



SEÇÃO: ARTIGO

## Entre o silenciamento e a busca por expressão: a representação da voz feminina subalterna em Livia Garcia-Roza

*Between silencing and the search for expression: there presentation of the subordinate female voice in Livia Garcia-Roza*

**Wilma dos Santos**

**Coqueiro<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0001-6271-4744](https://orcid.org/0000-0001-6271-4744)

[wilmacoqueiro@gmail.com](mailto:wilmacoqueiro@gmail.com)

**Recebido em:** 8 jun. 2020.

**Aprovado em:** 12 maio 2021.

**Publicado em:** 9 nov. 2021.

**Resumo:** De acordo com Zolin (2019), a ficção de autora feminina recente vive um momento de intensa produção, no qual as questões de gênero ainda aparecem mescladas a outras demandas das mulheres pós-modernas. Nesse sentido, o romance *Meu marido*, publicado em 2006, pela psicanalista carioca Livia Garcia-Roza, traz como protagonista-narradora Bela, uma jovem de 30 anos, casada e mãe, que sofre com o esfacelamento de seu cotidiano familiar. Mesmo com uma personagem feminina sujeita à opressão, à tirania, ao silenciamento e aos constantes abusos físicos e psicológicos, infligidos pelo marido, o delegado Eduardo, a autora consegue dar visibilidade aos conflitos que permeiam o cotidiano de mulheres silenciadas pelas relações amorosas opressivas. Com efeito, este artigo, que tem como objetivo uma reflexão sobre a representação da voz subalterna da personagem feminina no romance citado, respalda-se nos aportes teóricos dos estudos culturais e da crítica feminista, com estudos de, entre outros, Coelho (1993), Perrot (2005), Bonicci (2007), Bourdieu (2015) e Zolin (2019).

**Palavras-chave:** Ficção feminina contemporânea. Relações amorosas opressivas. Silenciamento. Expressão.

**Abstract:** According to Zolin (2019), the recent female authorship fiction lives an intense production moment, in which gender issues still appear mixed with other demands of post-modern women. In this sense, the novel *Meu marido*, published in 2006, by the psychoanalyst Livia Garcia-Roza, brings as narrator protagonist Bela, a 30-year-old girl, married and mother, who suffers from the breakdown of her family life. Even with a female character subject to oppression, tyranny, silence and constant physical and psychological abuse, inflicted by her husband, delegate Eduardo, the author manages to give visibility to the conflicts that permeate the daily lives of women silenced by oppressive love relationships. Indeed, this article, which aims to reflect on the representation of the female character's subordinate voice in the mentioned novel, is supported by the theoretical contributions of cultural studies and feminist criticism, with studies by, among others, Coelho (1993), Perrot (2005), Bonicci (2007), Bourdieu (2015) and Zolin (2019).

**Keywords:** Contemporary female fiction. Oppressive love relationships. Silence. Expression.

### Introdução

O feminismo, em linhas gerais, na concepção de Bonicci (2007), foi um movimento internacional, histórico e muito diversificado, cuja meta política constituiu-se na busca pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, ao procurar desnaturalizar a ideia das diferenças entre os gêneros. Como movimento diversificado, o feminismo se dividiu em três ondas.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campo Mourão, PR, Brasil.

A Primeira Onda Feminista – que surgiu na Inglaterra e Estados Unidos, expandindo-se para outros países, inclusive para o Brasil – compreende o período entre o século XIX e o início do século XX. Esse período é fortemente marcado pelo ativismo literário, cultural e político, sobretudo pela luta do direito ao voto. Uma das autoras que se destacam nesse contexto é a escritora norte-americana Virginia Woolf, cujo livro *Um teto todo seu*, publicado em 1929, causou grande impacto no movimento feminista e na escrita feminina no decorrer do século XX, uma vez que as discussões propostas acerca das relações de gêneros colocam a autora muito à frente de seu tempo.

Essa obra marcante, com cariz ficcional, resulta de duas palestras, intituladas “As mulheres e a ficção”, proferidas por Virginia Woolf, a uma plateia essencialmente feminina, na Sociedade de Artes, em Londres, em 1928, e se configura como uma meticulosa análise da relação feminina com o dinheiro. Contrapondo os poetas abastados com a indigência das mulheres escritoras, Woolf faz questionamentos importantes sobre a pobreza das mulheres na ficção, as condições necessárias para a criação de obras de arte, e a diferença quantitativa de livros escritos por homens e por mulheres. Ao constatar que a vida é árdua para ambos os sexos, exigindo coragem e força descomunais, ela afirma que a fonte do poder do homem reside no fato de que ele foi educado para dominar e considerar as mulheres como seres inferiores. Na citação abaixo, de uma forma extremamente irônica, a escritora traça um interessante paralelo com a ideia de representação, ao ressaltar o modo como os homens sempre foram concebidos como superiores:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e silencioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as guerras ainda seriam desconhecidas. Estaríamos ainda rabiscando os contornos de cervos em restos de ossos de carneiro e trocando lascas de sílex por peles de carneiros ou outro qualquer ornamento singelo que agradasse o nosso gosto não sofisticado. Super-Homens e Dedos do Destino jamais teriam existido (WOOLF, 1985, p. 45).

Em relação à Segunda Onda do movimento feminista – que teve como principais metas a igualdade de gênero no trabalho, o direito ao aborto e a paridade econômica – é considerado como marco inicial a publicação da obra *O Segundo Sexo*, da feminista francesa Simone de Beauvoir, em 1949, que influenciou substancialmente o movimento feminista, sobretudo as atividades pela libertação da mulher na década de 1960. Simone de Beauvoir focou sua denúncia nos aspectos biológicos, socioeconômicos e psicológicos usados pelos homens para transformarem as mulheres no *Outro* inferior. Por meio da oposição entre o “Ser” e o “Outro”, o homem se afirma como sujeito e a mulher como objeto. Para ela, essa categoria que se encontra nas mais primitivas sociedades e nas mais antigas mitologias, “é tão original quanto a própria consciência” (BEAUVOIR, 1970, p. 11). Embora o livro tenha sido marcado com o *Index Librorum Prohibitorum*, uma espécie de selo do Vaticano que identificava os livros proibidos, ele

[...] provocou, pelo menos parcialmente, o surgimento de uma nova crítica feminista, o reexame da literatura das mulheres, do passado e do presente, a análise dos *estereótipos* masculinos e femininos, a relação entre escrita e *gênero*, a investigação sobre atitudes sexistas na literatura e os incentivos à escrita acadêmica e criativa de autoria feminina (BONNICI, 2007, p. 30, grifo do autor).

A norte-americana Betty Friedan, outro expoente da crítica feminista do século XX, influenciada pela obra precursora de Simone de Beauvoir, acaba por também não discutir a problemática das mulheres pobres, negras e lésbicas na obra *Mística Feminina*, publicada em 1963. Desse modo, já na segunda metade do século XX, o feminismo continuava sendo um movimento que representava uma pequena parcela das mulheres, ou seja, as de classe média e alta, brancas e heterossexuais. Isso se evidencia no livro de Friedan, no qual há uma contundente crítica ao casamento burguês, que restringia a mulher ao papel de mãe e de esposa, levando-a, inevitavelmente, “ao senso de desconforto e marasmo espiritual diante da ausência de um trabalho criativo e identificatório” (BONNICI, 2007, p. 125).

Esse aspecto monolítico do movimento feminista em relação aos grupos de mulheres menos privilegiados socialmente ocasionou a Terceira Onda Feminista, a partir dos anos de 1990, sobretudo nos Estados Unidos, o que, para alguns críticos, teria sido um pós-feminismo. Essa onda, que parte do princípio de que a igualdade sexual não foi atingida, começa a priorizar temas anteriormente não discutidos pelo movimento como, por exemplo, o trabalho escravo feminino nas indústrias de países de terceiro mundo. Ao incluírem em sua agenda de reivindicações a teoria *queer* e questões sobre a mulher negra e pós-colonial, essas feministas acreditam "que a negociação e a contradição das diferenças são próprias do feminismo contemporâneo cuja identidade se caracteriza pela figura das feministas marginalizadas 'pela Segunda Onda'" (BONNICI, 2007, p. 253), incluindo aí as mulheres negras, de identidades nacionais híbridas, migrantes etc.

As discussões sobre o novo feminismo multifacetado chegam a permear as grandes mídias, inclusive têm emergido em *blogs* e redes sociais, com militantes educadas nessa nova era digital. Alguns especialistas o descrevem como um pós-feminismo ou uma Quarta Onda Feminista, uma vez que não há um movimento unificado, mas vários grupos distintos e, não raras vezes, contraditórios. Com a consciência de que a igualdade entre os sexos ainda é ilusória, "o despertar de um novo feminismo na internet também deu voz a outros grupos que o movimento feminista tradicional não representava", afirma Grazielle Oliveira, em reportagem da Revista *Época*, sobre "A nova luta das mulheres" (OLIVEIRA, 2014, p. 47). De acordo com Silva (2018), embora, ainda compareçam pautas do feminismo que a precedeu, diferentemente das ondas anteriores, essa fase abrange demandas de pessoas de regiões ocidentais periféricas, com foco nas denúncias acerca da misoginia, do feminicídio, da violência

contra a mulher e das diversas práticas abusivas de silenciamento impostas às mulheres, tais como: *gaslighting*, *slut-shaming*, *mansplaining*, *maninterrupting* e *bropropriating*.<sup>2</sup>

### 1 Uma questão ainda em pauta: existe uma escrita feminina?

Em relação ao percurso da escrita de autoria feminina brasileira, são rentáveis as considerações de Luiz Ruffato, no prefácio "Mulheres: contribuições para a história literária", que introduz a coletânea de contos *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, publicada pela editora Record em 2004. Ao apresentar a coletânea, cujo objetivo foi o de publicar contos inéditos de escritoras que estrearam na literatura na década de 1990, o autor enfatiza que houve muitos avanços acerca da representatividade feminina na sociedade brasileira, uma vez que, ao longo de vários séculos, embora tenha havido raras exceções, em relação à ficção de autoria feminina, "o verniz do silêncio se estabeleceu" (RUFFATO, 2004, p. 7).

Ao discutir a trajetória da escrita feminina, em sua cronologia histórica, contribuindo, assim, para a constituição de uma nova historiografia literária brasileira que contemple obras de autoria feminina, Ruffato destaca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), aclamada pelo público e pela crítica por romances como *A falência* (1901) e *A intrusa* (1908), como "a primeira prosadora brasileira possuidora de obra esteticamente relevante" (RUFFATO, 2004, p. 8) e a única mulher a integrar a primeira antologia de contos brasileiros, organizada por Alberto Oliveira e Jorge Jobim, e publicada em 1922. Júlia Lopes de Almeida também participou da organização da Academia Brasileira de Letras e foi cotada para ser um de seus membros efetivos, sendo, no entanto, preterida em favor de seu marido Filinto de Almeida, apenas por ser mulher. O autor distingue ainda

<sup>2</sup> Essas são formas machistas e consistem em microviolências de gênero – descritas pelo feminismo – de desqualificação da voz feminina. De forma geral, *gaslighting* consiste na interdição da fala feminina ou taxá-la de louca, como ocorre com a bela Paula Alquist, vivida por Ingrid Bergman, no filme *A meia luz*, de Georg Cukor, em 1944; *slut-shaming* consiste em uma ofensa, algo relativo ao xingamento "puta"; *mansplaining* ocorre quando as mulheres são idiotizadas ou infantilizadas; *maninterrupting* é muito comum nas empresas, quando as mulheres são constantemente interrompidas, tendo sua voz interdita; e *bropropriating* está relacionado à apropriação de criações culturais de uma mulher por algum homem próximo.

outras autoras pioneiras como Nisia Floresta (1810-1885), Ana Luiza de Azevedo Castro (1823-1869), Maria Firmina dos Reis (1825-1917) e Emília de Freitas (1855-1908), as quais, antecessoras ou contemporâneas de Júlia Lopes de Almeida, "contribuíram para imprimir visibilidade ao trabalho feminino, deslocando-o de estereótipos então em voga" (RUFFATO, 2004, p. 9).

Já na década de 1930, quando "o Brasil efetivamente tenta se livrar das amarras de uma ideologia reacionária agrário-aristocrática e se deixa respingar pela 'modernidade'" (RUFFATO, 2004, p. 11), comparecem várias escritoras na seara literária brasileira, entre elas, Rachel de Queiroz, com a publicação de *O Quinze*. A escritora cearense tornou-se a primeira mulher a romper o veto à presença feminina na Academia Brasileira de Letras, algumas décadas mais tarde, em 1977. Considerada "a primeira voz feminina indiscutível da moderna literatura brasileira" (RUFFATO, 2004, p. 11), Rachel produziu uma vasta obra, composta por romances, crônicas, teatro e livros infantojuvenis, marcada pela irrefutável qualidade estética e laureada com prêmios importantes como o *Machado de Assis* e o *Jabuti*, sendo a primeira mulher a receber o prêmio mais importante das literaturas de língua portuguesa, o *Prêmio Camões*, em 1993.

Na década de 1940, na avaliação de Ruffato, aparecem duas das maiores vozes da literatura brasileira: Clarice Lispector (1920-1977), com *Perto do Coração Selvagem*, e Lygia Fagundes Telles (1923-), com *Praia Viva*, ambas as obras publicadas em 1944. Enquanto Clarice causou impacto no cenário literário brasileiro desde a sua aparição com uma escrita extremamente inovadora, a obra de Lygia, que se estendeu até a segunda década desse novo milênio, tem sofrido uma grande evolução ao longo das décadas, com a publicação de romances emblemáticos como *Ciranda de Pedra* (1954) e *As Meninas* (1973). Agraçada com prêmios importantes como o *Jabuti* na categoria contos e crônicas, em várias edições, e romance em 1974, além do *Prêmio Camões*, em 2005, Lygia é considerada, por grande parte da crítica, como a maior escritora viva no país e já foi indicada para o *Prêmio Nobel*, em 2016.

Ainda segundo Ruffato, nos anos de 1960, emergem autoras de grande expressão na literatura brasileira, como, as hoje imortais da Academia Brasileira de Letras, Nélida Piñon (1937-) e Ana Maria Machado (1941-). Ambas as autoras com vasta obra, que incluem, entre outros gêneros, romances, contos e literatura infantojuvenil, adentram a segunda metade do século XXI com intensa produção literária.

Já os anos de 1970 seriam marcados pelo *boom* literário brasileiro, com especial destaque à produção de autoria feminina. Além de autoras que despontaram nas décadas anteriores e que continuaram produzindo obras significativas, com qualidade estética e crítica ideológica a sistemas comportamentais e políticos vigentes por séculos de patriarcado, emergem outras escritoras que também fazem uma literatura de protesto aos valores vigentes (ZOLIN, 2019). Entre tantas ficcionistas cujas "obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo" (ZOLIN, 2019, p. 324), podem ser citadas Heloísa Maranhão (1925-), Helena Parente Cunha (1929-), Marina Colasanti (1937-) e Márcia Denser (1949-). De acordo com Ruffato (2004, p. 14-15), essas autoras, que estreiam na literatura nessa década, "refletem esse caos criativo, e, sem querer compartimentar os inúmeros rumos posteriores, podemos afirmar que as várias tendências consubstanciadas em algumas delas vão dar o tom das produções das décadas de 1980 e 1990". Com efeito, ainda para o autor, esse espírito contestador se prolongará em autoras que começam a produzir nos anos de 1980, como Lya Luft (1938-) e Ana Miranda (1951-). Na década de 1990, momento de início da atividade literária das autoras selecionadas pelo autor, emergem prosadoras que apresentam grande expressão literária como Luci Collin (1964-), Ana Paula Maia (1977-), Claudia Lage (1970-), Heloísa Seixas (1952-), Tatiana Salem Levy (1979-), Adriana Lisboa (1970-), Paloma Vidal (1975-) e Livia Garcia-Roza (1940-). Em relação a essa última, cujo romance *Meu marido* compõe

o *corpus* desse trabalho, Ruffato sublinha como constante na sua obra "a frustração (basicamente a sexual) que leva à solidão" (2004, p. 16).

De fato, o mapeamento da escrita de autoria feminina, elaborado por Ruffato (2004), acrescido das considerações de Zolin (2019), demonstra que as realizações femininas, desencadeadas pelo movimento feminista, marcariam o século XX, como a conquista de direitos civis, o acesso ao mercado de trabalho e ao ensino superior, a possibilidade de utilizar métodos contraceptivos seguros, como a pílula anticoncepcional. Isso contribuiu efetivamente para a ascensão da mulher escritora e, conseqüentemente, para a construção de personagens mais conscientes da condição de submissão que lhes era imposta e em busca de afirmação da liberdade e de identidades femininas.

É devido a isso que a escrita de Clarice Lispector – marcada pela fragmentação textual, o abandono do tempo cronológico e o fluxo da consciência, somados à postura crítica em relação aos padrões tradicionais de gênero, ao problematizar a situação feminina, – exerce influência, até hoje, em escritores(as) contemporâneos(as), marcando, sobretudo, a literatura de autoria feminina recente. De acordo com Zolin (2019), na esteira de Clarice, surgiram escritoras hoje consagradas como as já citadas Nélide Piñon, Lygia Fagundes Telles e Ana Maria Machado, além de outras também reconhecidas pelo público e pela crítica literária como Mariana Colasanti e Patrícia Melo. Essas características da obra clariceana podem ser encontradas também em textos de autoria masculina, como nos romances de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, suscitando a questão: existe uma escrita feminina?

A pergunta pode parecer anacrônica, uma vez que muitos críticos afirmam que a escrita não tem sexo. Desse modo, a ideia de uma escrita feminina acarreta questionamentos diversos, inclusive acerca do conceito de feminino. Muitos teóricos, sobretudo as críticas feministas, procuram respostas para essa questão, buscando tanto no nível formal como no temático as especificidades das escritas feminina e masculina.

A professora portuguesa Isabel Allegro Ma-

galhães (1992), ao refletir sobre essa e outras questões como, por exemplo, os critérios adequados para se traçar uma linha divisória entre a escrita feminina e masculina, afirma que elas são legítimas, mas difíceis de responder. A autora parte da hipótese de que o denominador comum da escrita feminina seja "a existência de traços próprios da formação social que as mulheres constituem". Segundo ela, alguns traços nessas formações sociais específicas – como os elementos fisiológicos, antropológicos, socioeconômicos e culturais – são universais, possibilitando uma afinidade natural e cultural, a unir a mulheres entre si, que foi construída no decorrer da história.

Para a crítica brasileira Nelly Novaes Coelho (1993), essa questão acerca da existência de uma escrita feminina não é gratuita, uma vez que, até pouco tempo, acreditava-se que diferenças de ordem biológica determinariam a criação literária masculina e feminina. Apesar de algumas críticas francesas como Lucy Irigaray (1974) e Hélène Cixous (1988) afirmarem que existe, sim, uma especificidade, ao enfatizarem o caráter subversivo da escrita feminina, a qual oferece resistência às regras da linguagem convencional, Coelho (1993) rejeita a ideia de que os níveis psicanalítico ou discursivo possam explicar a diferença nos escritos de homens e mulheres. Para ela, algumas características que seriam femininas, como a fragmentação da palavra, o uso de elementos da oralidade, o tom confessional e a projeção simbólica da linguagem são inerentes à literatura contemporânea, tanto de homens quanto de mulheres. Contudo, Coelho (1993) corrobora o posicionamento de Magalhães (1992) ao ressaltar que se pode falar em uma literatura feminina e uma literatura masculina, na medida em que o sistema sociocultural vigente estabelece profundas distinções entre homens e mulheres, o que acaba impresso na escrita por meio de temas, pontos de vistas, focalização dos motivos literários, que se consubstanciam em uma perspectiva social característica do universo feminino.

Já a escritora, jornalista e tradutora Marina Colasanti, em seu ensaio, "Por que nos perguntam se existimos", revela a sua indignação a essa pergunta

feita constantemente às mulheres escritoras. Para ela, essa pergunta, de fato, é feita pela sociedade que tem como objetivo deslegitimar a existência da escrita feminina e forçar as escritoras a uma definição, ou seja, "Que digam elas próprias se classificam seus trabalhos como femininos, ou não" (COLASANTI, 1997, p. 37). A autora ressalta que, nesse caso, ao sublinhar a dúvida em relação à escrita feminina, acaba-se por colocá-la sob suspeição, em uma espécie de "limbo", um espaço "intermediário entre o paraíso da plena literatura e o inferno da não-escrita" (1997, p. 37). De acordo com Colasanti, devido ao preconceito que perdura ainda hoje, muitas escritoras rejeitam o "rótulo" de literatura feminina e/ou se escondem atrás de pseudônimos masculinos. Ou ainda, como George Sand, se "refugiam no território neutro de uma utópica androginia" (COLASANTI, 1997, p. 37). A autora refuta esse a ideia ao argumentar que "Já não podemos ignorar que na nossa sociedade, quando os sexos são apenas um, esse um é masculino. E excludente. (COLASANTI, 1997, p. 38).

Por fim, como escritora de obras de ficção, a autora declara que literatura implica em linguagem individual, o que consiste em uma transgressão. Contudo, ao contrário do herói, cuja transgressão é sempre enaltecida pela sociedade, na mulher a transgressão é abominada. Marina conclui o ensaio marcando sua posição pessoal como escritora, afirmando que, embora tema o preconceito, ele fere mais que assusta e que ela opta sempre pelo enfrentamento:

Escrever, já foi dito tantas vezes, é assumir todas as formas, é ser homem e ser mulher, é ser animal e pedra. O escritor, como o deus marinho Proteu, é criatura cambiante. Mas Proteu mudava apenas de aparência, para iludir os outros e esconder-se, enquanto o escritor busca na metamorfose a essência, para entregar-se. E o que sinto em mim, quando diante do computador busco a essência do homem, a essência profunda do animal e da pedra, que me permitirá escrevê-los, o que sinto, intensamente, é que eu a procuro dentro de mim, através de mim, através da minha própria, mais profunda essência. E que essa é, antes de mais nada, *uma essência de mulher* (COLASANTI, 1997, p. 42, grifo nosso).

Zolin (2019), por sua vez, destaca que a ficção de autoria feminina, que passou por várias fa-

ses, de acordo com classificação proposta pela crítica anglo-americana Elaine Showalter, vive um momento de intensa produção, no qual as questões de gênero ainda aparecem mescladas a outras demandas das mulheres pós-modernas. Embora reconheça que nessas primeiras décadas do século XXI, o pensamento feminista ainda influencie as temáticas das obras escritas por mulheres, tangenciadas pelas relações opressivas e desiguais de gênero, vão, aos poucos, incluindo outras mais abrangentes e universais.

Não obstante a essa ampliação das temáticas que se tem sido observadas em muitas autoras já consolidadas pela crítica literária em produções ficcionais do século XXI – Adriana Lisboa, Paloma Vidal e Tatiana Salem Levy são alguns exemplos – a prosa de Livia Garcia-Roza, que estreou na ficção em 1995, com o romance *Quarto de menina*, tem como um dos grandes diferenciais a formação em psicanálise da autora, atividade que exerceu por cerca de 30 anos, até começar o ofício literário e dedicar-se exclusivamente a ele. Com efeito, essa formação transparece em seus romances, os quais, com rara sutileza e profundidade, relatam histórias cotidianas marcadas pela presença de protagonistas mulheres em meio à crise de identidades que assola o cenário atual. Geralmente, são personagens pós-modernas, divididas entre o mundo profissional sem realizações efetivas e o cotidiano familiar em ruínas. Desse modo, as temáticas amorosas, os pontos de vista – geralmente com personagens femininas como narradoras – assim como a focalização dos motivos literários dos diversos romances da autora, apontam para uma escrita essencialmente feminina, capaz de condensar os dilemas sentimentais e afetivos do cenário contemporâneo, conforme nos descreve Coelho (1993).

Nesse trabalho – que tem como *corpus* de análise o romance *Meu marido* (2006) – buscar-se-á mostrar como os desejos insatisfeitos, a fragilidade das relações afetivas e, não raras vezes, o silenciamento imposto ao sexo feminino, permeiam o cotidiano em crise dessas personagens femininas pós-modernas em busca de expressão e de realização afetiva.

## 2 O "cerco invisível" e o silenciamento feminino em *Meu marido*

O romance *Meu marido*, publicado em 2006, que apresenta uma narradora homodiegética, aborda o cotidiano familiar de classe média carioca da protagonista Bela, uma professora de língua inglesa, casada com o delegado Eduardo e mãe de um garoto, que vivencia uma relação amorosa abusiva e marcada pelo silenciamento diante do marido. O próprio título do romance já aponta para a focalização do universo familiar e a crise do amor romântico que se observa em nossos dias. De acordo com a psicanalista Malvina Muszkat (1992), no amor conjugal tanto homens quanto mulheres buscam, além do prazer sexual relacionado ao corpo, também a ternura e o carinho que aquecem o "coração". Contudo, ela acrescenta que esse ideal amoroso tem promovido tanto encontros quanto desencontros, gerando conflitos, seja para a escolha do(a) parceiro(a), seja para a manutenção do relacionamento. A autora explica que – na sua posição de terapeuta de casais como na sua experiência como mulher – tem observado que "existe uma enorme defasagem entre as expectativas do amor depositadas numa relação conjugal e as possibilidades de satisfazê-las" (MUSZKAT, 1992, p. 86). Quais seriam as causas, então, desse desvio do encontro amoroso para esse problema do desencontro? Para a terapeuta, uma hipótese a essa questão seria a de que "esse ideal romântico de amor, que supõe níveis profundos de intimidade, compreensão e complementação, esteja simplesmente camuflando desejos mal confessados de proteção, segurança e permanência" (MUSZKAT, 1992, p. 87-88).

Com efeito, em *Meu marido*, acompanhamos a trajetória de Belmira, denominada pelo marido de Bela, uma moça simples e de origem humilde. Bela era professora de língua inglesa porque, graças ao conhecimento dos pais com uma moça que trabalhava no intercâmbio, havia conseguido passar oito meses no Alabama, o que não acrescenta muito à sua concepção interiorana de mundo, pois como ela mesmo afirma, fora "de interior para o interior" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 6).

A vida simples da protagonista-narradora muda totalmente quando ela vai passar uns dias no Rio de Janeiro, na casa de uma prima, e conhece em uma praia um jovem bonito postulante ao cargo de delegado, Eduardo, com quem se casa pouco tempo depois, acreditando que viveria uma espécie de "contos de fadas" moderno.

As fantasias românticas começam a ser esfaceladas na noite de núpcias passada em um hotel em Copacabana, em frente ao mar. A protagonista estava feliz com a realização do sonho romântico do matrimônio, embora receosa do que ocorreria na primeira noite, pois ainda era virgem. Ao confessar essa condição ao marido, ao invés da atitude carinhosa e cuidadosa que esperava por parte dele, o que ocorre é um ato de violência, a primeira que sofreria ao longo do casamento: "E ele pulou em cima de mim, dizendo que não tinha sobrado virgem para ninguém mais" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 6). Nessa ação, percebe-se a força da ordem masculina a qual discute o sociólogo Pierre Bourdieu, na obra *A dominação masculina* (2015). De acordo com ele, a virilidade física – ligada à honra masculina – está relacionada às provas de potência sexual, entre elas, a defloração da noiva esperada de "um homem que seja realmente um homem" (BOURDIEU, 2015, p. 20).

Essa relação, que já começa de forma abusiva, tende a piorar com a convivência dos dois e a protagonista sofre diversas formas de violência ao longo da história. Eduardo, quase sempre bêbado, provoca tanto acidentes de carros como domésticos, nos quais a personagem sai sempre ferida tanto física quanto psicologicamente, como ela mesmo relata: "Várias vezes tivemos que parar no hospital antes de chegarmos em casa. Passamos noites na emergência. Acho que o pessoal da recepção nos conhece. Já levei pontos na pálpebra, desloquei o braço e fissurei uma costela" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 7).

As atribuições se repetem constantemente, mostrando as situações de risco pelas quais a personagem passa e que aceita de forma passiva, mostrando a postura submissa imposta às mulheres por séculos de patriarcado, e da qual, mesmo no século XXI, a personagem não

consegue se desvencilhar, tentando manter para a si mesma a ilusão de um casamento estável: "acho que temos momentos esquisitos, mas eu já me acostumei. Além do mais, ele é pai do Raphael. E meu marido" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 7). Nesse sentido, o sociólogo sueco Göran Therborn (2006), ao analisar a relação intrínseca entre sexo e poder nas relações familiares, elucida que, a despeito das transformações ocorridas na América e na Europa, consideradas sociedades "pós-patriarcais", ainda persiste uma "assimetria sexual institucionalizada", em muitas famílias, na qual verifica-se "a hierarquia do poder marital".

Com efeito, Bourdieu (2015) mostra seu esparto diante da manutenção, ainda hoje e mesmo nas sociedades mais avançadas, de uma ordem hegemônica, "com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças" e que se perpetua "apesar de tudo tão facilmente, e que condições das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo naturais" (2015, p. 7). Isso pode ser observado no modo como Bela relativiza as atitudes brutais e egoístas do marido e sempre busca justificativas para continuar numa relação extremamente infeliz, sofrendo frequentes abusos físicos e emocionais, como os "zigue-zagues" que ele faz intencionalmente com o carro após a volta de um *show*, o fato de chegar sempre tarde e bêbado em casa sem nem ao menos dar-lhe alguma explicação e o ato tirânico de fazer com que ela volte antes do tempo de uma visita à família no interior, pois, para ela, parece bastar o fato de "mas estamos vivos e juntos. Na escuridão" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 8).

A opressão que Eduardo exerce sobre Bela se reflete até mesmo nas situações mais cotidianas da família e os abusos sexuais são habituais, uma vez que os desejos sexuais da protagonista são sempre ignorados por ele, levando-a a uma posição sempre passiva, limitando-se a cumprir o papel de esposa: "Passei por muitas situações esquisitas, sexualmente falando. A cada vez que fazíamos amor, Eduardo achava que estava fazendo o filho dele, então me punha em posições complicadas e falava o tempo todo, numa sofreguidão desesperada" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 102).

Mesmo que de forma aparentemente consentida, as "posições complicadas" em que ele a coloca no ato sexual, causando-lhe desconforto e constrangimento, remete à "cultura do estupro", muito comum em casamentos aparentemente normais.

O silenciamento e a posição passiva da personagem em "se fazer pequena" no relacionamento estão intrinsecamente ligados à manutenção de um poder que, de acordo com Bourdieu (2015), se mascara nas relações e impregna a concepção de mundo das vítimas. Ainda nesse sentido, o sociólogo afirma que "a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la" (2015, p. 18). Dessa forma, ao analisar as constantes justificativas da personagem para continuar uma relação fracassada, mesmo após o marido ficar meses fora de casa, com indícios que estaria vivendo com outra mulher, percebemos que "a ordem social funciona como uma imensa massa simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual ela se alicerça" (BOURDIEU, 2015, p. 18).

A questão da liberdade sexual e o direito de escolha de dispor do seu corpo no ato sexual são neutralizados pela forma como o marido a subjuga sexualmente, sentindo-se no direito de usufruir do corpo da esposa como deseja, praticando até mesmo atos sadomasoquistas, como podemos observar na citação abaixo:

– Calma, deixa eu explicar: vamos brincar de uma coisa que eu não sei se você conhece: "Fazei tudo o que seu mestre mandar". Já ouviu falar? Genial! O mestre, o papai aqui, vai mandar uma tarefa que você terá que realizar ...

– Ah, Eduardo ...

– Seu mestre já deu a partida, Bela, está abrindo a braguilha, e enquanto ele executa o movimento, manda que você arrie a calcinha e suspenda a saia. Muito bem.

(...)

Agora seu mestre manda que você esqueça o prato, largue-o no chão e venha para o colo dele... Isso, de costas... abertura total, geral e irrestrita! ...

– Ai ...

– Assim ... Seu mestre manda bem, não é mesmo? Vamos, trotando, minha Bela! (GARCIA-ROZA, 2006, p. 12)



Em relação à cena citada, são relevantes as considerações de Bourdieu acerca do “falo”, o qual, segundo ele, concentra, no imaginário coletivo, uma espécie de “potência fecundante”. Desse modo, o ato sexual é visto como uma forma de dominação, de “posse”, atrelada à clássica divisão masculino ativo e feminino passivo. Esse princípio dicotômico, portanto, expressa e “dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como de desejo de dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação” (BOURDIEU, 2015, p. 31). Desse modo, existe um não pertencimento da mulher a si mesma. Seus desejos não são considerados porquanto “o corpo das mulheres não lhes pertence. Na família, ele pertence ao seu marido que deve ‘possuí-lo’ com sua potência viril” (PERROT, 2005, p. 447).

Vivendo um casamento que se desmorona a cada dia que passa, inclusive com o marido cada vez mais ausente e agressivo, além do filho, Raphael, parece que não há nenhuma realização efetiva na vida de Bela. Com efeito, o mito de uma maternidade feliz e inerente à natureza feminina – que foi desconstruída pela crítica feminista Elizabeth Badinter (1985), em *Um amor conquistado: o mito do amor materno* – comparece como o grande feito na vida da protagonista: “Quando a noite chegava, ele me dava um beijo, ia para o quarto, apagava a luz e dormia. Meu filho, um presente em forma de menino” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 102).

Além das constantes formas de violência física e, sobretudo, sexual, sofridas pela personagem no decorrer do romance, há um outro tipo de violência, mais corrosiva, que permeia sua relação com o marido. De acordo com Bourdieu, a dominação masculina é exercida também, por meio da “violência simbólica, violência suave, insensível, invisível as próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento” (BOURDIEU, 2015, p. 7), além do desconhecimento da violência sofrida, do reconhecimento ou ainda do sentimento que se nutre pelo agressor.

No romance, isso pode ser observado de várias

formas. Eduardo mostra-se sempre autodestrutivo, desequilibrado, antissocial e egoísta. A família de Bela, por ser do interior, torna-se alvo de suas constantes chacotas: “Contei que mamãe tinha sofrido uma fratura estável. Rindo – Eduardo tinha bebido de novo –, ele disse que era a única coisa estável nela. Avisei que ia desligar, ele então contou que estava na casa do seu amigo Lucho” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 73). Os ataques preconceituosos em relação à família dela são corriqueiros e, mesmo quando eles vêm passar uns dias no apartamento deles no Rio de Janeiro, ele faz questão de dizer a Bela que não gosta da família dela e se recusa a interagir com eles: “Sempre que pode, Eduardo fala mal de minha família, principalmente de minha mãe” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 9).

O egocentrismo da personagem masculina fica evidente em situações corriqueiras, porquanto mesmo quando a questiona, sua atenção nunca é para ela, como demonstra a seguinte fala: “O Cristo é oco. Só tem um coração de concreto, sabia? Esta cidade ainda vai sofrer um derrame... Está me ouvindo, Bela? Não quer conversar, hein? ... Temos um cavalo atravessando a pista? Você acha que eu estou bêbado, não é?” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 5). Nesse sentido, uma das violências de gênero sofrida pela personagem feminina é a denominada *manterrupting* – essa prática de violência muito comum no mundo corporativo quando as mulheres são interrompidas reiteradamente e não conseguem concluir seus raciocínios ou expor seus pontos de vista – pode ocorrer também no ambiente doméstico, como o que acontece com Bela. Nas conversas ou discussões na rua, na casa ou por telefone, ele sempre faz questão de dar a última palavra, não lhe deixar se explicar ou dizer o que pensa ou sente.

E o que tem tomar três uísques? Qual o exagero, diga, Miss Bela? Você gosta de ser chamada assim?

– Você mesmo, quando bebe, sai gritando pela rua que é alcoólatra.

– Não gostei do comentário, não foi elegante, Bela, vamos encerrar a conversa (GARCIA-ROZA, 2006, p. 44).

Custei a dormir depois do que Eduardo disse. No dia seguinte, escovava os dentes, ouvindo a voz do Raphael conversando com Dulce, falan-

do ainda sobre o tal garoto, quando o telefone tocou. Entranhei tocar tão cedo. Fui atender.

– No mínimo, é uma total falta de respeito, de pudor, de decência... Eduardo desligou.

Nunca me dá a chance de responder (GARCIA-ROZA, 2006, p. 163).

Além de a personagem ser silenciada o tempo todo pela tirania do marido, como se observa nos fragmentos acima que se repetem ao longo da narrativa, com seu humor corrosivo, o marido sempre desdenha os problemas da protagonista e a inferioriza, por ser de origem humilde como se pode notar nas passagens em que ele a ridiculariza por supostamente não saber o significado de uma palavra dita por ele como na passagem: "Boiou nos helvéticos, não é Bela? Sinônimo para suíço" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 175). Ou, ainda, quando durante uma bronca por ter ido no cinema com uma amiga enquanto ele e o filho estavam em um jogo de futebol, ele a acusa de ser uma mãe relapsa: "Já tomou conhecimento de que as crianças abandonadas pelas mães adoecem? Tornam-se abúlicas? Espere o final do telefonema para consultar o dicionário. – Silêncio. – Não vai responder?" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 151-152). As mostras de superioridade cultural, por parte dele, transparecem em situações cotidianas, quando ele faz comentários aleatórios ao que está sendo discutido apenas para humilhá-la: "Conheceu o Gordo e o Magro, Bela? Está pensando muito, não sabe do que estou falando. Falta cultura cinematográfica" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 183).

Denominada de *mansplaining*, esse é um tratamento dado às mulheres como forma de infantilizá-las ou tratá-las como idiotas. Inspirado no livro *Os homens explicam tudo para mim*,<sup>3</sup> da escritora estadunidense Rebecca Solnit, de 2008, esse termo está ligado à ideia de superioridade intelectual masculina. Para Solnit, "a arrogância pode ter tido algo a ver com guerra, mas esta síndrome é uma guerra que as mulheres enfrentam praticamente todos os dias, e também uma guerra dentro de si mesmas – essa convicção de que são supérfluas,

esse convite ao silêncio" (SOLNIT, 2017, p. 4). De fato, ao explicar à mulher, de uma maneira condescendente e até simplista, alguns termos ou conteúdos culturais, Eduardo busca inferiorizá-la ainda mais, assim como minar sua autoestima.

Nesse sentido, desde as primeiras páginas, a obra mostra uma personagem silenciada e oprimida, vítima da insensibilidade e dos constantes abusos sexuais e psicológicos, infligidos pelo marido. Desse modo, ela sempre se mostra acuada e aturdida diante das atitudes imprevisíveis e violentas dele, sobretudo quando está alcoolizado, como mostra a seguinte passagem: "Desviei o meu olhar do dele. Quando Eduardo bebe, ele não gosta de mim. Nas três primeiras doses, gosta muito, depois desgosta de novo" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 10).

O silenciamento e a passividade que caracterizam a protagonista, em pleno século XXI, após tantas conquistas femininas, pode ser elucidado pelo que discute a historiadora Michelle Perrot (2005), em *As Mulheres ou os silêncios da História*, acerca da construção histórica e cultural da imagem feminina. Tendo como base teórico-metodológica a "Nova História", Perrot discute os silêncios a que foram submetidas as mulheres e as possíveis – mas complexas – formas de ruptura. Ao lembrar que "no início era o verbo, mas o verbo era Deus, e Homem", a autora desvela as implicações religiosas, sociais e comportamentais que incidem na inferiorização feminina no decorrer dos séculos. De fato, ao adotarem uma postura – tida como adequada pela sociedade – de escuta e de espera, guardando "as palavras no fundo de si mesmas", as mulheres interiorizaram as palavras-chave a elas impostas pela sociedade patriarcal: "aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se, e calar-se" (PERROT, 2005, p. 10). Perrot explicita ainda que esse silêncio, "imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão gestual ou escriturária" (2005, p. 10).

Com efeito, a autora apresenta uma personagem feminina, que embora seja a protagonista-

<sup>3</sup> Com o título original *Men explain things to me*, o ensaio de Rebecca Solnit, traduzido em 2017, no Brasil, aborda uma experiência pessoal da autora, quando, em uma festa, um homem recomenda-lhe um livro, sem dar-lhe a oportunidade de dizer que ela própria era a autora do livro indicado.

-narradora, é silenciosa, pois pouco fala de si e de seus desejos, focando sua escrita na descrição do marido instável, alcóolatra, antissocial e insensível. E, mesmo que o(a) leitor(a) anseie por uma atitude libertária da personagem feminina, à medida que o desequilíbrio e as ausências do marido se intensificam, acabando por acusá-la de traição e lhe infligindo uma série de ofensas, a trajetória de Bela demonstra que, mesmo após as conquistas feministas e a emancipação social e econômica das mulheres, a situação de vulnerabilidade e dependência emocional diante do elemento masculino ainda aprisiona muitas mulheres em um "cerco invisível", conforme nos ensina Bourdieu, de opressão e silenciamento. Isso é evidenciado quase ao final da obra quando, após Eduardo ficar um tempo fora de casa sem dar explicações à esposa, Bela recebe o marido de volta sem questionamentos ou censuras acerca de seu comportamento desequilibrado: "Fui abrir a porta, para Eduardo – vestido de baiana. Ele me abraçou dizendo que me perdoava. [...] Depois soprou no meu ouvido que o Comendador estava achando graça de se ver transvestido. Meu marido voltava. Bêbado, mas voltava" (GARCIA-ROZA, 2006, p. 168).

### Considerações finais

Ao acompanharmos a trajetória infeliz e frustrante de Bela até o ato final – quando a personagem sai apressada e desesperada de casa, após receber um telefonema de uma mulher anônima com a notícia que Eduardo estava passando mal na rua, e, logo após encontrá-lo, ele morre em seus braços – nos deparamos com uma questão fundamental que Pierre Bourdieu nos coloca ao abordar a opressão masculina: como romper com essa dominação se ela está tão arraigada no nosso inconsciente e nas formas de organização do pensamento e da linguagem?

Nesse sentido, nos parecem pertinentes as ponderações de Therborn, quando ele argumenta que, apesar de tantas mudanças ocorridas – como as que descrevemos acerca das conquistas do movimento feminista – ainda "é pesada a carga de dominação paterna e marital trazida para o século XXI. A longa noite patriarcal

da humanidade está chegando ao fim. Está alvorecendo, mas o sol é visível apenas para uma minoria" (THERBORN, 2006, p. 195).

Desse modo, qual espaço restaria a uma personagem subalterna como Bela se, de acordo com Perrot (2005), as mulheres foram – por séculos – feitas para se esconder e viver às sombras, uma vez que o silêncio se constitui como "disciplina do mundo, das famílias e dos corpos" (2005, p. 10), uma vez que, confinadas em um ambiente doméstico opressor, "as paredes da casa abafam os gritos das mulheres e das crianças agredidas" (PERROT, 2005, p. 10), corroborando, assim, com a manutenção, ainda hoje, de uma sociedade androcêntrica e misógina.

Acreditamos que, mesmo se configurando como uma espécie de espectadora de sua própria existência, Bela acaba por contar sua história e evidenciar as condições de inferioridade que ainda atingem um grande contingente feminino ao redor do mundo. Nesse ponto, é importante destacar a autoria de Livia Garcia-Roza, psicanalista sensível aos dilemas existenciais e afetivos femininos. A propósito, a professora e crítica teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?*, embora inserido no contexto pós-colonial indiano, traz reflexões relevantes acerca do papel da mulher intelectual. Ao defender uma crítica teórica engajada e intervencionista, Spivak faz uma espécie de invocação à mulher intelectual para que crie espaços e condições de representação feminina e de contestação à ordem hegemônica, ao argumentar que as mulheres não aparecem, de forma respeitosa, na lista de prioridades globais. Portanto, para Spivak, "a mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar como um floreio" (SPIVAK, 2010, p. 126).

É nessa perspectiva crítica que, no romance *Meu marido*, entre o silenciamento e a busca por expressão da protagonista, a autora consegue tornar nitidos os dramas e os conflitos de mulheres invisibilizadas pelas relações amorosas e familiares opressivas, denunciando os mecanismos explícitos e implícitos que caracterizam a violência doméstica e a dependência emocional

feminina. Conforme postula Perrot (2005, p. 31), para se ouvir “as palavras das mulheres, é preciso abrir não somente os livros que falam delas, os romances que contam sobre elas [...], mas também aqueles que elas escreveram”.

## Referências

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: O mito do amor materno*. Tradução de Waldensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Helena Kühner. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

COELHO, Nelly Novais. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (org.) *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria prática na narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: editora da UFG, 1997. p. 33-42.

GARCIA-ROZA, Livia. *Meu marido*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 125/126, p. 152, jul./dez. 1992.

MUSZKAT, Malvina. Descasamento: a falência de um ideal. In: PORCHAT, Ieda. *Amor, Casamento, Separação: a falência de um mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 85-102.

OLIVEIRA, Grazielle. A nova luta das mulheres. *Época*, São Paulo: Globo, jan. 2014. p. 44-50.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

RUFFATO, Luiz. Mulheres: contribuições para a história literária. In: RUFFATO, Luiz (org.) *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 7-17.

SILVA, Jacilene Maria. *Feminismo na atualidade: a formação da quarta onda*. Recife: Independently published, 2018.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Cultrix, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo, 1900-2000*. Tradução de Elizabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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

---

## Wilma dos Santos Coqueiro

Doutora em Letras/área de concentração em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), em Maringá, PR, Brasil. Docente adjunta do colegiado de Letras da Universidade Estadual do Paraná/campus de Campo Mourão, em Campo Mourão, PR, Brasil.

---

## Endereço para correspondência

Wilma dos Santos Coqueiro

Universidade Estadual do Paraná

Av. Comendador Norberto Marcondes, 733

Centro, 87.303-100

Campo Mourão, PR, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.*