras características de outras formas de autoficção, nesse caso, defendidas por Colonna. Em *Diez mujeres*, aparecem traços da autoficção especular, definida por Colonna como uma estratégia em que o escritor, a partir de um “procedimento refletor”, se coloca no texto, figurando entre os personagens, porém não como protagonista. Identificamos, no conto “Simona”, elementos a partir dos quais autora e personagem se confundem, como se Serrano inserisse discretamente no texto um espelho capaz de refletir traços de sua vida e de lançar, desde o interior da narrativa, o olhar da escritora.

Já em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, reconhecemos, na figura da narradora-personagem, características da ficção intrusiva, que, segundo Colonna, seria uma estratégia em que há um narrador-autor à margem do enredo intrometendo-se na narrativa. E, exatamente como propõe essa última estratégia defendida por Colonna, a narradora de Evaristo registra histórias que não partilha, situando-se à margem delas, como ouvinte e porta-voz. Ademais, essa narradora se intromete nas histórias, imprimindo suas próprias reflexões e entrelaçando-as uma à outra, o que demarca toda uma coletividade.

Por fim, encerramos o primeiro capítulo com as reflexões trazidas por Madeleine Ouellette-Michalska, citada por Figueiredo (2013), de que os temas sobre os quais se baseia a autoficção de autoria feminina raramente são serenos e felizes, considerações que, sabemos, se estendem a nosso *corpus*. A justificativa para isso seria a de que as escritoras encontram na autoficção um espaço seguro para tratar de assuntos tabus, uma vez que o gênero não possui compromisso com a verdade. Essa discussão inaugura um dos temas centrais do segundo capítulo: a violência na literatura.

Vimos que, de acordo com Karl Erik Schøllhammer (2013) e Jaime Ginzburg (2012a), toda a cultura latino-americana se nutre da violência como tema, desde a colonização espanhola e portuguesa até os regimes totalitários. A literatura, ao adotar como substrato o mundo concreto e propor-se a simbolizar o real, recorre, muitas vezes, à violência como tema e matéria prima, de modo que o assunto está enraizado em nossa tradição canônica. Nesse contexto, dada a diferença de socialização a que homens e mulheres são submetidos, incentivando-se, nos primeiros, comportamentos arriscados e violentos, enquanto, pelo contrário, as últimas recebem estímulos ao cuidado e à cordura, o gênero feminino acaba tornando-se principal objeto da agressividade masculina que enxerga os corpos das mulheres como territórios e pretende dominá-los, impondo seu poder através da violência. Entretanto, esclarecemos, a partir das

considerações de Hannah Arendt (2010), que apesar de poder e violência frequentemente figurarem juntos, onde um existe, o outro sempre estará ausente. Para a teórica, a violência surge exatamente onde o poder está sendo perdido.

Ao analisar, partindo dessas perspectivas, os contos “Aramides Florença”, “Shirley Paixão”, “Isaltina Campo Belo”, “Lia Gabriel” e “Layla”, verificamos que as personagens pertencem a diferentes classes sociais, o que ilustra a máxima de que a violência de gênero ignora fatores econômicos, fazendo vítimas em todos os espaços da sociedade. Além disso, identificamos nos contos a presença de relações de poder que sempre culminam em ações violentas físicas e/ou simbólicas perpetradas pelos homens contra as mulheres.

Entretanto, nos contos de Evaristo o tema da violência física é mais frequente do que nos de Serrano, o que, inclusive, motivou a escolha, nesta parte do estudo, por um número maior de textos da escritora brasileira do que da chilena. Não obstante, nos dois livros, a violência simbólica é tema de mais da metade dos contos.

Na obra de Evaristo, no que se refere à violência simbólica, destacamos situações como o sexismo de uma família que rejeita a filha exclusivamente por seu gênero; a pressão familiar pela manutenção do *status quo* sobre quais comportamentos são adequados ou não para uma mulher; e a desvalorização a que os corpos do sexo feminino são submetidos na velhice, inclusive advinda de companheiros da mesma faixa de idade; dentre outras histórias. Em contrapartida, percebemos que, neste livro, as representações de violência passam com mais intensidade por questões étnicas e de classe do que por relações de gênero.

Nos textos de Serrano, percebemos, na maioria dos casos, a inexistência de um agressor específico, sendo que, frequentemente, quem ocupa esse lugar é a sociedade ou o Estado. Assim, a escritora chilena, de forma semelhante a Evaristo, retrata a rejeição familiar a crianças do sexo feminino; o despreço a que as mulheres se veem submetidas na velhice; a reprovação direcionada àquelas que decidem transgredir a ideia do que seria adequado para uma mulher; além de situações mais pertinentes ao contexto chileno, como a aposentadoria precária ou a situação de familiares de desaparecidos no período da ditadura, dentre outras histórias.

No que se refere aos contos em que a violência passa diretamente pelo corpo das personagens, identificamos uma preponderância da temática do estupro. Ele sempre aparece como instrumento de dominação, como manifestação de um desejo masculino por posse e poder. Entretanto, também o espancamento figura como tema de um dos contos. Nele, a vítima está nua, o que a coloca em posição de maior vulnerabilidade frente a seu agressor que, em sua fúria por demarcar poder, recorre a gestos que evidenciam seu desejo de retirar da mulher a própria dignidade, além de seu empenho para destruir a identidade dela.

Após refletir sobre como a violência se apresenta no *corpus*, nos propusemos a pensar, a partir das considerações de Ginzburg (2012b) e de Schøllhammer (2013), a literatura como meio para uma resistência combativa contra atos violentos. Destaca-se, dentre as reflexões dos teóricos, a necessidade de se localizar na literatura situações em que os personagens reagem com perplexidade diante da violência. Verificamos que, à exceção de apenas uma personagem, todas as demais se reconhecem como vítimas e chegam a nutrir aversão ou ódio por seus agressores. Entretanto, acreditamos que a reação mais forte, a que inclusive nenhuma personagem deixou de recorrer, foi a ruptura com uma longa história de silêncio frente à violência, compartilhada com inúmeras mulheres que vivenciaram e vivenciam histórias semelhantes, além da denúncia, sob o signo do relato. Dessa forma, nos deparamos com personagens dotadas de voz própria, narrando suas histórias de dor, mas, principalmente, de luta e coragem.

Na sequência, considerando essa outra atribuição da literatura, de que nos fala Ginzburg (2012b), a de dar voz àqueles que nunca tiveram direito a ela, propusemos uma breve reflexão sobre a Memória Cultural, em que, segundo Zilá Bernd (2018), está contido tudo aquilo que escapa ao registro oficial, em oposição à Memória oficial que, de acordo com Michael Pollak (1989), esconde um caráter uniformizador e opressor. Além disso, reconhecemos, tanto na narradora-personagem de Evaristo, quanto na psicanalista Natasha, de Serrano, a figura do trapeiro de Baudelaire, recolhendo os rastros/restos excluídos do discurso oficial para compor parte da história de violência a que as mulheres são, há tanto tempo e tão frequentemente, submetidas.

Partindo para a rememoração da violência, vimos que memória e trauma estão diretamente ligados ao corpo como espaço de gravação, sendo que o trauma, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006) e Aleida Assmann (2011), traz em si a dificuldade de acesso ao simbólico. Por outro lado, acrescentamos à discussão as reflexões de Seligmann-Silva (2008), para quem a vivência traumática não pode ser completamente assimilada no momento em que ocorre, de modo que o relato acaba sendo imprescindível para dar forma a essa experiência, o que permitiria que ela seja compreendida e, assim, superada pelo sujeito.

Nesse sentido, considerando que a literatura tem a possibilidade de servir-se da imaginação como meio para facilitar a narração, a escrita figura como um mecanismo relevante para simbolizar um trauma que dificilmente poderia ser diretamente representado. Entretanto, revisando, a partir de Assmann, as discussões sobre a relação entre memória e escrita, vimos que os teóricos mais proeminentes se dividem entre a ideia de que a escrita conserva a memória e a de que ela, por outro lado, a destrói. Mas Assmann fecha o assunto indicando que a escrita

traz em si, ao mesmo tempo, o poder de conservar a memória e de destruí-la. Em seguida, a teórica discute a importância ética de não nos esquecermos dos horrores do passado, tanto para não repeti-los, quanto para melhor compreendermos o presente.

Identificamos, na construção da memória das personagens de nosso *corpus*, uma escrita performática repleta de vestígios, de rastros contendo diferentes significações, a partir dos quais, pouco a pouco desvendamos sentidos muito mais profundos do que os que a mera significação das palavras poderia dar conta. Nos contos analisados, encontramos exemplos de rastros do trauma no alcoolismo da personagem Layla, na melancolia de Ana Rosa, no silêncio e excesso de cuidado de Seni e no autoflagelo de Mary Benedita. Nos corpos dessas personagens figuram as feridas ou cicatrizes da violência. Todas elas são mulheres de grande resistência, que conheceram as faces mais duras da dor e do sofrimento, mas, ainda assim, encontraram em si as condições necessárias para refazer-se e, de alguma forma, continuar vivendo.

Como mulher, defrontei-me, durante a pesquisa, com um terreno que meu corpo reconhece bem: a violência cotidiana a que somos submetidas durante toda a vida e que molda nosso ser e estar no mundo. Trabalhar com essas personagens e narradoras foi como olhar-me no espelho e nele enxergar histórias minhas, mas também infinitas outras, de mulheres da minha família ou de meu círculo de amigas, dentre tantas mais – enquanto ressoavam em mim não apenas as minhas próprias dores, mas também as de cada uma delas. Todavia, não foi fácil lidar com temas tão dolorosos e ao mesmo tempo tão pessoais – por vezes, foi preciso abandonar, por alguns instantes, o livro, e me recompor do pranto. Mas foi, certamente, um processo de muito aprendizado e fortalecimento. É reconfortante esse movimento de apoiar histórias destinadas a dar visibilidade ao sofrimento de uma infinidade de mulheres que nunca tiveram direito a voz. Pude sentir que estou fazendo parte de algo, que estou debruçando-me na literatura como matéria-prima e como instrumento, para esboçar uma resistência combativa que não começou nem terminará aqui.

Como pesquisadora, discorrer sobre tempos em que nós mulheres sequer podíamos aceder à escrita é extremamente significativo. Assim como também o é ter tido a oportunidade de trabalhar com obras de escritoras tão talentosas, que alçam corajosamente sua voz e não se curvam diante da opressão patriarcal, e com um aporte crítico tão pertinente e atento a questões preocupantes de nossa atualidade que nem sempre recebem a devida importância. Pesquisar sobre a violência contra a mulher e as difíceis memórias de sujeitos submetidos a ela me coloca exatamente no lugar em que desejo estar: o de quem nunca deixa de questionar, resistir e lutar – seja na literatura, na pesquisa ou na vida.

REFERÊNCIAS

ALVES, José Eustáquio Diniz; CAVENAGHI, Suzana Marta; CARVALHO, Angelita Alves de; SOARES, Maira Covre Sussai. Meio século de feminismo e o empoderamento das mulheres no contexto das transformações sociodemográficas do Brasil. In: AVELAR, Lucia; BLAY, Alterman Eva (Org.). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017, p. 15-54.

ARAÚJO, Bárbara. *Conceição Evaristo: Literatura e consciência negra*. Blogueiras feministas, 2011. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2011/11/conceicao-evaristo/>>. Acesso em 01 set. 2017.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ARFUCH, Leonor. Violencia política, autobiografía y testimonio. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). *Escritas da violência*. Vol. II. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 13-23.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AVELAR, Lucia; BLAY, Alterman Eva. Breve cronologia do movimento feminista no Brasil. In: AVELAR, Lucia; BLAY, Alterman Eva (Org.). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017, p. 329-337.

_____. Breve cronologia do movimento feminista no Chile. In: AVELAR, Lucia; BLAY, Alterman Eva (Org.). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017, p. 339-344.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. v. 1. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

_____. *O segundo sexo: a experiência vivida*. v. 2. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BERND, Zilá. *A persistência da memória*. Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

BRUM, Eliane. #EleNão, #NósSim. El País, 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/29/politica/1538231797_499925.html>. Acesso em 18 de nov. 2018.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CANIVELL, María Odette. Las arpias literarias: re-definiendo a la soledad y las mujeres. *Revista Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010. Disponível em: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/arpiasli.html>>. Acesso em 15 out. 2018.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. IN: BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira; RODRIGUES, Carla. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 323-338.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

CONTRERAS, Sandra Palestro. Feminismo no Chile: traços de ontem e de hoje. In: AVELAR, Lucia; BLAY, Alterman Eva (Org.). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017, p. 219-226.

COOPERATIVA.CL. *Marcela Serrano: En Chile “es gratis sacarle la mierda a las escritoras”*. Cooperativa.cl, 2011. Disponível em: <<http://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/literatura/marcela-serrano-en-chile-es-gratis-sacarle-la-mierda-a-las-escritoras/2011-10-04/144219.html>>. Acesso em 01 set. 2017.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. Trad. Davi Arrigucci Jr; João Alexandre Barbosa. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

DIAS, Rafaela Kelsen. *Igual a todas, diferente de todas: a re-criação da categoria “mulher” em Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João Del Rei, São João Del Rei, 2015. Disponível em: <<https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20Rafaela%20Kelsen%20versao%20final.pdf>>. Acesso em 26 ago. 2017.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

DOVAL, Camila Canali. *Escritura feminina e desgarrada*. 2012. 74 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifca Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2069/1/440652.pdf>>. Acesso em 26 ago. 2017.

_____. *Mulheres escritas por mulheres: personagens femininas no romance brasileiro contemporâneo (2000 – 2004)*. 2016. 285 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifca Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/6576/2/TES_CAMILA_CANALI_DOVAL_COMPLETO.pdf>. Acesso em 26 ago. 2017.

DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta Brasileira Augusta: pioneira das letras e do feminismo brasileiro. IN: AUAD, Sylvia M. Von Atzingen Venturoli (Org.). *Mulher: Cinco*

séculos de desenvolvimento na América: capítulo Brasil. Belo Horizonte: Federação Internacional de Mulheres da Carreira Jurídica, CREZ/MG, Centro Universitário Newton Paiva, IA/MG, 1999, p. 332-339.

_____. *Feminismo e literatura no Brasil*. Estudos avançados, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010>. Acesso em 12 de jan. 2020.

_____. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (Orgs.). *Falas do outro: Literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010, p. 229-234.

ESPINOZA, Alejandra Araya. *Un imaginario para la mezcla*. Mujeres, cuerpo y sociedade colonial. In: AGUIRRE, Sonia Montecino (Org.). *Mujeres chilenas*. fragmentos de una historia. Santiago: Editorial Catalonia, 2018, E-book.

EVARISTO, Conceição. *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita*. Rio de Janeiro, Blog Nossa escrivência, 2005. Disponível em: <<http://nossaescrivencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>>. Acesso em 13 de julho 2019.

_____. Nos gritos d'Oxum quero entrelaçar minha escrivência. In: DUARTE, Constância Lima et al. (Org.). *Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014, p. 25-33.

_____. O racismo extrapola a pura e simples ignorância. [Entrevista concedida a] Kátia Borges. *UOL*, 2015. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1703889-o-racismo-extrapola-a-pura-e-simples-ignorancia>>. Acesso em 13 de julho de 2019.

_____. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016a.

_____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016b.

_____. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

_____. Escrivência: escrever, viver e se ver. [Entrevista concedida a] Márcia Maria Cruz. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 1378, p. 4-11, mai./jun., 2018. Disponível em: <https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/sl_1378/3>. Acesso em 13 de julho de 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Mariele Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

GINZBURG, Jaime. A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG,

Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). *Escritas da violência*. Vol. I. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012a, p. 123-135.

_____. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012b.

GODOY, Maria Carolina de. Recontando histórias em Insubmissas lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo. *Revista Z Cultural* (UFRJ), Rio de Janeiro, Ano III, p. 1-7, 2013. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/recontando-historias-em-insubmissas-lagrimas-de-mulheres-de-conceicao-evaristo/>>. Acesso em 12 de jan. 2020.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

IENCARELLI, Ana Maria Brayner. (s.d.). *O perfil psicológico do abusador sexual de crianças*. Disponível em: <www.profala.com/artpsico27.htm>. Acesso em 05 set. 2016.

LAMPEREIN, Lina Vera. *Presencia femenina en la literatura nacional: una trayectoria apasionante: 1750, 1991*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Trad. NORONHA, Jovita Maria Gerheim; GUEDES, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LARGO, Eliana. 50 anos de feminismo no Chile: texto e contexto. In: AVELAR, Lucia; BLAY, Alterman Eva (Org.). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017, p. 99-135.

NASCIMENTO, Denise Aparecida do. *Espaço e heterotopias nas obras de Conceição Evaristo e Geni Guimarães*. 2014. 230 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/731/1/deniseaparecidadonascimento.pdf>>. Acesso em 04 set. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*. Trad.: Lemos de Azevedo (Coleção Síntese. Vol. 23), Lisboa: Presença/São Paulo: Martins Fontes, s/d.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José. Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em 29 dez. 2019.

RIBEIRO, Djamila. A questão das mulheres negras precisa ser central. IN: BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira; RODRIGUES, Carla. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 21-26.

RIVA, Anelise Ferreira. *Perspectiva de gênero en Hasta siempre, mujercitas, de Marcela Serrano*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do

Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/67258>>. Acesso em 15 out. 2018.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Sérgio Buarque de Holanda e essa tal de “cordialidade”. *Revista IDE*, 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v31n46/v31n46a15.pdf>>. Acesso em 08 de jan. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A literatura do trauma*. Cult, n. 23, junho de 1999. Disponível em: <<https://acd.ufjf.br/pacc/z/rever/4/ensaios/seligmann.html>>. Acesso em 12 out. 2005, parra 2.

_____. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 375-390.

_____. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 63-80.

_____. *Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em 25 ago. 2017.

SERRANO, Marcela. *Diez mujeres*. Madrid: Alfaguara, 2011.

_____. CNN Íntimo: Entrevista a Marcela Serrano. [Entrevista concedida a] Matilde Burgos. CNN Chile, Santiago, 2017. (49min28seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7muSeVrKswg>>. Acesso em 10 jul. 2019.

SEVERIANO, Renata Lourdes Linhares. *Violência, trauma e empoderamento representados nas Insubmissas lágrimas de mulheres, obra ficcional de Conceição Evaristo*. 2018. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau de Ferros, 2018. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6339864>. Acesso em 15 out. 2018.

SILVA, Cristiane Rodrigues Antunes da. *Violência contra a mulher negra: uma leitura de Insubmissas lágrimas de mulheres*. 2017. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2017. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4999247>. Acesso em 15 out. 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira; RODRIGUES, Carla. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 333-338.

TELLES, Norma. Escritoras brasileiras no século XIX. IN: AUAD, Sylvia M. Von Atzingen Venturoli (Org.). *Mulher: Cinco séculos de desenvolvimento na América: capítulo Brasil*. Belo Horizonte: Federação Internacional de Mulheres da Carreira Jurídica, CREZ/MG, Centro Universitário Newton Paiva, IA/MG, 1999, p. 325-331.

UMBACH, Rosani Ketzer. Violência, memórias da repressão e escrita. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). *Escritas da violência*. Vol. I. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 217-228.

VIDAL, Paloma. Configurações do comum na narrativa latino-americana contemporânea. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). *Escritas da violência*. Vol. II. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 86-95.