



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ALESSANDRO FRANCELINO SILVA DOS SANTOS

**O AMOR E AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *BOCAS DE MEL E FEL*,
DE NILZA REZENDE**

Recife

2025

ALESSANDRO FRANCELINO SILVA DOS SANTOS

**O AMOR E AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *BOCAS DE MEL E FEL*,
DE NILZA REZENDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de mestre em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Análises Literárias, Culturais e Históricas

Orientador (a): Prof. Dr. Iêdo de Oliveira
Paes

Recife
2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Bibliotecário(a): Suely Manzi – CRB-4 809

S237a Santos, Alessandro Francelino Silva dos.
O amor e as representações do feminino em Bocas de
mel e fel, de Nilza Rezende / Alessandro Francelino Silva
dos Santos. – Recife, 2025.
102 f.; il.

Orientador(a): Iêdo de Oliveira Paes.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de
Pernambuco, Unidade Acadêmica de Educação a Distância
e Tecnologia - UAEADTEC, Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Linguagem, Recife, BR-PE, 2025.

Inclui referências.

1. Amor na literatura. 2. Literatura - História e crítica . 3.
Mulheres na literatura. 4. Rezende, Nilza, 1959- I. Paes,
Iêdo de Oliveira, orient. II. Título

CDD 470

ALESSANDRO FRANCELINO SILVA DOS SANTOS

**O AMOR E AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *BOCAS DE MEL E FEL*,
DE NILVA REZENDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Aprovado (a) em: 21 / 02/ 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Iêdo de Oliveira Paes (Orientador)
(UFRPE/PROGEL)

Profa. Dra. Ivanda Maria M. Silva (Examinadora Interna)
(UFRPE/PROGEL)

Profa. Dra. Ana Patrícia Frederico Silveira (Examinadora Interna)
(IFSERTÃO – Petrolina)

AGRADECIMENTOS

Uma vida destituída de gratidão é amorfa, insípida e insignificante. A gratidão amplia os nossos horizontes e ser grato é sinônimo de evolução, crescimento e reconhecimento de que sozinhos nada podemos fazer. Por isso, muito obrigado ao meu Deus por todos os benefícios que me tem feito e pela sua infinita bondade. Foi Ele quem permitiu, em consonância com o meu esforço e dedicação, que essa etapa de minha vida fosse concretizada, para que eu pudesse colher os frutos profissionais e acadêmicos que esse título me trará. Expresso também todo o meu agradecimento à minha mãe, Maria Bernadete, que, conforme os versos catárticos de Milton Nascimento, é uma mulher que tem *manha, graça e sonho, sempre*. À Senhora, “Mainha”, todo o meu amor e reconhecimento por ter me sustentado em diversos níveis e em inúmeros contextos da minha vida acadêmica.

Obrigado, de coração, a todos os meus familiares, principalmente às minhas irmãs, Janaina e Jaqueline, que nunca soltaram a minha mão e que, com veemência, expressam carinho e admiração por mim e pela minha trajetória de professor e pesquisador. Carinhosamente, quero externar meu respeito e o meu “muito obrigado” à minha gestora, Alicely, por ter facilitado a minha conclusão, na etapa de cumprimento dos créditos, fazendo malabarismos logísticos para me favorecer e me ajudar a vencer essa etapa. Muito obrigado, Alicely, seu coração é generoso demais!

No mais, quero estender os agradecimentos aos professores do PROGEL, os quais, com muito afeto e empenho, compartilharam conhecimentos simplórios, porém substanciais, que contribuíram, de maneira profícua, para a minha formação e para a ampliação do meu conhecimento nesse vasto campo da pesquisa em Análises Literárias, Culturais e Históricas. Todos vocês, que foram mencionados, colaboraram direta e indiretamente para que esse meu sonho tomasse forma e se tornasse realidade e, por isso, merecem as devidas menções.

“Há um brilho de faca onde o amor vier. E ninguém tem o mapa da alma da mulher”
(Zé Ramalho)

RESUMO

A trajetória da autoria feminina na Literatura Brasileira é marcada por declínios e apogeus que estão intimamente vinculados à história da mulher na sociedade. A partir de 1960, as narrativas que fazem da mulher o elemento medular da trama aparecem na produção escrita nacional com mais fôlego para apresentar e discutir o universo feminino sob uma ótica de ruptura dos estereótipos engessados socialmente por intermédio do sistema do patriarcado. Em *Bocas de mel e fel* (2011), da autoria de Nilza Rezende, a protagonista, Irene, mimetiza a mulher típica da contemporaneidade, em sua construção identitária e performática, face a uma relação amorosa, eivada de erotismo, experimentada com dois homens, o primo, Antônio, e o professor universitário, Pablo. Este estudo tem como principal objetivo: analisar as representações do feminino e as faces do amor em *Bocas de mel e fel* (2011). Para tanto, a pesquisa, de abordagem qualitativa e de natureza teórica, busca analisar o texto da autora supracitada a partir dos princípios da Crítica Literária em consonância com a aplicação das teorias embasadas nos Estudos Culturais, com o intuito de realizar uma interpretação íntegra do texto literário, respeitando o seu caráter artístico. O aporte teórico utilizado para alicerçar as discussões, acerca das perspectivas do Feminismo e da Autoria Feminina no Brasil, reúne autoras como Hooks (2019;2024); Duarte (2003); Xavier (1996) e Zinani (2011). Ademais, para abordar as representações do feminino no texto analisado, foram consultadas as contribuições conceituais de Kolontai (2009); Teixeira (2009); Zolin (2009) e Hall (2006) e, para alicerçar as ponderações feitas sobre as faces do amor na trama, recorreu-se às epistemologias de Paz (1994); Bauman (2004); Costa (1998); Menezes (2007); Oltramari (2009); Almeida e Lomônaco (2018) e Neves (2007). Os resultados apontados na análise da narrativa estudada expressam a fragmentariedade identitária da personagem Irene justificada pelo contexto social da pós-modernidade, sendo possível classificá-la como uma mulher do *tipo transitório* (Cf. Kolontai, 2009). Além disso, foi também possível verificar, nessa análise, a presença de duas faces do amor personificadas nos sujeitos com os quais a protagonista se relaciona, sendo elas o *amor romântico* e o *amor confluyente*. Notadamente, entre o mel e o fel da relação amorosa está a mulher em busca da ressignificação de sua própria identidade.

Palavras-chave: amor; representações do feminino; Bocas de mel e fel; Nilza Rezende.

ABSTRACT

The trajectory of female authorship in Brazilian literature is marked by declines and peaks that are closely linked to the history of women in society. From 1960 onwards, narratives that make women the central element of the plot appear in national written production with more scope to present and discuss the female universe from a perspective of breaking the stereotypes socially rigidified by the patriarchal system. Thus, in the context of postmodernity, a group of female writers emerges who are tasked with challenging the country's literary parameters with a view to achieving a reformulation in the framework of Brazilian literary writing. In *Bocas de mel e fel* (2011), by Nilza Rezende, the protagonist, Irene, mimics the typical woman of contemporary times, in her identity construction and performance, in the face of a romantic relationship, tainted with eroticism, experienced with two men, her cousin, Antônio, and the university professor, Pablo. In this regard, this study has as its main objective: to analyze the representations of the feminine and the faces of love in *Bocas de mel e fel* (2011). To this end, the research, with a qualitative and theoretical approach, seeks to analyze the text of the aforementioned author based on the principles of Textual Criticism in line with the application of theories based on Cultural Studies, with the aim of carrying out a complete interpretation of the literary text, respecting its artistic character. The theoretical contribution used to support the discussions, about the perspectives of Feminism and Female Authorship in Brazil, brings together authors such as Hooks (2019; 2024); Duarte (2003); Xavier (1996) and Zinani (2011). Furthermore, to address the representations of the feminine in the analyzed text, the conceptual contributions of Kolontai (2009); Teixeira (2009); Zolin (2009) and Hall (2006) and, to support the considerations made about the faces of love in the plot, we used the epistemologies of Paz (1994); Bauman (2004); Costa (1998); Menezes (2007); Oltramari (2009); Almeida and Lomônaco (2018) and Neves (2007). The results pointed out in the analysis of the studied narrative express the identity fragmentation of the character Irene justified by the social context of postmodernity, being possible to classify her as a woman of the transitory type (Cf. Kolontai, 2009). In addition, it was also possible to verify, in this analysis, the presence of two faces of love personified in the subjects with whom the protagonist relates, namely romantic love and confluent love. Notably, between the honey and the bile of the loving relationship is the woman in search of the resignification of her own identity.

Keywords: love; representations of the feminine; Mouths of honey and bile; Nilza Rezende.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Imagem 1 –	Nilza Rezende	20
Imagem 2 –	Capa do livro “Bocas de mel e fel”	76

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 FEMINISMO E AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL: TENDÊNCIAS E IMPASSES	17
2.1 PALAVRA E DESEJO DE MULHER: O LUGAR DE NILZA REZENDE NA LITERATURA FEMININA CONTEMPORÂNEA	19
2.2 <i>FEMINISMOS</i> : BASES EPISTEMOLÓGICAS DE UM MOVIMENTO PLURAL	27
2.3 LITERATURA DE MULHERES – TECENDO TEIAS E ROMPENDO PARADIGMAS	40
3 FACES CONTEMPORÂNEAS DO AMOR E DAS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO	52
3.1 NOTAS AMOROSAS DA MULHER: O AMOR À LUZ DA CRÍTICA FEMINISTA	57
3.2 REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DO FEMININO – FRONTEIRAS ENTRE O REAL E O FICCIONAL	62
4 TÔNICAS DO AMOR E AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM <i>BOCAS DE MEL E FEL</i>	68
4.1 LABIRINTOS DO FEMININO NO ESTEIO REZENDEANO: ENCONTRASTE A CHAVE?	77
4.2 O ROMÂNTICO E O CONFLUENTE: INTERFACES ENTRE O MEL E O FEL DO AMOR	85
5 CONCLUSÃO	93
REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

A inserção da Mulher na atividade da escrita configura uma das pautas dos ideais feministas, uma vez que, o Feminismo, enquanto movimento histórico-ideológico, empenha-se em promover transformações de ordem política e social no interior das grandes civilizações. Na esteira de Hooks (2019), pensar o Feminismo é refletir sobre os processos socioculturais, os quais são marcados por pressupostos de naturalização das identidades que engessam o papel da Mulher na sociedade, para, assim, robustecer a luta contra as desigualdades nas relações entre os sexos, visando repensar a condição e o destino das Mulheres.

O Feminismo, em sentido lato, de acordo com Adiche (2015), traduz-se na busca da efetivação e garantia dos direitos das Mulheres e prima pela manutenção de relações de justiça e equidade entre os sexos, tencionando o adentrar do sujeito feminino nos espaços e nas organizações que abalizam as estruturas de poder. Isso decorre do fato de que, durante o curso da História, nota-se uma inegável investida em manter a Mulher em posto de vassalagem, como mero apêndice do masculino, utilizando-se de preceitos religiosos, da condição anatômica feminina e até dos dogmas sociais impostos descaradamente pelo sistema do patriarcado para tornar cada vez mais difícil a superação dessa condição. (Beauvoir, 1970).

No âmbito da escrita Literária Brasileira, a abertura para o empreendimento da Autoria Feminina se deu paulatinamente e o despertar para a necessária ampliação e reformulação do cânone literário surgiu com o advento da ascensão do Movimento Feminista no país, uma vez que o Feminismo contribuiu de maneira considerável para a inserção da Mulher em atividades exercidas majoritariamente pelo sujeito masculino. Contudo, perdura o embaraço para a afirmação da Mulher no campo da produção escrita, em virtude da intrigante manutenção de um sistema literário paradigmático e *falocêntrico*, que reúne os escritores consagrados em um panteão de imortais e, com isso, aniquila a notoriedade da participação de Mulheres nesse sistema.

Os textos de Autoria Feminina, especificamente as obras publicadas com o advento do século XXI, são comumente taxados pela crítica conservadora de *paraliteratura*, haja vista a perduração da aclamação do cânone como parâmetro de escrita. Porém, nota-se que já preside uma parcial superação do referido status desses textos, pois, hodiernamente, é perceptível o fortalecimento da Autoria Feminina, que subsiste e se sobressai autonomamente, encorpando o acervo nacional

com produções que se desvencilham dos amoldes e padrões literários da tradição clássica e que expressam o universo feminino com propriedade e maestria por terem sido construídas no trato da experiência da própria Mulher.

A escritora carioca Nilza Rezende, produtora do objeto de estudo deste trabalho, faz da prosa de ficção o território de afirmação dos ideais femininos. Aclamada pela crítica jornalística ao publicar a obra *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim*, no ano de 2003, a autora se afirma no universo da atividade da escrita literária publicando contos, novelas e romances que problematizam e exibem as representações do feminino, fazendo da Mulher o elemento medular de sua narrativa. Na literatura de Rezende nota-se um claro engajamento com as tendências contemporâneas de ressignificação da forma e do estilo do texto literário e a opção por uma linguagem corrente, que tem como principal objetivo um convite ao leitor para a participação ativa, atribuindo sentidos ao texto e desmistificando protocolos de leitura.

Nesse contexto, em uma leitura singela de *Bocas de mel e fel* (2011), verifica-se que Rezende destoa do referido cânone, pela linguagem que adota e pelos elementos formais e temáticos presentes, os quais manifestam a ruptura com os modelos dos padrões clássicos do fazer literário e suscitam no texto um estilo versátil, intimista e peculiar. Nessa obra, entre o mel e o fel do Amor, a protagonista, que é também o foco narrativo, mimetiza a Mulher em busca do próprio caminho. Dessa forma, o lugar de Nilza Rezende na Literatura Brasileira carece de certa notoriedade tanto pela maneira singular como ela explora a linguagem e as dimensões da palavra quanto pela impavidez de se lançar em um terreno de incertezas, como é o da escrita literária nesse contexto da contemporaneidade.

No tocante as representações do feminino na literatura, as quais estão imbuídas no contexto sociocultural retratado na obra, constata-se que elas podem fornecer subsídios necessários à compreensão e à investigação de aspectos pertinentes ao papel social da Mulher e à relação interacional dela com os demais sujeitos. Desse modo, a reflexão sobre a questão de gênero torna-se vital, uma vez que contribui para compreender melhor a trajetória das Mulheres nas civilizações e, de igual modo, para proceder na interpretação de textos literários que mimetizam o sujeito do feminismo face a suas relações com a biota.

O conceito de Gênero apresenta dissonâncias epistemológicas e uma seara fértil de estudos sobre o assunto, no campo das Ciências Sociais. Porém, é possível

alocar esse conceito para compreender a notória contribuição dessa categoria às pesquisas que tematizam a Mulher enquanto sujeito e objeto das elucubrações. Nesse sentido, destaca-se que, através da disseminação do pensamento anglo-saxão, em meados de 1970, concebido por um grupo de feministas, o termo *gender* se converte em um conceito filosófico.

O Gênero, em suas raízes terminológicas, especificamente no livro “Sex and Gender”, de Richard Stoller, era utilizado para evidenciar a dicotomia existente entre o biológico e o social. Dessa forma, o conceito de *sexo* era relativo a produto da natureza, ao passo que o *gênero* se configurava como produto da cultura. Essas ponderações deram margem ao surgimento de inquietações, no campo da pesquisa científica, e erigiram a formulação de novas definições para esse conceito, a partir da ampliação do campo discursivo/reflexivo.

Com o advento da década de 1990, a expressão *Gênero* passou a ser revisitada e, especificamente no artigo da historiadora Joan Scott, esse termo passou a ser lido como uma categoria útil de análise histórica (Scott, 1995). Nessa esteira, é possível analisar as diferenças social e culturalmente construídas entre os sexos no curso da História, enfatizando tais diferenças dentro de um processo histórico e considerando a variabilidade, ao longo do tempo, do que era taxado de elemento essencialmente caracterizador do masculino e do feminino.

Nessa conjuntura, o texto literário pode ser acessado como uma fonte capaz de fornecer imagens do âmbito social, por meio da representação das identidades que exprime, bem como um monumento escrito que proporciona o alavancar da discussão sobre a categoria Gênero no discurso estético que exhibe. No tocante a isso, vale ressaltar que as representações do feminino, durante longos períodos da historiografia literária, foram manifestas por um duplo discurso: “do homem sobre o homem e do homem sobre a mulher” (Teixeira, 2009).

Desse modo, a participação unilateral do homem na escrita literária engajou a divulgação de imagens femininas fundamentadas apenas na ótica masculina. Por isso, compreendendo a escrita de Autoria Feminina como um terreno de representatividade e empoderamento, a construção e a divulgação de imagens do ser mulher, realizadas pela própria Mulher, é um dos pilares de reparação histórica.

A narrativa aqui estudada, que imprime ao texto imagens de uma Mulher retratada a partir de várias nuances performáticas, apresenta o Amor como um elemento temático que suscita questões para além do mero discurso amoroso, já que

questões relativas ao campo da sexualidade e do prazer são tecidas na trama. Esse tema, na obra, deixa de ser tratado como um assunto qualquer e passa a erigir reflexões sobre a condição social da Mulher, que configura um dos pontos impreteríveis da análise realizada neste estudo.

Além das imagens do feminino, nessa obra, a temática do Amor é um elemento basilar a ser tocado na análise. Ante a isso, vê-se que, na literatura ocidental, especificamente nas produções da estética romântica, a temática do amor aparece interligada à paixão, pressupondo uma noção de sofrimento profundo. Esse tipo de abordagem é perceptível em obras como as cantigas de amor do Trovadorismo Português, que anunciam as primeiras abordagens desse tema na literatura. Nesses textos, a confissão do sentimento é atravessada pela coita amorosa, condição emocional ocasionada pela indiferença e pela falta de reciprocidade afetuosa.

Com o advento da pós-modernidade, a maneira como o Amor é tecido na obra literária manifesta os aspectos socioculturais da vida do sujeito contemporâneo na relação com o seu habitat. Dessa maneira, novas configurações e abordagens do Amor são estampadas na tessitura textual, dentre as quais se destaca o *Amor Líquido*, conceituado por Zygmunt Bauman como um sentimento/ação, que diz respeito à volatilidade afetuosa, em virtude da fragilidade das relações, ocasionada pela praticidade da vida cotidiana (Bauman, 2004).

Em *Bocas de mel e fel* (2011), a protagonista, subdividida amorosamente entre o primo e o professor universitário por quem ela se apaixona, reproduz no desencadear da trama as multifaces do Amor e os desdobramentos desse tema na dimensão das relações afetuosas. À vista disso, ergue-se a seguinte questão norteadora da pesquisa: quais são as faces do amor e as representações do feminino retratadas em *Bocas de mel e fel* (2011), de Nilza Rezende?

Para efeitos de consecução dos resultados esperados, foram traçadas algumas metas com o intuito de responder à inquirição que originou o trabalho. Dessa maneira, o objetivo geral da pesquisa consiste em analisar as faces do Amor e as representações do feminino em *Bocas de mel e fel* (2011), de Nilza Rezende. Nota-se, portanto, que será necessário esmiuçar o principal intuito dessa pesquisa com vistas à ampliação do que pode ser conseguido a partir desse objetivo primário. Diante disso, foram delineados os seguintes objetivos específicos: identificar as dimensões simbólicas do Amor presentes em *Bocas de mel e fel* (2011); discutir as

representações do feminino em *Bocas de mel e fel* (2011), considerando questões como a condição feminina e sua interface com o plano social.

Partindo do pressuposto de que o corpus de análise de toda e qualquer investigação científica apresenta os subsídios norteadores para a delimitação dos procedimentos metodológicos, este estudo configura uma pesquisa de natureza teórica e de abordagem qualitativa. A pesquisa qualitativa, sob a ótica de Minayo (2007) “trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das crenças, dos valores e das atitudes”. Desse modo o caráter interpretativo se sobressai nesse tipo de abordagem.

A análise da narrativa aqui estudada estará pautada nos princípios da crítica textual, com vistas a evitar que a forma literária seja tomada como subterfúgio para interpretações reducionistas e acidentais. Por isso, julga-se necessário realizar uma crítica ética e íntegra do texto, considerando o cunho artístico dele. Para tanto, todas as alegações feitas acerca da prosa de Nilza Rezende estarão alicerçadas no que é proposto pelo campo dos Estudos Culturais e pela Crítica Feminista.

As representações literárias apresentam aspectos textual-discursivos enviesados de ideologia. Diante disso, a partir da teoria de Kolontai (2009) serão pontuados os aspectos básicos no tocante à representação da Mulher feita na obra, uma vez que essa teórica desafia os tipos de Mulheres que compõem o estrato social. Ademais, para alicerçar as análises, no que diz respeito à condição do sujeito feminino e à identidade, bem como a sua relação frente às demandas sociais, serão consultados os postulados de Zolin (2009) e Hall (2006).

No que diz respeito às teorias das dimensões simbólicas do Amor, os estudos de Paz (1994); Bauman (2004); Costa (1998); Menezes (2007); Oltramari (2009); Almeida e Lomônaco (2018) e Neves (2007) serão consultados com vistas à análise interpretativa dessa temática no cerne da obra aqui estudada, uma vez que, diante das leituras prévias realizadas, nota-se que o amor é abordado na trama como um elemento basilar para o desencadear de outras temáticas relativas à trajetória da personagem central da obra.

Na condição de pesquisa que busca compreender as formas de subsistência da Mulher, enquanto sujeito social, cultural e historicamente subalternado, pretende-se pontuar o lugar da Autoria Feminina na literatura nacional, com o intuito de realçar a ideia de que é possível revisar o cânone. Com esse fim, Beauvoir (1970) e Woolf (2014), bem como suas contemporâneas, Duarte (2003); Xavier (1996) e Zinani

(2011), serão os pilares para a investigação do curso da História das Mulheres e sua relação com o ato da criação literária.

A organização sistemática desta dissertação está elencada em quatro grandes tópicos, sendo o primeiro deles esta introdução da pesquisa, os quais serão ramificados em subtópicos que esmiúçam os conceitos básicos abordados. No segundo capítulo, será discutido o estado da Autoria Feminina Contemporânea, em interface com a trajetória e as perspectivas do Movimento Feminista brasileiro, bem como sua relevância para o acervo literário nacional, pontuando, a priori, o lugar de Nilza Rezende nesse cenário. O terceiro capítulo abordará a temática do Amor na Literatura Contemporânea, a partir de um apanhado conceitual e teórico, bem como discutirá o tema da representação literária, com enfoque nas representações simbólicas do feminino tecidas no texto. O tópico de número quatro conterà a análise da narrativa, seguindo os princípios da Crítica Textual, visando pontuar as representações do feminino, o amor e os elementos formais e temáticos que compõem a obra.

2 FEMINISMO E AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL: TENDÊNCIAS E IMPASSES

Em sentido lato, o Feminismo, é publicado nos meios de comunicação de massa e conhecido popularmente como um movimento político-ideológico de busca da igualdade de direitos entre homens e Mulheres. Todavia, o caráter reducionista desse conceito erigiu o desdobramento de distintos posicionamentos teóricos e epistêmicos, com características próprias e pretensões singulares, os quais ampliaram a discussão e promoveram uma ampliação de vertentes e abordagens de tal movimento. Sendo assim, tornou-se inevitável a sedimentação de múltiplas esteiras, popularmente conhecidas como Teorias Feministas, para tratar de um problema enraizado no interior das civilizações: a subalternidade do sujeito feminino.

Na obra *Sejamos todos feministas* (2015), de Chimamanda Ngozi Adichie, teórica nigeriana, são tecidos alguns comentários acerca dos desdobramentos do Feminismo no período da pós-modernidade. A autora resgata questionamentos, outrora abarcados nas Teorias Feministas estado-unidenses, acerca da limitação por estereótipos que atravessa a construção do conceito de Feminismo. Além disso, um dos principais entraves para a articulação das Mulheres no seio do Movimento Feminista, segundo Adichie (2015), consiste na deturpação do ideário político ideológico desse movimento, uma vez que, de acordo com a autora, é recorrente a indagação sobre o porquê de usar a expressão *feminista* em vez de dizer que se luta pelos direitos humanos. A conclusão a que ela chega é que seria desonesto com o propósito básico de se repensar a condição social da Mulher frente a um sistema de dominação masculina e promover o debate em interface com problemas de gênero intrinsecamente ligados ao sistema mencionado.

O feminismo faz, obviamente, parte dos direitos humanos de uma forma geral – mas escolher uma expressão vaga como ‘direitos humanos’ é negar a especificidade e particularidade do problema de gênero. Seria uma maneira de fingir que as mulheres não foram excluídas ao longo dos séculos. Seria negar que a questão de gênero tem como alvo as mulheres. Que o problema não é ser humano, mas especificamente um ser humano do sexo feminino. Por séculos, os seres humanos eram divididos em dois grupos, um dos quais excluía e oprimia o outro. É no mínimo justo que a solução para esse problema esteja no reconhecimento desse fato (ADICHIE, 2015, p. 6).

A importância do Feminismo, esclarecida nas palavras acima, consiste na possibilidade de tomada de consciência, por parte da sociedade, de modo geral, dos

encalços do sistema de opressão sexista. A luta do movimento das Mulheres é, obviamente, uma luta que está alicerçada na efetivação dos direitos humanos, contudo reconhecer o sujeito feminino foi relegado à margem, durante séculos, é essencial para iniciar o processo de reparação histórica e compreensão de que o Feminismo é um direito e um dever de todos e de que lutar pela causa das Mulheres é um eficaz indicativo de exercício da cidadania (Adichie, 2015).

As Teorias Feministas surgem com um propósito comum: demarcar a presença da Mulher na luta por igualdade de gênero e por direitos sociais equivalentes, empreendendo a marcha em busca de superação da referida condição do sujeito do Feminismo. Ademais, as vertentes enunciativas dessas teorias apresentavam um discurso estratégico intimamente vinculado ao estilo de vida, à condição socioeconômica e à identidade daquelas que encabeçaram grupos específicos denominados de Feministas¹.

Diante das transformações ocasionadas pela luta incessante do movimento Feminista, surgem, campo da atividade da escrita literária, inúmeras autoras que destacaram por produzirem obras que fazem da Mulher o elemento temático medular. As reflexões que os textos escritos de Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sonia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras, traziam para as leitoras da época, promoviam uma revolução no Brasil de meados dos anos 1980, já que as personagens e os enredos construídos presentificavam ideais femininos, os quais foram castrados no curso da história da humanidade por estratégia de um sistema de hegemonia masculina que insistia em deturpar as imagens da Mulher na ficção e de inibir as produções literárias delas sob argumentos estapafúrdios que só revelavam, em seus discursos, preconceito e insegurança.

A partir de 1990,

à medida que a revolução sexual era assimilada à vida cotidiana, as bandeiras feministas sofrem com a gradual acomodação da militância e o arrefecimento de uma história que começava a ser escrita. Em tempos de globalização selvagem, em que os saberes instituídos parecem ter a textura da areia movediça, tal seu caráter difuso e maleável, feministas continuam assimilando novidades trazidas do exterior, subdivididas em interesses fragmentados das comunidades acadêmicas, e permitem que o feminismo

¹ Esses grupos, afirma Bell Hooks (2019), fragmentaram não apenas o conceito de feminismo, como também o projeto político-ideológico do movimento, uma vez que o deslocamento da discussão central para a discussão particular pode ocasionar o enfraquecimento de uma luta que, inicialmente, é coletiva. Para a autora, é imprescindível um posicionamento consensual das teorias com vistas a edificação de uma práxis significativa de modo geral.

saia dos holofotes e se dilua em meio aos estudos culturais ou estudos gays (Duarte, 2003, p. 165).

Essa profunda transformação do Movimento Feminista, que transcorreu as últimas décadas do século XX, recaiu, também, no campo da produção literária, em que as abordagens temáticas, os estilos e os sujeitos da produção passaram a acompanhar e registrar as mudanças ocorridas na sociedade brasileira desse tempo. Desse modo, de acordo com Constância Lima Duarte, “Há quem defenda inclusive, que estes seriam tempos “pós-feministas”, pois as reivindicações (teoricamente) estariam atendidas e ninguém ousa negar a presença das Mulheres na construção social dos novos tempos” (Duarte, 2003, 166).

A partir desse período, nota-se uma inegável ampliação do sistema literário nacional e uma forte presença de Mulheres na atividade da escrita, o que soa como herança da luta coletiva de suas semelhantes, que empreenderam a marcha na iniciativa de transformar a sociedade através da revisitação do papel da Mulher e dos sucessivos clamores de reparação dos protocolos socioculturais disseminados por um regime de cerceamento de direitos do sujeito feminino.

E, por isso, à Mulher foi concedida uma maior permissividade para se expressar através das palavras, ainda que atravessada por parâmetros de escrita e estilo masculinos, haja vista que o homem, desde primórdios, foi aclamado como a referência no fazer literário. Contudo, é nesse período “pós-feministas” que a autoria de Mulheres, no Brasil, começa a galgar degraus de emancipação e reedição do que ocorreu no passado. É nesse período, categorizado como pós-moderno e/ou contemporâneo, em que a produção literária de Nilza Rezende se situa, trazendo liberdade de expressão/criação sem o anseio de agradar autoridades políticas e sem o receio de censura e cancelamento do texto.

2.1 PALAVRA E DESEJO DE MULHER: O LUGAR DE NILZA REZENDE NA LITERATURA FEMININA CONTEMPORÂNEA

Na produção literária nacional, evidenciar a *persona* que escreve tornou-se, principalmente no contexto pós-moderno, uma tarefa imprescindível. Em si tratando de autoria de Mulheres, a publicidade não apenas das obras, como também a divulgação da autora que a produz, contribui para a afirmação não só da trajetória

literária como da vida da própria escritora. Isso porque a predominância do sujeito masculino nesse tipo de atividade contribuiu para a perduração de um estratégico apagamento da figura feminina na prática da escrita.

Esse argumento é corroborado em uma breve consulta aos manuais de historiografia literária consagrados, como a *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi (1970), em que há uma pequena amostra da irrisória quantidade de Mulheres que têm o seu material literário divulgado para consulta pública. Registra-se, somente a partir de meados do final do século XIX uma menção à poetisa parnasiana, Francisca Julia, sem qualquer iniciativa de imersão na vida e na obra dessa autora, apresentando, em páginas à frente algumas outras escritoras, com destaque para Cecília Meireles e Rachel de Queiroz, apenas no século XX, e, posteriormente, Clarice Lispector fechando o ciclo modernista brasileiro.

À vista disso, tornar pública a vida e a obra de Mulheres que fazem da palavra um instrumento de afirmação do seu lugar no mundo, se tornou um dos propósitos básicos dos Movimentos Sociais que lutam pelo fim da discriminação de diversas ordens. Sendo assim, apresenta-se a escritora carioca Nilza Rezende como uma dessas Mulheres que, ainda que não compusesse o quadro canônico da Literatura Brasileira, merece total relevância pelo trabalho literário que realiza. Essa escritora iniciou sua jornada nas letras desde o período de inserção no meio acadêmico. Ela é graduada em Letras e Comunicação (Jornalismo) pela PUC-Rio, possui mestrado também em Letras pela mesma universidade, com tese de doutoramento defendida na Universidade de Évora (Portugal) na área de Literatura.

Imagem 1 – escritora Nilza Rezende



Fonte: @nilzarezendeescritora

As experiências vivenciadas no mundo das letras conferiram à Nilza Rezende o desenvolvimento da técnica e a fruição da criatividade para enveredar no caminho da autoria literária nacional. Nesse cenário, sua trajetória iniciou-se na primeira década do século XXI, especificamente com a publicação de sua primeira narrativa, *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), novela que traz no cerne da trama o desdobramento de temáticas, como o amor, o sexo e o casamento, em tom confessional e autobiográfico. Dessa forma, tanto pelo contexto de produção quanto pelo estilo e pelos traços peculiares, nas obras posteriormente publicadas, situa-se a literatura da referida autora como pós-moderna.

Oriunda do campo da Comunicação Social, Nilza Rezende se mostrou, desde os primeiros textos publicados na esfera jornalística, empenhada em usar a palavra não meramente a serviço da informação, mas como uma tecnologia cabal para propagar discursos e ideologias particulares. Ao enveredar no campo da literatura, a autora se rende aos temas e às complexidades relativos ao universo feminino, fazendo da Mulher o ponto cardeal dos seus textos, com vistas à elaboração de uma escrita emancipatória e livre de subterfúgios de qualquer natureza. A produção dessa autora reúne a publicação de mais de doze livros, sendo quatro desses do gênero romance, dentre os quais destacam-se aqueles que exibem imagens das multifaces da mulher e das discussões em torno do seu universo.

As obras literárias da autora mais populares e aclamadas pela crítica jornalística de seu tempo são: *Bocas de mel e fel* (2011), *Dorme, querida, tudo vai dar certo* (2005), *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003) e os livros de contos *Chico, eu te amo* (2014) e *Elas querem é falar* (2004). Essas obras apresentam uma relação de interdependência e, nelas, nota-se um entrecruzamento de temas, mas não uma íntima relação da composição, do conteúdo e do estilo presentes. Trata-se de textos nos quais fica claro o quanto a escritora se debruçou de uma gama de assuntos relativos à Mulher para exprimir novas configurações do sujeito do feminismo face ao novo cenário social exibido nas tramas.

Essas obras, alicerçadas nos parâmetros de escrita da Autoria Feminina Contemporânea, que agrupam textos relativos à Mulher enquanto criatura e criadora, se mostraram empenhadas em construir imagens do feminino por intermédio de representações verossímeis, imagens essas que se distanciam da ótica lacônica e maniqueísta daquelas estampadas nas obras produzidas por homens. Dessa forma, representativas do quadro literário desse período, as obras supracitadas contribuem

de maneira significativa para a manutenção da participação efetiva da Mulher na atividade da escrita, bem como para a construção de uma nova roupagem no cenário literário do Brasil, uma vez que destoam, na dimensão de elementos formais e temáticos, dos paradigmas de escrita recorrentes nas obras de autoria masculina que tecem semelhantes abordagens temáticas.

É nesse veio em que Nilza Rezende se apoia para construir as primeiras nuances de uma produção literária balizada na reafirmação da Mulher desse tempo, exibindo personagens que se mostram senhoras do seu próprio destino em uma busca incessante pela autodescoberta de suas identidades e de seu lugar no mundo. Esses aspectos estão dispostos claramente tanto em sua primeira narrativa, *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), quanto em *Bocas de Mel e Fel* (2011), obras aclamadas pela crítica jornalística pela clara amostragem do protagonismo feminino, que começa no foco narrativo, já que as obras são narradas pelas protagonistas, e que perpassam as tensões composicionais do envoltório do núcleo dramático, dimensionando a capacidade da Mulher de descortinas seus próprios conflitos e agir frente a eles.

Em entrevista para a *Tv Senado*, em meados de 2012, na condição de convidada para uma conversa no bloco *Leituras*, Nilza Rezende teceu comentários crítico-analíticos acerca da obra *Bocas de mel e fel* (2011) e, conseqüentemente, falou sobre o estilo de escrita pretendido por ela no ato das produções e os elementos estilísticos que diferenciam as suas obras das obras das demais autoras do seu tempo. Para Nilza, a linguagem da narrativa tem de ser essencialmente sedutora, uma vez que o texto precisa despertar o interesse do leitor em acompanhar a trama até as últimas páginas. Desse modo, nota-se na produção de Nilza os traços constitutivos da literatura contemporânea, como a fragmentariedade do sujeito, as multifaces das relações, a metanarrativa e o *neosincretismo estético*. Esses aspectos estão claramente perceptíveis na composição da obra aqui estudada.

Isso porque a construção da personagem Irene, protagonista de *Bocas de mel e fel* (2011), em sua multiperformance, celebra a publicidade de uma peculiar imagem da Mulher na literatura. Irene traduz a Mulher contemporânea em suas dicotomias (mel e fel), já que se mostra dividida entre prazer erótico e o prazer intelectual, personificados nas figuras de outras duas personagens que com ela compõem o núcleo dramático da obra. As relações da personagem central com os dois homens que, para ela, não integram um triângulo amoroso, naturalizam a necessidade de

manutenção desses dois polos relacionais, pois contribuem para a consolidação de imagens de um feminino característico de um novo tempo, já que exhibe uma Mulher transgressora por natureza, dona dos próprios desejos e detentora de uma pseudoliberalidade que só a contemporaneidade passou a erigir e registrar.

Por esses aspectos, o lugar de Nilza Rezende na escrita literária nacional é no rol das produções pós-modernas, que publicaram obras representativas de um novo modo de olhar e fazer a literatura no país. São traços constitutivos nas obras dessa autora: a fragmentação do sujeito, as representações do feminino sob uma ótica anti-maniqueísta, a construção de personagens não estereotipados, pois corpo e alma se confundem na trama, assim como a narrativa metalinguística, que faz da palavra o principal artefato para a materialização das imagens do real, das ressonâncias discursivas e das construções alegóricas. Em *Bocas de mel e fel* (2011), por exemplo, o livro ressalta o poder das palavras: a palavra doce e a palavra arisca, abarcadas na obra como proprietárias do destino das personagens. A protagonista se deixa conduzir pelas determinações da palavra e, por ela, tem o seu destino eivado de peripécias, sabores e dissabores.

Nilza Rezende detém de um estilo singular, assim como toda e qualquer autora que se singulariza no campo da produção literária, haja vista que o material de cada uma delas traz em seu envoltório identidades, ideologias e as visões de mundo de modo particularizado. Todavia, as obras da referida autora, ainda que pouco popularizadas, dispõem de uma matéria textual impregnada de afirmação dos ideais femininos. O principal estandarte de sua produção é a defesa da liberdade feminina em todos os âmbitos que compõem a vida da Mulher.

Em seus textos, o confessado tom autobiográfico trazem sustância para a camada semântica da palavra e comprovam a tese de que falar com propriedade sobre o universo feminil é algo que apresenta, indiscutivelmente, seu ponto máximo e sua veemência na Autoria de Mulheres. Nilza Rezende não só faz da Mulher o elemento medular de seu texto, como também exhibe as novas configurações do sujeito feminino frente a uma nova realidade social – a contemporaneidade. É, nesse cenário, que a autora constrói as tensões dramáticas, os impasses e o triunfo do sujeito feminino no contexto nacional.

As obras de Nilza Rezende exploram as inúmeras dimensões da palavra e a linguagem configura matéria-prima para a disseminação de seu discurso. Em comentários feitos pela crítica jornalística na capa da obra *Bocas de mel e fel* (2011),

Luís Antônio Giron, redator da revista *Época*, pontuou o seguinte: “Nilza explora a linguagem, algo raro na literatura brasileira atual, mais preocupada com o público do que em tocar em feridas da alma” (Rezende, 2011). Essa percepção é bem contundente ao analisar a produção literária da autora, uma vez que não só na referida obra, como em seus primeiros textos, nota-se a evocação do leitor para interagir com os fatos narrados, bem como evidencia-se a supremacia da linguagem em construções que imprimem ao texto elementos característicos da literariedade, desde a promoção da catarse até o aguçar das impressões imagéticas e sensoriais através da palavra.

Em *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), primeira narrativa publicada, a autora coloca em evidência o término do matrimônio, tema que divide opiniões e que se subordina socialmente a um sistema ético-moralizante de dimensões ideológicas e religiosas. A narrativa apresenta o amor sob uma ótica antirromântica que caracteriza as novas configurações desse sentimento aliadas ao novo contexto sociocultural exibido na trama. Nessa obra, a personagem central se rende a um desejo desenfreado de fazer do outro o seu deus, aquele a quem devota todo o seu afeto e os seus dias. Contraditoriamente a esse desejo inicial, a protagonista tem seu momento de tomada de consciência e libertação desse cenário de violência emocional a que tanto se submetera.

O enredo de *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003) apresenta a história de Lila, uma mulher comum, mãe de três filhos, cuidadora do próprio lar, que descobre, em um ponto máximo da narrativa, as constantes traições do marido. A protagonista não performa a heroína por quem o leitor revela traços de uma paixão instantânea, uma vez que se mostra obstinada em dadas ações, pueril em outras e altamente subjugada. Na trama, ela não tem autonomia fora do casamento nem se individualiza frente aos interesses do seu marido, Raul, por quem ela tanto estima e se subordina, já que foi o seu “primeiro homem”. A perspectiva de Lila, no começo da narrativa, se mostra como “um nó tão fechado que tudo o que ela via era uma tela preta” (Rezende, 2003). Com o passar do tempo, quando amplia sua visão e consegue converter sua condição, ela questiona “como podia ter se apaixonado tanto tempo por esse homem tão chato?” (Rezende, 2003).

O Drama narrado nessa novela traz como ponto alto da obra, em seu desfecho, a mulher em busca de identidade, de reconstrução e com traços de empoderamento

e liberdade para superar a referida condição de subalterna e emocionalmente dependente da figura masculina:

Eu vou até ele, ele me beija, passa a língua pelo meu rosto, sinto a língua dele. Ele me elogia, eu o elogio. A noite está fria, mas nós estamos quentes. Os personagens são outros; na verdade, a personagem principal é que mudou, mudei, sou outra. Dei a meu protagonista, ex-protagonista, o ouro, fiquei ardendo sozinha no inferno, agora convoco novamente meu deus, para iluminar essa outra história, história da qual eu sou a protagonista, a protagonista de uma nova história (Rezende, 2003, p. 6).

Com uma linguagem tipicamente cotidiana, a obra, em seu desfecho, apresenta uma reviravolta na vida da protagonista, ao despertar a consciência para a condição de subalternidade e dependência a que se submetia na relação com o seu oposto. O pontapé inicial para a tomada de consciência, nessa novela, foi a reconfiguração do amor por parte da personagem Lila, que, diante de sucessivas circunstâncias de apego inseguro, e face à quebra do acordo conjugal ocasionada pela traição do amado, passou a racionalizar esse sentimento e a se colocar em um lugar de protagonismo para uma nova jornada amorosa: “O amor; é possível amar e reamar. Um deus está em mim, um deus dentro de mim, ai, é bom; como é bom” (Rezende, 2003, p. 100).

Nota-se, portanto, que, além da empreitada no caminho da emancipação relacional, a protagonista, que mimetiza a figura da “nova mulher” (Cf. Kolontai, 2009), rompe com os paradigmas da moralidade e da castidade enraizados no âmago da sociedade ocidental, como produto da supremacia dogmática da Igreja Católica, e se mostra livre e emancipada sexualmente. Nesse cenário, traços constitutivos de uma linguagem revestida de erotismo e desejo carnal eivaram a obra de um discurso de ruptura paradigmática, em si tratando do prazer feminino, incomum nas produções literárias escritas por homens, os quais cercearam, durante longos anos da representação em textos ficcionais, o prazer feminino em suas prosas e poesias, com vistas ao silenciamento da liberdade sexual da mulher. Esse discurso disruptivo se materializa nas palavras a seguir extraídas dessa primeira narrativa de Rezende: “A cama é gostosa, o corpo dele é bonito, combina com o meu. Pouco nos falamos, o encaixe é perfeito, é delicioso [...] Gozo. (Rezende, 2003, p. 112).

Em *Bocas de mel e fel* (2003), obra também representativa e aclamada, da autoria de Nilza Rezende, é narrada a trajetória de Irene, uma advogada que se divide entre o amor que sente e materializa por dois homens – Antônio, um sujeito

interiorano, primo de primeiro grau dela, e Pablo, um professor universitário com quem ela teve contato em seu rol acadêmico. Entre o mel e o fel do amor está a Mulher como protagonista de sua própria história e como operadora do próprio destino. A obra, que detém de um alto teor psicológico, apresenta, em tom subjetivo, as percepções e as conclusões de Irene acerca de tudo o que se passa em seu entorno, através de um olhar singular de Mulher e de sucessivos fluxos de consciências que acentuam a dramaticidade do texto:

A cada um deles entreguei uma parte de mim [...] O resto, o que não poderia ser compartilhado, decifrado, nem por um nem por outro, eu abriguei sob longos casacos, tranquei em baús secretos. Não foram poucas, no entanto, as vezes em que vi uma mulher que tentava desmanchar uma teia, mas se enrolava em seus fios, tecendo redes que não conseguia desembaralhar. Encurralada, ela ouvia uma voz uma voz que se repetia em um eco torturante: “Quem é você? Quem é você?” (Rezende, 2011, p. 23).

No discurso acima, nota-se uma representação da fragmentariedade identitária típica do sujeito pós-moderno, em consonância com novas roupagens de configurações amorosas, ora já existentes, mas que se tornaram mais populares e recorrentes frente ao contexto social atual. Nessa obra, a autora esboça os passos da protagonista com o intuito de convidar o leitor à imersão em universo feminino construído e delineado pela Mulher do “novo tipo” (Kolontai, 2009).

Por esses elementos, Nilza Rezende empenhou-se em produzir textos que demarcam o espaço da Mulher, não apenas na autoria literária, mas na participação social/política efetiva. Ao construir uma personagem dotada de empoderamento e autossuficiência que, por tais atributos geravam estranhamento até para um sujeito cortês e galanteador, como o seu professor, “Pablo me olhava com os olhos de quem pisa em terra estrangeira (Rezende, 2011, p. 31), a autora reconstrói as costumeiras imagens do feminino feitas em textos ficcionais no contexto da literatura nacional, considerando a primeira década do século XXI, momento em que esse texto foi escrito.

O trabalho literário de Nilza Rezende rendeu a essa exímia autora alguns prêmios na imprensa jornalística e a incorporação de seus textos em algumas antologias, como a *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005), nas quais foram publicados contos de cunho feminista, como *Elas querem é falar...* (2004), em que a mulher é abordada como sujeito, e não mais como objeto. Além disso, a obra *Bocas de mel e fel* (2011) foi considerada um divisor de águas na carreira

de Nilza, uma vez que, além de ter sido mais evidenciada no momento de seu lançamento, recebeu menções da crítica literária de sua época, ampliando a participação da autora em eventos acadêmicos e científicos para expor e discutir esse que é o seu oitavo livro publicado.

Além das duas obras supramencionadas, Nilza Rezende escreveu *Contos para ler na cama* (2005) e *Recontando Machado* (2008). Foi também produtora de textos destinados ao público infantil e juvenil, com destaque para o livro *Já pensou se alguém acha e lê esse diário?* (2007), que trata dos mistérios e das fantasias do universo adolescente. O conjunto de sua obra reúne textos que discorrem sobre distintas temáticas pertencentes a diferentes abordagens enunciativas, com destaque àquelas que ressignificam o espaço e o papel social da Mulher face à sua biota. A escrita de Nilza Rezende é de uma sutileza e de uma versatilidade temática típicas da autoria feminina no contexto da pós-modernidade, em que forma e estilo se fundem com vistas à presentificação de um texto engajado com questões sociopolíticas de defesa dos Ideais Femininos, sem perder o valor estético e a literariedade em sua imanência.

2.2 FEMINISMOS: BASES EPISTEMOLÓGICAS DE UM MOVIMENTO PLURAL

A pluralização de conceitos e perspectivas em torno ao *Feminismo*, de acordo com Bell Hooks (2019), esvaziou o significado basilar do termo. Para ela, o Feminismo é, inicialmente, sem critérios básicos, associado à luta das Mulheres brancas por direitos e, em sua origem, as definições, de caráter liberal/radical, estão atreladas à busca por direitos e à liberdade e autodeterminação. Isso implica dizer que, em primórdios, o empenho dessas teorias residia na não consideração de especificidades das mais distintas Mulheres que compunham o estrato social. Desse modo, critérios como fatores econômicos, culturais, sexuais e raciais não eram abarcados nas discussões.

As organizações grupais de teóricas feministas, no contexto estado-unidense, apresentavam propostas que balizavam os intentos particulares de cada grupo de Mulheres, ainda que de modo inconsciente, buscando benefícios específicos para os seus círculos. Dessa forma, a segregação do Movimento Feminista em colunas enunciativas independentes ramificou os estudos desse conceito e originou as subclassificações vinculadas aos propósitos dos sujeitos envolvidos. Surge, a partir

daí, (Cf. Hooks, 2019), uma gama de Feminismos, assim denominados: Feminismo Radical, Feminismo Liberal, Feminismo Negro, Feminismo Interseccional, dentre outros.

Nesse contexto, nota-se que a adesão ao Movimento Feminista, inicialmente, partia da identificação com as abordagens tecidas nos manifestos produzidos por esses grupos. Logo, o Feminismo deixou de ser um movimento integrado e coeso para se materializar em discursos favoráveis a sujeitos específicos. Bell Hooks, em *Teoria Feminista: da margem ao centro* (2019), pontua algumas lacunas nos Feminismos que se erigiram no entorno da sociedade norte-americana.

Para ela, o *Feminismo Radical*, empenhado na “libertação das mulheres” e na tentativa de promover a igualdade social entre Mulheres e homens é lacônico, uma vez que não foi dirigida atenção ao fato de que os homens são iguais entre si dentro da estrutura de classe patriarcal, capitalista e de supremacia branca (Hooks, 2019). Dessa maneira, surge o questionamento acerca da igualdade e da isenção de consideração de fatores como raça e classe para endossar o discurso desse eixo, o que dá margem para a seguinte argumentação:

Mulheres e pessoas pobres de classe baixa, normalmente não brancas, não costumam pensar a libertação das mulheres como um tipo de igualdade com os homens, pois, em seu dia a dia, são continuamente lembradas de que nem todas as mulheres partilham entre si o mesmo *status* social. Ao mesmo tempo sabem que muitos homens de seu grupo social são explorados e oprimidos. Sabendo que esses homens não possuem poder político, econômico e social, elas não almejam a sua situação (HOOKS, 2019, p. 16).

Essa forma de conceber o Feminismo exhibe uma incoerência atrelada ao codinome atribuído pela autora a essa esteira do movimento – radical. Isso porque as projeções desse pensamento, na prática, favorecem apenas às Mulheres das classes sociais superiores e impactam negativamente na vida das Mulheres menos favorecidas e operárias. O *Feminismo Radical* compromete-se com a erradicação da dominação masculina e com a transformação da sociedade, na busca pela igualdade, focando na autonomia e na liberdade singular da Mulher, sem considerar aspectos favoráveis à integração de todas as Mulheres no processo de emancipação e consecução de direitos.

Doutro modo, o *Feminismo Liberal*, de acordo com a ótica da autora supracitada, institui um projeto de protesto social da mulher liberal, que visa a

conceder à Mulher “o máximo de igualdade de oportunidades no interior da ordem vigente, a saber, o sistema patriarcal, capitalista e supremacista branco” (Hooks, 2019, p.20). Todavia, esse tipo de ativismo liberal enfraquece a luta da genuína causa feminista, já que promove a perpetuação da guerra entre os sexos por intermédio da agressividade e das imposições feitas com o intuito de dominar o homem.

Nesse viés, mesmo trazendo contribuições para a desejada transformação social, a perspectiva liberal defendia a instauração de reformas radicais para a sociedade que, caso vigorassem, sedimentariam a base para uma mudança revolucionária. O principal entrave para a efetivação dos objetivos dessa vertente do Feminismo nos EUA é a dificuldade de aceitação da própria sociedade, uma vez que “a sociedade é mais receptiva àquelas demandas ‘feministas’ que não oferecem nenhuma ameaça ao *status quo* e, eventualmente, até podem ajudar a preservá-lo” (Hooks, 2019, p.21).

Notadamente, a opção pela emancipação da Mulher e sua consequente libertação dos amplexos de um sistema de dominação masculino passa pela consecução de sua liberdade financeira e do direito ao trabalho. Ainda assim, é preciso reconhecer a supremacia do sistema capitalista e encará-lo como o principal algoz quando se pretende erradicar o sistema de opressão, o qual imbuiu a mulher na referida condição, para a efetivação das desejadas mudanças sociais. Isso porque o capitalismo poderá deturpar as visionárias mudanças do Feminismo Liberal e usá-las contra as próprias Mulheres, que veem no trabalho uma iniciativa operante para dirimir as relações de desigualdades entre os sexos.

Diante disso, Bell Hooks afirma:

no que se refere particularmente ao trabalho, muitas reformas feministas liberais simplesmente reforçam o capitalismo e seus valores materialistas (numa demonstração de sua flexibilidade como sistema de dominação), sem, na realidade, emancipar a mulher em termos econômicos (HOOKS, 2019, p. 32).

A autora traz, para ilustrar o argumento acima defendido, o exemplo colocado por Jeanne Gross em *Feminist Ethic from a Marxist Perspective*, publicado em 1977, de que, muitas Mulheres, na busca pela emancipação por meio do trabalho, recaem em um sistema de exploração e dominação como o é o capitalismo, uma vez que, muitas delas, ao se divorciarem buscam na atividade laboral o caminho de sua liberdade. Porém, por estarem destituídas de preparo ou proteção, as organizações

percebem que podem explorar essas Mulheres e isso culmina em uma rotatividade cada vez mais abrangente retardando o rompimento desse cenário de dependência da figura masculina para subsistir (HOOKS, 2019).

As perspectivas acima discutidas trazem de um lado o foco na autonomia e na liberdade pessoal da Mulher e do outro lado a necessidade de decidir seu próprio destino e de buscar a liberdade para desempenhar os múltiplos papéis. A primeira abordagem é relativa ao projeto político-ideológico das *feministas radicais* e a segunda visão encorpa o ideário que muitas *mulheres liberais* acham atraente. Na percepção de Bell Hooks (2019), a tomada de consciência dessas perspectivas acerca de um objetivo mais abrangente do Feminismo é urgente. Nesse ponto, a autora afirma:

não é focando nem na autonomia e liberdade pessoal da mulher nem na igualdade de oportunidades que o feminismo poderá dirimir da sociedade o sexismo e a dominação masculina. O feminismo luta para acabar com a opressão sexista. E, assim, está necessariamente comprometido com a erradicação da ideologia de dominação que permeia a cultura ocidental em seus vários níveis, bem como uma reorganização da sociedade em decorrência da qual o autodesenvolvimento das pessoas possa ter primazia sobre o imperialismo, a expansão econômica e os desejos materiais (Hooks, 2019, p.43).

Pensado dessa maneira, o Feminismo se torna passível de adesão por distintas Mulheres, pertencentes às diversas camadas sociais, e passa a ser adotado não apenas pelo mero fato de serem biologicamente equivalentes. É a partir desse crivo que cada possível participante demandaria de uma consciência crítico-política embasada em suas ideias e convicções. Nota-se, portanto, uma ampliação do conceito e dos objetivos desse movimento para a plena realização dos interesses femininos frente a uma sociedade de base patriarcal, que desdobra comportamentos e dissemina estereótipos de cunho machista e sexista, com o propósito de relegar o sujeito do feminismo ao acatamento das imposições feitas por um sistema de opressão e dominação que insiste em fazer perdurar a condição de dependência, inferioridade e subserviência da Mulher.

O conceito de Feminismo proposto por Bell Hooks e publicado inicialmente em meados de 1952 sintetiza, de modo pragmático e racional, a necessidade de coesão desse movimento e articulação com as realidades adversas de Mulheres oriundas de diferentes cultural e realidades político-econômica-racial diversas. Na esteira das teorias de Hooks, o Feminismo está alicerçado em uma visão global da realidade

feminina, com o intuito de descortinar os conflitos e contestar valores e protocolos socioculturais que engendraram a base do pensamento sexista nas grandes civilizações. Nas palavras da autora uma definição que sintetiza essa caracterização:

O feminismo é a luta para acabar com a opressão sexista. Seu objetivo não é beneficiar apenas um grupo específico de mulheres, uma raça ou classe social de mulheres em particular. E não se trata de privilegiar a mulher em detrimento do homem. Ele pode transformar nossas vidas de modo significativo. E o mais importante: o feminismo não é um estilo de vida, nem uma identidade pré-fabricada ou um papel a ser desempenhado em nossas vidas pessoais (Hooks, 2019, p.45).

Em tom prosaico e utilizando a primeira pessoa do discurso, para imprimir ao conceito uma percepção que partiu do trato da experiência da própria Mulher, a autora sintetiza o Feminismo como um movimento de luta para acabar com a opressão sexista. Ao caracterizar o Feminismo se utilizando daquilo que, à luz de suas percepções, ele não é, Bell Hooks promove uma ampliação da adesão desse movimento a uma vasta gama de Mulheres e isso independe de sua condição econômica, social e racial. Esse conceito é nomenclaturado por ela, em sua obra *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2024) como um *Feminismo Global*, pois “o objetivo do feminismo global é se estender e alcançar lutas globais para acabar com o sexismo, a exploração sexista e a opressão” (Hooks, 2024, p.12).

Alocando a discussão ao contexto brasileiro, nota-se, no propósito político-discursivo, um forte engajamento das teorias nacionais com os postulados de autoras oriundas de outras nações. Isso porque, no Brasil, em períodos históricos distintos, iniciou-se uma árdua jornada de levantamento de bandeiras radicais, como o direito de frequentar a universidade, escolher uma profissão, receber uma remuneração equiparada a dos homens que exercem as mesmas funções laborais, bem como participar da política nacional, com a permissividade para escolher os seus representantes e se candidatarem.

Essas petições, quando se tornaram conquistas, em cada século, ano ou período específico em que eram reivindicadas, contribuíram para o fortalecimento da causa do movimento das Mulheres. Não obstante, similar ao ocorrido no contexto estado-unidense e em outras nações nas quais as Mulheres somaram forças para atingirem os seus desígnios, a história das conquistas femininas se tornou pouco conhecida e a própria expressão *Feminismo* sofreu, de acordo com Constância Lima Duarte (2003), um desgaste semântico, devido à errônea associação do movimento

às deturpadas ideias de padrões de *antifeminilidade*, obsessão pelo declínio da figura masculina, dentre outras especulações grotescas disseminadas pelos opositores do referido movimento. A história do Feminismo, no Brasil, além de ser pouco contada, limita-se aos anos de 1930, quando foi conferido a Mulher o direito ao voto, e ao ano de 1970, que marca algumas conquistas, a saber debates sobre sexualidade, direito ao prazer e ao aborto, dentre outras. (Duarte, 2003).

À ótica de Constância Lima Duarte, o Feminismo, em sentido abrangente, pode ser conceituado como “gesto ou ação em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher que exija ampliação dos seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual ou de grupo” (Duarte, 2003, p. 153). Esse conceito amplia as proposições do movimento das Mulheres, retirando o foco da guerra entre os sexos, e dimensiona a discussão ao campo do combate à opressão e à violência de gênero, como também recorre à corroboração da importância de exigir a consolidação dos direitos da Mulher em âmbito civil e político.

No contexto brasileiro, quatro momentos áureos marcam a trajetória do Feminismo, especificamente os anos de 1830, 1870, 1920, 1970, configurando como vertentes desse movimento ocorridas no interior do país. Ainda que separados pelo tempo, esses momentos não são estanques, uma vez que apresentavam articulações entre si e ficaram popularmente classificados como *ondas do Feminismo*, porque “comparado a ondas, que começam difusas e imperceptíveis e, aos poucos (ou de repente) se avolumam em direção ao clímax – o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, e novamente recomeçar” (Duarte, 2003, p.155).

A primeira onda do Feminismo no Brasil é marcada pela publicação do texto fundador do movimento. Nísia Floresta Brasileira Augusta, à época, ativista dos Direitos Humanos, publicou o *Direito das mulheres e injustiças dos homens* (1832), um genuíno manifesto feminista que contestava as relações de desigualdade entre homens e Mulheres já no século XIX. Esse texto exibe uma *antropofagia libertária*, uma vez que a autora traduziu para o Português o clamor europeu de autoras estrangeiras, como Mary Wollstoncraft – Poulain de La Barre – Olympe de Gouges, devolvendo um produto com as cores e os contornos do seu país (Duarte, 2003, p.156).

Além desse significativo manifesto, são dessa mesma época as reivindicações pelo direito de ler e escrever, até então reservados ao sujeito masculino, que culminaram na abertura das primeiras escolas públicas femininas, em meados de 1827. Notadamente, acreditava-se que, ao acessar a educação, a tomada de consciência da Mulher acerca de sua posição inferiorizada, frente a uma sociedade arraigadamente machista e patriarcal, se tornaria possível.

E foram aquelas primeiras (e poucas) mulheres que tiveram uma educação diferenciada, que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, e abriram escolas, publicaram livros, enfrentaram a opinião corrente que dizia que mulher não necessitava saber ler nem escrever (Duarte, 2003, p.161).

Surgem, a partir daí, com maior frequência, materiais escritos produzidos por Mulheres, dentre os quais havia textos de cunho moralizante, literário e/ou político que expressavam em palavras que desdobram o trato desnudo da experiência do ser Mulher um Feminismo incipiente, através das letras. Essa primeira onda do Feminismo ficou conhecida como a onda das primeiras letras. Nesse período, destaca-se Ana Eurídice Eufrosina, escritora natural de Porto Alegre, que publicou a obra *A philosofa do amor* (1845), um texto dramático, de cunho político, no qual o conteúdo culmina com as ideias apresentadas por Nísia Floresta em seu manifesto.

Na literatura, as Mulheres que produziam e que faziam da pena sua ferramenta de trabalho, por intentarem viver da atividade da escrita, reforçando o ofício de escritoras, eram feministas. Isso, porque, ao romperem as barreiras do enclausuramento do cerco doméstico já se mostravam seres pensantes, revestidos de um desejo de subversão e negação dos padrões impostos pelo *status quo*. Por estarem envolvidas na prática da escrita literária, nesse contexto do século XIX, nota-se, portanto, a ínfima relação entre a escrita de Autoria de Mulheres e um Feminismo brasileiro ainda em estado embrionário.

A segunda onda, mais atenta aos escritos jornalísticos, traz uma vasta gama de contestações aos ditames e protocolos sociais que excluem a Mulher da participação ativa em diversos âmbitos, através dos jornais feministas. A cidade do Rio de Janeiro, em meados de 1870, foi o celeiro de grandes publicações realizadas por Mulheres que se apropriaram da palavra para defender seus pontos de vista e trilhar seus próprios caminhos, sem intervenção da figura masculina e sem subterfúgios de nenhuma natureza. Os escritos, em sua maioria, traziam imbuída, nas propostas de transformações sociais através da equidade de gênero, a ideia de que a

ampliação do acesso à educação às Mulheres é uma ferramenta cabal para o início de grandes mudanças político-sociais.

Destaca-se, a princípio, nesse período, o jornal *O sexo feminino*, produzido por Francisca Senhorinha da Mota Diniz.

Em seus artigos, Francisca Senhorinha alertava às mulheres que o “grande inimigo” era a “ignorância de seus direitos”, que “a ciência dos homens” se encarregava de manter. E que apenas com a instrução seria possível “quebrar as cadeias que desde séculos de remoto obscurantismo nos rodeiam”. (Duarte, 2003, p. 164).

A instrução a que se referia Francisca Senhorinha é conseguida através do acesso à educação, isso porque, em seus escritos, ela defendia o direito das Mulheres ao estudo secundário e ao trabalho, bem como denunciava a educação mesquinha concedida às meninas naquela época. (Duarte, 2003). Dessa forma, para ela, a tomada de consciência das Mulheres, no tocante às injustiças sociais ocasionadas pela arbitrariedade de um sistema sociopolítico falocêntrico, reside na noção dos direitos do sujeito feminino, bem como na sua inserção nos campos educacional e laboral, estratégias de emancipação feminina de caráter transgressor para o período histórico em que essas ideias foram proclamadas.

Além de Senhorinha, outras Mulheres se debruçaram da esfera jornalística para disseminarem seus posicionamentos e reforçarem a luta do Feminismo no país. No jornal *Echo das damas* (1875), escrito por Amélia Carolina da Silva Couto, os manifestos defendiam a igualdade de gênero e o direito da Mulher à educação. Em *O domingo* e *Jornal das damas* (1873) eram publicados artigos que imprimiam um teor de clamor pela oportunidade de acesso ao Ensino Superior e, conseqüentemente, ao trabalho remunerado. Esses textos caracterizam estratégias de um Feminismo incipiente, pelo contexto em que foram produzidos, porém contribuíram de maneira significativa para a formação do ideário político-ideológico do Movimento Feminista brasileiro.

Outra escrita que elenca o quadro de feministas desse período de 1870 é Josefina Alvares de Azevedo que, além de crítica e redatora do jornal *A família* (1888), enveredou pelo engajamento da militância política, denunciando atos de opressão contra as Mulheres e defendendo o direito ao voto, ao divórcio, à inserção no mercado laboral e o acesso a cursos superiores. (Cf. Duarte, 2003). No campo da literatura, Josefina Alvares de Azevedo encenou o texto dramático *O voto feminino* (1878),

reforçando sua forte participação na luta a favor do sufrágio ao exercício da cidadania em um momento histórico de grande obscurantismo para as Mulheres do Brasil.

Os canais de comunicação jornais e revistas configuraram-se uma ferramenta eficaz para aflorar a escrita literária dessas autoras, bem como por proporcionar o exercício do direito à palavra na luta pela efetivação dos direitos das Mulheres. Ademais, esses canais de comunicação exerceram, de acordo com Constância Duarte Lima, uma função conscientizadora, catártica, psicoterápica, pedagógica e de lazer (Duarte, 2003).

A terceira onda, que se desdobrou no início do século XX, empenha-se no exercício da cidadania e na luta pelo direito ao voto. Está vinculada a esse momento, da história do Feminismo no Brasil, Bertha Lutz, que se dedicou à realização de inúmeras campanhas a favor do voto feminino e da igualdade de direitos entre os sexos. Sobre essa fase Duarte (2003) pontua:

O século XX já inicia com uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias (p. 167).

Nota-se, portanto, o engajamento das Mulheres na luta por ocupação dos espaços majoritariamente masculinos, bem como um interesse pela profissionalização e pelo direito de escolherem como o com o quê pretendiam trabalhar. A terceira onda do Feminismo no Brasil apresenta, dentre outras questões, a defesa do direito de participação nas decisões políticas e a efetivação do exercício da cidadania.

Ademais, temas como a sexualidade feminina, os prazeres e os desejos das Mulheres começaram a ser discutidos na tessitura dos textos publicados. Em *A mulher é uma degenerada?* (1924), Maria Lacerda Moura apresenta um discurso em defesa do amor livre, a favor da educação sexual e contra a moral vigente. Outra autora que usou as palavras para militar foi a escritora Ercília Nogueira Cobra que, em *Virgindade inútil – novela de uma revoltada* (1922), discutiu questões relativas à prática da exploração sexual e trabalhista da Mulher. Além dessas discussões, o referido século é marcado como um momento de grande efervescência literária.

Na literatura, algumas autoras apostaram no discurso estético para repreender aspectos sociais do sistema androcêntrico, bem como para levantar o estandarte da liberdade de ser e de existir enquanto sujeito desvencilhado dos amplexos do

machismo e do patriarcado. Na obra *Rito pagão*, que rendeu o 1º prêmio no concurso literário da Academia Brasileira de Letras (ABL) para Rosalina Lisboa, há uma discussão acerca do direito das Mulheres de trabalhar, bem como uma reflexão sobre aspectos voltados ao matrimônio. Destaca-se também, nesse cenário, Gilka Machado. A obra *Meu glorioso pecado (poemas eróticos)* apresenta uma crítica à moral cristã da época, que tanto influenciava a massa popular. Reconhecida por seu caráter transgressor, na escrita, a autora investiu nas imagens do *Eros* para contestar o regime protocolar do patriarcado.

Para encorpar o quadro de autoras desse período, Rachel de Queiroz, com sua presença decisória, presenteia a sociedade brasileira com uma das obras mais emblemáticas do cânone nacional – *O Quinze*. As imagens da Mulher, nessa narrativa, revelam o caráter debelador da escritora, que constrói a personagem feminina com traços de emancipação e que prima pela experiência de viver individualmente a ter que aceitar um matrimônio convencional. Dessa forma, o discurso literário exibe um discurso estratégico-estético, ao fazer da palavra um lugar de afirmação da presença feminina na escrita e na sociedade. Além de *O Quinze*, em *As três Marias*, Raquel de Queiroz constrói imagens do feminino que representam os mais distintos aspectos da condição feminina, com vistas a promover uma reflexão acerca do papel social da Mulher.

A quarta onda do Feminismo no Brasil é caracterizada por uma revolução sexual e pela consolidação do espaço da Mulher na escrita literária. Em um cenário de censura e imposições coercitivas do Estado, a luta do Movimento das Mulheres foi contra a ditadura militar, em uma busca incessante por melhores condições de vida e subsistência, conforme aponta Duarte (2003):

Enquanto nos outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Mas ainda assim, ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade [...] (Duarte, 2003, 166).

Nesse contexto, ainda que diante das intempéries sociais e do brutal tratamento do Estado, vários debates sobre o campo da sexualidade foram promovidos. Dentre as principais pautas das discussões suscitadas estavam o direito ao aborto, a liberdade de expressão do prazer, a tecnologia anticoncepcional e o controle da

natalidade, que configuram temáticas basilares para a promulgação do feminismo em todo o território nacional.

A fundação do Centro da Mulher Brasileira, por Rose Marie Muraro, uma iniciativa que galgava avanços no campo científico, em se tratando de pesquisas sobre a sexualidade da Mulher brasileira, foi um dos marcos da segunda metade do século XX. No campo político, inúmeras disputas de eleições, com representantes femininas, ocorreram em diversas instâncias do poder, marcando a trajetória da mulher na empreitada partidária e na participação das decisões. Além disso, é também desse momento histórico o *Manifesto dos 1000 contra a censura*, produzido por Nélida Piñon, texto que configurava a sua iniciativa a favor da democracia. Essa autora foi consagrada como a 1ª presidenta da Academia Brasileira de Letras, por seu legado no âmbito literário e por sua expressiva presença nos debates sociais do país.

Além do incansável trabalho das feministas nos campos jornalístico e literário, a investidura de Mulheres na Crítica Feminista configurou uma iniciativa de engajamento em defesa dos ideais do movimento, uma vez que, por intermédio das ponderações feitas, em contestação da hegemonia masculina na composição do cânone literário brasileiro, bem como das reducionistas e infundadas representações da Mulher estampadas nas obras produzidas pelos homens, foi possível ampliar a Autoria Feminina e promover uma ascensão do estandarte feminista no campo da produção literária nacional. No que concerne a isso, nota-se que

A crítica feminista, ao se integrar ao processo cultural, contribui para proporcionar maior visibilidade à produção literária feminina, tanto resgatando obras que circularam por determinado tempo e, posteriormente, caíram no esquecimento, quanto se debruçando sobre e analisando a produção contemporânea, a fim de verificar que estratégias narrativas/poéticas são utilizadas, como se configura a linguagem e tantos outros aspectos examinados no processo hermenêutico. Essa prática crítica, aplicada a obras de autoria masculina, desnuda a ideologia do texto, possibilitando a desconstrução do modelo patriarcal na forma de representar a figura feminina e as circunstâncias a ela relacionadas (Zinani, 2011, p.5).

Compreende-se, portanto, que, pela iniciativa de contestar as representações do feminino feitas pelos homens em suas obras literárias, assim como por lutar pela visibilidade da literatura de Mulheres, a Crítica Feminista cumpre o seu papel de fazer jus à proposta do movimento de buscar minimizar as injustiças sociais ocasionadas por questões de gênero. E, por isso, o seu principal objetivo consiste em ascender a visibilidade da Autoria Feminina, fazendo com que obras qualificadas detenham de

justa notoriedade, não permitindo que seja reeditado aquilo que ocorreu no passado, quando obras escritas por Mulheres eram, em primeiro plano, relegadas a um status de inferioridade e, em seguida, progredia a um estado de total esquecimento (Zinani, 2011).

O papel da Crítica Feminista foi sumariamente substancial no contexto da contemporaneidade, período em que, no Brasil, gozou de relevância por sua aparente contribuição na transformação do cânone literário e na ampliação dos estudos de gênero. Para tanto, algumas vertentes de crítica foram erigidas, com o intuito de pontuar a representação da Mulher enquanto criatura e criadora no contexto do fazer literário. Nesse quesito, Elaine Showalter (1994), citada por Zanini (2011), apresenta duas modalidades de crítica: a primeira refere-se à leitura realizada pela Mulher e discute a representação feminina em textos literários; já a segunda, tem como foco a Mulher enquanto produtora do texto – a escritora.

A primeira modalidade, a *Mulher representada*, está centrada na leitura feminista e no suporte da linguagem como ferramenta emancipadora, e não mais como ferramenta de coação. Isso configura um ato de emancipação. Uma vez que linguagem é poder, ao se apropriar da palavra, a Mulher passa a nominar o mundo a partir do seu olhar. Ademais, marcar o lugar de fala da Mulher, considerando as situações a que elas foram submetidas na sociedade é uma forma de instaurar o poder – poder de se colocar e de se dizer.

A segunda modalidade, a *Mulher escritora*, tem como foco a questão da diferença. Ou seja, o que singulariza a Mulher em comparação com os escritores, o que, de fato, caracteriza os escritos femininos. Nesse enleio, a investigação parte de um dos intentos do projeto central do estudo literário feminista – os escritos das mulheres e suas peculiaridades. Não obstante, o principal entrave dessa vertente é atribuir o conceito de *diferença* e como considerar a materialização desse fenômeno na análise das obras, se é por intermédio do estilo, da experiência, do gênero ou do próprio processo de leitura, conforme pontua Zinani (2011).

A referida questão da diferença pode ser analisada a partir de quatro modelos, citados no texto de Zinani (2011), elaborados por Showalter (1994), que consiste na relação da escrita com o corpo, com a linguagem, com a psique e com a cultura. O primeiro fator, de caráter *biológico*, atrela a escrita à anatomia. Esse aspecto é sumariamente reducionista, uma vez que o corpo feminino não deve ser excluído na

investigação da diferença, contudo precisa estar associado a outros aspectos (linguísticos, sociais e culturais) para aprimorar a análise.

O segundo aspecto, relativo à dimensão *linguística*, pontua o fato de que sentenças linguísticas não são produzidas da mesma forma por homens e Mulheres. Desse modo, busca-se assimilar traços que são peculiares do gênero. Esse aspecto também dá margem para lacunas, uma vez que escrita não tem gênero. Porém, é por meio da linguagem que a Mulher pode se diferenciar em suas obras, haja vista que, de acordo com o seu ponto de vista, poderá reinventar e desconstruir discursos opressores dos homens. No tocante a isso, Zinani (2003, p.7) afirma: “É por meio da linguagem que o mundo é nomeado e categorizado, entendido e interpretado, cabendo, assim, à mulher a reinvenção e a desconstrução do discurso opressor masculino”.

De caráter subjetivo, o segundo modelo de análise da diferença, o *psicanalítico*, é baseado nas ideias de Freud e Lacan. Dessa forma, “discute-se língua, cultura e fantasia feminina, com base na ausência do falo” (Zinani, 2011, p.7). Esse modelo desconsidera questões históricas, sociais e culturais, em virtude da consideração primeira da formação da subjetividade do leitor/escritor em consonância com a sua escritura.

O quarto modelo, considerado como o mais operante, é o modelo que consiste em apresentar uma relação da *escrita-cultura*. Em se tratando de aspectos culturais, elementos como raça, classe, história de vida e nacionalidade devem ser tocados no ato da análise porque são elementos que singularizam a experiência das Mulheres. Dessa maneira, desconstruindo a homogeneidade, traz à tona a elucidação da consciência e das vivências particulares, consolidando expressões literárias típicas das Mulheres.

Os modelos supracitados abordam relações da escrita com fatores que contribuem para uma análise mais apurada da autoria de mulheres, de acordo com a ótica de Showalter (1994) citada por Zinani (2003). Nessa perspectiva, Zinani aponta que

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

discursiva própria, dominando o processo linguístico patriarcal (Zinani, 2011, p.9).

As duas faces do referido modelo polifônico de escrita das Mulheres exibem dois discursos, materializados naquilo que as palavras revelam na tessitura textual, como também nos elementos implícitos, que se situam no plano das entrelinhas e que podem ser decodificados a partir de uma leitura mais aprofundada das obras, revelando com sutileza e singularidade o universo feminino no campo do fazer literário.

2.3 LITERATURA DE MULHERES – TECENDO TEIAS E ROMPENDO PARADIGMAS

Na obra *A sentinela* (1994), de autoria da emblemática escritora sulista, Lya Luft, Nora, personagem central da trama, “descobre no fazer artístico o caminho para a construção de uma nova identidade, onde as relações afetivas – mãe, filho, amante – perdem o peso relacional” (Xavier, 1996). O mecanismo de escape da protagonista, dos amplexos que a amarravam a uma condição feminina cristalizada socialmente no contexto retratado na obra, foi a abertura de uma tecelagem, na qual, a atividade do tear, fio a fio, traz em seu cerne uma relação alegórica com o fazer literário no campo da Autoria de Mulheres. Isso porque, fora da ficção, tecendo teias e rompendo paradigmas, as autoras brasileiras encontraram na literatura um terreno fértil para fazer ecoar vozes até então silenciadas.

Nessa mesma empreitada, a Crítica Feminista Brasileira, que teve seu apogeu a partir dos anos 1970 e que, através do recorrente empenho em ascender a visibilidade para a Autoria Feminina, contribui para o alicerce de uma tradição literária feminina no país, uma vez que, o cenário literário nacional era composto, predominantemente, por homens-cis brancos, heterossexuais, de classe média-alta e, em sua maioria, cristãos. Em virtude disso, a ruptura de referenciais de escrita e a contestação do hegemônico cânone literário configuraram a luta de escritoras e críticas, as quais, articuladas com o movimento feminista, possibilitaram a ocupação de Mulheres em espaços habitualmente ocupados por homens.

Nesse cenário, de acordo com Constância Lima Duarte, “a produção intelectual de uma mulher praticamente desaparece da história literária, seja por sua incorporação à obra de um outro, seja pelas múltiplas condições adversas que teve

que enfrentar” (Duarte, 1994, p.2). Nas palavras da autora nota-se, com evidência, um agravante. Além da condição de sujeito subalterno, no campo sociopolítico, outro fator culmina no apagamento dos escritos de Mulheres na historiografia literária brasileira – a apropriação de suas obras por parte dos homens que, muitas vezes, compunham o ciclo vital delas.

Diante disso, face a um contexto adverso para o sujeito do feminismo, em tempos remotos, muitas autoras escreviam e assinavam por pseudônimos, uma estratégia para se desviarem da crítica, bem como para se protegerem do julgamento da massa popular:

Muitas filhas, mães, esposas ou amantes escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra. As relações familiares, hierarquizadas e funcionais, não incentivavam o surgimento de um outro escritor na família, principalmente se a concorrência vinha de uma mulher. Não é por acaso que de algumas só se sabe que foi "irmã de Balzac", "esposa de Musset", "mãe de Lamartine" e mal se conhecem seus nomes ou seus escritos. (Duarte, 1994, p.5)

Vale salientar que o contexto histórico expressado na citação acima é o século XIX e que as Mulheres mencionadas são pertencentes à burguesia desse período. De maneira alguma, havia rumores da participação de Mulheres, oriundas das camadas mais baixas, na atividade da escrita literária. Esse fato é tomado pela Crítica Feminista, a partir de 1960, como um ato de cerceamento da Autoria Feminina. A crítica estava empenhada em contestar discursos propagados pelos autores pertencentes ao excludente sistema do cânone literário nacional.

Esse sistema,

tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo. (Zolin, 2009, p. 106).

Em outras palavras, a composição androcêntrica do sistema literário nacional, categorizado como a reunião de obras dos sujeitos da alta cultura, subalternizava todo e qualquer tipo de produção que não estivesse alinhada com os pré-requisitos dos participantes desse sistema. Dessa forma, às Mulheres empenhadas na escrita cabia apenas a descentralização, o antagonismo e a subalternidade e, por isso, seus

escritos eram relegados ao depreciativo status de paraliteratura, pelo simples fato da resistência da composição canônica marcada de acentuado repúdio às diferenças.

Uma possível explicação para a aversão do sistema literário nacional ao sujeito da criação que é oriundo das chamadas minorias sociais consiste na relação do cânone com o patriarcado, isso porque

o cânone consiste numa instituição capaz de determinar e indicar a literatura representativa de determinada cultura, pode-se dizer que sua constituição é uma decorrência do discurso crítico dessa cultura. No contexto da cultura literária patriarcal, o sentido do canônico nele se inscreve. Isso implica dizer que as obras aí valorizadas são aquelas que encerram os pressupostos consensuais do patriarcalismo (Zolin, 2009, p. 108)

Ou seja, estrategicamente, as obras que encerram, em seu âmago, aspectos que entram em consenso com os protocolos socioculturais enraizados pelo patriarcalismo tendiam à categorização de alta literatura, tanto pelo apreço da crítica, comumente realizada por sujeitos homens, quanto pela convencional afirmação do que era alimentado no contexto social pelo referido sistema. Diante disso, tornava-se cada vez menos evidente a Autoria de Mulheres, uma vez que a contestação desses valores configurava ameaça ao quadro canônico do país, que expressava clara adesão aos ditames do patriarcado e temia ter suas bases vaciladas e/ou revisitadas.

A Crítica Feminista Literária contemporânea empreendeu a marcha para a desconstrução dos princípios infundados do cânone literário, a contestação de “seus pressupostos ideológicos, seus códigos estéticos e retóricos, tão marcados por preconceitos de cor, de raça, de classe social e de sexo”(Cf. Zolin, 2009, p. 111) compõe um dos principais intentos envolvidas na crítica, com o intuito de desestruturar os referidos pilares para reconstruí-los, de modo justo, igualitário e inclusivo, concedendo à mulher o direito e o dever de contribuir para o avolumamento do acervo literário brasileiro.

No Brasil, obras que reúnem produções literárias, datadas de antes do século XX até meados desse período, não apresentam textos escritos por Mulheres. Exemplo disso, em *A história da literatura brasileira* (1950), ironicamente organizada pela crítica Lucia Miguel Pereira, menciona-se apenas a romancista Júlia Lopes de Almeida, provavelmente por desmerecer os escritos das demais autoras. Posterior a esse momento, com o fortalecimento Movimento Feminista no país supracitado, o fato de a crítica literária passar a ser praticada por mulheres possibilitou a ampliação do quadro

da Autoria Feminina, pois, as Mulheres começaram a escrever como literatas sem temer à rejeição, ao fracasso e à censura.

A ascensão da Crítica Feminista e os desdobramentos do manifesto político-ideológico do feminismo culminaram na participação efetiva de Mulheres na autoria literária. Isso porque, de acordo com Duarte (2003),

o mesmo impulso que a revolução cultural dos anos 1960, empenhada em destronar a autoridade do falo-etno-euro-centrismo, exerceu sobre os estudos críticos feministas pode ser observado em relação à literatura de autoria feminina. As isoladas aparições de mulheres escritoras nos anos 1930 e 1940 na lista de escritores consagrados dão lugar, nos anos 1970 e 1980, a uma explosão de publicações: Raquel de Queiroz e Cecília Meireles, ao serem reconhecidas nacionalmente, abrem as portas das editoras a outras escritoras [...] (p.168).

A relação do Feminismo com a Autoria de Mulheres, no contexto brasileiro, possibilitou o alavancar da atividade da escrita nesse país. A trajetória das Mulheres nas letras foi atravessada por etapas que representam o processo de iniciação, maturação e consolidação de uma vertente de produção literária consciente do cenário de incertezas e possibilidades para aquelas que fazem da escrita um lugar de afirmação dos seus ideais, uma manifestação de sua subjetividade diante de uma condição social que já nasce complexa e uma oportunidade de construir uma tradição literária própria sem subterfúgios de nenhuma natureza. Nesse contexto, as escritoras

teriam construído uma espécie de subcultura dentro dos limites da sociedade regulada pela ideologia patriarcal. Noutras palavras, elas construíram sua tradição literária (que não é absolutamente inata ao sexo biológico) a partir das relações, ainda em desenvolvimento, travadas com a sociedade maior em que se inserem. (Zolin, 2009, p111).

A construção de uma tradição literária, no esteio da Autoria Feminina, emerge não apenas da necessidade de contestação do cânone, como também do intuito de rebater as paradigmáticas reduções feitas pelos críticos, os quais restringiam toda obra literária aos limítrofes sentidos do termo "feminino", sem singularizá-la e sem considerar as especificidades de cada uma delas. (Cf. Duarte, 1994). Entretanto, para subsistir na atividade da escrita literária, a Mulher careceu, inicialmente, de se ajustar aos padrões dos críticos, com o intuito de terem as suas obras apetecidas e aprovadas pelo crivo deles. Diante disso, era recorrente a prática da autocensura, no tocante a escolhas temáticas, à criação de um estilo próprio, bem como à elaboração de enredos.

Além da danosa experiência de cerceamento da liberdade de expressão e criação a que se submetiam para caírem no apreço da massa leitora e dos apetrechos da crítica, as autoras sentiam o peso de um estigma associado à falta de crença na habilidade que elas detinham para a escrita literária; uma vez que a pena e o pênis estavam imbricados, o espanto, por parte dos escritores, diante de um material literário bem elaborado revelava preconceito e subestimação, conforme pontua Duarte (1994):

A reação de Graciliano Ramos quando conhece *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, é reveladora da censura social implícita com relação às mulheres que escreviam: “Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: — não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado” (p. 8).

A fala de Graciliano Ramos, escritor que se consolidou no cenário literário nacional por seu estilo rústico e peculiar, fundamentada em um contexto que relegava a Mulher ao fracasso, exhibe um dos sucessivos dizeres de misoginia e opressão sexista que delineavam a trajetória da Autoria Feminina no Brasil do século XX. O alavancar para a chegada de um novo contexto, um momento de afirmação nas letras, surge com a publicação das obras de Clarice Lispector, que, com maestria e destreza, descentraliza o foco das questões de gênero e passa a ostentar técnica, inovação e habilidade no manuseio dos elementos formais e temáticos que compõem, principalmente, as suas narrativas.

Mas a trajetória da Autoria de Mulheres, tal qual na prática da tecelagem, retratada em *A sentinela* (1994), se deu de modo processual, gradativo, somando-se as conquistas e construindo um legado que promove uma rebelião nos campos social, político e artístico. Haja vista que a hegemonia do cânone literário nacional, composto por uma reunião de autores que configuram heróis imortalizados, restringiu a atividade da escrita no país aos sujeitos do sexo masculino, à mulher cabia apenas o apêndice, nos manuais de literatura, as notas de rodapé, nos textos científicos relativos à grande área de letras e artes, quando o assunto era a produção e a criação de obras literárias.

Nesse cenário, para compreender melhor os desdobramentos da Autoria Feminina no Brasil, é necessário considerar o fato de que algumas fases originaram a trajetória da Mulher no cenário literário nacional. Para isso, Zolin (2009) apresenta a teoria de Showalter (1985), proposta em *A literature of her own: British women*

novelists from Bronte to Lessing, na qual a teórica pontua etapas da Autoria Feminina no contexto europeu.

A primeira etapa desse modelo, a chamada *feminine*, traz em seu cerne obras que exibem uma clara mimetização e internalização dos padrões sociais vigentes, bem como a expressão dos valores propagados na época. Essa etapa marca o início da escrita das Mulheres no referido continente e, por isso, ainda há clara relação com os modelos de literatura publicados pelos escritores consagrados nesse período, por uma questão de adequação aos modelos estéticos vigentes e por uma necessidade de driblar a crítica literária fortemente articulada em prol do círculo de autoria dos homens. Nota-se, a partir disso, que os primeiros indícios da Autoria de Mulheres revelam timidez e temor à censura e à desaprovação da crítica e da massa leitura da época, tendo em vista que a lógica da publicação de um texto é que este seja lido e bem recebido por parte da sociedade na qual foi produzido.

A segunda fase, proposta por Showalter (1985) e apresentada por Zolin (2009), é classificada como *feminist*, uma vez que as discussões desdobradas nos enredos e nas tessituras textuais das obras revelavam uma contestação dos valores e dos padrões sociais cristalizados. As autoras desse período se comprometeram com a função social da literatura de denunciar aspectos relativos à disparidade de gênero nas relações entre os sexos. E, por isso, enveredaram o discurso no caminho da defesa dos direitos e dos valores das minorias sociais. Nota-se, a partir daí, um cambiamento do propósito protocolar da obra literária, o qual está embasado em proporcionar meramente deleite e fruição ao leitor.

Com essas obras as autoras apresentavam, por intermédio da palavra criativa, uma denúncia social de violência de gênero, cerceamento do local de fala da Mulher e castração da liberdade de criação e expressão nos campos sociopolítico e artístico. Ainda que o texto dispusesse de inegável valor estético, as alegorias da criação também cumpriam um papel ideológico, pois as produtoras de literatura desse período se mostraram diretamente engajadas com as pautas sociais e com a luta pela efetivação dos direitos da Mulher.

A terceira fase, denominada *female*, inaugura um momento de busca incessante de identidade própria. Para Showalter (1985) é uma fase de autodescoberta, que acompanha o processo de transformação social e registra nas obras as conquistas, a consecução de um espaço em diversos âmbitos e as subjetividades inerentes ao sujeito feminino. Esse momento abarca temas voltados

para emancipação da Mulher na vida em sociedade e na criação literária, pois o interesse maior das escritoras desse período reside no fato da necessidade de singularização e desprendimento dos amoldes e dos estilos literários engessados pelo sujeito masculino.

Esse modelo se estende ao contexto brasileiro, uma vez que as classificações feitas para cada fase conceituada expressam possíveis diálogos com a realidade local. A autora de teoria literária, Elódia Xavier, em *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória* (1996), aloca a discussão proposta por Showalter (1995) e apresenta um quadro de escritoras brasileiras segmentado em uma linhagem cronológica para ordenar didaticamente a trajetória da Autoria de Mulheres no país. Vale destacar que as descrições feitas em cada etapa não se trata de categorias rígidas, pois é possível encontrar as três classificações na obra de uma mesma (Xavier, 1996).

No Brasil, a primeira fase, *feminina*, que é uma fase de imitação, dispõe de um quadro de autoras que “ilustram a primeira etapa da trajetória da narrativa de Autoria Feminina, na literatura brasileira: elas reduplicam os padrões éticos e estéticos, mesmo porque elas ainda não tinham se descoberto como donas do próprio destino” (Xavier, 1996). Escritoras como Maria Firmina dos Reis, Carolina Nabuco e Julia Lopes de Almeida são representativas desse período. Obras como *Úrsula* (1859), *A sucessora* (1934) e *A intrusa* (1908) retratavam uma reduplicação dos valores patriarcais vigentes, haja vista o contexto social em que era impelida a produção.

Em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, obra que é considerada primeira narrativa de Autoria Feminina do país, nota-se a adesão a um estilo romântico, com a expressão de imagens do feminino que exibem um padrão de donzela frágil e desvalida, em consonância com os valores patriarcais. Nessa obra, a personagem central, Úrsula, disputada por dois homens, Tancredo e Fernando, arquétipos de mocinho e de vilão, é retratada como indefesa, bondosa e pura. O enredo conta que, com a morte da mãe, a protagonista é levada a um convento em busca de proteção. O desfecho revela um embate com traços naturalista, em que Fernando mata, no instante do casamento, o futuro marido da moça. “Nesse típico romance da fase feminina, tudo é construído de acordo com a mais estrita ideologia patriarcal em que a mulher não tem voz, nem vez; a maior arma de que dispõe para atingir seus objetivos é o pranto [...]” (Zolin, 2009, p. 114).

A segunda fase do contexto brasileiro, de acordo com Xavier (1996), é a fase de ruptura – *feminista*. Trata-se de um momento de escritos intimistas, de textos com alta densidade psicológica, que revelam a tomada de consciência da Mulher frente à tensão de não se enquadrar nos papéis sociais preconcebidos para o sujeito feminino. Destaca-se nesse momento da Autoria Feminina no país *Laços de família* (1960), obra da autoria de Clarice Lispector, que consiste na reunião de contos que imprimem ao texto a visível repressão sofrida pelas Mulheres nas cotidianas práticas sociais. O trabalho dessa autora inaugura novas possibilidades do fazer literário da Mulher. À ótica de Zolin (2009):

De modo geral, a obra clariceana estrutura-se em torno das relações de gênero que trazem à tona as diferenças sociais cristalizadas entre os sexos, as quais cerceiam quaisquer possibilidades de a mulher atingir sua plenitude existencial. Trata-se, portanto, de a escritora inaugurar uma nova fase na trajetória da literatura brasileira de autoria feminina no Brasil (p.114).

Todavia, mesmo diante da estruturação da obra clariceana em torno à questão de gênero, “Chamar esta etapa de feminista não significa dizer que ela é panfletária: ninguém discute o valor estético da obra de Clarice e, no entanto, ela traz nas entrelinhas uma pungente crítica aos valores patriarcais” (Xavier, 1996, p.16). Ou seja, sendo o texto literário um discurso estratégico-estético, categorizá-lo como um texto de base feminista é redimensionar o caráter artístico. Clarice Lispector, com domínio da forma e do conteúdo, imprimiu ao texto questões que estão para além do plano ficcional, mas assim o fez sem desconsiderar o valor literário que evidenciaria e singularizaria a sua produção. Vale destacar que, a partir dos anos 1990, as obras, ainda pertencentes a essa segunda fase, desviaram o foco das relações de gênero.

Além de Lispector, outras autoras encorpam a Autoria Feminina do Brasil nesse momento. São dessa fase escritoras, como Lya Luft, Patrícia Bins, Márcia Denser e Sônia Coutinho. Lista-se a seguir, respectivamente, as obras de destaque das referidas autoras, como *As parceiras* (1980), *Antes que o amor acabe* (1984), *Diana Caçadora* (1986) e *Atire em Sofia* (1989). Dentre essas publicações, *Antes que o amor acabe* (1984), de Patrícia Bins, obra pouco popularizada no cenário literário nacional, expressa uma peculiar representação do contexto social desse período. Nessa narrativa, a protagonista, Ana, se vê enlaçada pelos amplexos de sua condição social. Por não se adequar aos padrões estabelecidos para o feminino, a personagem busca constantemente sua identidade, em ruptura com os paradigmas de gênero

socialmente protocolados e “ao se dar conta do automatismo de sua vida, dá início à trajetória que a levará à descoberta do *self*. Passo a passo se processa o desvestimento da persona, atingindo, no final, a totalização psíquica e a integração com a natureza” (Xavier, 1996, 24).

A terceira fase, *fêmea*, marca a busca pela autodescoberta da Mulher, nas narrativas e no fazer poético. A partir dos anos de 1990, urge a construção de uma nova imagem da Mulher, livre das imposições do patriarcado e em consonância com o desejo de demarcar um espaço de identidade feminina na literatura brasileira. A obra *A república dos sonhos* (1984), de autoria da hoje imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL), Nélida Piñon, traz os rumores dessa fase *fêmea*, que contará com posterior apogeu devido as obras de outras escritoras. A narrativa expressava, ainda nesse contexto da década de oitenta, uma construção performática da Mulher em busca de sua identidade própria. Isso porque, Breta, personagem da referida obra de Piñon, se torna uma escritora que construiu respeito e afirmação em sua singularidade.

Outras obras e as demais autoras evidenciadas desse período são: *O homem da mão seca* (1994), de Adélia Prado; *A sentinela* (1994), de Lya Luft e *Valsa Negra* (2003), de Patrícia Melo. Na narrativa de Adélia Prado, os traços constitutivos da 3ª fase da Autoria Feminina são notados, uma vez que, suas obras, “não fazem mais das relações de gênero a origem dos conflitos e indicam a construção de uma nova identidade liberta do peso da tradição” (Xavier, 1996, p. 29).

Nesse veio, nota-se, no enredo de *O homem da mão seca* (1994), que a protagonista, Antônia, vivencia um cenário de questionamentos sobre tudo aquilo que lhe era imposto e que causa uma recorrente opressão em sua existência. Dentre os pontos questionados está a natureza religiosa e os ditames bíblicos, considerados principais entraves para ela se desvencilhar desse lugar de inconstância. Após sucessivos momentos de crise identitária, Antônia escreve um romance que surge como um batismo de uma nova Mulher, “em busca de sua própria identidade, ao encontro consigo mesma, livre de amarras, de imposições e de conflitos interiores” (Zolin, 2009). Em interface com o plano real, a personagem de Adélia Prado simboliza as inúmeras autoras brasileiras que viviam em busca de um lugar de afirmação de suas obras no catálogo literário nacional.

De acordo com Elódia Xavier,

as marcas da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira, revelam sutis diferenças no desfecho das tensões dramáticas vividas pelas personagens femininas. Seriam estas diferenças sintomáticas da construção de uma nova identidade feminina mais livre do peso das relações de gênero? (Xavier, 1996, p.30).

Em resposta ao questionamento feito acima, as autoras que compõe o quadro da chamada literatura contemporânea, que reúne um conjunto de obras produzidas a partir de 1960, enveredaram por um caminho de liberdade de criação e expressão, ampliando o cânone literário nacional e consolidando a participação da Mulher na atividade da escrita. A versatilidade de temáticas e estilos inaugura um novo momento no cenário literário brasileiro, momento este em que as escritoras se desvencilharam do receio de cair ou não no apreço da crítica e do gosto popular. As obras, revelando diferentes estilos, expressam a desconstrução de um parâmetro de escrita e a ruptura com um sistema literário arquitetado para a manutenção da supremacia masculina.

Nesse contexto, a crítica literária inicia um trabalho de investigação acerca dos pormenores desse tipo de literatura, buscando compreender o que é essa literatura, como ela se constitui e por que realiza determinadas escolhas estéticas, estilísticas, formais e conteudistas. Outro aspecto considerado é a presença, nas obras, de um discurso ideológico atrelado ao contexto cultural de sua produção. "E, a partir dessas relações, caracterizar a linguagem criada, a vibração de sua matéria poética e os inúmeros aspectos que fazem dela uma obra literária autêntica e "contemporânea". (Coelho, 1991, p. 93).

A consideração das relações entre as obras produzidas no Brasil, a partir de 1964, e o contexto cultural desse país é de suma importância, haja vista que, com a contemporaneidade, outras tônicas do discurso da autoria feminina emergiram. Para Zolin (2009):

A chamada pós-modernidade – aqui tomada como um conceito ideológico amplo, alicerçado na infraestrutura industrial e econômica ocidental e na globalização, a partir dos anos 1960, que descreve profundas repercussões na expressão popular, na comunicação de massa, nas manifestações culturais, em geral – remete a traços que vão desde a ênfase na heterogeneidade, na diferença, na fragmentação, na indeterminação, até chegar à profícua desconfiança em relação aos discursos universais e totalizantes (p. 115).

As referidas transformações ocorridas no âmbito social, que marcaram o advento da contemporaneidade, não só impeliram a produção literária da época, como foram registradas no campo da Autoria Feminina em um discurso que ensaiava a

consolidação de grandes mudanças na condição de vida do sujeito do feminismo. Dessa maneira, os textos encerravam representações do feminino que já não condiziam com aquelas feitas nos séculos anteriores, especificamente nos séculos XIX e XX, em que as imagens da Mulher eram publicadas veementemente pelos discursos dominantes da alta cultura. Nota-se, portanto, que o advento da pós-modernidade inaugura novos modos e novas maneiras de representação do feminino no discurso literário, uma vez dito que “as novas configurações sócio-culturais da pós-modernidade são representadas e discutidas criticamente nos textos literários escritos por mulheres (Zolin, 2009, p. 116).

No momento da contemporaneidade, extremamente propício à consideração das diferenças, da alteridade e das infindas manifestações da heterogeneidade, os discursos da Crítica Feminista, em consonância com o Movimento Feminista, empenharam-se no propósito de refutar as representações da Mulher feitas nas obras canônicas da literatura nacional, uma vez que, tais representações, estavam eivadas de preconceitos e estereotipagem. (ZOLIN, 2009, p.116). Contudo, mesmo diante de uma permissividade maior para produzir textos, surgiram questionamentos acerca dessa “nova literatura”, haja vista que as especificidades do texto produzido por Mulheres promoveram algumas discussões acerca do discurso nele erigido:

Haveria um discurso essencialmente "feminino"? Existiria uma linguagem feminina na Arte? Evidentemente, não são perguntas ociosas ou gratuitas e têm sua razão de ser, uma vez que em passado recente acreditava-se em diferenças de ordem biológica que determinariam a criação artística do homem e da mulher: o primeiro, sendo ativo, forte e dinâmico seria dono de uma arte idêntica à sua natureza viril; enquanto a segunda, sendo sensível, frágil, psicologicamente sutil, afetiva, ingênua, etc. criaria uma arte também delicada e frágil...(como vemos, já nessa diferenciação está patente a presença do modelo de comportamento que se considerava ideal para a mulher...) (Coelho, 1991, p. 97).

Os sucessivos questionamentos sobre o discurso disseminado nas obras de Autoria Feminina, bem como as especificidades desse tipo de produção, comumente tomavam como base o fator biológico, conforme expressado na citação acima. Porém, a consideração acerca da criação literária, por intermédio desse fator, é reducionista, uma vez que a escrita não tem sexo e que as palavras no contexto da arte literária materializam um discurso estratégico-estético que pode estar atrelado à realidade vital, em todas as suas dimensões, do produtor do texto. Mas isso não é regra geral,

preceito ou requisito a ser levado em conta como aspectos que tipificam a escrita do homem e da Mulher. Portanto, fatores biológicos e estéticos são simplistas ao se tentar classificar uma literatura como tipicamente masculina ou feminina.

As particularidades dos textos produzidos estão imbuídas em um contexto de produção. A interface da obra com elementos socioculturais desse contexto promove uma classificação mais contundente acerca das diferenças entre a escrita de homens e Mulheres, considerando que

não é possível pensarmos a criação artística ou literária, em sua verdade maior, sem pensarmos na Cultura em que ela está imersa. É através dessa perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma *literatura feminina* e uma literatura masculina, pois as coordenadas do Sistema Social/Cultural ainda vigente estabelecem fundas diferenças entre o ser homem e o ser mulher. Dessa diferença deriva, evidentemente, certas peculiaridades que podem ser detectadas na criação literária de um e de outro. (Coelho, 1991, p. 100)

O fator cultural é uma ferramenta cabal na consideração das particularidades que tipificam e evidenciam as diferenças entre as obras literárias produzidas por sujeitos masculinos e femininos. Esse aspecto, ainda que não sendo determinante para testificar tal classificação, contribui para uma melhor compreensão acerca das estratégias discursivas e da análise hermenêutica dos textos. Por isso, a Autoria Feminina materializa, no contexto da pós-modernidade, experiências singulares da trajetória da Mulher na escrita literária e no estrato social.

Nessa trajetória da Autoria de Mulheres, o contexto da pós-modernidade permite que as escritoras imprimam no texto representações de uma Mulher alocada nesse contexto sociocultural. A escrita das Mulheres lança mão de uma literatura que rompe os paradigmas maniqueístas das representações feitas tanto por escritores quanto por escritoras que produziam seus textos anterior a esse período. Dessa forma, as imagens performáticas da Mulher sob polos antagônicos (santa/profana; submissa/rebelde...) caíram por terra e, na escrita contemporânea, “a ‘nova’ mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano (Coelho, 1991, p. 98).

De uma escrita tipicamente lírico-amorosa, que exibia imagens de um feminino sob paradigma da castidade, da docilidade e da submissão, as escritoras passaram para uma escrita épica/existência (Cf. Coelho, 1991), que rebate a referida polaridade maniqueísta e expressa tônicas de um discurso comprometido com a representação das multifaces da Mulher. Nessa nova conjuntura da produção literária, “o Amor

(embora sempre latente no universo ali construído) deixa de ser o tema absoluto para ceder lugar às sondagens existenciais; ao ludismo da invenção literária; às fantasias intertextuais; ao questionamento político, o erotismo [...] (Coelho, 1991, p.101). Ou seja, as obras da Autoria Feminina, na pós-modernidade, dispõem de traços constitutivos que reverberam a condição social vigente da Mulher e a resignificação de temáticas, estilos e representações condizentes com esse tempo da produção.

3 FACES CONTEMPORÂNEAS DO AMOR E DAS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

O amor, como tema, nas produções literárias brasileiras, da Era Colonial até hodiernamente, é discorrido a partir de distintos desdobramentos e configurações, bem como é apresentado em consonância com o contexto sociocultural do período em que a obra literária foi produzida. As abordagens simbólicas do amor, tocadas nos textos literários, se manifestam em ligação com a expressão dos costumes, das peculiaridades e dos dogmas sociais vigentes em épocas específicas, assim como, presentificam as diferentes formas de amar dos sujeitos imbuídas nos referidos contextos. Dessa maneira, será apresentado um panorama sinóptico da historiografia do amor como tema literário, desde as percepções do discurso amoroso em Platão até as visíveis formas de exposição desse assunto na pós-modernidade.

Em *O Banquete*, obra do emblemático filósofo ateniense, Platão, escrita no período da Idade Antiga, ainda que apresentado como um discurso, o amor é conceituado, pelas personagens que compõem essa narrativa, em linguagem poética. Isso porque, durante “o banquete”, que promove uma reunião de filósofos para discutir acerca da referida temática, os conceitos produzidos são proferidos de maneira altamente metafórica, eivados de uma subjetividade tipicamente lírica, com forte presença da literariedade, mesmo diante das contextualizações que são feitas com eventos da realidade prática para o esclarecimento das variadas acepções desse assunto.

O Banquete é uma obra considerada matriz dos discursos amorosos no contexto ocidental e, nela, destaca-se o conceito de amor arraigado na fala de Sócrates. Essa personagem pontua que “o amor está intimamente relacionado ao desejo, o amor, para ele, consiste na inclinação decorrente de um desejo. Sendo assim, o amor implica que algo, quando se ama, é desejado” (Floriano, 2015, p. 127).

A perspectiva do amor, nessa fala, apresenta forte ligação com o Erotismo². Essa visão foi complementada com a ideia de que o amor é falta, uma vez que ninguém manifesta desejo por aquilo que já se tem ou de que não se precisa mais. Diante disso, nota-se que “[...] o amante busca no amado a Ideia – verdade essencial – que não possui” (Almeida; Lomônaco, 2018, p. 37).

A composição dessa obra, escrita em tom prosaico, com uma linguagem tipicamente estética, apresenta, mesmo diante da predominância do discurso filosófico, a raiz primária da abordagem do amor no Ocidente, de maneira simbólica. Esse texto, que configura um concerto polifônico de personagens discutindo o mesmo conceito, mostra uma trama literária que tem o amor como objeto básico para o desencadear da narrativa (Floriano, 2015). Por tais aspectos, nota-se que a aparição do amor, como um tema revestido de caráter simbólico, está presente no discurso platônico, que, em seus arranjos, se utiliza de artefatos linguísticos, literários, filosóficos e retóricos para expressar suas percepções sobre esse conceito.

Outra popular acepção do amor, abordada como tema literário, é manifesta no Período Medieval, especificamente no contexto do Feudalismo, nas produções trovadorescas. Em contraposição ao que era imposto, nesse período, pelo sistema dogmático da Igreja, no que concerne às relações amorosas, surgiu, em meados do séc. XII, uma manifestação denominada de *amor cortês*. Essa face do amor, que dispõe de significativa evidência nas cantigas trovadorescas portuguesas, aparece por intermédio de uma paradoxal bipartição:

por um lado, enfatizando o amor-paixão enquanto sofrimento e desejo insatisfeito, residindo sua felicidade justamente na aceitação da própria renúncia carnal; e por outro lado, há uma laicização do objeto de amor, onde a mulher, “a dama”, entra em cena como objeto do amor inalcançável. (Pretto; Maheirie; Toneli, 2009, p. 396).

Verifica-se, a partir dessa colocação que, o amante, na expressão desse amor, tem o seu sentimentalismo amoroso atravessado por um sofrimento, o qual é ocasionado dadas as circunstâncias da provável inacessibilidade do alcance do seu objeto de desejo. Em contrapartida, a sua felicidade reside na aceitação do

² Bataille (2013) argumenta que o erotismo é uma força primeira e imprescindível na existência humana. Esse autor provoca os dogmas sociais e ressignifica a natureza humana sob ótica do desejo sexual.

desvinculamento do prazer carnal, que, conseqüentemente (de)sexualiza a pessoa amada, “símbolo de toda beleza e perfeição, aspiração que o incentivava a ser nobre, espiritualizado, refinado e voltado para assuntos etéreos” (Almeida; Lomônaco, 2018, p. 59). Desse modo, vale destacar que, no âmbito da produção literária desse período, reforçando a percepção desses teóricos, nota-se que “[...] as cantigas de amor cortês são também o registro de sentimentos incontroláveis que alternam no mesmo espaço poético o sofrimento extremo e a felicidade intraduzível” (Barros, 2011, p. 198).

O amor cortês, propagado nos textos do medievo, se manifesta nos versos melódicos das cantigas do Trovadorismo como um tema literário. Diante das expressões semânticas dessa face do amor, que tem constante aparição nas letras desse período, entende-se, em sentido lato, o amor cortês como um

[...] amor adúltero espiritual que nunca implicava no casamento dos amantes. O amante dessas histórias era sempre socialmente inferior à dama cortejada e se dispunha a qualquer sacrifício para provar o seu amor. Era um herói disposto ao sacrifício, mas não buscava o encontro carnal com sua amada. Fazia simplesmente uma declaração, uma confissão de amor, fosse pelo gesto, pela amável conversa ou pelo simples olhar. A retribuição esperada era um ato de carinho, um reconhecimento do amor, nunca a entrega do corpo. [...] o amor cortês exaltava a mulher e a colocava num plano superior ao homem (Araújo, 2002, p.73).

Contextualizando o conceito supracitado com as abordagens feitas nas cantigas do Trovadorismo, é notória a íntima relação entre as configurações do amor e os aspectos socioculturais da sociedade em que ele foi edificado. Nesse sentido, enquanto produto do Regime Feudal, no qual estão arraigadas as relações de suserania e vassalagem, o amor cortês materializa uma relação de submissão do amante à mulher amada, colocando-a em constante posto de superioridade e subordinando-se aos enalços de uma experiência passional atravessada de gozo e dissabores, que personifica, em certa medida, as relações dos senhores feudais com os seus súditos.

Outra dimensão simbólica do amor, retratada na literatura, especificamente no século XIX é o *amor romântico*, caracterizado como “[...] universal e natural, pré-requisito de auto-realização pessoal; o amor como um sentimento que vem a nós e não de nós; o fato de que sem amor não existe felicidade [...]” (Pretto; Maheirie; Toneli, 2009, p. 396). Essa concepção exhibe o amor como um sentimento inerente à espécie humana, sem o qual não há completude nem promessa de felicidade e autorrealização. O amor, nesse veio, é abordado na arte, de modo geral, sob uma

perspectiva exacerbada, que consiste em expressá-lo como uma necessidade básica do sujeito para a efetivação de uma experiência de vida proveitosa. Nessa esteira, sem o amor a vida não teria/faria sentido.

Essa abordagem apresenta uma visão idealista, deste que pode ser considerado um sentimento, uma ação ou necessidade humana básica à ótica dos que o teorizam nessa vertente. Enquanto tema, o amor romântico é retratado na poesia da segunda geração e na narrativa do Romantismo brasileiro como a mais alta “[...] promessa de união absoluta de duas pessoas, a abolição das diferenças[...]” (Korfmann, 2002, p. 85). Nesse contexto, na lírica e na prosa da mensurada estética, o amor é esboçado a partir da ideia de infinitude da união entre os sujeitos, por intermédio de uma promessa de serem “felizes para sempre” sem considerar a intervenção dos fatores externos que eventualmente poderão perpassar a relação amorosa.

Além disso, é discorrido como uma força motriz capaz de superar todas as adversidades e as diferenças entres os pares que compõem essa relação, já que expressa “[...] a convicção de que o amor tudo conquista e que ele é uma poderosa força que consegue derrubar todos os obstáculos que estejam em nossos caminhos [...]” (Almeida; Lomônaco, 2018, p. 71)”. Esse aspecto é notado no romance *Lucíola*, da autoria de José de Alencar, a saber no cerne dramático do envolvimento passional vivido pela protagonista, Lúcia, e por seu amante, Paulo. Oriundos de realidades econômica, intelectual e cultural altamente discrepantes, Lúcia e Paulo investem na empreitada do amor sem receios de encarar os subterfúgios de diversas naturezas que aparecem em seus caminhos para barrar a concretização dessa relação. Ela, cortesã de luxo, por eventual acaso; ele, sujeito diplomado e pertencente à alta sociedade, representam, simbolicamente, o fundamento do amor romântico na literatura desse período.

As representações desse amor, na ficção romântica do século XIX, mostram que “[...] o amor romântico foi conservado como o mais ardoroso ideal, capaz de proporcionar as mais doces alegrias e as mais profundas dores emocionais” (Almeida; Lomônaco, 2018, p. 70). No tocante às dores, é evidente que, nessa maneira de amar, estão enraizados alguns aspectos nocivos da natureza humana, os quais são produto dos padrões socioculturais erigidos na sociedade da época em que a obra foi produzida. Esse fator dá margem para a seguinte colocação:

[...] embora o amor romântico suponha uma igualdade de envolvimento emocional entre duas pessoas, durante muito tempo as mulheres foram mais afetadas pelos seus ideais. Os sonhos do amor romântico conduziram muitas mulheres a uma severa sujeição doméstica. O etos do amor romântico teve um impacto duplo sobre a situação das mulheres: além de ajudar a colocar as mulheres, em seu "lugar" - o lar -, reforçou o compromisso com o "machismo" ativo e radical da sociedade moderna. Os ideais do amor romântico começaram a se fragmentar com a emancipação sexual e a autonomia femininas (Araújo, 2002, p. 76).

Ainda que com outras tônicas e com outros contornos, esses fatores são percebidos em obras de outras estéticas, que expressam o encontro amoroso como uma promessa de felicidade e vinculação eternas. Exemplo disso, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, ainda que relativamente distante dos padrões estilísticos do Romantismo, nota-se um desdobramento do amor romântico no núcleo dramático da relação vivenciada por Capitu e Bentinho. Nessa experiência amorosa, narrada pelo protagonista, as nuances dessa dimensão simbólica do amor, como a promessa de felicidade eterna, já que o encontro de ambos promoveu o firmamento de um laço afetoso cultivado desde a infância, e os sucessivos episódios que enviesaram essa relação, tornando a mulher posse do masculino e relegada ao ambiente doméstico, corroboram a presença da representação do amor romântico ainda nas produções do final do século XIX.

Em contraposição às imagens do amor sob o viés romântico, no Modernismo brasileiro, esse tema é discorrido esteticamente a partir de uma ótica racionalista, que se desvencilha da ideia propagada no imaginário das produções românticas, dentre as quais destaca-se a promessa de uma felicidade eterna embasada na utópica atribuição de que esse sentimento é uma força capaz de transcender toda e qualquer adversidade. No Modernismo, a realidade da sociedade da época imbuía as produções literárias a expressarem o amor como produto dessas novas configurações relacionais, distanciando-se de todo e qualquer ideal de subjetividade exacerbada para tratar dessa temática com objetividade e clareza. Na lírica de Vinícius de Moraes, por exemplo, o amor é abordado por intermédio de uma visão consciente do eu lírico, na qual a presença da inevitável finitude, no que concerne à durabilidade na vida dos sujeitos, é marcada por versos singelos que traduzem essa visão racionalista do tema: "Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure" (Moraes, 1946, p. 7).

Essa roupagem do amor, tratada no Modernismo, é erigida em decorrência das transformações sociais ocasionados do Brasil do início do século XX. Diante de um cenário de constantes modificações, no âmago da civilização brasileira, que passou por mudanças em dimensões culturais, políticas, ideológicas e sociais, a objetividade e a clareza tornaram-se elementos básicos na constituição das relações interpessoais, em virtude da praticidade da vida cotidiana, e, por isso, o amor passou a ser representado em detrimento desse novo contexto. No tocante a isso, vale ressaltar que “a Modernidade provocou transformações pontuais na intimidade. A identidade torna-se um projeto pessoal reflexivo do eu, acarretando uma consciência geral quanto à necessidade do surgimento de novos modelos de amor, como o “amor confluyente” (Pretto; Maheirie; Toneli, 2009, p. 397).

Na contemporaneidade³, período em que se alarga a fragilidade nos laços amorosos, os autores se debruçam de notável liberdade para produzir uma literatura engajada com as grandes conquistas sociais ocasionadas nesse contexto do pós-ditadura militar. A partir daí, novas maneiras de amar são expressas na lírica e na narrativa, presentificando o amor na linhagem desse novo momento, no qual, “[...] o desejo individual é a marca da sociedade contemporânea” (Oltamari, 2009, p. 675).

Diante disso, nota-se a presença, cada vez mais frequente, especificamente na ficção produzida por mulheres, do amor como um tema que foge dos padrões do sentimentalismo, uma vez que está atrelado a outras facetas do universo da mulher, como a emancipação sexual, a liberdade de escolha e, sobretudo, a satisfação pessoal. Assim, “Desenvolvendo-se em diferentes chaves, essa produção ficcional mais recente revela uma mulher que interroga e luta com a palavra no enalço de um novo conhecimento do mundo e dos outros; de si mesma e do mistério que permanece no horizonte último da vida” (Coelho, 1991, p. 100).

Relativo a esse cenário de profundas mudanças sociais, o filósofo Zygmunt Bauman (2004) pontua como frágil, insegura e efêmera as relações amorosas desse contexto e afirma que esses aspectos caracterizam as relações afetivas e erigem o que ele denomina de “amor líquido”. Isso se dá em virtude da fragmentariedade identitária do sujeito pós-moderno, frente às novas demandas sociais que impõem a predominância da solidão e do individualismo típicos desse novo cenário. Esses

³ Na esteira de Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1975), esse período, na historiografia literária, se dá a partir de 1964, uma vez que reúne produções consideradas pós-modernas por ensaiarem um novo estilo do fazer literário no campo da escrita nacional.

aspectos são percebidos no dilema passional vivenciado por Irene e Pablo, em *Bocas de Mel e fel* (2011). Na trama, Pablo é adjetivado como um enigmático estrangeiro, solitário e desprendido. Essas características do sujeito respingam na relação amorosa protagonizada com Irene e se desdobram em consonância com as dinâmicas e as demandas sociais do momento.

Dessa forma, uma face do amor, voltada para o descompromisso com a formalidade piegas propagada no contexto do Romantismo, é retratada da obra – o amor confluyente. De acordo com Giddens (1993), “o amor confluyente é mais realista do que o amor romântico, porque não se pauta pelas identificações projetivas, tampouco, nas idealizações românticas, projeções acerca de como uma parceria em potencial deveria interagir ou em fantasias de completude” (p.96).

Além de ser abordado como um dos grandes temas da literatura de diferentes épocas, o amor passou a ser estudado e teorizado por distintas áreas do conhecimento, dentre as quais destacam-se as Ciências Sociais. Nessa esteira, a Crítica Feminista também se empenhou em discorrer sobre esse assunto, com vistas à alocação de uma abordagem desse sentimento em consonância com o universo da mulher. Isso porque, a maneira como a mulher foi ensinada a amar vincula-se intimamente aos pressupostos de um regime constituído e alicerçado pelos homens – o patriarcado. Portanto, urge repensar o amor a partir da perspectiva feminista, considerando os aspectos que estão calcados na existência e na experiência da mulher.

3.1 NOTAS AMOROSAS DA MULHER: O AMOR À LUZ DA CRÍTICA FEMINISTA

As novas perspectivas do amor, tecidas à luz da ótica feminina, surgem em consonância com os ideais femininos propagados no amago do Movimento Feminista. Isso porque, sendo o amor um dos grandes temas da literatura mundial, as ideias e imagens relacionadas à essa temática eram costumeiramente exibidas a partir do enfoque masculino. As maneiras de pensar e dizer o amor, nesse contexto, fazem perdurar esquemas de opressão e manutenção da violação dos direitos da mulher, uma vez que, no imaginário do regime patriarcal, o amor está intimamente vinculado ao poder.

Na visão de Bell Hooks (2021), as considerações feitas pelas mulheres acerca do assunto, seja na construção de teorias em obras de não-ficção ou até mesmo no campo da produção ficcional, carecem de maior notoriedade em comparação às elaborações realizadas pelos homens, pois “[...] ainda que eles teorizem sobre o amor, são as mulheres que o praticam com mais frequência” (Hooks, 2021, p. 31). Esse argumento emergiu a partir da experiência dessa autora na investigação do tema em obras que discorrem sobre o amor. Ela percebeu que os títulos mais consagrados e os exemplares mais aclamados foram produzidos por homens. Dessa maneira, nota-se que, mesmo diante de um fato isolado, é inegável a predominância da publicação da ideia de amor, sob a ótica masculina, nas teorias e na literatura.

Em si tratando de literatura, a participação da mulher na produção romanesca promoveu uma acentuada visibilidade do olhar feminino sobre o amor e, nesse campo, a mulher se posiciona para tratar sobre o tema com certo grau de autoridade. Ainda assim, os romances que abordam essa temática e que são produzidos por homens tornam-se mais conhecidos do que aqueles escritos por mulheres. Uma possível explicação para esse fenômeno consiste nos valores disseminados pela cultura, os quais estão frequentemente interligados ao sistema do patriarcado, que insiste em fazer perdurar a supremacia masculina nos diversos âmbitos que compõem a sociedade.

A possível forma de conversão dos ideais propagados no imaginário patriarcal, que sedimenta a ideia de subordinação da mulher ao homem em qualquer circunstância, é a implantação de uma ética amorosa (Hooks, 2021). Essa ética amorosa pressupõe uma atitude coletiva de contestação dos valores culturais impostos pelo sistema opressivo do patriarcado, opondo-se às políticas públicas conservadoras enraizadas no estrato social. Isso decorre do fato de que

Os valores que sustentam uma cultura e sua ética moldam e influenciam a forma como falamos e agimos. Uma ética amorosa pressupõe que todos têm o direito de ser livres, de viver bem e plenamente. Para trazer a ética amorosa para todas as dimensões de nossa vida, nossa sociedade precisaria abraçar a mudança (Hooks, 2021, p.105).

Nessa dicção, nota-se que essa consciência do caráter operante do amor, na sociedade, é um pressuposto para o combate às injustiças sociais disseminadas pelas estruturas de poder conservadoras. Com base nessa ideia, alicerça-se o conceito de amor pensado na Crítica Feminista de Bell Hooks (2021) – o amor como “a vontade

de se empenhar ao máximo para promover o próprio crescimento espiritual ou o de outra pessoa” (p.45). A dimensão espiritual, nesse conceito, não está intimamente vinculada à prática religiosa, mas sim à tomada de consciência da necessidade de aumento da capacidade humana de aptidão para se relacionar em comunhão com próximo.

Traduzindo esse conceito nas linhas do Pensamento Feminista, nota-se que o amor é abarcado não apenas como um sentimento, mas como a materialização de uma ação capaz de promover, dentre outras coisas, a justiça social, por intermédio de uma ética amorosa, que visa à recusa da manutenção da opressão e do poder masculino. Assim, é evidente que amor e opressão não coexistem, são opostos em sua natureza semântica. Todavia, nota-se que, como agentes de disseminação dos ideais de opressão patriarcais, “Os meios de comunicação de massa insistem numa ética de dominação e violência, perpetuando-a, porque nossos criadores audiovisuais têm mais intimidade com essas realidades do que com as realidades do amor” (Hooks, 2021, p.112).

A intervenção da mídia, nas recorrentes disseminações de imagens do amor, expressa, com frequência, a perspectiva patriarcal, o que compromete a possibilidade de ruptura de tratar desse tema por intermédio de uma visão menos excludente. As imagens mostradas nos filmes, nas novelas e até nos comerciais de tv, insistem em um tratamento do amor como um fenômeno da ordem da fantasia masculina. Para Bell Hooks (2021), “A fantasia masculina é vista como algo capaz de criar realidade, enquanto a fantasia feminina é tratada como puro escapismo” (p. 33). Ou seja, os pressupostos do amor na visão do homem reverberam na realidade social, fazendo perdurar as ideias veiculadas pelo imaginário patriarcal, através da mídia, ao passo que a fantasia das mulheres é interpretada como mero produto da utopia feminina.

Esse aspecto respinga na produção ficcional realizada por mulheres, tendo em vista que o tratamento do tema do amor se deu de modo comedido, em detrimento da laboriosa tarefa de ressignificação desse tema, na literatura, sob uma ótica que distorcia os padrões e os ideais incutidos na escrita do homem. Isso decorre das sucessivas especulações enraizadas na sociedade acerca da literatura produzida por mulheres, pois, o discurso da crítica conservadora e androcêntrica, em distintos períodos, reduzia as temáticas desse tipo de produção ao universo do lar, fazendo perdurar a ideia opressora de que a escrita da mulher só refletia, com destreza, o que era experienciado por ela no campo doméstico, excluindo, dessa maneira, as

vivências do sujeito do feminismo em outras dimensões – social, amorosa, política e ideológica – que compõem a sua existência.

Nesse cenário, uma das pautas defendidas nos ideais feministas foi a liberdade de expressão da mulher para revelar seus sentimentos mais recalcados, tanto na realidade prática como nas produções literárias e não-ficcionais. Disso decorre o fato de que, no contexto da contemporaneidade, na teoria e na prática, diante de uma recorrente ebulição de transformações sociais, a mulher passou a gozar da permissividade para expressar seus sentimentos amorosos e os seus desejos eróticos mais recônditos, lançando mão, especificamente na autoria literária, de abordagens temáticas distintas, dentre elas a temática do amor, para provar que o domínio da palavra não deve se restringir à pena masculina.

Nessa dicção de tematizar Eros, amerge a *airs erótica* e, na vida cotidiana e na literatura, elas “[...] só passaram a nomear seus anseios eróticos na esteira da permissão concedida pelo movimento feminista e pela libertação sexual sempre puderam falar de sua fome de amor. (Hooks, 2021, p. 171). Frente a essa conquista, no contexto literário, as autoras deram um salto significativo em suas produções que se tornaram mais notáveis e passaram a tratar de questões sentimentalistas e amorosas como tratavam de qualquer outro tema.

Na nova ficção feminina, o Amor (embora sempre latente no universo ali construído) deixa de ser o tema absoluto para ceder lugar às sondagens existenciais; ao ludismo da invenção literária; às fantasias intertextuais; ao questionamento político; à redescoberta do Mito ou da História, - células primeiras do mundo hoje em transformação; e principalmente ao Erotismo. Talvez possamos dizer que este se impõe como força primeira a dinamizar uma diversificada e significativa produção literária, empenhada visceralmente na *busca de identidade* em que cada escritora se entrega, sem terem conseguido, até o momento, descobrir por inteiro (Coelho, 1991)

Esse posicionamento das escritoras que produziram suas obras posteriores aos emblemáticos eventos da esteira feminista revelam a necessidade latente que sente a mulher de buscar constantemente a sua identidade, que foi construída sob amoldes do patriarcado e calcada nas predefinições desse sistema falocêntrico de reprodução de desigualdades e opressão. Por isso, a literatura de autoria feminina, escrita a partir do advento das reivindicações do Feminismo, passou a descentralizar o discurso do campo das estigmatizadas ideias impressas no imaginário patriarcal para fomentar novos olhares e ideias que entrem em ruptura com os paradigmas excludentes da literatura imbuída nesse cenário.

Sob o olhar e a perspectiva da Crítica Feminista de Bell Hooks (2021), no tocante às configurações do amor e do caráter operante dele na sociedade, “A dominação não pode existir em qualquer situação social em que prevaleça uma ética amorosa” (p.114), haja vista que toda e qualquer manifestação da ética amorosa preza, em si, pelo bem comum daqueles que constituem a sociedade. Desse modo, estigmatizar as produções das mulheres, limitando o campo discursivo e a abordagem temática para elas, é uma atitude de conservação e manutenção dos ideais machistas, pois cerceia a liberdade da mulher de expor publicamente anseios, conflitos e desejos.

A presença de uma ética amorosa na sociedade pressupõe a possibilidade de coexistência simultânea de homens e mulheres no tratamento do amor, não como um mero sentimento ou como um simples desejo da espécie humana, mas como uma ação que se desdobra para além do terreno da relação romântica e promove mudanças significativas na trajetória dos sujeitos. Nessa mesma dimensão, para a fluência da ética amorosa, Bell Hooks (2021) pontua que a base para uma prática amorosa é o *amor-próprio*, que a autora conceitua como uma ação de dar amor a si mesmo, pois, ao passo que isso é realizado, “concedemos ao nosso ser interior a oportunidade de ter o amor incondicional que talvez tenhamos sempre desejado receber de outra pessoa” (p.90).

Alocando esse conceito ao contexto da mulher na sociedade e, trazendo para o enfoque desse estudo, que é a produção literária de mulheres, deduz-se que a práxis do amor-próprio consiste em um meio de emancipação feminina e em uma fuga da constante opressão do machismo, em diversas esferas sociais; já que, a mulher, ao praticá-lo, passa a se priorizar, sem se abster da responsabilidade de busca da equidade, e não da disparidade, frente ao seu oposto. Assim, ainda que aparentemente individualista, pela essência da natureza semântica da expressão “amor-próprio”, a ideia consiste em uma atitude cabalística de manifestação, principalmente por parte das mulheres, de se priorizar para promover relacionamentos interpessoais mais saudáveis e justos, do ponto de vista da igualdade de direitos.

Sendo assim, o amor, de modo geral, na perspectiva da Crítica Feminista, aqui representada pelos pressupostos teóricos de Hooks (2021), com base nas experiências vitais da própria autora enquanto mulher e escritora, é abordado não como um mero sentimento ou como uma necessidade inerente à espécie humana, mas como uma ferramenta de ação/execução que se materializa, no estrato social, a partir de uma ética amorosa capaz de, segundo ela, ressignificar as relações

românticas e cotidianas entre os sujeitos. Desse modo, nota-se que, essa abordagem, interligada aos ideais da esteira feminista, vê o amor como uma ação de transformação capaz de dirimir as injustiças sociais que fazem perdurar as desigualdades entre homens e mulheres.

3.2 REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DO FEMININO – FRONTEIRAS ENTRE O REAL E O FICCIONAL

A palavra “representação”, de origem latina (*repraesentatio*) significa imagem, retrato. Associada a ideia de expressão visual de um objeto e/ou uma coisa, representar era, nesse contexto, *tornar presente* ou *apresentar de novo*. Nesse conceito semântico-embrionário, especificamente derivado do Latim Clássico, o uso corrente da palavra restringia-se aos objetos inanimados, sem relação direta com pessoas *representando* outras pessoas (Cf. Santos, 2011). No campo da arte, a restrição do sentido desse termo ao domínio imagético/visual, divulgou a “[...] noção de representação do real, que, por muitos séculos, esteve sob a responsabilidade da pintura e da escultura” (Wanner, 2010, p. 54).

Atrelada à essa ideia de que a representação está associada à realidade, em sua *Poética*, o também filósofo da linguagem, Aristóteles, explorou outra dimensão etimológica desse conceito. Para ele, “[...] a significação de representação inclui a verossimilhança, que significava o estabelecimento de representações convincentes, internamente procedentes” (Wanner, 2010, p. 56). Nesse sentido, Aristóteles afirma que, principalmente no campo da arte da palavra, as amostragens feitas dos seres, das coisas e das pessoas, deveriam estabelecer uma representação convincente para expressar, minimamente, uma relação com o mundo natural. A partir daí, surge a noção de *Mimesis*⁴.

A ampliação desse conceito para outros campos discursivos, como a Semiótica e a Teoria Literária, fomentou novas abordagens da representação, em consonância

⁴ é uma imitação bem-sucedida do mundo natural, o que desloca seu conceito do sentido de cópia para o de representação, esta última entendida não como reprodução, mas como apresentação de algo como se fosse real (Wanner, 2010, p. 56).

com o propósito discursivo do autor e diante da contextualização feita por ele em detrimento da aplicação desse conceito. Na esteira de Chartier (2011),

[...] a representação nos permite ver o “objeto ausente” (coisa, conceito ou pessoa), substituindo-o por uma “imagem” capaz de representá-lo adequadamente. Representar, portanto, é fazer conhecer as coisas mediadamente pela “pintura de um objeto”, “pelas palavras e gestos”, “por algumas figuras, por algumas marcas (p. 17).

Dessa maneira, a concepção de representação não se desvincula do real, tampouco da esfera social. Contudo, “[...] As representações possuem uma energia própria, e tentam convencer que o mundo, a sociedade ou o passado é exatamente o que elas dizem que é” (Chartier, 2011, p. 23). Nesse ponto, reside o aspecto passível de contestação da representação, especificamente no contexto literário, contexto esse que cabe uma análise mais acurada neste estudo, uma vez que o fato de reproduzir mimeticamente o real não deve ser interpretado como uma cópia fidedigna daquilo que decorre da realidade prática do mundo natural. Assim, em nível discursivo, Stuart Hall afirma: “Representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas (Hall, 2016, p. 31). Essa expressão, realizada por intermédio da linguagem, principalmente no contexto literário, não diz respeito a uma cópia integral do real, mas ao uso que se faz dele para recriá-lo e atribuí-lo novos sentidos.

A visão de representação de Hall (2016) está centralizada na linguagem e alicerçada na perspectiva denominada por ele de *Construtivista*, em que “o significado se constrói na linguagem e por meio dela” (Hall, 2016, p. 32). Ou seja, o sentido das representações se constrói intrinsecamente na linguagem e por meio dela se materializa. Logo, é através da linguagem que as imagens dos seres representados na literatura, por exemplo, são erigidas, publicadas e disseminadas para os seus respectivos leitores. Além disso, para ele, “A relação entre ‘coisas’, conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido da linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de ‘representação’ (Hall, 2016, p. 38). Depreende-se, a partir disso, que a representação é um processo no qual os sujeitos, em seus contextos culturais específicos, fazem uso da linguagem, em sua dimensão de sistema de signos e significações, para produzir sentido.

Alocando a discussão acerca da representação como um fenômeno de manifestação da linguagem, na esteira literária, especificamente no contexto pós-moderno, as obras de ficção primam por uma abordagem mais condizente com a realidade. Entretanto, não se trata de uma reprodução fidedigna da realidade prática, mas de uma aproximação limítrofe entre simbólico e o real. Para Farinaccio (2002) “[...] praticamente a totalidade da produção literária contemporânea [...] segue uma linha ‘realista’; fato que parece apontar decisivamente para a fórmula da ‘recuperação da função de representação’” (p. 4). Na visão contundente desse autor, a raiz da representação está na relação vinculativa entre amostragens da realidade na composição do texto literário. Representar, nesse sentido, implica na publicação de imagens do real a partir do aparato estético da linguagem literária.

Vale ressaltar que a linhagem realista presente nos textos da contemporaneidade destoa em seu projeto estratégico-estético do estilo do Realismo do século XIX. Para corroborar esse argumento, cita-se Farinaccio (2002), o qual afirma que “[...] diferentemente do Realismo do século XIX, eles não estão obcecados com a preocupação de dignificar estes mundos literários pela insistência sobre o seu status de representações” (p. 4). Assim, os textos da pós-modernidade expressam os “mundos” sem o rigor da fidedignidade de imagens, uma vez que se desvencilham da proposta espargida no século XIX de que representar implica dignificar esses mundos.

No romance encontra-se a realização máxima da representação desses mundos a partir da linguagem literária, uma vez que ele “[...] é a forma narrativa mais próxima de uma *mimesis* da realidade cotidiana, considerada nos seus aspectos socioeconômicos [...]” (Farinaccio, 2002, p. 15). Assim, inevitavelmente, tem-se o romance como uma forma literária eficaz para investigação da representação, já que, dentre outros elementos, o foco narrativo constitui operador basilar para expressão de imagens que não meramente apresentam, como representam mundos, seres, sujeitos. Dessa maneira, a ótica do narrador, revestida de ideologia e intenções exibe uma amostragem da realidade a partir de um olhar particular.

No que concerne a isso, Zinani (2011) faz um adendo:

o narrador é responsável pela ideologia do texto, por esse motivo é imprescindível verificar que imagem de mulher está sendo veiculada por meio da voz do narrador. Descrições, metáforas, comparações e digressões constituem estratégias de construção da figura feminina que podem ou não reproduzir o estereótipo da cultura androcêntrica e patriarcal. (p. 10).

A observação feita pela autora, embasada nos pressupostos da Crítica Feminista, aponta para uma intrigante questão da veiculação de imagens da mulher sob a ótica puramente singular do narrador, o qual, por vezes, reproduz preconceitos oriundos da cultura patriarcal, no que tange ao engessamento dos papéis sociais da mulher. Essa prática reverbera a manutenção da *estereotipagem*⁵, que estigmatiza e deprecia a imagem do feminino na conjuntura social, fazendo perdurar a condição feminina de mero apêndice do homem, engendrada no mito da criação e passada de geração para geração por intermédio do discurso excludente do sistema do patriarcado.

De acordo com Hall (2016) “[...] a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder. Este geralmente é dirigido contra um grupo subordinado ou excluído [...]” (p. 192). Dada a condição social da mulher, nota-se que há uma recorrente investida para que se mantenham estagnadas as características femininas abordadas como fixas por natureza, já que naturalizar os processos socioculturais de discriminação contra a mulher continua sendo a via de acesso mais confortável e cabal para assegurar a supremacia masculina na sociedade (Saffioti, 1987). Sendo assim, “[...] a linguagem pode ser utilizada tanto para a manutenção quanto para a desconstrução do poder patriarcal [...]” (Zinani, 2011, p. 11). Por isso, é urgente que a autoria feminina se aproprie da linguagem do gênero dominante para obter, através das possíveis conversões dessa linguagem, a almejada emancipação.

Na autoria feminina contemporânea, os discursos de contestação dos direitos civis e sociais da mulher, fundados no Movimento Feminista, emergem com o objetivo de deslegitimar as amostragens tradicionais e reducionistas publicadas nos textos canônicos da literatura brasileira, independente de terem sido escritos por homens ou por mulheres. Sendo assim,

A considerável produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de “contaminar” os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas. O resultado, sinalizado pelas muitas pesquisas realizadas no âmbito da Crítica Feminista desde os anos 1980 no Brasil, aponta para a re-escritura de trajetórias, imagens e desejos femininos. A noção de

⁵ conjunto de práticas representacionais [...] que reduz as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais, que são representadas como fixas por natureza” (Hall, 2016, p. 190)

representação, nesse sentido, se afasta de sua concepção hegemônica, para significar o ato de conferir representatividade à diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas antipatriarcais (ZOLIN, 2009, p. 115).

Conforme citado acima, no discurso de Zolin (2009), a Autoria Feminina, apoiada nos ideais do Movimento Feminista, iniciou um trabalho de reconstrução das imagens da mulher e, como produto desse empenho, a ressignificação da noção de representação, que passou a se distanciar do caráter estanque publicizado nas obras centralizadas no discurso patriarcal para considerar a pluralidade identitária da mulher e se desvencilhar dos esquemas representacionais abalizados na estereotipagem. Nesses esquemas descartam-se traços constitutivos da mulher, o que promove a sua singularização, desconsiderando os aspectos intimistas, como emoções, desejos sexuais e visão de mundo.

As obras produzidas por mulheres, relativas a esse contexto cultural da contemporaneidade, passaram a lançar mão das diferentes formas de fazer e dizer a mulher. As imagens veiculadas a partir das personagens femininas apresentavam uma íntima relação com o contexto histórico da época de sua publicação, contexto esse que se manifesta anárquico por natureza, em virtude das mudanças ocorridas, em nível político, a partir de 1965, período de grande efervescência e barbárie no Brasil. Nesse cenário, as personagens femininas surgem não como meros protótipos do feminino da época, mas como representações verossímeis da mulher desse tempo.

Em *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *A república dos sonhos* (1984), de Nélida Piñon, *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, verifica-se um estado de ruptura pelo “[...] fato de não haver qualquer sugestão ancorada em proposições universais e essencialistas relacionadas ao modo de pensar o sujeito feminino”. (Zolin, 2009, p. 10). Isso faz transparecer a evidente preocupação dessas autoras com a descentralização da primazia do discurso patriarcal responsável pela estigmatização de imagens deturpadas da mulher e pela manutenção da guerra ideológica entre os sexos. À vista disso, Zolin (2009) afirma: “Se nas obras mencionadas, ainda passeiam mulheres-objeto, também figuram, e com maior recorrência, mulheres-sujeito, capazes de decidir o rumo que desejam imprimir à própria vida” (ZOLIN, 2009, p. 10).

Sendo assim, as representações do feminino, na pós-modernidade, especificamente na prosa de ficção, ampliaram o horizonte representacional das

mulheres em textos literários, uma vez que, mesmo diante da insistência em retratá-las sob padrão da condição de mero apêndice do masculino, o discurso centralizador dessas obras manifesta o interesse de promover a tomada de consciência acerca do lugar conferido à mulher na sociedade, com o intuito de realocar sua posição, de objeto para sujeito, em sua relação com a biota. Para tanto, as obras passaram por uma constante modificação, em nível estético e em seus aparatos formal e temático, sendo o romance a forma literária de maior evidência dessas mudanças, a saber, principalmente, no que diz respeito a subversão do padrão narrativo tradicional, em que um narrador onisciente “centraliza espaço, tempo e tudo o mais, a fim de demarcar os limites da coisa representada segundo seus próprios termos” (Zolin, 2009, p. 11).

Esse descentramento do padrão clássico da produção do romance pode ser notado na obra aqui estudada, em que a representação da mulher, nesse cenário da pós-modernidade, se dá por intermédio da ótica da própria protagonista, enquanto foco narrativo da trama. Esse aspecto configura um elemento transgressor de escrita, tomando por base as produções elencadas no cânone literário, o qual insiste em amostragens incondizentes com a completude do universo feminino, retratando, nas palavras subjetivas da poesia e na densidade dramática da prosa, aquilo que sua limítrofe retina poderia captar, o que, em quase toda sua totalidade, estava atrelado à visão patriarcal do feminino. Essa visão da realidade materializada nos textos, através da linguagem, que é a raiz da representação, dissemina ideologias particulares e interesses próprios, uma vez que “A linguagem usa a realidade de maneira sempre interessada” (Farinaccio, 2002, p. 26).

4 TÔNICAS DO AMOR E AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *BOCAS DE MEL E FEL*

Em tom confessional e tipicamente cotidiano, *Bocas de Mel e fel* (2011) narra a trajetória de vida da advogada Irene, uma Mulher que se autocoloca como detentora do próprio destino e se adjectiva como bem-sucedida e à frente de seu tempo: “Antônio, eu disse, mais uma vez com aquele meu ar de superioridade, eu, dona do mundo [...] eu, a mulher bem-sucedida” (Rezende, 2011, p. 79). Bipartida na relação entre dois homens, o primo interiorano, Antônio, e o professor universitário, Pablo, a protagonista prova do mel e do fel do amor, em uma trama atravessada de felicidade e infortúnio.

Com um enredo não-linear, típico da literatura contemporânea, os eventos futuros são antecipados para abrir a narrativa. A trama inicia com a protagonista narrando a silenciosa experiência, no quarto de um hospital, ocasionada por um evento que só revelará adiante o motivo do seu enigmático emudecimento: “Fazia um silêncio absurdo naquele quarto [...] Um silêncio intransponível, um silêncio que eu nunca sentira, quase um silêncio cruel. Um silêncio que parecia levar minha vida embora (Rezende, 2011, p. 7-8).

Emerge daí o fato de que, nessa obra, a palavra é personificada e considerada pela protagonista como o agente causador do acidente que a levou a tal circunstância. É somente no capítulo X que o leitor desvendará os reais motivos de tal infortúnio: “[...] insisto em que a palavra é que foi a culpada. A palavra – não eu, não Pablo, não nós” (Rezende, 2011, p. 111). O tom poético é usado para atribuir a causa de um possível acidente vascular cerebral que acometeu a vida de Irene. O fato se dá no momento de transe, em uma discussão calorosa que ela teve com Pablo e que ocasionou, por intermédio de palavras tempestivas, uma troca de farpas, ferindo egos e comprometendo a relação do casal.

O desvendamento do cerne dramático da narrativa se dá às cegas, haja vista que somente a partir do capítulo X o leitor toma conhecimento do fato que gerou a internação da protagonista. Fato esse que já é exposto nos primeiros capítulos do romance, nos quais nota-se a inquietação de Irene diante de um repentino emudecimento, revestido de angústias e mistérios, que castra a capacidade de se comunicar verbalmente no envoltório de ocorridos que permeiam a sua estadia nesse espaço: “Meu silêncio, senhores, não era – e jamais será – o silêncio forjado, aquele que fazemos quando queremos dizer algo sem necessariamente dizê-lo, um silêncio premeditado; [...] Pablo sabia disso ‘Irreversível, irreversível’. Um silêncio irreversível. (Rezende, 2011, p. 40). Essa passagem da narrativa acentua a carga de dramaticidade do episódio vivido pela personagem central, levando o leitor ao desenvolvimento de expectativas para a tomada de consciência do que se passara na vida dessa personagem.

A recorrência à antecipação dos eventos que, se narrados com certa linearidade constariam no desfecho da obra, caracteriza a fragmentariedade do

tempo, o que permite classificá-lo, nesse romance, como do tipo *psicológico*⁶, uma vez que o texto está permeado da retomada de memórias da personagem, do fluxo de consciência e da instabilidade cronológica, que ora situa o leitor no passado ora descreve instantes vigentes, promovendo um constante malabarismo intemporal que está calcado nas emoções e na subjetividade de Irene: “Novo salto: vasculho a memória tentando encontrar uma razão para esta história, se fosse possível. Gostaria de segui-la como um fio que jamais se cortasse e que me apontasse com clareza onde o novelo começou a embaraçar. Voltemos ao hospital” (Rezende, 2011, p. 36).

É nessa dicção que as ações se desencadeiam, na trama, e que, a partir do foco narrativo da protagonista, o dilema passional envolvendo seus dois amantes é apresentado ao leitor. Por ser o texto narrado em primeira pessoa, classifica-se o narrador, de acordo com Genette (1995), como do tipo *autodiegético*, ou seja, o texto é narrado por uma personagem que conta sua própria história, a partir de uma perspectiva particular: “[...] junto ao estranhamento, havia um outro movimento. O arco e a lira. O professor me seduzia. Tal qual a menina de Clarice, eu era fascinada pela sua ambiguidade – ‘seu olhar era pata macia e pesada sobre mim’” (Rezende, 2011, p. 35).

Nessa passagem, Irene descreve o fascínio que sente por Pablo, outrora seu professor universitário. Em tom confessional e poético, citando, de modo intertextual a personagem de *Perto do Coração Selvagem* (1943), obra de Clarice Lispector, na qual uma menina desenvolve uma paixão avassaladora por seu professor, a protagonista de *Bocas de mel e fel* porta a palavra em primeiro plano e expressa livremente os seus desejos e as suas intenções frente ao homem pretendido.

Esse fenômeno, da construção de focos narrativos femininos em primeira pessoa, típico da *Autoria de Mulheres*, marca uma nova era nas produções literárias nacionais, uma vez que as representações do feminino comumente publicadas nos textos expressavam uma ótica puramente masculina, protocolando as imagens da Mulher sob diretrizes androcêntricas e reverberando a construção de estereótipos calcados no machismo e no sexismo. Sendo assim, o olhar do narrador masculino estigmatizou, durante longos períodos da historiografia literária, o universo feminino,

⁶ Na esteira teórica de JÚNIOR (2005), classifica-se o tempo psicológico como o tempo da que caracteriza a subjetividade das personagens. Trata-se, dessa forma, do tempo vivencial, a maneira como elas experienciam sensações, emoções em suas relações com os fatos da objetividade, bem como expressam suas memórias, fantasias, expectativas.

fazendo perdurar interpretações estanques e altamente reducionistas. Diante disso, destaca-se que as representações literárias inscrevem em suas peculiaridades, “em seus modos e estilos, os símbolos da pluralidade, os sinais que diferenciam mundos históricos diferentes. Como imagens, essas representações literárias revelam uma relação de contiguidade com a realidade” (Teixeira, 2009, p. 12).

Por esses aspectos, Nilza Rezende, na condição de escritora pós-moderna, primou, na narrativa aqui analisada, pela construção de um foco narrativo com vistas ao desenvolvimento de representações da Mulher mais condizentes com a dimensão social, com vistas à liberdade para expressar seus sentimentos, pensamentos e desejos:

Uma ponta da corda amarrada em um canto, outra ponta amarrada em outro; ora sendo puxada para alto-mar, ora levada para a areia. E todo o tempo o incômodo que volta e meia eu sentia, porque, mais do que me levar a dois homens, me levava a mim [...] Quanto de mim era eu mesma, quanto de mim eram os outros (Rezende, 2011, p. 97).

Nessa parte da obra, a protagonista divaga sobre a dificuldade de se desvencilhar da relação tempestuosa com Pablo. As palavras revelam, em uma espécie de fluxo de consciência⁷, a livre expressão dos sentimentos e sensações da Mulher realizados sob ótica da própria protagonista. Esse discurso estratégico-estético, típico das narrativas pós-modernas, destaca a amostragem de identidades femininas diversas e fragmentadas, protagonizando, assim, enredos, também, fragmentados. Isso decorre do fato de que “a literatura de autoria feminina pós-moderna representar mulheres ‘possíveis’ que refutam as imagens tradicionais, historicamente, a ela imputadas pelo pensamento patriarcal [...]” (Zolin, 2009, p. 114).

Entre as divagações, as retomadas da memória e o adiantamento de eventos futuros, que caracterizam a não-linearidade da narrativa, o núcleo amoroso se constrói. Irene, oriunda de uma região interiorana, não especificada na obra, galga degraus significativos de ascensão social ao migrar para o grande centro urbano, no qual exerce o ofício de advogada, gozando de primoroso prestígio na área jurídica em que atua. Ao se auto adjetivar de “advogada brilhante”, a protagonista enfrenta uma

⁷ “trata-se da representação de um processo mental no qual a personagem dá livre curso a tudo o que anima a sua subjetividade, a sua vida psíquica interior: pensamentos, emoções, ideias, memórias, fantasias, desejos, sensações. Nesse sentido, o fluxo de consciência cria um efeito de forte perturbação, perda ou, mesmo, abolição das relações de causalidade que regem a lógica cotidiana e, também, um efeito de perda do controle da consciência pela personagem” (JUNIOR, 2005).

contraditória circunstância nessa condição performática que ela autoconstruiu – a paixão dilacerante pelo primo, Antônio, um sujeito rústico e destituído do requinte e do refinamento característicos da referida personagem. Irene confessa a intrigante sensação de se sentir tomada afetivamente por um sujeito que destoava do seu padrão social e dos atributos pretendidos por ela no quesito escolha amorosa:

[...] eu, “uma advogada brilhante”, título a que me acostumei durante toda a vida, aposto identificador ao meu nome, ter-me envolvido com um comerciante. [...] um homem sem patrimônio, um homem sem títulos, um homem comum – e que vale um homem comum, senhores? (Rezende, 2011, p. 10-11).

O discurso da personagem central, revestido de empoderamento, caracteriza o discurso veiculado por Mulheres tipicamente pós-modernas, já que, a partir de 1960, com a popular revolução sexual ocorrida a nível mundial, tornou-se cada vez mais recorrente a percepção da inversão de papéis no tocante às escolhas afetuosas e relacionais entre os sexos. A Mulher passou de objeto para sujeito de sua própria trajetória, haja vista que, durante longos períodos, não se apropriava da liberdade e do direito de escolha em diversos âmbitos sociais, incluindo a impossibilidade de escolher a quem desejava amar (Saffioti, 1987).

Isso porque, no contexto ocidental, em dimensão cultural, “as relações sociais de gênero constroem e determinam papéis, funções, comportamentos e expectativas sociais sobre o amor e a intimidade, não facilmente transponíveis, nem abandonáveis” (Neves, 2007, p. 622). Essa referida condição foi superada com o advento da luta em defesa dos ideais da Mulher outorgados na esteira do Movimento Feminista, que insiste na iniciativa de regulamentar as relações entre os sexos a partir da dinâmica de igualdade e respeito entre os pares.

O outro polo que caracteriza o dilema passional de Irene na obra é a sua relação com Pablo, o argentino, um sujeito mais próximo da realidade social e financeira da protagonista, já que integra também a esfera jurídica e exerce o ofício da docência em Nível Superior. A fascinação por este que fora seu professor em tempos de graduação faz emergir uma outra face do Amor experimentado por essa Mulher em sua vida. O professor possuía alguns atributos, principalmente no que diz respeito ao nível intelectual, que cativaram o olhar de Irene. A verdade é que os mistérios que compunham a identidade do estrangeiro imbuíam a protagonista no recorrente desejo de desvendar essa “terra desconhecida”:

[...] uma fascinação – pelo estrangeiro, o homem sem amarras, o aventureiro, o homem de que não se sabe de onde veio nem para onde vai. [...] me atraía pelas palavras que usava, cruzando informações teóricas com experiências, arte e vida, teoria e prática (Rezende, 2011, p. 22).

Ao analisar o discurso de Irene, nesse excerto, nota-se a admiração intelectual e o fascínio que ela sente pela misteriosa identidade do professor. Em dissonância com a construção performática de Antônio, sobre o qual sabe tudo em virtude do grau de parentesco que compactua com ele, Pablo configura um lugar de estranheza e inacessibilidade para ela, haja vista o aparente distanciamento ocasionado pelas circunstâncias em que se relacionam. Na trama, essa primeira percepção do outro cede, posteriormente, lugar ao desejo sexual, ao afloramento do prazer carnal, que se funde com a afeição intelectual professada pela protagonista, construindo uma teia de ressignificação do sentimento amoroso frente ao desconhecido. E é no desdobramento relacional com o professor, no desencadear das ações narradas, que Irene reveste a linguagem do texto de *Erotismo*.

No que concerne a isso, de acordo com Beauvoir (1967, p. 110), “o erotismo da mulher é muito mais complexo e reflete a complexidade da situação feminina”. Mesmo diante de um novo contexto sociocultural, que possibilita a liberdade de expressão sexual, a revelação do prazer da Mulher ainda é um tema relegado ao tabu e revestido de complexidade. Esse aspecto de autocensura é notado em trechos isolados da obra em que a personagem expressa, com limitações de teor moralizante, palavras que materializam a cena sexual, o contato entre os corpos e o erotismo da própria Mulher, ato que tipifica o enraizamento da cultura machista no interior das civilizações: “[...] Perdão, senhores, eu sei que as palavras chocam, as palavras e as situações, mesmo as que podem nos ser comuns na intimidade. Narrá-las é muito mais obsceno que vivê-las”. (Rezende, 2011, p. 111).

Essa fala caracteriza as limitações da liberdade para a Mulher expressar, sem repúdio, seus desejos lascivos mais recônditos. A pausa para se desculpar com o leitor, por ter realizado uma descrição minuciosa de atos libidinosos experienciados com Pablo, nesse momento da narrativa, revela uma face da protagonista condizente com o padrão social do feminino divulgado em contextos remotos, padrão esse que inibia a possibilidade de a Mulher expressar livremente os seus desejos eróticos, relegando à figura masculina total abertura para assim fazer.

Em virtude disso, “é necessária a reestruturação dos discursos sociais em matéria de igualdade de gêneros no que toca, também, ao espaço da intimidade” (Neves, 2007). Todavia, esse aspecto comportamental, típico de um padrão feminino calcado nas ideologias ocidentais do passado, contribui para a existência das múltiplas faces da identidade da Mulher no contexto da pós-modernidade, uma vez que, de acordo com Hall (2006), “novas” identidades são erigidas e as “velhas” identidades são (re)construídas ao se adaptarem às realidades vigentes.

Os Estudos Culturais fornecem a base para uma análise das representações do feminino em textos literários, especificamente no que concerne aos desdobramentos da identidade feminina frente à sua relação com a cultura que produz tais identidades. Na obra aqui estudada, as representações da Mulher Contemporânea, em dimensões cultural e social, presentificam a fragmentariedade do sujeito pós-moderno em consonância com as múltiplas identidades desdobradas nesse contexto.

A personagem central da trama, Irene, mimetiza a Mulher, face a esse novo contexto sociocultural e relacional, produzindo imagens multifacetadas e multiperformáticas do feminino, típicas da Literária Contemporânea, conforme observa-se no fragmento abaixo:

[...] A cada um deles entreguei uma parte de mim. O resto, o que não poderia ser compartilhado, decifrado nem por um nem por outro, eu abriguei sob longos casacos, tranquei em baús secretos. Não foram poucas, no entanto, as vezes em que vi uma mulher que tentava desmanchar uma teia, mas se enrolava em seus fios, tecendo redes que não conseguia desembaralhar. Encurralada, ela ouvia uma voz que se repetia num eco torturante: “Quem é você? Quem é você? Eu nunca soube o que se escondia, se eram pérolas ou traças – ou pérolas e traças –, eu não sabia, e, assim, tentava adivinhar qu face cada um dos meus dois homens queria que eu oferecesse [...]” (Rezende, 2011, pp. 23-24).

Nesse trecho, a representação da fragmentariedade identitária, expressada na frase “tentava adivinhar que face cada um dos meus dois homens queria que eu oferecesse”, tipifica a Mulher em consonância com as novas configurações de relações afetuosas/interpessoais e destoa das representações do feminino tecidas na literatura escrita por homens, os quais, comumente, exibiam sob ótica maniqueísta (santa/profana; emancipada/submissa). Essa escrita “do homem sobre o homem e do homem sobre a mulher” consolidou a participação unilateral do masculino na autoria literária engajando a divulgação de imagens femininas a partir do ponto de vista androcêntrico (Teixeira, 2009).

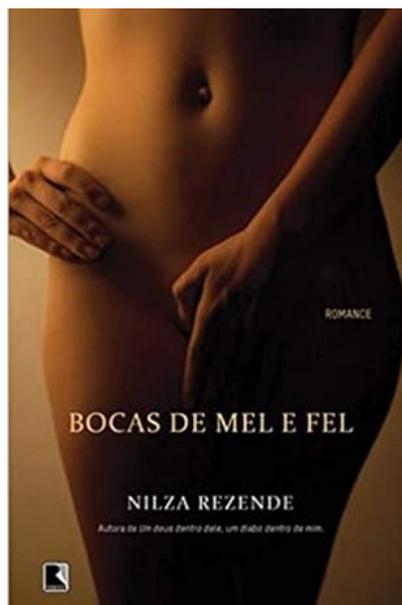
No trecho citado acima (pp. 23-24), a protagonista revela sua fragmentariedade performática, de modo sumariamente natural. Dividida entre o amor de dois homens, Irene se reveste de uma multiplicidade identitária que permite se bipartir na relação com os seus opostos, revelando, também, a partir de ecos de uma indagação existencial, “Quem é você?”, os mistérios da alma da Mulher que se sente senhora dos seus desejos e dona de si: “espero aqui não chocá-los, uma mulher que chama seus homens de ‘meus homens’” (Rezende, 2011, p. 24).

Essa maneira de representar a Mulher, por intermédio de abordagens temáticas, como a emancipação sexual feminina e a experiência da poligamia, suscita a ideia de pensar a identidade em vinculação com o contexto sociocultural em que está erigida. Diante disso, Hall (2006) pontua que a identidade está envolta em um processo de representação transitório e de constante mudança. Dessa maneira, a pluralização do termo – de identidade para identidades – caracteriza melhor o referido processo, no tempo da pós-modernidade.

Nesse cenário, ainda que havendo predominância das múltiplas identidades no interior das grandes civilizações, o coletivo ainda é uma maneira de legitimar aspectos identitários de grupos específicos, como o grupo das Mulheres, para a autenticação e a reivindicação das referidas identidades. Stuart Hall (2006) atenta para o fato de que compreender o sujeito da pós-modernidade como parte constituinte da coletividade não é negligenciar as subjetividades de tais sujeitos; outrossim, contribuir para o alicerce das subjetividades que edificam esse coletivo. Esse argumento é corroborado na seguinte colocação: “à medida em que as sociedades modernas se tornam mais complexas, elas adquirem uma forma mais coletiva e social” (Hall, 2006, p. 29).

No tocante ao título da obra, este é, a princípio, sugestivo e inevitavelmente associado às nuances temática do erotismo e do campo do prazer, uma vez que, ao realizar uma relação intersemiótica ente o título e a fotografia da capa, se torna contundente a referida percepção:

Imagem 2: capa do livro Bocas de mel e fel (2011)



Fonte: <https://www.livrariadopsicologo.com.br/produto/bocas-de-mel-e-fel->

Na foto, há uma mulher despida de cuja disposição das mãos encobrem o seu sexo, revelando, com sutileza e poesia, o tom sensualista das imagens em consonância com o nome da obra. Essa interpretação do título da trama e de sua interrelação com o conteúdo do texto vai assumindo outros contornos, para além do terreno erótico, isso porque, a bipartição da experiência amorosa vivenciada pela protagonista com dois homens que, simbolicamente, representam esses dois polos do amor – o doce e o amargor – constitui uma aparente ligação com o título. Outra relação possível para desvendar o sentido do título é mostrada pela narradora no desfecho da trama. Ela apresenta, de modo metafórico, uma revelação para explicar que o mel e o fel estão nas palavras. As palavras são, sob a ótica dela, fontes inesgotáveis que disseminam os sabores e os dissabores nas relações entre os sujeitos: “[...] As palavras que nos levam aos céus são as mesmas que nos levam ao inferno [...] Elas constroem castelos da mesma forma que destroem mundos. As palavras, senhores, as palavras são mel e fel” (Rezende, 2011, p. 121).

Entre os polos antagônicos (mel/fel) está a Mulher em busca de uma relação afetuosa em que se desdobram duas faces do sentimento amoroso. De um lado, personificando o doce do amor, os sentimentos descritos por Antônio contribuem para uma leitura esclarecedora da expressão “mel” que intitula o texto:

[...] eu e Antônio juntos... o amor acontecendo, naturalmente, beijos misturados a palavras, palavras truncadas, sussurradas, gemidas – ah, as

palavras de amor, que sabor elas têm, as palavras de amor, que sabor e que perfume elas têm, as palavras de amor purificam (Rezende, 2011, p. 19).

A caracterização da genuinidade de um amor que beira uma atmosfera idílica, uma vez que remete à protagonista uma experiência catártica, de purificação da alma, é personificada na figura de Antônio, um sujeito que reverbera seus traços de tranquilidade, que constituem a sua identidade interiorana, na relação amorosa com Irene. Antônio representa o homem cortês, que proporciona à amada a suavidade de um amor tranquilo e que a leva a um lugar de conforto, parcimônia e purificação. De modo geral, a construção do discurso amoroso da protagonista, no tocante a Antônio, envolve não apenas uma descrição romântica e idealista do sentimento, como também a descrição minuciosa de espaços que configuram um cenário idílico revestido de uma atmosfera pastoril e suave: “[...] nós e os ipês-roxos e amarelos, os mesmos ipês, agora já maiores e mais belos, e as margaridinhas espalhadas pelo chão [...]” (Rezende, 2011, p. 18).

Doutro modo, uma indicativa interpretação do “fel” presente no título da obra reside na construção performática de Pablo, um sujeito protocolar, desprendido, imperioso e galanteador, por quem Irene se apaixona vorazmente e com quem ela descobre uma outra face desse sentimento tão repentino, que é o Amor. A maneira como a protagonista narra as intempéries e os constantes conflitos que permearam a relação dos dois erige uma percepção no leitor de um relacionamento que, ainda que categorizado como amoroso, é atravessado de amplexos e desencontros. Esses aspectos contribuem para uma leitura de que a personagem Pablo configura outro veio do Amor marcado pelo amargor, pelas eventualidades e pela inconstância:

Éramos diferentes, e por mais que as diferenças nos interessem, elas também nos afastam. Os ataques – mútuos, insisto – eram uma resposta à incapacidade de um penetrar no outro, à perplexidade de não se conseguir dominar o desconhecido, e mais, à dificuldade de aceitar a diferença: queremos ver refletida nossa sombra, não o outro. Sozinhos estávamos, sozinhos éramos, exilados dentro da mesma casa (Rezende, 2011, p. 36)

O trecho acima delinea parte constituinte da construção da relação entre Pablo e Irene. Iniciada no fascínio, pela sede de acessar o desconhecido, essa relação, no desencadear da trama, recai no desencanto, no azedume e na ausência de afeto, ocasionados pelos constantes desentendimentos gerados por uma disputa de egos e

caprichos que fazem com que a conversão da percepção inicial de Pablo, a que tivera Irene, marque-o como o polo obscuro do amor, a experiência desastrosa, o autor de seu infortúnio, haja vista que, dentre os múltiplos conflitos, ocasionou o fatídico evento que acometera Irene de um mal irremediável – o perpétuo silêncio. A inconstância, a insensibilidade e a rudeza de Pablo faziam com que Irene experimentasse o fel do Amor, oposto ao mel, destoante da doçura, contrário à tranquilidade:

[...] avisou-me um dia, sem nenhuma preocupação com a delicadeza, em uma das vezes em que eu tentava recuperar seu itinerário à cata de contradições, infidelidades e deslizes – como se eu não os tivesse. A verdade é que Pablo fazia com as mulheres o que quisesse. Ele teve as mulheres que quis, da forma como quis. Muitas mulheres quiseram. Eu fui uma delas (Rezende, 2011, p. 62).

O paradoxo constante no nome do livro, evidenciado pela presença da conjunção coordenativa aditiva “e”, corrobora a presença simultânea de um Amor tranquilo e de um Amor tempestuoso. A ligação que se estabelece entre os fatos narrados na trama para uma compreensão do título dessa obra está também atrelada à dinâmica das relações amorosas experienciadas pela protagonista, que se divide entre polos antitéticos, entre os quais está Irene empenhada na manutenção dessa dupla experiência amorosa que ocorre, sem desprendimentos da protagonista, simultaneamente: “Não adiantava insistir. Ao contrário de Antônio, Pablo significava para mim o desconhecido, Antônio era a serpente; Pablo, a águia. [...] Com Antônio e Pablo, eu puxava fios para escapar do labirinto [...]” (Rezende, 2011, p. 58).

4.1 LABIRINTOS DO FEMININO NO ESTEIO REZENDEANO: ENCONTRASTE A CHAVE?

No esteio do labirinto simbólico, que delinea a construção da experiência amorosa na trama, está a Mulher à procura das chaves que representam alegoricamente a marcha em direção à busca da própria identidade: “A mim basta. Fui aonde não queria ir, tive de saber o que não queria saber, tive de possuir o que não me interessava possuir, tive de ser o que não queria ser para chegar até aqui, para chegar até mim (Rezende, 2011, p. 122). Nesse trecho, Irene expressa o seu desejo de se reconectar consigo, de se desfazer da réplica de suas antepassadas e de trilhar seu próprio caminho livre das imposições de Pablo e dos recorrentes apelos emocionais de Antônio, desvencilhando-se de todo e qualquer antagonismo na

história desses homens para se tornar heroína de sua própria história. Essa tomada de consciência decorre da necessidade de mudança em decorrência das transformações sociais e, com isso, “A mulher transforma-se gradativamente. E de objeto da tragédia masculina converte-se em sujeito de sua própria tragédia” (Kolontai, 2009, p. 26).

Nessa narrativa, que faz da Mulher o elemento medular para a produção do discurso literário, nota-se que a personagem central da trama foi arquitetada com vistas a imprimir ao texto imagens do feminino em interface com o plano social. Esse aspecto supramencionado, como um dos fatores determinantes da Literatura de Autoria Feminina contemporânea, consiste na abordagem da Mulher, realizada pela Mulher, buscando uma melhor consonância e a semelhança com uma representação que se distancie das distorções e dos reducionismos projetados no discurso ficcional produzido por homens:

Nos dias seguintes a meus encontros com Antônio eu andava, andava como uma louca, deixando tudo à margem: processos, clientes, ações, prazos, audiências, involuntariamente invadida por aquele homem, que entrava em mim estraçalhando a ordem, aparente ordem: voltar e fingir que nada aconteceu – a casa limpa, as flores na jarra, as colchas na cama, os sabonetes, não há poeiras, não há almofadas pelo chão, não há pratos sujos, cinzeiros cheios –, embora minha vontade, senhores, minha vontade nesses dias fosse deixar tudo por fazer, como se a desordem da casa pudesse espelhar a desordem da alma (Rezende, 2011, p. 52).

O foco narrativo feminino em 1ª pessoa acentua os contornos do discurso da Mulher, imprimindo ao texto propriedade e verossimilhança; pois, a personagem que expressa a si mesma dissemina um discurso que “procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o ‘vivido’” (Brait, 1987, p. 61). Em tom simples e com uma linguagem tipicamente cotidiana Irene descreve como fatores internos, do terreno da subjetividade, impactam em sua jornada secular. Ao descrever a perturbação que sente, posterior aos caprichosos encontros com Antônio, seu amor de infância, ela se mostra uma Mulher comum, dotada de complexidades e desordens emocionais que presentificam um sujeito feminino feito de “carne e osso”. Irene é um organismo vivo no interior da trama e a sua construção performática suscita inegável problematização no que diz respeito à relação personagem-pessoa, (Cf. Brait, 1987), uma vez que a propriedade de sua constituição revela a limítrofe distância entre o real e o ficcional.

Nessa conjuntura, a Autoria Feminina Contemporânea debruça-se de distintos fatores, tensões e experiências protagonizadas pelas personagens femininas, com vistas a reverberar representações mais condizentes com aquilo que decorre do universo da Mulher, através de amostragens verossímeis (Xavier, 2019). Partindo desse princípio, Irene é, (cf. Candido, 2009), “o que há de mais vivo”, uma vez que “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (p.39). Irene configura não apenas como *persona* que erige o desencadear das ações narradas, como também o ponto cardeal para que os eventos adjacentes, mobilizados por ela, se manifestem na tecitura do texto, já que ela é incontestavelmente o elemento central dessa obra e que, como tal, “Razões mais intimamente ‘poetológicas’ mostram que a personagem realmente constitui a ficção (Candido, 2009, p. 19).

Além dos elementos que compõem o aparato psicossocial na construção da personagem central de *Bocas de mel e fel* (2011), aspectos performáticos, que presentificam as múltiplas identidades do sujeito feminino, frente às demandas sociais, também devem ser elucidadas nesta análise. Irene é composta de faces do feminino que alicerçam naturalmente a fragmentariedade de sua identidade. Dessa forma, apresenta traços herdados das heroínas do passado que compõem o seu ciclo familiar, como a mãe e a avó, e traços característicos de uma Mulher em ruptura com os padrões sociais reacionários que, durante longos períodos, lhe impuseram. Essas faces da protagonista são expressas respectivamente nos excertos a seguir: “[...]talvez em Antônio, ali, talvez estive o passado[...] a metade mais inocente, a metade mais ingênua, a menina que queria ser protegida, a menina idealista [...]”(Rezende, 2011, p. 48) / “[...] eu disse, mais uma vez com esse ar de superioridade, eu dona do mundo, tendo diante de mim um interiorano, eu a mulher bem-sucedida tendo diante de mim um comerciante[...]” (Rezende, 2011, p. 79).

Diante dos fragmentos acima, transcritos da obra, conclui-se, por intermédio das palavras da própria protagonista, que ela performa duas faces da Mulher, categorizadas por Kolontai (2009), respectivamente, como a *Mulher Antiga* e a *Nova Mulher*. Ao descrever aspectos que tipificam os padrões femininos erigidos no passado, como a docilidade, a submissão e a ingenuidade, face à relação com Antônio, em um primeiro momento, Irene revela traços herdados de um parâmetro feminino performático do passado. Em outro instante da narrativa, detalhado na segunda citação transcrita acima, Irene personifica a Mulher empoderada, desprendida da insegurança afetiva e senhora do próprio destino. Esses atributos que

constituem a personalidade da personagem caracterizam a Mulher Contemporânea, que assume outros posicionamentos frente às demandas e aos papéis sociais até então pré-concebidos pelo patriarcado.

Na constituição performática de Irene, nota-se a presença de traços constitutivos da identidade feminina dessas duas categorias postuladas por Kolontai (2009) – a *Mulher Antiga* e a *Nova Mulher* – esboçando, através dos fatos narrados, a complexidade de partilhar uma dualidade performática que compões simultaneamente o aparato psicossocial da personagem. A protagonista, nesse cenário, ao mimetizar a Mulher Contemporânea em sua dimensão sociocultural, defronta-se com a recorrente complexidade para se adaptar às novas configurações do contexto social hodierno e para ressignificar os padrões e costumes do passado a ela impostos, isso porque

A mulher defronta-se com o problema de adaptar-se rapidamente às novas condições de sua existência, e tem que rever imediatamente as verdades morais que herdou de suas avós. Dá-se conta, com assombro, de toda inutilidade do equipamento moral com que a educaram para percorrer o caminho da vida. As virtudes femininas – passividade, submissão; doçura – que lhe foram inculcadas durante séculos, tornam-se agora completamente supérfluas, inúteis e prejudiciais (Kolonta, 2009, p. 27).

Ainda que consciente da presença dessas virtudes femininas vigentes em sua personalidade e em suas ações, virtudes essas que são evidenciadas no trato da experiência amorosa vivenciada com seu primo, Antônio, “Eu era aquele cheiro de lírio, o silêncio da manhã, as mulheres com guarda-chuvas floridos pela rua fugindo do sol” (Rezende, 2011, p. 91), Irene não se desvencilha, de todo, desses padrões que denotam uma mulher doce, sutil e indefesa – ela é muitas em uma só e, simultaneamente, é tudo aquilo que deseja ser diante das circunstâncias que evocam faces específicas suas. As múltiplas identidades que compõem o aparato performático da protagonista caracterizam, segundo Hall (2006), a hibridização identitária típica do sujeito pós-moderno. Por apresentar simultaneamente as características desses dois tipos de mulher, Irene representa a *mulher do tipo transitório*⁸.

⁸ conceito proposto por Alexandra Kollontai na obra *A nova mulher e sua moral sexual* (2009) em que a autora categoriza os tipos de mulheres existentes na sociedade ocidental, a partir de uma análise da instauração do regime de classes e do grande sistema do Capitalismo.

Do ponto de vista conceitual, esse tipo de mulher, de acordo com Alexandra Kolontai (2009) é comumente representado nas produções literárias da pós-modernidade, já que a “A literatura contemporânea é rica, sobretudo, em figuras de mulheres do tipo transitório. É rica em heroínas que têm simultaneamente as características da mulher antiga e da mulher nova” (Kolontai, 2009, p. 25), aspectos performáticos notadamente presentes na constituição da identidade de Irene: “Eu ainda tinha medo de que os outros percebessem que a ‘mulher viajada’ era no fundo uma interiorana (Rezende, 2011, p. 92). Nesse trecho, nota-se o anseio da protagonista em deixar transparecer para sua família, quando regressa à terra natal, sua face interiorana, já que performa, com veemência, a Mulher emancipada, autossuficiente e empoderada em diversos níveis que a constitui. Todavia, pela amostragem comportamental e pela dimensão psicológica que compõem a identidade de Irene, nota-se que ela é, simultaneamente, uma fusão dessas faces antagônicas da Mulher, eivadas de intervenções externas e sob influência das relações amorosas e interpessoais abarcadas em sua trajetória.

Nessa narrativa, que engloba aspectos de uma literatura tipicamente contemporânea, no tocante à manipulação, pela autora, dos elementos formais e temáticos, há apresentação de imagens do feminino expressando uma fusão de pares antagônicos e, por isso, na trama, a personagem central se mostra simultaneamente constituída de duas faces, em consonância com a circunstância da relação amorosa em que se situa, desprendida de toda e qualquer rotulação performática estanque. A maneira como se desdobra para amar os dois homens, com os quais protagoniza a trama, dá margem para a percepção de uma construção do retrato do feminino plural – Irene é e fornece, para cada um deles, uma face particular sua:

Eu convoquei os meus dois homens, Antônio e Pablo, homens que eu amei, cada um a seu modo – com um compartilhei o corpo; com outro, a mente. Antônio e Pablo, homens que me amaram, cada um a seu modo – de um aproveitei os abraços; do outro, as palavras. Meus dois homens, eu convoquei os meus dois homens porque eu precisava dizer a eles, a meus dois homens, que, se não fiz antes, não o faria agora; não escolheria um ou outro, não me interessava a cisão (Rezende, 2011, p. 117)

Esse fragmento extraído da obra, no contexto do desfecho da trama, corrobora a supracitada argumentação de que a personagem central de *Bocas de mel e fel* (2011), frente a uma relação de bipartição do sentimentalismo amoroso, é representada como uma Mulher que não se caracteriza a partir de rotulações

identitárias estereotipadas e rígidas, uma vez que se mostra, ao mesmo tempo, corpo/coração; emocional/racional; indefesa/emancipada; santa/profana, demarcando uma nova roupagem representativa do feminino em textos literários. Nota-se que Irene não desperta interesse na divisão, na escolha por um dos amantes, já que ela é, simultaneamente, as duas faces da moeda – aquela que se desdobra performaticamente, no encaicho desse labirinto passional, para ser muitas em uma só.

Em nível de linguagem, o trecho acima apresenta, através do uso, feito pela autora, da anáfora, na intencional repetição da expressão “meus dois homens”, um efeito de sentido atrelado ao propósito discursivo da escritora – enfatizar a liberdade sexual da mulher, castrada, durante todo o curso da História, por intermédio da perpetuação do sistema do patriarcado, que, insistentemente fazia perdurar as relações de desigualdade entre os sexos, uma vez que “a naturalização dos processos socioculturais de discriminação contra a Mulher e outras categorias sociais constitui o caminho mais fácil e curto para legitimar a ‘superioridade’ dos homens.” (Safiotti, 1987, p. 11). Desse modo, a presença do pronome possessivo “meus”, na fala da protagonista, para se referir ao sujeito masculino, configura uma clara demonstração da ressignificação das imagens da Mulher na Literatura de Autoria Feminina, uma vez que o paradigma da posse era retratado em textos literários seguindo uma lógica inversa à esta presente na obra de Rezende, já que, de acordo com Perrot (1988), a Mulher deixava de ser posse do pai para se tornar posse do marido, estando sempre a cargo da figura masculina.

Essa representação de um feminino que lança mão da emancipação sexual e da liberdade de escolha para amar a quem deseja demonstra clara atitude de subversão dos padrões preestabelecidos pelo referido regime sexista do sistema do patriarcado. A personagem principal de *Bocas de mel e fel* (2011) destoa das consolidadas representações femininas feitas nas obras produzidas anteriores a esse período, em que a Mulher era retratada, na trama, com frequência, sob os amoldes das expectativas masculinas.

A maneira de construir e publicar a personagem feminina, em *Bocas de mel e fel* (2011), acentua a pretendida e necessária ruptura das autoras pós-modernas com as representações maniqueístas e estereotipadas feitas da Mulher nas obras produzidas pela figura masculina. À vista disso, urge a

re-escritura de trajetórias, imagens e desejos femininos. A noção de representação, nesse sentido, se afasta de sua concepção hegemônica, para

significar o ato de conferir representatividade à diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas antipatriarcais (Zolin, 2009, p. 106).

A exibição de imagens da Mulher na ficção literária consagrou-se única e exclusivamente, durante longos séculos, mediante participação ativa do homem na atividade da escrita; com isso, a autoria feminina, ostensivamente, teve de enfrentar os encaixos de um sistema homogêneo e pedantesco para que, assim, pudesse se solidificar, ainda que em um cenário que esbanja incertezas. Isso porque, desde primórdios, a pena e o pênis estavam imbricados, conseqüentemente, era evidente a nula participação feminina no campo da escrita. Essa realidade passou a ser convertida em meados do final do século XIX, quando algumas produções intelectuais da mulher, como obras e traduções, foram remuneradas (Woolf, 2014).

Além desses aspectos das multifaces da mulher, retratadas na obra, a partir de Irene, no desfecho da narrativa, nota-se a empreitada dessa personagem em busca da própria identidade. No esteio desse labirinto amoroso, que contribui substancialmente para constituição da representação identitária da protagonista, Irene se mostra ávida pela peripécia de sua trama ao revelar um latente desejo de renunciar à opção por um deles para seguir seu destino autonomamente. Esses traços constitutivos da personalidade de Irene são característicos das representações da Mulher Pós-Moderna na Literatura de Autoria Feminina, uma vez que “aponta para a re-escritura de trajetórias, imagens e desejos femininos disseminados nesse novo contexto” (Zolin, 2009):

[...] Eu precisava sair do labirinto e seguir o caminho que era só meu, um outro caminho, sem um e sem outro, eu precisava dizer, senhores, dizer a meus dois homens que eu já não era aquela que eles conheceram, eu era outra, e não poderia continuar a ser uma imitação, dublê de uma mulher que não existia mais, uma falsificação (Rezende, 2011, p. 118).

Nesse trecho, a ascensão da fragmentariedade identitária da protagonista é evidenciada. A mudança de posicionamento de Irene integra o clímax desse enredo atravessado de idas e vindas, imprevisibilidades e mistérios, marcando a representação de uma Mulher volátil que conduz a própria história. *Bocas de mel e fel* (2011) evidencia a presença, na sociedade, de uma Nova Mulher, a qual “tem que lutar contra um inimigo que apresenta duas frentes: o mundo exterior e suas próprias tendências, herdadas de suas mães e avós” (Kolontai, 2009, p.25). Na busca por uma identidade autêntica e livre das concepções familiares e relacionais, Irene confessa:

[...] Experimentei a solidão e agora preciso me resgatar. Desfazer-me da cópia. Eu não sou minha mãe, não sou o ambiente bem-sucedido dos tribunais, eu não sou Paris, não sou Fanny, nem sou Nicole. Minha voz é outra – mesmo que feita de ausências –; meu tempo é outro – mesmo que curto. E foi preciso ir tão longe, e foi preciso fazer minha via crucis, percorrer as 14 estações, para chegar até aqui (Rezende, 2011, p. 122).

Essas palavras denotam a exaustão da protagonista em performar para atender expectativas dos que compõem o envoltório do seu ciclo de vida. Entre as múltiplas versões ensaiadas por Irene, de ser ora a moça com raízes interioranas e revestida das virtudes femininas consolidadas (docilidade, submissão, castidade) ora a mulher emancipada, independente, que tanto orgulhara sua família pela trajetória profissional legada, consiste um desejo de mudança que a impele a trilhar o seu caminho em busca da própria felicidade. Isso decorre do infortúnio gerador do desfecho da trama, em que Pablo assassina Antônio e carece de ser defendido perante a justiça, pela própria Irene, nesse cenário conflituoso. Diante desses eventos, a protagonista revela total enfado em detrimento das já gastas relações no campo amoroso, em busca de uma nova face que caracterize, genuinamente, a verdade Irene. Para Paz (1994) é indubitável o fato de que “a história do amor é inseparável da história da liberdade das mulheres” (Paz, 1994, p. 22).

O Amor foi o grande responsável pela aparição das diversas faces do feminino nessa narrativa. Enviesada de desejos e dividida entre os dois homens, a protagonista encerra a representação de uma Mulher calcada nos padrões sociais vigentes, em que é permissível a liberdade de ação e expressão de tudo o que lhe constitui sem subterfugio de nenhuma natureza. Na presença de uma constante ambiguidade amorosa, frente a dois polos do Amor, Irene personifica suas múltiplas faces e trilha os novos caminhos da Mulher na representação literária brasileira, revelando “sutis diferenças no desfecho das tensões dramáticas vividas pelas personagens femininas. Seriam estas diferenças sintomáticas da construção de uma nova identidade feminina mais livre do peso das relações de gênero?” (Xavier, 1996, p. 33).

4.2 O ROMÂNTICO E O CONFLUENTE: INTERFACES ENTRE O MEL E O FEL DO AMOR

Em *Bocas de mel e fel* (2011), o Amor é um tema central, haja vista que, no compasso da experiência amorosa, a protagonista desdobra suas múltiplas versões e contorna os fatos narrados face à relação passional experienciada. Entre o mel e o

fel, supramencionados como personificações dos sujeitos com os quais Irene se relaciona, o discurso amoroso, amiudado na literatura como um dos grandes temas, reveste o texto de literariedade e subjetividade, expressando o universo feminino através dos aspectos mais recônditos da alma da Mulher. Sob a ótica de Octavio Paz, “uma das funções da nossa literatura é a representação das paixões; a preponderância do tema amoroso em obras literárias mostra que o amor tem sido o tema central dos homens e mulheres do Ocidente” (Paz, 1994, p. 22).

Essa temática, atrelada ao universo feminino, era comumente abordada, em textos literários, como um mero apêndice. Os focos narrativos produzidos por homens delimitavam a representação dos sentimentos da Mulher com uma proposital inibição da expressão dos desejos femininos, do erotismo e da subjetividade. Exemplo disso, em obras consagradas da Literatura Brasileira, como *Dom Casmurro* (1994), de Machado de Assis, e até em produções do contexto pré-moderno, como “Clara dos Anjos”, de Lima Barreto, à mulher não era conferido o direito de amar livremente sem intervenções de fatores externos e de desaprovadores. No esteio da abordagem do Amor na narrativa *rezendeana*, esse fenômeno é invertido, uma vez que, nessa obra, “O amor é um nó no qual se amarram, indissolúvelmente, destino e liberdade (Paz, 1994, p. 39).

Essas palavras de Octavio Paz se aplicam cabalisticamente ao enredo da narrativa aqui analisada, no tocante ao discurso amoroso. Irene, no entremeio da relação entre Pablo e Antônio, vivencia um Amor que é produto da escolha e do destino. Antônio simboliza um amor que é fruto da escolha, “ter-me envolvido com um comerciante [...] eles jamais pensariam que eu pudesse ter amado e amar” (Rezende, 2011, p. 10), e Pablo representa um amor que é produto do destino, “Naquela época, eu era sua aluna em um curso de direito internacional, uma aluna absolutamente encantada pelo mestre [...] O cidadão do mundo me fascinou [...]” (Rezende, 2011, p. 26). Os trechos extraídos da obra corroboram essa interpretação, uma vez que, mesmo diante dos percalços relacionados a não aceitação da família, a protagonista escolheu o Amor do primo. Já na relação com o professor universitário, o próprio destino se encarregou de colocar ela e Pablo frente à frente, em uma dinâmica relacional que inibia a possibilidade de um eventual relacionamento amoroso.

Nessa narrativa, a relação de Irene com Antônio e Pablo pode ser lida a partir das tônicas do sentimentalismo amoroso que cada um deles simboliza na trama. O amor que Antônio representa e fornece a Irene é constituído por traços e dimensões

que caracterizam o *Amor Romântico*⁹. Esse tipo de amor, como tema literário, é retratada na ficção por meio de imagens que pressupõem, muitas vezes, uma abordagem longínqua do plano real, uma vez que voltado à idealização, naturalmente foi encorpado ao imaginário social como uma força motriz capaz de superar todas as adversidades, já que se assenta na “[...] convicção de que o amor tudo conquista e que ele é uma poderosa força que consegue derrubar todos os obstáculos que estejam em nossos caminhos [...]” (Almeida; Lomônaco, 2018, p. 32). No trecho abaixo, extraído da narrativa, nota-se a presença dessa face do amor enviesando a relação entre Irene e Antônio:

Precisávamos manter nossa história trancafiada, para que, fixada em um espaço, tempo, modo, delimitada por linhas, mesmo que imaginárias, verdes ou amarelas – não importa –, a paixão pudesse resistir: sem plateia, explicações, análises, críticas, comentários, o amor, piegas ou não, o amor, ingênuo ou não, o amor poderia resistir – resistir às diferenças, à insegurança, ao ciúme, o amor resistir, resistir à inveja, às traições, injúrias e difamações, sem comentaristas, deixando à margem, sossegado, o amor poderia atravessar tempestades e bonanças, dias e noites [...] o amor poderia se revelar, cabalisticamente, abrindo fechando ciclos – primavera, verão, outono, inverno – feito grão o amor geminaria. E resistiria (Rezende, 2011, p. 16-17).

A autopercepção da protagonista, em relação à experiência amorosa partilhada com seu primo, é narrada nesse trecho em tom conceitual – é a visão de Irene acerca do que Antônio representa para ela enquanto uma face desse Amor descrito com tamanha idealização e romantização. Essa visão de Amor, oriunda do contexto medieval, na dimensão do Amor Cortês, que consiste em um dos precursores históricos do amor romântico (Cf. Costa, 1998), faz perdurar a existência de um sentimento/ação capaz de superar todas as adversidades, capaz de resistir aos tempos e subsistir ante aos infintos fatores externos que involuntariamente influenciam na relação amorosa, tais como a intervenção da família, o julgo da sociedade e as dimensões de classe, raça etc.

Esses fatores são elucidados na experiência afetuosa de Antônio e Irene, uma vez que não apenas a condição socioeconômica e o entrave do vínculo parental, como também a formalização de um simbólico acordo feito entre eles, de se encontrarem de sete em sete anos para vivenciarem esse amor, caracterizam a tendência

⁹ O conceito aqui adotado para justificar as passagens da narrativa no tocante a essa terminologia foi proposto por Costa (1998); Menezes (2007); Oltramari (2009) em seus estudos, de abordagem da Psicologia Social, em interface com as dimensões socioculturais do contexto Ocidental.

idealizada desse núcleo na narrativa. Esses aspectos reforçam “[...] a idéia romântica de que o amor é um pedaço sentimental do destino ao qual estamos entregues, sem chances de reação” (Costa, 1998, p. 18). Esse aspecto está expresso no seguinte trecho da obra: “[...] o encontro se daria de sete em sete anos. Não importasse por quê, não importasse onde, não importasse como. Pudessem acontecer o que fosse, pudessem a vida virar de pernas para o ar, nossos encontros seriam assim” [...] (Rezende, 2011, p. 8).

Esses elementos típicos da constituição do Amor Romântico são citados pela própria Irene como aspectos pertencentes à personalidade de Antônio. Para ela, ele é a própria personificação desse tipo de Amor: “sentia falta das palavras amorosas de Antônio, de seu romantismo” (Rezende, 2011, p. 71). De acordo com Menezes (2007), “O amor romântico, como ideal de perfeição ética e estética, promete um tipo de felicidade na qual o indivíduo encontra plenitude numa perfeição de adequação física e espiritual ao outro” (p. 561). Esses aspectos delineiam a trajetória amorosa das referidas personagens, uma vez que revelam, mutuamente, a dependência física e espiritual do outro para subsistirem.

Em Antônio, Irene se reconecta com sua face romantizada, com seu polo performático que exhibe uma Mulher dotada das virtudes femininas cristalizadas socialmente. No trecho a seguir, a protagonista expressa que vê no Amor do primo, e na própria presença dele, o reconfortante retorno às suas raízes originárias, que não meramente geográficas, mas identitárias:

Eu era aquele cheiro de lírio, o silêncio da manhã, o cortejo que cruzava a rua carregando o pequeno caixãozinho, eu era a banda na praça, a vó de cabelos brancos, a goiabada feita no fogão à lenha, as mulheres com guarda-chuvas floridos pelas ruas fugindo do sol. Eu não era Paris, não, nunca fui Paris. Tampouco Buenos Aires. Eu era a pequena cidade do interior. A procissão da semana santa, o lamento de Maria Madalena sempre sangrou minha alma. Naquele ano sangraria mais: eu estaria com Antônio de volta a um ambiente que tinha povoado meu imaginário durante toda a vida (Rezende, 2011, p. 92).

A relação de Irene com Antônio materializa a idealização de um Amor tranquilo, pacífico, sem intempéries, típico do Amor descrito na literatura do Romantismo. “Na retórica do romantismo, o amor é fiel apenas à sua própria espontaneidade. A realidade social e psicológica dos sujeitos diz outra coisa” (Costa, 1998, p. 19). Essas características do Amor Romântico não só compõem o cerne da relação entre eles, como também erige os traços performáticos desses sujeitos diante das demandas da

narrativa. Ou seja, a maneira como agem frente um ao outro e diante das demais personagens está alicerçada na maneira como manipulam e vivenciam esse Amor. Todavia, é válido ressaltar que “Os ideais do amor romântico sempre afetaram as aspirações das mulheres mais do que as dos homens, apesar de estes serem também influenciados por eles” (Neves, 2007, p. 622).

Nos compassos do envolvimento afetivo com o primo, a personagem principal também dá vazão à dimensão do erotismo. Isso porque, mesmo o Amor Romântico, “é impulsionado pelo desejo, pela falta do objeto do desejo, pela nostalgia ontológica do objeto ideal perdido. Daí a alegria ao encontrá-lo” (Menezes, 2007, p. 561). Na trama, o *eros do corpo* (Cf. Paz, 1994) se manifesta na relação entre as referidas personagens que, em diversos momentos da narrativa, preenchem a relação com um sentimento enviesado não apenas de palavras angelicais, mas de carne, desejo e corpo: [...] Fecho os olhos, sinto sua pele roçar na minha, tenho vontade de virar meu rosto, meu nariz encosta no dele, sinto sua boca, sua barba, as mãos na nuca, sinto Antônio, delírio, senhores. Desejos e delírios (Rezende, 2011, p. 65).

A construção do discurso erótico causa, a priori, um espanto no leitor desavisado, haja vista que a recorrência à narração de cenas que constroem uma imagem de uma relação amorosa sob amoldes do romantismo comedido, piegas, deleitável gera uma inevitável expectativa de exibição da cena sexual de modo sutil, subjetivo e metaforizado. Ao performar a Mulher emancipada, que confessa seus desejos lascivos e busca o seu oposto como uma fonte de disseminação de prazer, a protagonista promove uma insurreição do ideário de manutenção das virtudes do feminino cristalizadas no estrato social. Na relação entre Irene e Antônio, Amor e erotismo se fundem peremptoriamente corroborando a seguinte visão de Paz (1914): “O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira” (p. 43).

No fragmento a seguir há mais uma das múltiplas passagens em que Irene confessa os desejos que sente por Antônio, ressaltando a liberdade da Mulher de manifestar o prazer sexual lançando mão do erotismo, e não mais do comedimento: “[...] Antônio me causava delírios. Bastava olhar para ele que todo meu corpo sinalizava, bastava olhar, ele não precisava dizer nada, ele não precisava fazer nada, bastava olhar: ele era a minha terra e a minha paisagem” (Rezende, 2011, p. 66). Na manutenção dessa relação, Irene evoca o corpo por saber que o coração sozinho não

subsistiria. Corpo e coração, em uma alegórica analogia entre o Amor e o erotismo são o alicerce para a manutenção dessa relação, fato peculiar aos elos afetivos dominados pelo Amor Romântico. Isso porque “O amor romântico, ameaçado de perder o que lhe dava vitalidade - os atrativos do sentimento, da privacidade e da formação da identidade -, parece cada dia mais restrito aos episódios de êxtase sentimental e sexual” (Costa, 1998, p. 53).

A outra face do amor é personificada, na obra, a partir da relação de Irene com a figura de Pablo, um sujeito tipificado como desprendido, volátil, sexual e emocionalmente livre: “[...] um homem que já percorreria o mundo, um homem que já vivera em diferentes países, um homem que devia ter cruzado com muitas mulheres e sido amado por um punhado delas [...]” (Rezende, 2011, p. 30). Essas peculiaridades constitutivas da personalidade de Pablo são reverberadas na maneira como se constrói o elo amoroso entre ele e Irene, uma vez que, por intermédio dessa relação, não apenas se desdobram aspectos constitutivos do que se denomina *Amor Confluente*¹⁰, como também se desvela outra face das múltiplas identidades que concebem a protagonista.

O amor confluyente “introduz a *ars erotica* no cerne do relacionamento conjugal e elege a satisfação do prazer sexual recíproco como um elemento-chave na manutenção ou para a dissolução do relacionamento” (Almeida; Lomônaco, 2018, p. 43), dessa forma a busca pela igualdade dos sexos, na relação amorosa, surge como produto dessa equiparação de busca do prazer recíproco entre os sujeitos. Esse tipo de Amor é atravessado pela volatilidade e pelo desprendimento de todo e qualquer laço que caracterize a subordinação da Mulher ao homem. No dilema amoroso de Pablo e Irene nota-se uma tendência à adesão desse modelo de relação:

[...] Pablo se excitava me nomeando ora de Izabelle, Nadine, Paola, Clara – como se desejasse que a cada hora eu fosse uma mulher, as mulheres que ele conheceria ou as que ele haveria de conhecer. Eu não me importava: diferentes personagens tornavam o enredo mais excitante (Rezende, 2011, p. 33)

Esse excerto apresenta o olhar de Irene frente a esse sujeito que, de tão desprendido, encerra nela o desejo de também não querer se fincar. Pablo é, para

¹⁰ Adota-se aqui nessas análises as visões de Almeida e Lomônaco (2018) sobre esse conceito, assim como as ponderações feitas por Neves (2007), para uma melhor compreensão dos desdobramentos desse tipo de amor na sociedade. As referidas visões seguem as abordagens da Psicologia Social para discutir o tema do amor.

Irene, o mistério que deseja desvendar, o estrangeiro que deseja decifrar e o sujeito que aflora nela seu lado mais emancipado e desprendido. Essa dinâmica de relação caracteriza uma configuração do Amor em voga no contexto da pós-modernidade. Esse Amor que pressupõe liberdade e desvinculamento de compromisso conjugal é conceituado de *Amor Líquido*, que diz respeito à volatilidade afetiva em virtude da fragilidade dos laços afetivos, ocasionada pela praticidade da vida cotidiana e pela supremacia da materialidade nas relações sociais e afetivas (Bauman, 2004).

Essa outra parte extraída da obra expressa os traços constitutivos das faces do Amor supracitadas nos conceitos teóricos:

Vivíamos assim, nós, visitantes de nós mesmo, turistas percorrendo extensas galerias: de uma tela observam a cor; de outra, a textura; aquela vale pelo traço; a outra, pela moldura, imagens fragmentadas, sombras que escondem detalhes – às cegas, éramos assim, turistas um do outro (Rezende, 2011, p. 33).

De maneira metafórica, Irene sintetiza o contexto relacional vivido com o seu professor. A metáfora do turista aparece na trama como um indicativo do nível de acesso que um tem ao outro – da mesma forma que o turista configura mero visitante, em um espaço onde está só de passagem, Irene e Pablo eram visitantes de si mesmos. A colocação dessas imagens fragmentadas culmina na percepção da construção da identidade volátil do sujeito pós-moderno, caracterizada pelo desprendimento afetivo em detrimento da não-solidez dos laços amorosos. Esse comportamento se dá porque “[...] o desejo individual é a marca da sociedade contemporânea. As relações sexuais hoje se configuram mais de forma narcísica que altruísta [...]” (Oltamari, 2009, p. 675). Nesse contexto, “relações sexuais” foi utilizada para marcar o envolvimento amoroso entre pessoas, e não meramente o contato entre os corpos, esclarecendo o caráter polissêmico da expressão.

Vale destacar que o envolvimento de Irene com Pablo, construído à base do fascínio que ela sente pelos atributos da liberdade que esse sujeito pressupõe, está revestido de uma linguagem sexual que acentua o prazer da carne atrelado ao encantamento intelectual. No trecho a seguir, Irene revela, em petição ao professor, para que ele apresente seu mundo a ela:

Naquela noite, eu me aproximei do corpo do mestre e após fazermos amor – o amor requentado dos burgueses e intelectuais – pedi ao professor que me contasse uma história, uma história de um país que não era meu, uma história

de um povo que eu não conhecia, uma história de lugares a que eu nunca tinha ido (Rezende, 2011, p. 74).

Nesse fragmento, nota-se o quanto a relação está firmada também na admiração intelectual que Irene sente por este que, aparentemente, não deixou de figurar o status de professor, já que ela revela, com frequência, o desejo de explorar as dimensões culturais e intelectuais de Pablo, uma vez que tudo que lhe é desconhecido é interessante. Dessa forma, ainda que, diante de um referido distanciamento no firmamento de uma relação institucionalizada, e “Apesar das características efêmeras do amor, é interessante perceber quanto ainda este é almejado como se fosse eterno, mesmo sabendo-se que poderá durar menos do que imaginamos” (Oltramari, 2009), eles se mantinham coesos na busca incessante por um vínculo que, por mais que tivesse sido atravessado de tempestuosidades, promoveu experiências singulares a ambos.

A maneira como essa relação se constrói e como se desdobra na narrativa releva, claramente, o quanto

O surgimento na “alta modernidade” do “amor confluyente” e da “relação pura”, onde as diferenças de gênero teriam cada vez menos lugar na conjugalidade e onde o “amor” também passaria a ser condição para a permanência dos laços conjugais, dissolve as tradicionais obrigações e diferenciações de funções entre os parceiros amorosos (Neves, 2007).

O fato descrito na citação acima culmina para uma interpretação contundente dos eventos que elencaram o desfecho desse livro. Após sucessivas ocorrências de tentativas de opressão, por parte de Pablo para com Irene, esta decide se desvencilhar das amarras de uma relação que, quando mudados os acordos pré-estabelecidos, acordos esses que envolve a liberdade como princípio básico para manutenção do laço amoroso, assumiu outros contornos por intermédio das ações do homem. A protagonista, ao decidir romper com esse laço, abre as cortinas para um novo contexto de representatividade feminina, uma vez que a emancipação da Mulher passa pela atitude de romper com ciclos de dominação/opressão ocasionados pelas práticas do sujeito masculino. Na passagem abaixo, Irene problematiza a atitude do professor de não saber lidar com a inversão dos papéis na referida circunstância narrada:

Pablo não aceitou a ideia de que eu não o queria mais, ou que ele não era o único homem da minha vida. O professor poderia não gozar por mim, mas

não aceitava que eu não gozasse por ele. Era ele que largava as mulheres, os países, o passado. Ele, não elas. Ele, não eu (Rezende, 2011, p. 102).

Nesse momento da narrativa vê-se a protagonista decidida a trilhar a sua própria trajetória sem a intervenção masculina. O enredo mostra que Pablo ao ter seu ego ferido pelas palavras da própria Irene, no que concerne ao domínio da performance sexual e emocional, converte suas atitudes iniciais em recorrentes posturas de agressividade e uso da condição social conferida a ele para relegar Irene ao fracasso. Isso decorre do fato de que “os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela” (Beauvoir, 1970, p.178). Dessa maneira, desengessar abruptamente comportamentos e posturas do homem, alicerçados no lugar confortável em que covardemente foi colocado, é uma tarefa que não resolve instantaneamente.

Entretanto, o que marca a ressignificação dos papéis sociais é a atitude da protagonista em cercear toda e qualquer forma de opressão oriunda do referido processo de dominação masculina, que se cristalizou no interior das sociedades durante extensos séculos. O desfecho dessa situação conflituosa retratada em *Bocas de mel e fel* (2011) mostra que essa produção ficcional mais recente revela uma Mulher que interroga e luta com a palavra no encaço de um novo conhecimento do mundo e dos outros; de si mesma e do mistério que permanece no horizonte último da vida. (Coelho, 1991).

5 CONCLUSÃO

As sucessivas reivindicações feitas pelo Movimento Feminista, em seu ideário político-ideológico, acerca da inexistência de Políticas Públicas de revitalização e manutenção dos direitos civis da mulher contribuíram de modo significativo para a efetivação de algumas prerrogativas até então funcionais apenas na letra da lei. Portanto, dentre as maiores conquistas desse movimento está a ampliação da participação feminina na atividade da escrita, ampliando as possibilidades de fazer e dizer a mulher no campo da arte literária. As escritoras, feministas em sua essência, ao produzirem imagens do feminino calcadas em uma representação mais condizente com o estrato social, romperam o cerco do enclausuramento doméstico e descortinaram um desejo latente de subversão e negação dos padrões impostos pela lógica dominante.

Sendo assim, notadamente há uma relação vinculativa entre a Autoria de Mulheres e o Feminismo, tanto pela perspectiva da intencionalidade discursiva de ambos movimentos quanto pelo propósito ideológico-visionário de garantir a participação da mulher nas esferas sociais em que há predominância da participação dos homens, os quais, conduzindo as estruturas de poder promovem a perduração da desigualdade entre os sexos, fenômeno enraizado no imaginário patriarcal que recai na práxis cotidiana em ações coercitivas de cerceamento do lugar da mulher frente às demandas da sociedade. Por isso, a palavra de autoafirmação da mulher, seja na esteira da teoria feminista ou na produção ficcional, configura atividade cabalística para, cada vez mais, promover a superação da intrigante condição feminina.

Na literatura de autoria feminina, no contexto da pós-modernidade, surgem, cada vez mais, escritoras empenhadas no domínio da palavra para a publicação de imagens da mulher mais próximas do universo feminino do que aquelas estampadas nas obras sob olhar puramente maniqueísta e estereotipado dos homens. Em detrimento disso, tem-se na representação literária do feminino, a partir da escrita da própria mulher, uma abordagem mais verossímil, que reforça a relevância da propriedade criativa para elaborar e dar forma àquilo que se pretende representar por intermédio da palavra, uma vez que “[...]entre as palavras e as coisas medeia, sempre, o ‘homem’, não o homem-substância, mas sim o homem-história, o formador formado pela linguagem e pela cultura no transcurso do tempo” (Farinaccio, 2002, p. 9). Essa

mediação do sujeito entre as coisas e as palavras, na construção, pela linguagem, daquilo que se deseja representar, é um fator que influencia a percepção do leitor acerca dos limites entre o real e o ficcional, entre a veracidade e o caráter redutível e incondizente dessas representações.

Em *Bocas de mel e fel* (2011), o olhar da protagonista e a constante expressão de sua percepção acerca dos eventos externos que atravessam a sua existência, face à sua relação com a biota, principalmente no que concerne ao tema do amor, apresentam o enfoque feminino como um fator imprescindível para uma leitura determinante da visão e dos interesses da mulher ante a esses e a outros assuntos. Conforme postulado por Hooks (2021), é urgente a criação e a publicação de obras literárias e de obras de não-ficção, que façam da mulher o elemento centralizador para tratar dessa temática, uma vez que, no amor, praticado e experienciado a partir de uma *ética amorosa*, reside a experiência de equidade relacional entre os sujeitos, assim como a porta de entrada para a emancipação da mulher em diversos âmbitos da vida em sociedade.

As formas de representação do feminino e a maneira como o amor é tecido na obra aqui analisada denota uma ruptura com os padrões convencionais dos textos literários consagrados, os quais tematizam e exibem esses aspectos sob outros olhares. Em *Bocas de mel e fel* (2011), a representação do feminino feita pela própria mulher, assim como a discussão da temática do amor, tomando por base a experiência da protagonista, contribuem para a desconstrução de um reacionário discurso, protocolado pela cultura do patriarcado, que insiste na estereotipagem e na imposição de papéis para o sujeito do Feminismo. Sendo costumeiramente o homem um detentor de poder na sociedade, em suas múltiplas acepções semânticas, representar a mulher e apresentar o amor sob uma ótica puramente feminina é uma iniciativa que, ainda que no terreno da ficção, mantém vigente os pressupostos feministas para a constituição de uma sociedade mais justa e igualitária, já que decorre de uma ruptura dos ideais da lógica dominante.

Acerca desse assunto, Hall (2016), apresenta uma definição ampla do *poder*, que deve ser compreendido, nesse contexto, “[...] não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado ‘regime de representação’”(p. 193). Por isso, durante longos períodos, atos de preconceitos e de deturpação das imagens da

mulher foram reproduzidos, não apenas nas obras literárias como também na estrutura social, já que a predominância do domínio da palavra estava a cargo do masculino, que detinha de notável liberdade do poder de criação e divulgação das referidas representações. Esse cenário passa a ser convertido com o advento das revoluções sexuais e da constante luta do Feminismo para a conversão da pesarosa realidade. Julga-se, nesse veio, que a obra aqui analisada configura uma iniciativa de contestação da concentração do poder masculino de fazer e dizer a mulher na ficção.

Nilza Rezende, com sua escrita debeladora, impelida pela liberdade de expressão concedida em seu contexto de produção, contribui para a publicação de imagens do feminino que se desvencilham da estereotipagem e do maniqueísmo, ao construir uma personagem que se mostra, no quesito da personalidade, como uma espécie de *camaleoa*, multiperformativa, dona do seu caminho e senhora do próprio destino. Descortinando os conflitos que perpassam a trajetória dessa personagem, a autora se apropria da linguagem como a raiz primeira da representação. E é por meio da linguagem que tudo se constrói e é por intermédio dela que tudo desmorona: “as palavras, senhores, as palavras são mel e fel”(Rezende, 2011, p.121). Essas palavras, enquanto instrumento de materialização da linguagem simbolizam a bússola que conduziu Irene da felicidade ao infortúnio, delineando a trajetória dessa mulher, por meio de sua *autocondução*, em direção a inusitadas experiências e à busca da própria identidade.

A obra *Bocas de mel e fel* (2011), aqui analisada, em suas dimensões formal e temática, apresenta um estilo versátil e uma abordagem textual-discursiva que destoa das produções canônicas consagradas na literatura nacional, tanto pela maneira como discute o tema do amor quanto pelas representações do feminino tecidas na trama. Isso porque esse livro apresenta aspectos típicos da autoria feminina contemporânea, como a construção de personagens femininas que se desvencilham dos padrões sociais erigidos no sistema do patriarcado, expressando, por meio de um foco narrativo imagens da mulher sob um olhar verossímil e mais condizente com o mundo natural, sem negligenciar o caráter artístico do texto.

Nessa obra, Nilza Rezende prezou por um discurso metalinguístico, no qual a palavra foi usada, enquanto instrumento basilar do texto literário, para expressar as delícias e os dissabores de seu uso. No desfecho da obra, nota-se que a antropomorfização da palavra, por vezes figurada como uma cabalística personagem da trama, foi a responsável pelos instantes de felicidade e pelos eventos

tempestuosos que marcaram a narrativa. O trecho a seguir, que descreve a percepção da protagonista acerca do poder da palavra, reforça essa interpretação feita do texto: “As palavras que nos levam aos céus são as mesmas que nos levam ao inferno[...] Elas constroem castelos da mesma forma que destroem mundos. As palavras, senhores, as palavras são mel e fel (Rezende, 2011, p. 121).

Com uma linguagem tipicamente simples e cotidiana, a narrativa de Nilza Rezende se constrói a partir de traços constitutivos da Literatura Pós-Moderna¹¹, através das metáforas (mel/fel), das estratégias discursivas, como o constante chamamento do leitor ao texto, “a vida, senhores, é uma invenção da palavra – e não o contrário” (Rezende, 2011, p. 124), e dos recursos de estilo, como o uso recorrente da anáfora para enfatizar ideias de cunho feminista, por exemplo a liberdade sexual da mulher para escolher a quem deseja amar, “[...] meus dois homens eu convoquei, eu convoquei os meus dois homens” (Rezende, 2011, p. 117). Esses elementos textual-discursivos são inseridos na obra com o intuito de imprimir ao texto, conforme pontua Zolin (2009), “imagens femininas condizentes com o tempo em que elas se inserem – anárquico por excelência”, isso porque, é marca registrada das produções desse contexto uma subversão do foco narrativo tradicional, o clássico narrador onisciente, que expressava um olhar reducionista e taxativo da personagem, dos espaços e dos eventos narrados.

A obra segue uma linhagem de representação do feminino em interface com o plano social, já que os desdobramentos performáticos de Irene mostram que ela mimetiza a mulher desse novo tempo – fragmentária, multiperformática e em constante ruptura com os ideais do imaginário patriarcal. Essas características, conforme Hall (2006), especificam o sujeito da pós-modernidade face a sua relação com a biota e com as urgências desse nosso contexto sociocultural. Por isso, a personagem central de *Bocas de mel e fel* (2011), conforme detalhado no capítulo de análise, representa a mulher do *tipo transitório*, conceituada por Kolontai (2009) como aquela que apresenta, simultaneamente, características herdadas de sua mãe e avós e os traços que simbolizam a mulher do novo tipo, como a emancipação, o empoderamento e a negação dos pressupostos do reacionário regime androcêntrico.

¹¹ Considera-se Literatura Pós-Moderna, na esteira de autores como Alfredo Bosi, Janilto Andrade e Antônio Candido, em seus manuais literários, os textos escritos a partir de 1964, período em que as produções do Modernismo Brasileiro para a tomar novos contornos.

Na obra, Irene personifica essa mulher que transita entre o amor de dois homens, entre duas relações, com domínio, autossuficiência e liberdade. Essa maneira de representar o feminino veicula a Ideologia Feminista presente no texto de Rezende, uma vez que, nas entrelinhas do discurso, nota-se um empenho em consolidar a ampliação do espaço social da mulher, quebrando protocolos com vistas à consecução de um lugar de fala que faça ecoar a voz feminina a partir da própria mulher. Essa atitude marca a produção literária de outras autoras vinculadas à escrita no contexto da pós-modernidade, período em que, no Brasil,

A considerável produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de “contaminar” os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas (Zolin, 2009, p. 114)

Ou seja, como todo e qualquer texto que é redigido a partir de um propósito comunicativo, o texto literário, desse período, está imbuído de aspectos ideológicos relativos a esse enfoque da produção literária escrita por mulheres – apresentar o universo feminino na ficção sob um olhar desvinculado da centralidade de um único sujeito, o homem, para ampliar as perspectivas representadas conferindo-as novos contornos e uma maneira de representar mais condizente com a realidade da mulher e distante dos estereótipos e dos parâmetros maniqueístas da ótica puramente androcêntrica do sujeito masculino em sua literatura.

O outro tópico analisado em *Bocas de mel e fel* (2011) é o amor e a maneira como ele tem sido abordado na trama. A partir das leituras e do aporte teórico utilizado para guiar a interpretação do texto de Nilza Rezende, nota-se que o título da obra é sugestivo para a afirmação de que entre o mel e o fel do amor está a mulher em busca de sua identidade. Isso porque, alegoricamente, os dois homens com quem a protagonista interage afetuosamente na trama representam duas faces do amor – o romântico e o confluyente. De um lado, representando o amor doce, tranquilo, construído e formado a partir da idealização e da fantasia, está a personagem Antônio, doutro lado, representando uma face completamente oposta, uma vez que é descrita de modo altamente realista, está a personagem Pablo, simbolizando o amor confluyente, em uma relação dotada de desprendimento e liquidez.

Nos fragmentos extraídos da obra, usados para corroborar essa percepção de que as personagens Antônio e Pablo figuram esses dois lados do amor, nota-se que a autora, intencionalmente, desdobra, de modo articulado, o discurso amoroso como constructo para a formação das imagens da mulher estampadas na obra. Dessa maneira, diante da relação bipartida em que se insere, a protagonista encerra imagens de um feminino que destoa completamente daquele publicado nos textos escritos por homens. Portanto, o amor e as representações do feminino, nessa obra, se desdobram de modo articulado, coeso e contundente. Irene simboliza a mulher em busca da própria identidade, aspecto que culmina com as representações identitárias feitas nos textos pós-modernos, em que a complexidade das relações entre os sujeitos e a busca incessante pela praticidade cotidiana (Bauman, 2004) testificam a presença de uma pluralidade das identidades que marcam o contexto da pós-modernidade (Cf. Hall, 2006).

Na narrativa, Nilza Rezende, com simplicidade e sutileza, demarcou seu espaço no cenário literário nacional. Autora de aproximadamente quinze títulos, teve a devida notoriedade e o apreço da crítica da época quando publicou essa obra que revela os infindos mistérios da alma da mulher a partir das relações interpessoais e amorosas que vivencia. Nessa narrativa, a linguagem se materializa em um mecanismo de afirmação dos ideais da mulher, expressando o universo feminino de modo verossímil e destituído de excessos, marcas que caracterizam a escrita da autora, a qual preza pela clareza e pela manutenção de uma retórica proximal com o leitor, fazendo-o interagir, em diversas ordens, com o texto.

Diante dos expostos, conclui-se que a inegável relevância da participação da mulher na atividade da escrita, e seu devido reconhecimento enquanto escritora, contribui para a ampliação da discussão acerca do gênero, na relação entre os sexos, enquanto ferramenta útil de análise histórica capaz de incitar a reparação da intercorrente condição subalterna do sujeito feminino. A Autoria de Mulheres tem galgado degraus significativos, com o apoio e o fortalecimento do Movimento Feminista, para a ampliação do cânone literário nacional. Por esse aspecto, é de suma importância, ainda que soe clichê, a manutenção da participação feminina na atividade da escrita, uma vez que “o sujeito que fala se investe de um poder advindo do lugar que ocupa na sociedade” (Zolin, 2009, p. 15) e, por isso, além de ressignificar o lugar que ocupa na sociedade urge que a voz da mulher ecoe em todos os espaços em que é proferida e até mesmo nos espaços em que é, comumente, silenciada.

REFERÊNCIAS

- ADICHE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**; tradução Christina Baum. – 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- ALMEIDA, Thiago de; LOMÔNACO, José Fernando Bitencourt **O conceito de amor: um estudo exploratório com participantes brasileiros**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018. 311p.
- ARAÚJO, M. F. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. **Psicologia: Ciência e Profissão**, 2002), 70-77.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BARROS, José D'assunção. O amor cortês – suas origens e significados. In **Raído**, Dourados, MS, v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun. 2011.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. BENEVIDES, R.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de A. e Rosenfeld, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 13, n. 23, jan./jun. 2011.
- COELHO, Nelly N. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. **Língua e Literatura**, v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991.
- COSTA, Jurandir Freire. **Sem Fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DUARTE, Constância L. O cânone literário e a autoria feminina. In Encontro do **GT Mulher e Literatura** da ANPOLL, em junho/94, p.1-10, em Caxambu/MG.
- DUARTE, Constância L. Feminismo e literatura no Brasil. In **Estudos Avançados** 17 (49), pp. 151-172, 2003.
- FARINACCIO, Pascoal. A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 3-31.
- FLORIANO, Braga J.P. O discurso de amor em O banquete. In **Theoria** - Revista Eletrônica de Filosofia Faculdade Católica de Pouso Alegre, v. 7, n. 17: 2015 – ISSN 1984-9052

- GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.
- GIDDENS, A. (1993). **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo, SP: Unesp.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras; tradução Bhuvi Libanio. – 24ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2024.
- HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Editora Elefante, 2021.
- HOOKS, Bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro/ bell hooks; tradução Rainer Patriota. – 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- JÚNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de leitura da narrativa. In Bonnici, Thomas; Zolin, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas tendências contemporâneas – 2ª ed. Maringá: EDUEM, 2005.
- KOLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. 2ª ed., São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- KORFMANN, Michael. O Romantismo e a semântica do amor. In **Fragmentos**, número 23, p. 83-101 Florianópolis/ jul - dez/, 2002.
- MINAYO, M. C. S.; DESLANDES, S. F.; GOMES, Romeu (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 25. ed. rev. atual. Petrópolis: Vozes, 2007.
- MORAES, Vinícius de. *Poemas, sonetos e baladas* (com desenhos de Carlos Leão). São Paulo, Gaveta, 1946.
- NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”? In **Estudos Feministas**, Florianópolis, 15 (3): 609-627, set-dez/2007.
- OLTRAMARI, Leandro Castro. Amor e conjugalidade na contemporaneidade: uma revisão de literatura. In **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 14, n. 4, p. 669-677, out./dez. 2009
- PAZ, Octávio. **A dupla chama** – amor e erotismo. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PRETTO, Zuleica; MAHEIRIE, Kátia; TONELI, Maria Juracy Filgueiras. Um olhar sobre o amor no Ocidente. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 14, n. 2, p. 395-403, abr./jun. 2009.
- REZENDE, Nilza. **Bocas de mel e fel**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

- REZENDE, Nilza. **Um deus dentro dele**, *um diabo dentro de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SAFIOTTI, Heleieth I.B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.
- SANTOS, Dominique V.C.d. Acerca do conceito de representação. **Revista de Teoria da História** Ano 3, n. 6, dez/2011. Universidade Federal de Goiás ISSN: 2175-5892.
- SCOTT, Joan. W. **Gênero: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica.** Traduzido pela SOS: Corpo e Cidadania. Recife, 1990.
- TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. **Guairacá**, Paraná, v. 25, n. 1, p.81-102, 2009.
- WANNER, MCA. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas [online]. Salvador: EDUFBA, 2010. 302 p. ISBN 978-85-232-0672-7. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. In **Leitura**- Revista do Programa de Pós-graduação em Letras. n. 18. Universidade Estadual de Alagoas, Maceió, 1996.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica feminista: lendo como mulher. Revista **FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, p.1-11, dezembro de 2011.
- ZOLIN, Lúcia O. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. In **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009.
- ZOLIN, Lúcia O. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (org). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2 ed. Maringá: Eduern, 2009.