



RE-UNIR REVISTA

do Centro de Estudos da Linguagem
da UNIR

v13|n1
2026

ISSN
2594-4916

Expediente

Editor Responsável

Lucas Martins Gama Khalil

Editora Adjunta

Geane Valesca da Cunha Klein

Organizadores do Dossiê

Eulisson Nogueira de Sousa
Larissa Gotti Pissinatti
Mara Genecy Centeno Nogueira
Sonia Maria Gomes Sampaio

Editores Científicos

Fernando Simplicio dos Santos
Lou-Ann Kleppa
Maria de Fátima Oliveira Molina
Natália Cristine Prado
Jefferson Gustavo Campos
Lucimara Alves da Costa

Assessoria Técnica

Herta Maria do Nascimento Soeiro

Capa

Karin Rosenbaum

Editoração Final

Geane Valesca da Cunha Klein
Lucas Martins Gama Khalil

Conselho Editorial

Alina Villalva (Universidade de Lisboa)
Ana Maria Cavalcanti Aguilar (UNIR)
Angela Derlise Stübe (UFFS)
Angelica Rodrigues (UNESP)
Anna Flora Brunelli (UNESP)
Aracy Alves Martins (UFMG)
Ariel Novodvorski (UFU)
Camila da Silva Alavarce (UFU)
Carlos Piovezani (UFSCAR)
Cibele Naidhig de Souza (UFERSA)
Claudiana Narzetti Costa (UEA)
Cleudemar Alves Fernandes (UFU)
Cristina Martins Fargetti (UNESP)
Élcio Aloísio Fragoso (UNIR)
Eloísa Joseane da Cunha Klein (UNIPAMPA)
Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)
Gabriela Oliveira Codinhoto (UFAC)
Geane Valesca da Cunha Klein (UNIR)
Gladis Massini Cagliari (UNESP)
Grenissa Bonvino Stafuzza (UFG)
Heloisa Mara Mendes (UFU)
Iza Reis Gomes Ortiz (IFRO)
José Eduardo Barros Melo (UNIR)
José Magalhães (UFU)
Kelly Priscila Loddo Cezar (UFPR)
Lilian Reichert Coelho (UNIR)

Lou-Ann Kleppa (UNIR)
Luisa Helena Finotti (UFU)
Luiz Carlos Cagliari (UNESP)
Luiz Carlos Schwindt (UFRGS)
Maíra Sueco Maegava Córdula (UFTM)
Manuel Medina (University of Louisville - EUA)
Marcela Ortiz Pagoto de Souza (IFSP)
Márcia Helena Rostas (IFSUL)
Maria Aparecida Oliveira (UFAC)
Maria de Fátima Oliveira Molina (UNIR)
Maria do Socorro D. Loura Jorin (UNIR)
Marian Oliveira (UESB)
Maride Ima Laperuta Martins (UNIOESTE)
Marília Lima Pimentel Cotinguiba (UNIR)
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)
Milene Biasotto (UFGD)
Natália Cristine Prado (UNIR)
Niguelme Cardoso Arruda (IFSC)
Rosana Nunes Alencar (UNIR)
Sonia Maria Gomes Sampaio (UNIR)
Suzana Maria Lucas Santos (UFMA)
Talita de Cássia Marine (UFU)
Vera Pacheco (UESB)
Vitor Cei Santos (UFES)
Welisson Marques (IFTM)

Pareceristas *ad hoc* do Vol. 12, nº 2

Wellington Marçal de Carvalho
Gleidenira Lima Soares
Celiomar Porfírio Ramos
Patrícia Sautiro Fernandes
Eliane Ramos
Elysmeire da Silva de Oliveira Pessoa
Júlia Julieta Silva de Brito
Danielly Vieir
Adelcio Machado dos Santos
Rodrigo Luis dos Santos
Cíntia Acosta Kütter
Marinei Almeida
Isaura Isabel Conte

RE-UNIR – Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Rondônia.

V. 13 (2026), nº 1. Porto Velho-RO. Periodicidade: Anual
Centro de Estudos da Linguagem - CEL

Sala 104. Bloco 4A - Prédio das Pró-Reitorias, Campus - BR 364, Km 9,5
CEP: 76801-059 - Porto Velho - RO

Publicada em meio eletrônico:

<http://www.periodicos.unir.br/index.php/RE-UNIR/index>

SUMÁRIO

Apresentação	6
Exploração e silenciamento da mulher indígena na Amazônia sob a perspectiva do feminismo decolonial no conto <i>Maibi</i> , de Alberto Rangel	9
Verônica Aquino Boing Larissa Gotti Pissinatti	
Corpos contados, corpos descartados: a violência ironizada no conto <i>Gols</i> , de Divanize Carbonieri	23
Isabella Cardoso de Oliveira Raymundo Luís Carlos Alves de Mello	
Questões feministas e de gênero nas histórias em quadrinhos: o caso da Mulher-Maravilha	43
Vinícius Ryan de Sousa Montenegro Viviane Moraes de Caldas	
Afeto e Resistência: Maternidade Negra e Colonialidade na Literatura	60
Aline Lima Santos de Paulo Raquel Aparecida Dal Cortivo	
Do feminismo universal à pluralidade das diferenças: disputas epistemológicas no interior do movimento feminista	75
Antonia Eudivânia de Oliveira Silva Maria Liliane Rosado Rodrigues Iara Maria de Araújo	
O espaço como metáfora da condição feminina e migrante em Rupi Kaur	96
Clara Luz Martins Vaz Ana Maria Felipini Neves	
Desencontros e encontros: a construção narrativa e da memória na pós-colonialidade	114
Letícia Veiga Castello Branco	
As personagens femininas em <i>Desmundo</i> , de Ana Miranda	128
Júlia Mengues Picolotto Marcos Hidemi de Lima	
Mulheres em perspectiva: colonialidade, raça e gênero em “O baile de Celina” de Lília Momplé	149
Vanessa Bastos Lima Maria Cristina da Silva Francisco Vinícius Alves da Silva	
Poder, linguagem e existência na dramaturgia de Grace Passô: mulheres negras, colonialidade e representação no teatro brasileiro contemporâneo	167
Thalyta Bianca Pinto Aguiar Argivaes	
Não sou uma poeta, sou apenas uma mulher: <i>Little Women</i> e os discursos sobre o papel feminino na literatura	184
Lívia Kelly Labanca Ferreira	

Isadora Ribeiro Silva

Mulheres negras em Charcas: narrativas ficcionais e historiográficas 203

Flávia Silva Pinto

Júlia Glaciela da Silva Oliveira

O feminino entre heranças e silêncios: a transmissão do trauma em *Volver* 221

Cimara Bandeira de Sousa Caldas

Leônia Cavalcante Teixeira

Dalva e a violência de gênero em Tudo é rio, de Carla Madeira 238

Brenda Maurício Oliveira Costa

Randra Kevelyn Barbosa Barros

A questão feminista e escravista no livro *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis 258

Lucy Miranda do Nascimento

Lucas de Souza da Silva

Imagens insurgentes: escrevivências audiovisuais de cineastas negras como fios 279

Thiago Renan Figueira Dutra

Adilbênia Freire Machado

Ruptura, liberdade e protagonismo feminino em *Basta um*, de Flora Nwapa 300

Kleyton Ricardo Wanderley Pereira

Ana Cecília Sousa Dias

Narrativas das mulheres tacacazeiras de Porto Velho: cultura e memória na Amazônia 319

Eunice Coelho da Conceição

Clarides Heinrich de Barba

Paola Conceição Foroni

A resistência indígena feminina no romance brasileiro contemporâneo: uma leitura comparativa entre *Um rio sem fim* e *O som do rugido da onça* 338

Rosane Cardoso

Franco Junior Marval Javier

O pessoal é político: uma análise da personagem Toni Ortiz, da série em quadrinhos *Perigosas Sapatas* 351

Júlia Julieta Silva de Brito

Os jornais como tribuna feminina (e feminista) na América Latina do Século XIX 371

Gabriela Willig

Jorgelina Ivana Tallei

Apresentação

Pensar Mulher: Escrevivências, Sobrevivências e Resistência

O dossiê “Mulheres em perspectivas: revisitando as páginas da colonização” nasce a partir das discussões do grupo de pesquisa em Culturas, Literaturas e Amazônias - GPCLAM e do compromisso em fortalecer e ampliar o debate em torno das múltiplas experiências femininas inscritas nos processos de colonização e seus desdobramentos históricos, artísticos e sociológicos ao longo dos séculos.

Ao longo dos séculos, o patriarcado ocidental refinou e engendrou epistemicamente o corpo da mulher, legitimando por meio do determinismo biológico a inferioridade constitutiva do corpo e da forma de ser, pensar e existir da mulher. Os estudos de Judith Butler, Maria Lugones, Suzana Funck, Ivone Gebara, Silva Frederic, dentre tantas outras pesquisadoras, sejam elas do movimento feminista e outros movimentos que dele se desmembram, demandam nosso olhar a fim de descolonizar as relações de gênero. Simone de Beauvoir, em sua obra *O Segundo Sexo* (1949), assevera que não se nasce mulher, torna-se mulher, numa clara referência à condição da mulher e de sua inferioridade, assim dita, na histórica opressão que se constituiu e se aprimorou nos processos colonizatórios.

Com isso, queremos dizer que não se pode naturalizar a identidade feminina determinada biologicamente, pelo contrário, ela deve ser subvertida nas práticas sociais e nas construções epistêmicas sobre o ser mulher, superando as diversas formas de violência. Ivone Gebara, uma das construtoras da teologia feminista na América Latina nos chama a atenção em sua obra *Filosofia feminista: uma brevíssima introdução* (2025) quando afirma que as relações de gênero devem acontecer sem repetir distorções, assim a compreensão das relações de gênero perpassa pelo senso de interdependência, afinal todos seres vivos, em mutação, mortais e diversos são parte da nossa existência, deslocando nosso olhar para a descolonização de gênero.

Toni Morrison, em sua obra *A origem dos outros* (2017, p. 27), afirma que a “[...] a literatura é especialmente e evidentemente reveladora, ao expor/refletir sobre a definição de si, quer condene ou apoie o modo pelo qual é adquirida [...]”. Nessa baila, ao nos debruçarmos no campo literário, observamos de perto a invisibilidade, tornando-se imprescindível revisitar as páginas das “escrivências”, como nos reporta Conceição Evaristo (2016), colocando a mulher no centro do debate acadêmico, literário e cultural, pois, como afirma Morrison (2017), um vazio pode não estar preenchido, mas isso não significa que ele seja um vácuo, pois a literatura pode ser espaço de enunciação de si e do outro.

O feminismo é um pilar fundamental na construção da história e do reposicionamento da condição da mulher em todas as sociedades. O feminismo negro decolonial, especificamente, destaca-se por romper as correntes do racismo e do sexismo, indo além da experiência individual para abraçar a coletividade. Ele visibiliza identidades coletivas que a modernidade colonial não reconheceu, além disso, tentou apagar, que são: mulheres indígenas, quilombolas, seringueiras e beradeiras entre tantas outras que ficaram alijadas no processo. Ao trazer essas vozes para o centro, o movimento revela que a libertação de uma é o fortalecimento de todas as que foram mantidas invisíveis pelo silenciamento histórico.

Os textos adotados neste dossiê evidenciam a potência das produções literárias, das manifestações artísticas, teóricas e das práticas culturais como espaço de existência e reexistência da mulher, bem como de sua criação literária. Desse modo, ao trazer à tona a problemática da colonização de gênero, buscamos recuperar o protagonismo feminino antes silenciado e que contribui para o fortalecimento de perspectivas críticas que desafiam a hegemonia do masculino, do patriarcado, ampliando horizontes interpretativos sobre a decolonialidade de gênero e seus desdobramentos.

Sendo assim, é necessário e urgente que se mantenha na ordem do dia a discussão em torno da desconstrução dos processos de manutenção da inferiorização das mulheres tendo como principal instrumento a escrita e as mobilizações que se fazem a partir dela.

Desejamos uma boa leitura e que as reflexões a seguir, seja por meio dos textos literários e/ou dos elementos da cultura, nos tornem mais éticos e mais responsáveis uns com os outros. Agradecemos, de modo especial, ao Prof. Dr. Lucas Martins Gama Khalil,

pela parceria fundamental neste dossiê, na recepção, acompanhamento, editoração e publicação.

Organizadores

Profa. Dra. Larissa Gotti Pissinatti (UNIR)

Profa. Dra. Sonia Maria Gomes Sampaio (UNIR)

Profa. Dra. Mara Genecy Centeno Nogueira (UNIR)

Prof. Dr. Eulisson Nogueira de Sousa (UNIR)

Re-Unir

Exploração e silenciamento da mulher indígena na Amazônia sob a perspectiva do feminismo decolonial no conto *Maibi*, de Alberto Rangel

Exploration and silence of indigenous women in the amazon from the perspective of decolonial feminism in the story Maibi, by Alberto Rangel

Verônica Aquino Boing¹
Larissa Gotti Pissinatti²

Resumo: Este artigo tem como objetivo identificar as marcas de subalternização e violência da mulher no conto "Maibi", presente na obra *Inferno Verde* de Alberto Rangel (2001). Para tanto, utilizaremos a abordagem crítica dos estudos pós-coloniais/decoloniais considerando os argumentos de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), María Lugones (2014), Françoise Vergès (2021), dentre outros. Na análise investigaremos a personagem Maibi, enquanto mulher indígena, identificando, nas relações de poder presentes nas relações de gênero, as investidas que subalternizam e violentam a mulher, a partir de práticas colonizadoras que se refinam até os dias atuais. Os resultados indicam que o conto em questão evidencia formas de violência estrutural associadas à colonialidade de gênero que expressam a subalternização da mulher no contexto de colonização da Amazônia. A personagem Maibi expressa o silenciamento, a coisificação e a opressão do ser feminino frente às práticas colonizadoras que se estendem até a atualidade em relação à mulher.

Palavras-Chave: Maibi; Pós-colonial; Subalternidade; Colonização de gênero.

Abstract: This article aims to identify the marks of subalternation and violence against women in the short story "Maibi," found in Alberto Rangel's work *Inferno Verde* (2001). To this end, we will use the critical approach of postcolonial/decolonial studies, considering the arguments of Gayatri Chakravorty Spivak (2010), María Lugones (2014), Françoise Vergès (2021), among others. In the analysis, we will investigate the character Maibi, as an indigenous woman, identifying in the power relations present in gender relations, the attacks that subalternize and violate women, based on colonizing practices that are refined to this day. The results indicate that the short story in question evidences forms of structural violence associated with gender coloniality that express the subalternation of women in the context of the colonization of the Amazon. The character Maibi expresses the silencing, objectification, and oppression of the female being in the face of colonizing practices that extend to the present day in relation to women.

Keywords: Maibi; Post-colonial; Subalternity; Gender colonization.

Introdução

A literatura brasileira desde o início do século XX frequentemente reflete as profundas contradições sociais resultantes da modernização econômica, ao mesmo tempo em que expõe a persistência de práticas coloniais. No conto *Maibi*, de Rangel (2001), observamos um exemplo contundente da exploração humana, feminina e ambiental nos seringais da Amazônia brasileira, apresentados como um pequeno retrato

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5830899671268684>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-3383-172X>. E-mail: veraaboing123@gmail.com

² Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Docente da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3047273542545380>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7964-7063>. E-mail: larissa.pissinatti@unir.br

da ordem colonial tardia. Por meio de uma narrativa marcada pela violência, violência de gênero e opressão, Rangel (2001) constrói a figura trágica de Maibi, cuja condição revela o corpo feminino e indígena como território a ser violado, negociado e descartado.

Partimos de uma análise crítica do conto *Maibi* à luz dos estudos pós-coloniais e do feminismo decolonial, com o objetivo de refletirmos sobre a representação da mulher indígena na literatura amazônica durante o ciclo da borracha. A narrativa nos evidencia como os corpos femininos, especialmente os corpos indígenas, foram inseridos nas lógicas extrativistas e coloniais da época, ocupando uma posição de subalternidade e exploração. A violência exercida sobre Maibi transcende o plano físico e circunstancial: ela é simbólica, estrutural e funcional ao sistema de dominação masculina, colonial e capitalista.

Acreditamos que nosso estudo é relevante na medida que nos permite responder às seguintes questões: como a mulher indígena é representada no conto *Maibi*? De que maneira a narrativa evidencia os mecanismos de exploração e silenciamento das mulheres no processo de colonização da Amazônia? Partimos da hipótese de que uma leitura verticalizada da figura de Maibi pode ampliar a compreensão sobre o papel da literatura na denúncia — ou na reprodução — de estruturas patriarcais e racistas que moldaram e continuam a moldar as relações sociais no Brasil.

A análise será fundamentada a partir de teóricos que questionam os discursos patriarcais e coloniais, como Gayatri Chakravorty Spivak (2010), María Lugones (2014), Françoise Vergès (2021), dentre outros. Esses estudiosos fornecem subsídios críticos para abordar a colonialidade de gênero e a subalternização da mulher indígena, problematizando como a literatura pode narrar, legitimar e perpetuar violências simbólicas, e a mercantilização dos corpos femininos.

Dessa forma, buscaremos contribuir para a resignificação das percepções sobre o papel da mulher indígena na história e na literatura brasileira, enfatizando a necessidade urgente de revisar criticamente os mecanismos de representação que naturalizam sua marginalização e exclusão nos espaços de poder e decisão. Ao revisitarmos o silenciamento de Maibi, reafirmamos a necessidade de escuta e de reconstrução de uma história que inclua as vozes historicamente apagadas das mulheres indígenas.

Reflexões teóricas sobre: a figura feminina, a subalternidade e a colonialidade de gênero

Ao longo da história, as mulheres foram sistematicamente colocadas em posições de obediência e dependência masculina, muitas vezes retratadas como desinteressadas ou inadequadas para participar da vida pública, sendo restringidas ao espaço doméstico. De acordo com Maria Lugones (2014):

O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/ agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês (Lugones, 2014, p. 937).

Nessa perspectiva, compreendemos que a construção hierárquica do humano, baseada em uma separação civilizatória racializada e patriarcal, serviu como ferramenta para desumanizar as populações colonizadas e naturalizar a subalternidade feminina. Em sociedades marcadas por estruturas dominantes e coloniais, o padrão de mulher foi historicamente reduzido à função reprodutiva, ao trabalho doméstico e ao confinamento no espaço privado do lar. Essa configuração não é natural, mas fruto de um projeto colonial que impôs uma lógica de dois valores, hierárquica e eurocentrada, sobre os corpos femininos e as relações sociais.

A partir dos argumentos de Maria Lugones (2014) compreendemos que o colonialismo não apenas explorou territórios e povos, mas também reorganizou as relações de gênero de maneira violenta. Com o conceito de "colonialidade de gênero", a autora mostra que as mulheres, principalmente as negras e indígenas, foram duplamente colonizadas: subordinadas por seu gênero e racializadas como seres inferiores. Assim, gênero e raça passaram a operar de forma entrelaçada como mecanismos de opressão. Segundo Lugones (2014), apenas as mulheres burguesas e brancas foram reconhecidas como mulheres no Ocidente, enquanto as mulheres racializadas foram tratadas como versões inferiores ou deformadas da categoria "mulher", sempre ajustadas às exigências do capitalismo eurocêntrico.

Essa formulação evidencia a artificialidade da categoria "mulher" dentro do projeto moderno-colonial. Ela foi estruturada, conforme Lugones (2014), para excluir os corpos

racializados, posicionando-os como sub-humanos e funcionais à lógica de exploração e reprodução do capital. Na sociedade contemporânea, ainda persistem narrativas que empurram essas mulheres para a margem, representando-as como inferiores, submissas e ilegítimas. Frequentemente, seus corpos são reduzidos a objetos — seja pela hipersexualização, seja pela exploração como força de trabalho. Para romper com essas estruturas de silenciamento, exclusão e violência, precisamos necessariamente reconhecer que a opressão que recai sobre as mulheres racializadas é resultado direto de um processo colonial que ainda estrutura as formas de ver, nomear e tratar sua existência.

Fanon (1968), em sua análise sobre a psicologia colonial, no livro *Os Condenados da Terra*, oferece uma compreensão profunda de como funcionam as relações de poder entre os colonizadores e os colonizados. Para ele, a violência colonial não se limita ao domínio físico, mas invade a subjetividade dos povos oprimidos, afetando profundamente suas identidades e modos de existir. A opressão, nesse sentido, é interiorizada de forma tão intensa que o colonizado, muitas vezes, reproduz comportamentos e valores do colonizador, reforçando sua própria subordinação. Trata-se de um processo de alienação, em que o sujeito colonizado é afastado de sua cultura, de sua história e de si mesmo.

Essa perspectiva dialoga diretamente com a noção de “colonialidade de gênero” de Lugones (2014), explicando como as opressões de raça e gênero foram organizadas de maneira entrelaçada pelo sistema colonial, onde os homens também colonizados, subalternizaram as suas próprias mulheres.

A colonialidade do gênero, como perspectiva crítica, permite compreender que a opressão das mulheres racializadas não se deu apenas pela exclusão do espaço público, mas pela própria negação de sua humanidade. A separação entre quem é considerado plenamente humano e quem é colocado em uma condição subumana foi um elemento central na consolidação das hierarquias coloniais. Dentro dessa lógica, o gênero foi racializado e o feminino foi moldado para servir aos interesses do projeto colonial, em que apenas determinadas mulheres eram reconhecidas como portadoras de dignidade e direitos. As demais eram instrumentalizadas, seja como força de trabalho, seja como função reprodutiva, inseridas em uma estrutura que visava garantir a continuidade do poder branco e burguês.

Essa diferenciação colonização não desapareceu historicamente, estendendo as práticas colonizadoras até os dias atuais, pois os modos de pensar, representar e organizar os corpos continuam atravessados por essas heranças estruturais. A figura da mulher branca ainda ocupa, em muitos discursos sociais, o lugar de referência universal, enquanto as mulheres negras, indígenas e de outras etnias seguem sendo tratadas como “outras”, como exceções ou como ameaças. Essa continuidade revela como as bases do gênero moderno permanecem operando de forma desigual, invisibilizando experiências plurais e reforçando estereótipos que limitam a existência das mulheres não brancas.

Nesse sentido, Memmi (2007), em *O Retrato do Colonizado precedido pelo Retrato do Colonizador*, afirma que ao colonizado é relegado uma posição de inferioridade não apenas social e econômica, mas também psicológica, sendo levado a interiorizar a lógica do opressor. Nesse sentido, o colonizador faz com que o colonizado, em muitos casos, colabore com o próprio sistema que o submete, não por escolha livre, mas pela ausência de alternativas. No conto, essa exploração fica evidente na negociação entre Sabino (marido de Maibi) e o patrão, para saldar sua dívida, Sabino vende a mulher a outro homem para que este quite sua pendência. A opressão, portanto, deixa de ser apenas externa e coercitiva para tornar-se interna e estrutural, operando no campo simbólico e afetivo. Considerando essa noção, podemos observar que o conto demanda o nosso olhar para além da personagem Maibi, pois essas práticas, advindas de um patriarcado estrutural, podem ser observados nas relações de gêneros até os dias atuais em relação as mulheres, principalmente, às não-brancas posicionando-as em um sistema que naturaliza a subalternização, a opressão, a dominação, desautorizando seu engajamento e suas práticas sociais.

Nesse contexto, como observa Spivak (2010, p. 66):

[...] Com respeito à imagem da mulher e à relação entre a mulher e o silêncio, pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. A historiografia subalterna deve confrontar a impossibilidade de tais gestos. A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme.

No excerto acima, Spivak (2010) chama atenção para a maneira como a violência epistêmica colonial impede que a mulher, compreendida pela postura patriarcal como subalterna, construa sua própria história e seja reconhecida como sujeito de fala, reforçando seu silenciamento estrutural. A autora ainda argumenta que o silêncio da

mulher subalternizada não se deve à ausência de pensamento ou resistência, mas sim à imposição de um sistema que define quais vozes podem ser ouvidas e legitimadas. A historiografia, a linguagem e os próprios dispositivos de saber foram estruturados para excluir aquelas que não se enquadram no modelo hegemônico de sujeito — branco, europeu, masculino e burguês.

Nesse sentido, sua reflexão em *Pode o Subalterno Falar?* (Spivak, 2010) é essencial para entender a subordinação das mulheres indígenas e racializadas. A mulher subalterna é não apenas oprimida, mas representada a partir de uma perspectiva que a reduz a objeto, que silencia sua agência e apaga sua complexidade. Trata-se de um silenciamento estrutural, que ultrapassa a dimensão política e adentra o campo simbólico, onde sua existência como produtora de saber e como sujeito histórico é sistematicamente negada.

Os estudos de Spivak (2010) e Lugones (2014) contribuem na compreensão das múltiplas camadas de violência que incidem sobre os corpos femininos e racializados, no caso do nosso objeto de investigação, Maibi, mulher indígena, expressa a violência que não se restringe ao plano físico, mas que atravessa as esferas simbólica, epistêmica e subjetiva, naturalizando processos históricos de dominação e apagamento cultural.

Lugones (2014), ao tratar do feminismo decolonial no artigo Rumo a um feminismo descolonial, afirma que os eixos raça, gênero e classe são categorias interdependentes, asseverando que a colonialidade de gênero opera tanto na exploração material quanto na produção de sentidos, identidades e silenciamentos. Portanto, a opressão da mulher expressa na personagem Maibi não se apresenta apenas como herança do passado colonial amazônico nas relações de gênero, mas como uma estrutura patriarcal que se engendra em práticas colonizadoras em relação a mulher até a contemporaneidade.

Nesse contexto, ao identificarmos os mecanismos que mantêm a estrutura patriarcal, nas relações de poder presentes nas relações colonizadoras de gênero, apresentaremos, em seguida, as marcas de subalternização e violência na personagem Maibi, no conto Maibi, de Rangel (2001).

Subalternização da mulher em Maibi

Para situar a análise proposta, é fundamental compreender o contexto histórico e literário em que se insere o conto Maibi de Alberto Rangel (1871–1945), escritor brasileiro

com formação jurídica e sensibilidade voltada para as questões sociais e ambientais da Amazônia brasileira, que foi predominantemente masculina. Na obra em questão, o autor retrata ficcionalmente a realidade dos seringais durante o Ciclo da Borracha, período que se estendeu do final do século XIX ao início do século XX. Sua obra mais conhecida, *Inferno Verde* (1908), reúne contos que narram as condições brutais de trabalho impostas pelo sistema de aviamento, um mecanismo de endividamento contínuo que submetia indígenas, caboclos e nordestinos a uma forma de escravidão por dívidas, onde eram forçados a produzir para saldar dívidas impagáveis.

A colonização da Amazônia brasileira foi dominada por homens, que marginalizaram as mulheres nativas; é nesse contexto que se insere o conto Maibi, que se destaca por dramatizar a condição da mulher indígena submetida às violências econômicas e simbólicas da colonialidade. O conto expressa o contexto de um momento histórico de colonização da Amazônia e evidencia a colonização de gênero, “interseccionalizando raça, gênero e classe” (Lugones, 2014), demonstrando as marcas da exploração e dominação da mulher, assim como seu silenciamento, advindos de um patriarcado e violência estrutural em relação a mulher na formação da sociedade brasileira.

Como destaca Souza (2019), na sociedade amazônica da borracha, a mulher no seringal era vista como objeto de prazer e de trabalho doméstico, sendo reduzida ora a instrumento de uso, ora a moeda de troca. Submetida à autoridade masculina, do marido, do seringalista e do patrão, era silenciada e invisibilizada de diversas maneiras. Essa configuração revela a estrutura patriarcal e violenta que permeava os seringais, onde a mulher era confinada a funções sexuais e domésticas, sem qualquer reconhecimento da sua humanidade. Essa lógica se evidencia no conto Maibi, de Rangel (2001), onde a protagonista mulher, indígena, encarna o peso dessa violência simbólica e material, expondo a brutalidade de um sistema que nega sua dignidade e apaga sua voz enquanto sujeito histórico.

Nesse contexto, Quijano (2005) afirma que a ideia de raça, em seu sentido moderno, nasceu no contexto da colonização das Américas e passou a funcionar como instrumento central de classificação social. Raça tornou-se critério de hierarquização dos sujeitos, associando identidades como “índios”, “negros” e “mestiços” a posições de subalternidade dentro das novas estruturas coloniais. No conto de Rangel (2001), essa lógica se manifesta na forma como a personagem Maibi é racializada, exotizada e

convertida em corpo-colônia, sujeita a uma ordem de dominação que combina exploração econômica, apagamento simbólico e violência de gênero.

No contexto do seringal, as mulheres eram tratadas como artigos de luxo, especialmente quando se tratava de mulheres indígenas, passíveis de serem traficadas, comercializadas, requisitadas ou capturadas nas matas. Viver nesse ambiente significava, para a mulher, estar subordinada à posse masculina, obedecendo a uma lógica patriarcal rígida, privando-a da autonomia para definir os caminhos de sua própria existência, enquanto mulher. Essa lógica de exploração é explicitada em um dos trechos do conto, no qual o corpo de Maibi é negociado como mercadoria:

Uma figura alentada e bruta, com a bocaça mascarada pela franja da bigodeira ruça, dizia a outra personagem, chupada, [...] – Então, o negócio está feito... estamos entendidos. Você nada me deve e deixa a Maibi com o Sérgio. [...] Mas, que negócio fora afinal firmado? O Sabino devia ao patrão sete contos e duzentos, que a tanto montava a adição das parcelas de dívidas de quatro anos atrás, e cedia a mulher a um outro freguês do seringal, o Sérgio, que por sua vez assumia a responsabilidade de saldar essa dívida. O mais comum dos arranjos comerciais, essa transferência de débito, com o assentimento do credor, por saldo de contas (Rangel, 2001, p. 125).

O excerto acima expressa o que Lugones (2014) define como “colonialidade do gênero”, por meio dessa prática a mulher racializada é reduzida a objeto de transação dentro da lógica capitalista colonial. Portanto, a personagem Maibi, não é reconhecida como sujeito de direitos ou de fala, mas convertida em moeda de troca entre homens inseridos na economia extrativista. A negociação do corpo feminino ocorre de maneira naturalizada, como parte de um acordo comercial comum, o que evidencia como a violência de gênero e a exploração econômica se entrelaçavam e eram legitimadas pela estrutura social do seringal. A violência se manifesta, assim, não apenas na exploração do trabalho, mas na própria dissolução do engajamento social da mulher indígena, reafirmando seu lugar subalterno na ordem colonial.

Essa situação de subalternidade extrema, dialoga com a noção de Fanon (1968) denominada “internalização do colonialismo”, por meio do qual, o oprimido reproduz a lógica que o esmaga. No conto em questão podemos observar que o personagem Sabino, marido de Maibi, também é um colonizado e reproduz o método de dominação colonial, tratando o corpo de Maibi, sua esposa, mulher e indígena, como mero objeto de transação, naturalizando relações de poder desiguais dentro do seu próprio ciclo afetivo.

Para Memmi (2007), o colonizado é empurrado a uma posição de inferioridade psicológica e social, interiorizando a lógica do opressor. No conto, o esposo de Maibi ao entrega-la como moeda de troca para pagamento de dívida expressa a internalização dos valores coloniais como afirmam Memmi (2007) e Fanon (1968). Dessa forma, o colonizado alienado, perpetua práticas que sustentam sua própria condição de inferioridade.

Além disso, a condição da personagem Maibi expressa o que Vergès (2021) denomina como o processo de sacrifício do corpo colonizado. Para a autora, isso significa que a lógica colonial não apenas explora, mas transforma corpo racializado da mulher, em territórios de extração e violência permanente.

Para Lugones (2014), a colonização da mulher na América Latina e em outros continentes colonizados ocorre em camadas (raça, gênero e classe). Com isso, podemos considerar que a personagem Maibi, enquanto mulher indígena, tem seu corpo duplamente colonizado: primeiro pela violência de gênero que o reduz à função de mercadoria; depois pela violência racial que o inferioriza e o posiciona como espaço legítimo de dominação. No conto, essa lógica é evidenciada quando a personagem Maibi é negociada objetificada e sem direito à fala, reafirmando uma estrutura patriarcal e colonizadora que localiza o corpo da mulher como algo disponível à circulação dentro das engrenagens econômicas coloniais. Essa estrutura de desumanização é reforçada em outro momento significativo do conto, no qual o narrador revela a perspectiva de Sabino após a entrega de Maibi:

E o Sabino iria labutar com ânimo, na esperança, agora bem realizável, de tirar saldo no fim do ano. Com a mulher, a sua peça maior também tinha desaparecido: os sete contos e tanto, que neles pensar era se lançar pela certa num deplorável estado de desalento. Compreendia o Sabino que, em companhia da esposa, por mais que trabalhasse, nunca pagaria a dívida crescente e escravo se tornava. O débito era um par de machos... “Tirar saldo” é a obsessão do trabalhador, no seringal. E como não ser assim, se o saldo é a liberdade? (Rangel, 2001, p. 126).

O excerto evidencia como o sistema colonial destrói não apenas os corpos, mas também as relações afetivas e sociais, convertendo a dignidade humana em instrumento de negociação econômica. A mulher deixa de ser companheira ou sujeito autônomo: torna-se um obstáculo ao saldo, à suposta liberdade, e, por isso, é descartada, reforçando

a ideia de que, quando se trata de corpos femininos, sempre são os primeiros a serem convertidos em moeda de troca.

Essa dinâmica ilustra o que Memmi (2007) define como a totalidade da colonização, ou seja, um sistema em que todos os aspectos da existência do colonizado — inclusive os afetivos — são corroídos e subordinados à lógica da exploração. No conto, essa realidade é retratada nas relações humanas e nas transações comerciais, onde a mulher é convertida e reduzida em saldo de contas. A desumanização, portanto, não se limita ao corpo físico, mas se estende às estruturas emocionais e sociais, corroendo a dignidade e instrumentalizando o afeto em função da lógica colonial.

Em outro trecho do conto, Maibi é lembrada por Sabino de maneira profundamente erotizada:

Ah! os olhos dela, tingidos no sumo do pajurá; o andar miúdo e ligeiro de um maçarico; ah! os seus cabelos do negror da polpa de mutum 'fava'; o vulto roliço... As carícias ardentes da moça iriam agora aplicar-se em outro... (Rangel, 2001, p. 125).

Nesse trecho, podemos constatar de que forma o imaginário colonial molda a percepção da personagem Maibi. Não se trata apenas de uma lembrança nostálgica de Sabino, mas de uma reprodução simbólica da violência, Maibi é vista como extensão da terra fértil, exótica, útil e, portanto, passível de exploração e abandono conforme as necessidades do colonizador. A comparação de seus traços físicos a elementos naturais como o pajurá, o maçarico e o mutum "fava" revelam um olhar que animaliza e tipifica o corpo indígena, esvaziando-o de complexidade humana. Ao submeter Maibi a esse regime de significação, o conto evidencia o entrelaçamento entre erotismo e dominação colonial. A "danada cabocla" (Rangel, 2001) que lhe proporcionava prazer é, ao mesmo tempo, descartada como um obstáculo econômico e emocional.

Dessa forma, o erotismo que percorre a memória de Sabino não é inocente: ele legitima o abandono, justificando a exploração anterior e a rejeição posterior. Nesse sentido, a personagem Maibi personifica a "marca do colonizado" (Memmi, 2007), ela é reduzida a um objeto descartável, à função de servir aos interesses do outro, sua existência só é reconhecida na medida em que satisfaz ou ameaça os objetivos do colonizador. O conto, expõe a engrenagem perversa do sistema patriarcal e das práticas colonizadoras nas relações de gênero, onde sempre existe um corpo mais vulnerável para explorar, e esse corpo é, invariavelmente, da mulher. A subalternidade fica ainda

mais evidente no final do conto, onde sinais de silenciamento reforçam, a partir da personagem Maibi, a subalternização da mulher nos seringais daquela época. Essa violência atinge seu ápice no episódio descrito a seguir:

[...] Uma mulher, completamente despida, estava amarrada a certa seringueira. [...] Atado com uns pedaços de ambécima à 'madeira' da estrada, o corpo acanelado da cabocla adornava bizarramente a planta que lhe servia de estranho pelourinho. [...] Sobre os seios túrgidos, sobre o ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada em argila baça, uma dúzia de tigelas. Devia o sangue da mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo que sustinha a morta (Rangel, 2001, p. 135).

O silenciamento de Maibi se intensifica ao percebermos que, apesar de ser a personagem que nomeia o conto, ela atravessa toda a narrativa sem ter sua voz registrada. Maibi é falada, manipulada, vendida e assassinada, mas nunca fala. Essa ausência dialoga diretamente com a reflexão de Spivak (2010), que questiona: "pode o subalterno falar?". No caso de Maibi, a resposta é negativa, mesmo sendo o centro da história, ela permanece subjugada à fala do outro, incapaz de expressar seus próprios desejos ou resistências. Assim, o conto revela a dinâmica em que o subalterno é não apenas explorado materialmente, mas também anulado simbolicamente, sendo privado de sua agência até mesmo no espaço narrativo.

A figura de Maibi, embora central na narrativa, é construída a partir da ausência de voz e da impossibilidade de enunciação, sua trajetória evidencia o que Spivak (2010) problematiza como o duplo apagamento do subalterno: não apenas a exploração concreta, mas também a interdição discursiva, que impede a constituição de um sujeito que fale por si. No conto, Maibi não articula uma única palavra; sua subjetividade é anulada, sendo representada apenas pelos desejos, memórias e interesses de personagens masculinos. Assim, sua morte brutal, inscrevendo seu corpo na seringueira como se fosse parte da natureza a ser extraída, reforça o silenciamento e a transformação da mulher racializada em emblema da devastação colonial.

Além de exemplificar o silenciamento descrito por Spivak (2010), a personagem Maibi simboliza a cristalização de uma hierarquia social em que as mulheres indígenas são objetos de circulação, trocadas como mercadorias e, em última instância, sacrificadas para manter a lógica econômica e simbólica do sistema colonial. Sua ausência de voz e de agência ressalta a profundidade da dominação colonial que não se contenta apenas

em explorar economicamente os sujeitos racializados, mas também busca obliterar sua capacidade de narrar a própria existência.

Ao final do conto, portanto, o corpo silenciado de Maibi não apenas simboliza, mas denuncia concretamente a violência estrutural imposta às mulheres indígenas na história da Amazônia, ao mesmo tempo, em que expõe as brutalidades da exploração seringalista, também expressa a estrutura patriarcal e a subalternização da mulher. A ausência de voz da personagem Maibi, sua conversão em mercadoria e sua morte ritualizada apontam para a persistência de uma matriz de dominação que configura corpos racializados e femininos como territórios a serem apropriados, utilizados e descartados.

Dessa forma, Maibi é mantida no conto, em um lugar de silêncio absoluto, no entanto, seu silêncio também pode ser interpretado como denunciativo chamando a atenção para a violência sistêmica e estrutural em relação a mulher. Por fim, podemos considerar que a personagem Maibi é uma presença que insiste, na recusa do silenciamento imposto e denuncia em seu silêncio, as ausências impostas pelas práticas colonizadoras, em relação ao seu corpo e sua voz, também denunciam as estruturas coloniais nas relações de gênero, demandando atenção às estratégias da colonização de gênero que subalternizam, oprimem, dominam e desfiguram a mulher em suas práticas sociais.

Considerações finais

Ao longo desse trabalho o conto Maibi permitiu refletir e identificar os mecanismos colonizadores, nas relações de gênero, vinculados à exploração, à violência e silenciamento impostos as mulheres não-brancas no processo de colonização da Amazônia brasileira. A maneira como a personagem Maibi é representada na obra revela as estruturas de uma sociedade patriarcal, que foram ainda mais intensificadas após a colonização e mantêm as mulheres em posição submissão, negando-lhes o direito de exercer as funções sociais.

A personagem Maibi é expressa como um corpo disponível para o desejo masculino, para a troca comercial e para a violência. Sua trajetória, da relação afetiva interessada, com Sabino, passando pela sua venda como mercadoria, até seu assassinato brutal, revela a crueldade da lógica colonial que subjuga os corpos femininos

indígenas, à dominação econômica, racial e de gênero. Ao investigar a maneira como conto constrói a personagem, torna-se evidente que a representação da personagem Maibi ultrapassa a denúncia social imediata para adentrar uma camada mais profunda de crítica à colonialidade. A mercantilização de seu corpo e a naturalização de sua morte ritualizada, no final do conto, mostram que a violência contra a mulher indígena é estrutural e sistemática, incorporada às práticas econômicas e simbólicas de uma sociedade capitalista e extrativista amazônica.

Nesse sentido, o silenciamento da personagem Maibi dialoga com as reflexões de Spivak (2010), sobre a impossibilidade de fala do subalterno, se o homem subalterno, não encontra espaço para falar e nem se impor, o sujeito feminino encontra-se, em situação ainda mais extrema de subjugamento, exploração e violência. No conto, a história da Maibi é contada por terceiro, mesmo sendo a personagem principal, sua voz não é ouvida em nenhum momento. Assim, ao mesmo tempo em que o conto expõe essa dinâmica, a reflete, tornando-se ele próprio um testemunho da dificuldade estrutural de representar a subjetividade daquelas que, pela violência colonial, foram condenadas ao silêncio.

A trajetória de Maibi ilustra, assim, um duplo processo de desumanização: o primeiro: material, relacionado à sua condição de mercadoria, e o segundo: simbólico, vinculado à sua exclusão do espaço discursivo. Esta dupla opressão corrobora a tese de que, no contexto colonial, a mulher indígena ocupa a posição extrema de vulnerabilidade, sendo objeto de uso, de troca e sacrifício, sem que suas dores ou suas experiências possam ser plenamente escritas na narrativa dominante.

Os estudos pós-coloniais e decoloniais permitiram nesse estudo revisitar o conto Maibi reconhecendo as estruturas colonizadoras envolvidas nas relações de gênero. Desse modo, o conto permite reconhecer e repudiar as marcas de um sistema patriarcal e colonial que ao contar a história de Maibi, e dar voz ao silêncio não endossa, mas denuncia através de uma leitura crítica.

Embora Maibi seja retratada sob o olhar exótico dos homens que a cercam, a personagem é mais do que um corpo disponível, sua ausência de voz explicita o apagamento histórico das mulheres indígenas, cuja humanidade foi sistematicamente negada pelas estruturas coloniais e patriarcais. O texto nos obriga a reconhecer esse silenciamento como sintoma da lógica de dominação, e não como uma verdade essencial sobre ela.

A personagem Maibi, portanto, nos demanda voltar nosso olhar, a fim de pensar na urgência de descolonizar não apenas os temas, mas os olhares e os discursos em relação à mulher, reconhecendo e reparando simbolicamente os corpos femininos que foram silenciados.

REFERÊNCIAS

- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Prefácio de Jean-Paul Sartre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935–952, set./dez., 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QtnBjL64Xvssn9F6FHJqznb/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 19 abr. 2025.
- SOUZA, Márcio. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. Organização de Tenório Telles; estudo crítico de Marcos Frederico Krüger. 5. ed. revista. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- SPIVAK Chakravorty, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

Recebido em: 25/10/2025

Aceito em: 21/04/2026

Corpos contados, corpos descartados: a violência ironizada no conto *Gols*, de Divanize Carbonieri

Counted Bodies, Discarded Bodies: The Metaphorized Violence in the Short Story *Gols*, by Divanize Carbonieri

Isabela Cardoso de Oliveira Raymundo¹

Luis Carlos Alves de Melo²

Resumo: Este artigo reflete sobre as construções históricas e simbólicas da feminilidade no Ocidente, destacando como discursos filosóficos, religiosos, científicos e literários moldaram e naturalizaram a desigualdade de gênero. A partir de autores clássicos, como Platão, e de pensadoras feministas, como Simone de Beauvoir, Gayle Rubin e Judith Butler, discute-se a persistência de estruturas patriarcais que inscrevem o corpo feminino como “outro” e como objeto de controle social. Em diálogo com as contribuições de Michel Foucault e Pierre Bourdieu, o trabalho analisa como as práticas discursivas produzem corpos subalternizados e legitimam violências simbólicas, materiais e institucionais. A segunda parte volta-se para a literatura de autoria feminina, especialmente a obra de Divanize Carbonieri, que tensiona representações normativas de gênero e explicita a lógica da dominação masculina em narrativas como *Nave Alienígena* (2022). O estudo conclui que a literatura contemporânea escrita por mulheres se constitui como espaço de resistência, desnaturalizando estereótipos, denunciando processos de abjeção e reinscrevendo corpos historicamente marginalizados no centro da narrativa.

Palavras-chave: Gênero; Feminilidade; Poder; Divanize Carbonieri.

Abstract: This paper reflects on the historical and symbolic constructions of femininity in Western culture, highlighting how philosophical, religious, scientific, and literary discourses have shaped and naturalized gender inequality. Drawing on classical thinkers such as Platão and feminist theorists including Simone de Beauvoir, Gayle Rubin, and Judith Butler, it discusses the persistence of patriarchal structures that inscribe the female body as the “other” and as an object of social control. In dialogue with Michel Foucault and Pierre Bourdieu, the study analyzes how discursive practices produce subordinated bodies and legitimize symbolic, material, and institutional violence. The second part focuses on women’s literature, particularly the works of Divanize Carbonieri, which challenge normative representations of gender and expose the logic of male domination in narratives such as *Nave Alienígena* (2022). The study concludes that contemporary women’s writing functions as a space of resistance, denaturalizing stereotypes, denouncing processes of abjection, and reinscribing historically marginalized bodies at the center of literary narratives.

Keywords: Gender; Femininity; Power; Divanize Carbonieri.

Breves reflexões sobre gênero e feminilidade em transe

A construção da identidade feminina ao longo da história não se deu de forma natural ou espontânea, mas resultou de um intrincado processo de atribuição de sentidos promovido por instituições que detinham (e ainda detêm) o poder de definir o que é ser mulher. Desde os primeiros registros das civilizações ocidentais, a figura feminina foi

¹ Graduada em Letras. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6599030768057719>. Orcid: orcid.org/0009-0006-8068-8117. E-mail: isabela898.ic@gmail.com

² Doutor em Letras - Estudos de Literaturas. Professor Adjunto de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3569712521350517>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6984-6440>. E-mail: luisacam@outlook.com

sistematicamente moldada por discursos que a situaram como dependente, subalterna, passiva. Essa arquitetura simbólica da desigualdade se ancora em fundamentos filosóficos, científicos, religiosos e jurídicos que não apenas justificaram a inferiorização das mulheres, mas naturalizaram sua condição de objeto, propriedade e extensão do masculino. Segundo as leis romanas e gregas mais antigas, a mulher estava sob o poder marital, que os romanos chamavam de *manus*. Da *manus* do pai ela era passada a *manus* do marido, com este morto, passava a tutela dos filhos, e na falta destes, para a tutela dos parentes do marido (Coulanges, 1998, p. 144).

Entre os séculos V e IV (a.C), os homens de classes mais altas passavam a maior parte do tempo longe da família. As esposas eram relegadas à permanência em casa. O casamento tinha caráter de arranjo político e econômico, destituído de elementos românticos. Os homens se casavam para garantir a legitimidade de alguns filhos, adquirir a propriedade da mulher pelo dote e para ter quem cuidasse da casa em sua ausência. Mas as esposas não eram vistas como iguais aos maridos, não apareciam em público com eles, muito menos eram encorajadas a participar de qualquer forma de atividade social, política ou intelectual (Burns, 1941, p. 190).

Ainda no pensamento clássico ocidental, a filosofia de Platão estabelece uma teoria que distingue o mundo sensível, associado à matéria, à mudança e à imperfeição, do mundo inteligível, vinculado à razão, à permanência e à verdade. Essa cisão entre corpo e alma foi transposta para a organização social, operando como um modelo metafísico de valoração hierárquica. O corpo, entendido como fonte de engano e limitação, passou a ser concebido como obstáculo à virtude e ao conhecimento, enquanto a razão, atributo elevado, era associada à natureza masculina. A mulher, por sua vez, historicamente relacionada ao corpo e à reprodução, foi inscrita simbolicamente no polo inferior dessa dicotomia.

Sobre isso, Duby e Perrot (1990, p. 110) afirmam:

[...] alma e movimento de um lado, corpo matéria e passividade do outro. A problemática do gênero, o esforço para definir a diferença sexual como variante quantitativamente mensurável no interior de um conceito de genos em que a reprodução e a unicidade morfológica permanecem compatíveis, leva ao sistema de dicotomias tais que o feminino ocupa o lugar do negativo, da alteração, do defeito.

Ainda que em sua principal obra, *A República*, Platão reconheça a capacidade das mulheres para desempenhar funções semelhantes às dos homens caso recebam a mesma educação, em outras obras, como o *Timeu*, ao tratar da criação das mulheres, ele afirma que o nascimento em corpos femininos representa um estágio inferior da alma — uma espécie de punição às almas que falharam enquanto homens.

Todos os homens covardes que levaram uma vida injusta, de acordo com o provável discurso, transformaram-se em mulheres na segunda encarnação. Naquela época, os deuses criaram o amor pela cópula [...] Portanto, as partes pudendas dos homens, sendo desobedientes e independentes, como um animal que não ouve a razão, tentam dominar tudo por causa de seus desejos apaixonados. Os chamados úteros e ventres nas mulheres [...] até que o desejo de um e o amor do outro, como se estivessem colhendo frutos das árvores, os reúnam e, depois de plantar no útero, como em solo fértil, animais invisíveis por causa de sua pequenez e falta de forma, e separar os amantes novamente, criem os primeiros dentro de si e, depois de trazê-los mais tarde à luz, produzam a geração de seres vivos. Desse modo, todos os animais, de então e de agora, tornam-se uns aos outros e são transformados de acordo com a perda ou aquisição de inteligência ou insanidade (Platão, 2012, p.54, tradução própria)³

Esse sistema simbólico contribuiu para a constituição de um modelo civilizatório que, ao longo dos séculos, consolidou a mulher como o “outro” do homem, o que Simone de Beauvoir posteriormente identifica como um dos mecanismos fundamentais da opressão de gênero. A influência desse dualismo adereçado por Platão não se encerra no âmbito filosófico. Ela se espalha para outras instâncias de poder, como a religião, por exemplo, onde se mostra de crucial importância para a consolidação e manutenção da dominação masculina. O cristianismo, em especial, incorporou a cisão entre corpo e alma, atribuindo valores morais distintos a cada um desses elementos. O corpo, considerado corruptível e inclinado ao pecado, foi associado ao desejo e à tentação –

³ No original: Todos los varones cobardes y que llevaron una vida injusta, según el discurso probable, cambiaron a mujeres en la segunda encarnación. En ese momento, los dioses crearon el amor a la copulación [...] Por ello, las partes pudendas de los hombres, al ser desobedientes e independientes, como un animal que no escucha a la razón, intentan dominarlo todo a causa de sus deseos apasionados. Los así llamados úteros y matrices en las mujeres[...] hasta que el deseo de uno y el amor de otro, como si recogieran un fruto de los árboles, los reúnen y, después de plantar en el útero como en tierra fértil animales invisibles por su pequeñez e informes y de separar a los amantes nuevamente, crían a aquéllos en el interior, y, tras hacerlos salir más tarde a la luz, cumplen la generación de los seres vivientes. Así surgieron, entonces, las mujeres y toda la especie femenina.[...] De esta manera, todos los animales, entonces y ahora, se convierten unos en otros y se transforman según la pérdida o adquisición de inteligencia o demencia (Platão, 2012, p. 54).

características projetadas sobre o feminino. A alma, por outro lado, associada à razão, à fé e à salvação, passou a ser concebida como domínios idealmente masculinos. Essa visão reforçou a associação da mulher com o pecado, a carne e a desordem, como exemplificado na narrativa bíblica da Queda, em que Eva, ao desobedecer a Deus, é responsabilizada pela entrada do mal no mundo.

Segundo a tradição judaico-cristã, já no mito da criação, a mulher surge apenas como mera derivação do homem. A partir dos três versículos (Gênesis 2:21-23) que se iniciam com “Mandou, pois, o Senhor Deus um profundo sono a Adão; e, enquanto ele estava dormindo, tirou uma de suas costelas [...]”, apreendemos a impressão de que o corpo dessa mulher é de segunda classe. Deus cria Adão do barro, à sua imagem, enquanto Eva é uma costela descartável. A vida é insuflada diretamente nas narinas de Adão, animando seu corpo. O corpo de Eva é matéria nascida de matéria, o afastando ainda mais da mão do Criador⁴.

Na Idade Média, essa concepção foi amplamente utilizada pela Igreja para justificar o controle sobre os corpos femininos, sua exclusão dos espaços de poder e submissão ao patriarcado. A religião possuía enorme poder político, era forte presença na vida medieval e exercia grande influência sobre as normas sociais. Assim, as mulheres eram julgadas conforme suas tradições, que frequentemente as associavam à pureza, obediência e cuidado familiar. As “desviantes” do comportamento social esperado eram vistas como insubmissas, perseguidas e executadas publicamente perante tribunais religiosos.

Quanto às representações médicas e anatômicas da época, elas colaboraram para essa construção simbólica da mulher como um “homem incompleto” ou “defeituoso”. A pesquisadora Marie-Christine Pouchelle, ao estudar manuscritos de cirurgias medievais, identificou que a vagina era frequentemente representada como um falo invertido, reforçando a ideia de que o corpo da mulher era uma variação imperfeita do

⁴ De acordo com textos apócrifos da tradição judaica, como o Alfabeto de Ben Sira, Eva não teria sido a primeira mulher criada por Deus. Antes dela, teria existido Lilith, formada da mesma substância que Adão — o barro — e, portanto, igual a ele em origem. Por recusar-se a ocupar uma posição de submissão, Lilith é transformada em um demônio. “Lilith baseia-se mais diretamente em *O Alfabeto de Ben Sira (ABS)*, uma coleção anônima de provérbios e histórias escritas em aramaico e hebraico, datada de algum lugar entre os séculos VIII e X d.C. Aqui Lilith precede Eva como a primeira esposa de Adão, e sua recusa em se submeter sexualmente a leva a fugir, perseguida por anjos e, depois disso, viver uma existência amaldiçoada. Em uma história ainda mais longa da mitologia popular, ela pertence a linhagens de deusas e espíritos codificadas como sedutoras e demoníacas” (Forner, 2024, p. 201). Essa narrativa reforça simbolicamente a associação entre o feminino rebelde, a desobediência e a desordem, lançando as bases para a figura da “mulher perigosa”, ainda hoje presente no imaginário social.

corpo masculino (Pouchelle, 1983 apud Bourdieu, 2024, p. 32). Até o Renascimento, não havia sequer terminologia anatômica específica para descrever os órgãos genitais femininos com precisão, de modo que o sexo da mulher era imaginado como composto pelos mesmos órgãos do homem, apenas voltados para dentro. (Laqueur, 1987 apud Bourdieu, 2024, p. 32) Essa ignorância não era meramente científica, mas culturalmente sustentada por um imaginário que negava à mulher qualquer autonomia simbólica sobre o próprio corpo, relegando sua identidade ao espelho invertido da masculinidade.

Durante séculos, tentou-se justificar as diferenças entre homens e mulheres por meio de explicações baseadas no corpo ou na mente. A anatomia, a fisiologia e a psicologia foram mobilizadas para sustentar a ideia de uma hierarquia natural entre os gêneros, atribuindo às mulheres uma posição de inferioridade como um dado biológico incontestável. Até o início do século XX, as ciências humanas, em grande parte, seguiram essa lógica, tomando o sexo biológico como chave para compreender as diferenças sociais. O que esta abordagem não se mostrou capaz de explicar, entretanto, é como é possível, por exemplo, mulheres de diferentes lugares do globo, em diferentes momentos da história, apesar de possuírem constituição fisiológica semelhante, se comportarem de maneiras tão particulares.

É neste fazer cultural e histórico complexo que os significados de gênero e dos processos de identificação se desenvolvem. O conceito de gênero, como o compreendemos hoje, só surge após a Segunda Guerra Mundial, ao fim da chamada segunda onda do feminismo. Após passarem o final do século XIX e início do XX lutando pelo reconhecimento de direitos civis e políticos básicos, mulheres ao redor do mundo começaram a questionar as estruturas mais profundas que sustentavam as relações desiguais de poder que as desfavoreciam.

No âmbito da filosofia, destaca-se a figura da feminista francesa Simone de Beauvoir, cuja obra central *O Segundo Sexo* (1949) dá novo fôlego às reflexões da época ao refutar a existência de uma natureza feminina dada pela biologia. Beauvoir aponta para os processos de socialização que condicionam as mulheres a determinadas expectativas sociais. Assim, ao invés de uma consequência inevitável, a feminilidade é entendida como produto da cultura, das instituições e das relações sociais que reproduzem a desigualdade entre os gêneros.

É, portanto, à luz de um contexto ontológico, econômico, social e psicológico que teremos de esclarecer os dados da biologia. A sujeição da

mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana (Beauvoir, 1980, p. 57).

Dadas as ciências biológicas como insuficientes para elucidar as subjetividades identitárias existentes, a palavra gênero surge enquanto categoria – ou seja, uma ferramenta teórica criada para organizar e analisar fenômenos sociais, culturais, psicológicos ou históricos – para compreensão das ideias sobre as relações entre o feminino e o masculino. Em um período em que as ciências humanas afirmavam que a desigualdade não era natural (mas social), e a antropologia se questionava sobre a universalidade da opressão das mulheres, muitas outras pensadoras feministas se debruçaram sobre os mecanismos simbólicos e institucionais que sustentavam a hierarquização dos gêneros.

Em seu texto *O Tráfico de Mulheres* (1975), a antropóloga norte-americana Gayle Rubin estabelece as bases dos estudos de gênero que ganharam força a partir da década de 1970. Sua contribuição inaugura uma nova abordagem dentro da antropologia ao deslocar o foco do determinismo biológico para os arranjos sociais que produzem e regulam a sexualidade e o gênero. Rubin formula o conceito de “sistema sexo/gênero”, compreendido como “uma série de arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (Rubin, 2017, p. 11).

Complementando esse entendimento, a autora ainda passa a aprofundar a ideia de que os sistemas sexo-gênero variam historicamente e culturalmente, mas, no Ocidente moderno, tendem a se organizar em torno da naturalização da heterossexualidade como norma social e reprodutiva. Assim, gênero e sexualidade devem ser pensados em articulação, pois é justamente o arranjo do parentesco – mediado pelo casamento e pela divisão sexual do trabalho – que institui as diferenças entre homens e mulheres. Assim, a desigualdade de gênero se revela profundamente conectada ao controle da sexualidade feminina e à consolidação do ideal heterossexual

compulsório, o que evidencia que a hierarquia entre os sexos é sustentada por um conjunto de práticas sociais e simbólicas que reforçam a dominação masculina.

Ao elaborar o conceito de “sistema sexo-gênero”, Rubin abre caminho para que outras teóricas, sob outros prismas feministas, avancem ainda mais na desconstrução da noção de identidade de gênero como algo natural ou fixo. A filósofa Judith Butler, ao mesmo tempo que faz ressalvas ao explorar as limitações da distinção sexo/gênero, vai além, e propõe o entendimento do gênero como ato performativo, ou seja, constituído por meio da repetição de práticas, gestos e comportamentos que, quando reiterados socialmente, produzem a aparência de uma identidade coerente e estável. Em *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da Identidade* (1990), para pensar o tema, Butler dispensa as abordagens culturalistas e essencialistas que se fundam na crença de que o conceito de sexo seria um dado natural, logo, pré-cultural, e de que o gênero funcionaria como expressão de uma essência anteriormente definida pelo biológico. Ao invés disso, formula um dos conceitos centrais de sua obra: o de performatividade de gênero, que compreende o gênero não como uma substância, ou seja, fixa e/ou a priori, mas sim como atos reiterados, performados, contingente e politicamente construídos no tempo. Tal repetição de atos tende, pela própria recorrência, à naturalização que levaria exatamente a essa impressão do gênero enquanto atributo natural do ser, como expõe a autora: “o gênero é a estilização de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual, se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Butler, 2019, p. 69).

O que há, portanto, são discursos, normas e práticas culturais que definem o que é ser uma mulher, em que tais discursos operam como dispositivos de poder que controlam os corpos e moldam as subjetividades. Assim:

[...] a ‘feminilidade’ não deve ser entendida como a exteriorização de alguma essência inata e inerente; em vez disso, a feminilidade é produzida como efeito de determinados desempenhos com marca de gênero que são culturalmente codificados como femininos. A ‘feminilidade’ é uma construção cultural, maleável e impermanente; ela não pode ser entendida como algum tipo de essência preexistente que é exteriorizada como gênero [...] Se a identidade de gênero é definida como um efeito de múltiplas práticas culturalmente significativas, também a performatividade, como um modelo para a realização do gênero, está muito afastada de um modelo em que haja um forte senso de volição e agência separado de preconceitos e influências culturais (Murphy, 2012, p. 447-448).

Esse deslocamento teórico é essencial para compreender como o sistema de gênero, enquanto estrutura simbólica e normativa, não só organiza as desigualdades entre homens e mulheres, como também marginaliza e violenta aqueles que não se enquadram nessa lógica.

Ao propor a natureza performativa do gênero, Butler leva sua análise adiante à luz das proposições que Michel Foucault faz sobre o conceito de poder. Seu pensamento se revela fundamental para elucidar uma análise das normas de gênero, sobretudo porque transfere o poder de uma perspectiva puramente repressiva e centralizada para uma lógica capilar e produtiva. Entende-se que poder não se trata de algo a ser possuído, mas uma relação que se estabelece entre os sujeitos. Estaria, portanto, presente em todos os lugares, exatamente por não emanar de um centro único – como um patriarca, por exemplo –, mas se inscreve nos comportamentos sociais e nas micro-relações cotidianas, cuja manutenção é feita pelos discursos e pelas instituições.

Sobre essa questão, Foucault comenta:

Primeiramente, poder é algo exercido em toda a sua espessura, em toda a superfície do campo social, segundo todo um sistema de intermediações, conexões, pontos de apoio, coisas tênues como família, relações sexuais, moradia etc. Por mais finos que sejam os capilares da rede social a que chegemos, encontraremos o poder, não como algo possuído por alguém, mas como que se passa, que se efetua, se exerce. [...] Não é possuído, porque é algo que está em ação, que se arrisca. Logo, o que está no cerne do poder é uma relação belicosa, e não uma relação de apropriação (Foucault, 2015, p. 207).

No contexto das problemáticas de gênero, isso significa que o “feminino” e o “masculino” não são dados naturais, mas categorias discursivamente produzidas por meio dessas relações de poder. A ideia de que “a mulher é de um jeito” ou “o homem é de outro” não apenas descreve papéis, mas os materializa na realidade, validando as práticas discursivas enquanto um elo entre o próprio discurso (enunciações) e a prática (práticas sociais dos sujeitos). Dessa forma, são compreendidos como “proposições que adquirem caráter de verdadeiras passando a constituir princípios aceitáveis de comportamento” (Foucault, 1971 apud Fernandes, 2012, p.19). Estes saberes, ao serem reiterados historicamente, em um tempo e espaço, se tornam mecanismos de controle e dominação sobre os corpos.

Fortemente influenciada por Foucault, Butler propõe que a performatividade de gênero não é livre; ela se dá dentro de uma moldura regulatória imposta pelas relações de poder. Dessa forma, não haveria uma “mulher” por trás das ações ditas femininas, mas seriam essas ações reiteradas que produzem a mulher enquanto tal. Em outros termos “o gênero não acontece de uma vez por todas quando nascemos, mas é uma sequência de atos repetidos que se enrijece até adquirir a aparência de algo que esteve ali o tempo todo” (Salih, 2012, p. 94).

Sendo assim, ser mulher (ou ser lida como mulher) implica estar sujeita a normas que delimitam o que é ser “feminina”. Essas normas, longe de serem universais, são moldadas por padrões raciais, estéticos, capacitistas e classistas que determinam quais corpos são inteligíveis dentro da matriz cis-heteronormativa e quais são desumanizantes, passíveis de apagamento ou violência. Ao entender o gênero como prática de poder, torna-se possível perceber que não se trata apenas de uma questão de funções sociais, mas de uma tecnologia de controle que produz corpos subalternizados. Isso nos leva ao cerne da presente discussão: esses estereótipos de feminilidade não apenas impõem modelos inalcançáveis de beleza e comportamento às mulheres, como também geram formas específicas de violência, sejam elas simbólica, discursiva, institucional e física, sobre aquelas que escapam à norma.

Ao reduzir determinados corpos a estereótipos e categorias inferiores, se estabelece uma base discursiva e cultural que legitima formas explícitas de agressões. Quando corpos dissidentes são constantemente representados como abjetos, objetos de desejo exótico ou de escárnio, eles são despojados de sua complexidade humana. A naturalização dessas imagens abre espaço para a permissividade social diante de abusos físicos, negligência institucional, discriminação sistemática e homicídios. A sexualização precoce de meninas negras, a exotificação de mulheres indígenas e a objetificação de corpos gordos, por exemplo, são práticas que reforçam a ideia de que esses corpos existem para o consumo, o controle e o julgamento do outro. Esses mecanismos operam em cadeia: da inferiorização à invisibilidade, da invisibilidade à desumanização, e desta à violência.

Este entendimento e as ideias expostas por todos os teóricos colocados descortinam dilemas e nos interpelam a pensar sobre o momento presente, em particular no Brasil, com a atual reação à consolidação de direitos sociais, em torno do que o neoconservadorismo tem chamado de “ideologia de gênero”: aviltantes manifestações

contra a liberdade de expressão de sexualidades na arte e violência homofóbica, misógina, racista e transfóbica. Essa investida conservadora se reflete, inclusive, em tentativas de censura a obras literárias, em ataques a artistas e educadores e em políticas públicas que invisibilizam ou negam os direitos das mulheres, das pessoas LGBTQIA+ e de outros grupos historicamente marginalizados. Tais ações não apenas reafirmam a violência simbólica contra corpos dissidentes, como também alimentam um ambiente de intolerância que legitima outros tipos de violência.

Nesse sentido, é importante observar como as discussões de gênero vêm atravessando a história da literatura e interferindo em sua consolidação como campo simbólico, pois, mais do que nunca, a literatura se configura como instrumento de reflexão sobre a realidade e resistência política. Para esse entendimento, Telles (1992) aponta que, por muito tempo, a literatura feminina ocupou um lugar de marginalidade, estando à parte do cânone. O que não se deve à ausência de autoras mulheres, mas sim de mecanismos de legitimação e exclusão operados por um discurso androcêntrico, que definiu a norma a partir de valores masculinos e apagou ou minimizou a contribuição das mulheres para o universo literário. Podemos dizer que “a figura da autora foi deformada [...] e para se chegar a ela é preciso ler através das ocultações que apontam conflitos sincrônicos entre as representações da mulher, as representações de sua desfiguração e sua formação pela escrita” (Telles, 1992, p. 45-46).

Divanize Carbonieri, o corpo literário em inscrição

A partir das reflexões empreendidas até aqui, é preciso se ter em mente que, na medida em que as práticas discursivas são permeadas por relações de poder, o discurso em si será automaticamente reconhecido como um dos meios mais eficientes de dominação. Consequentemente, essas relações de poder, intrínsecas ao discurso, se relacionam diretamente com a representação social do indivíduo por meio da linguagem. Bourdieu (2006) identifica o “poder das representações” na construção da realidade social, na medida em que podem contribuir na produção daquilo por elas descrito e designado, e destaca que nas lutas pelas representações, o problema central estaria na hierarquização da estrutura social. Logo, seria nesse proferir dos discursos, imbuídos de valores ideológicos, que o indivíduo subordinado às amarras sociais passa a agir sobre e desempenhar essa representação imputada em sua identidade e seu corpo.

Pensando, então, na condição do feminino representada pela instituição literária, é importante pontuar que

antes do surgimento das primeiras manifestações literárias de autoria feminina, o sujeito detentor do direito ao discurso - e, assim, do poder - era do sexo masculino, branco, de classe média alta, e as representações até então erigidas se davam unicamente por esta perspectiva social, atestando o silenciamento e invisibilidade até então reservadas ao sexo feminino (Rossini, 2016, p. 101).

No que diz respeito à representação de personagens femininas na literatura, as características mais evidentes são o silenciamento e a submissão da mulher a estereótipos. Por séculos, essas personagens foram construídas a partir de um olhar masculino, que as reduzia a papéis estreitos, subestimados, objetificados e invisíveis. A musa, a virgem, a mãe, a louca, a prostituta – todas essas figuras, recorrentes na tradição ocidental –, obedecem a um imaginário binário que opõe a mulher santa à mulher profana, projetando sobre os corpos femininos os medos, desejos e idealizações do sujeito masculino.

No contexto da literatura brasileira, no romance *Iracema* (1865), de José de Alencar, por exemplo, a protagonista indígena é representada como virgem, musa e mãe simbólica da pátria, idealizada por sua beleza exótica. Capitu, em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, é marcada pelo arquétipo da mulher ambígua, cuja inteligência e sensualidade são retratadas sob a desconfiança e o olhar controlador do narrador masculino, que a enxerga como promíscua. Pouco espaço era dado para a subjetividade de mulheres dissidentes em qualquer aspecto. Quando essas personagens surgiam, em geral, ocupavam lugares subalternizados (como empregadas domésticas, prostitutas ou figuras exóticas), a exemplo de Bertoleza, em *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, cuja condição de mulher negra e escravizada é atravessada por múltiplas camadas de subjugação e apagamento, ao tempo em que a personagem é tratada como mercadoria por seu companheiro.

Na contramão dessas representações reducionistas, autoras como Clarisse Lispector, Lygia Fagundes Telles e Carolina Maria de Jesus, entre outras, passaram a produzir narrativas centradas em personagens femininas que não se conformam aos papéis que lhes foram impostos, que desafiam a ordem patriarcal e que, muitas vezes, habitam um “não-lugar” social e simbólico. Carlos Magno Gomes (2019) afirma que:

Suas narrativas apresentam mulheres transgressoras que abandonam a identidade feminina tradicional por não se identificarem com a imposição de papéis tipicamente femininos. [...] Tal significado da imagem da transgressora reforça a ideia e um não lugar para a identidade de gênero como um lugar de resistência da autoria feminina brasileira (Gomes, 2019, p. 77).

Dessa forma, é nesse sentido que pensar a literatura sob a perspectiva de gênero implica também reescrever sua história e lançar luz sobre aquilo que foi apagado, silenciado ou marginalizado. Uma literatura que tematiza a exclusão, o escárnio, a violência e as populações atingidas por esses processos têm o potencial de transformar corpos historicamente marginalizados em sujeitos protagonistas de suas próprias histórias, contribuindo para a visibilização e a ampliação do debate sobre as múltiplas formas de violência que os atravessam. Na esteira dessas reescritas insurgentes se observa um movimento cada vez mais presente na literatura contemporânea brasileira de autoria feminina que busca evidenciar os corpos historicamente apagados do centro da narrativa. Escritoras como Conceição Evaristo e Eliane Alves Cruz partilham de um projeto literário que desloca o olhar sobre a experiência feminina para além dos arquétipos cristalizados pela tradição.

É desse terreno fértil que a obra da escritora e professora Divanize Carbonieri emerge e ganha proeminência. Nascida em 1975, em Sorocaba, no interior de São Paulo, Divanize é doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), professora de Literaturas da Língua Inglesa na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem na mesma universidade. Além disso, também coordena o grupo de pesquisa LAALID - Literaturas Africanas e Afrodescendentes de Língua Inglesa na Diáspora. Sua produção acadêmica e seus trabalhos literários frequentemente abordam narrativas pós-coloniais e decoloniais em língua inglesa e portuguesa, além de temas relacionados ao ensino de línguas, representação feminina na literatura, identidade cultural e questões de gênero, com uma perspectiva interdisciplinar.

É autora dos livros de poesia *Entraves* (2017), ganhador do Prêmio Mato Grosso de Literatura na categoria poesia, *Grande depósito de bugigangas* (2018), selecionado pelo Edital de Fomento à Cultura da Prefeitura de Cuiabá, *A ossatura do rinoceronte* (2020), contemplado com o Prêmio Flipoços, *Furagem* (2020), seu livro de haicais, *Carga de cavalaria: haicais encavalados* (2021) e os infantojuvenis *O insight dos insetos*, e *Vira*

e *mexe*, um pet, ambos de 2021. Além destes, possui também as coletâneas de contos *Passagem estreita* (2019), finalista do 62º Prêmio Jabuti na categoria Contos e do 4º Prêmio Guarulhos, *Nojo* (2020), *Nave Alienígena* (2022).

Suas coletâneas de contos, em específico, transitam entre a crítica social e a experimentação estética, com forte presença de ironia, sarcasmo e denúncia, especialmente em relação às normas de gênero, às expectativas sobre as mulheres e às estruturas de poder que sustentam a opressão a que são submetidas. Mas sua grande matéria-prima e elemento primitivo do qual todas as suas outras discussões derivam parece ser o corpo. Desde *Entraves*, onde retrata imagens de corpos decadentes; *A ossatura do rinoceronte* remete a ideia dos restos mortais de um ser vivo pós extinção, representado na imagem do osso; além da figura do corpo que se automutila, se machuca, em *Grande depósito de bugigangas*. *Passagem Estreita*, *Nojo* e *Nave Alienígena*, no que lhes concerne, abordam a temática do corpo em seu viés mais politizado. Neles, a crítica se intensifica e adquire contornos ainda mais explícitos, desmascarando, sem pudor ou moderação, a realidade de corpos femininos considerados desviantes, ou seja, aqueles colocados à margem dos demais, os mais vulneráveis socialmente.

Divanize Carbonieri faz um constante exercício de testar os limites do desconforto e da sensibilidade de seu leitor. Seus mecanismos estéticos e narrativos são propositalmente articulados para tensionar a linguagem, provocar inquietações e desestabilizar percepções consolidadas sobre aspectos aparentemente triviais do cotidiano. O leitor é levado a uma quebra do automático, um deslocamento do superficial para o que se encontra nas profundezas das construções simbólicas e dos discursos que atravessam os corpos femininos. Trata-se dos preconceitos justificáveis, das violências legítimas. Os textos descrevem a mulher feia, a mulher gorda, a mulher negra; eles falam do que não se fala, evidenciam o escondido, desbanalizam o vulgar. A autora denuncia processos velados de abjeção social, utilizando o grotesco como hiperbolização do real. No aspecto estilístico, lança mão, também, da intertextualidade, do uso deliberado da oralidade e da linguagem popular, além da primeira pessoa narrativa como forma de aproximar o leitor da interioridade de seus personagens, ou, até mesmo, e por muitas vezes, fazê-los se reconhecer em suas vivências.

Nave Alienígena (2022), em especial, segue a lógica de ruptura com as estruturas tradicionais da narrativa para propor uma crítica feroz ao patriarcado; mas,

desta vez, deslocando o foco do corpo feminino, elaborado em outras obras, para o olhar masculino que o produz, o julga e violenta. Se em coletâneas anteriores, o leitor é confrontado com a materialidade do corpo que escapa à norma, em *Nave Alienígena* somos colocados dentro da cabeça dos homens que produzem essa norma. A autora opta por sete narrativas inteiramente em primeira pessoa, todas sob a perspectiva de personagens masculinos, cujas vozes ecoam um discurso misógino e machista próprio da dinâmica de poder que beneficia os homens em detrimento da mulher. São vozes que falam sobre mulheres como quem descreve objetos de consumo, comparam desejos sexuais a impulsos incontroláveis, atribuem defeitos a qualquer traço de autonomia feminina e justificam violências com argumentos banais. A ironia, por vezes sutil, por vezes escancarada, é o fio condutor que guia o leitor pelo abismo dessas subjetividades.

Assim, *Nave Alienígena* provoca um outro tipo de desconforto: o moral. O que causa o incômodo, tão característico da obra, não é apenas o que é dito, mas o fato de soar, e ser, absurdamente comum. O motivador do desconforto vem da palavra que banaliza o crime, da ideia que disfarça a opressão com romantismo, espiritualidade ou bom senso. Ao inverter a lente, a autora constrói um retrato imperativo da masculinidade real sob a qual as mulheres estão subjugadas, em seus diferentes espectros: do machista vulgar ao espiritualizado abusador, do intelectual arrogante ao misógino orgulhoso de sua ignorância.

Sob o placar de *Gols* (2022): corpos, poder e pactos masculinos

Gols é o primeiro conto da coletânea *Nave Alienígena* (2022), livro mais recente de Divanize Carbonieri, e, diferente das obras analisadas até aqui, se trata de uma inflexão na trajetória literária da autora. Ao invés de colocar no centro da narrativa vozes femininas, Divanize opta por deslocar seu foco narrativo e assume a perspectiva de protagonistas masculinos. A inversão do olhar permite à autora desvelar o funcionamento interno da lógica da dominação masculina, revelando os discursos, racionalizações e violências que sustentam o privilégio patriarcal e a dominação masculina. Composto por sete contos narrados em primeira pessoa por homens de diferentes perfis sociais e ideológicos, *Nave Alienígena* expõe, com ironia corrosiva, as múltiplas formas pelas quais a masculinidade normativa se manifesta no cotidiano, naturalizando a objetificação das mulheres e silenciando corporalidades dissidentes.

Em *Go/s* acompanhamos um advogado bem-sucedido que utiliza de sua influência para conseguir sair com uma atriz jovem em começo de carreira. Ao mesmo tempo que o conto expõe de forma extensa o olhar objetificante e violento que os homens dirigem às mulheres – frequentemente reduzindo-as a números, aparências ou utilidades –, ele também revela a existência de um sistema velado de cumplicidade masculina. Esse pacto tácito entre os homens se manifesta, por exemplo, no gesto do protagonista ao encobrir um caso extraconjugal do dono do restaurante que frequentava, recentemente falecido. Tal atitude evidencia uma espécie de camaradagem sustentada por valores patriarcais, em que a lealdade entre homens se sobrepõe à ética ou à justiça em relação às mulheres, reforçando, assim, estruturas de privilégio e dominação de gênero.

Os gols, que dão título ao conto, se referem à relação numérica que o protagonista possui com as mulheres, o que é evidenciado pela própria editoração do livro, que mantém os numerais grafados em negrito ao longo das mais de 20 páginas. O homem contabiliza suas conquistas sexuais como se fossem gols de futebol. A última frase do conto sintetiza esse cálculo: “Venho aproveitando os momentos de imobilidade para [...] fazer os cálculos mentais de quantos gols emplaquei. Desconfio que superei de longe os 1000 do Pelé” (Carbonieri, 2022, p. 38). A metáfora futebolística é fundamental para a estrutura narrativa e simbólica do conto, pois revela como o narrador transforma a experiência sexual feminina em performance de masculinidade, e como, a partir da concepção masculina, mulheres são reduzidas a troféus acumuláveis, prêmios por esforço ou objetos de escárnio quando não atendem a seus padrões.

A cada página, somos confrontados com o pensamento de um sujeito que enxerga o corpo feminino não como sujeito de desejo ou afeto, mas como território a ser conquistado. A mulher, aqui, é apenas mais um gol marcado. A sexualidade masculina se estrutura como campo de competição e poder, e o sexo se converte em estatística. A linguagem esportiva revela o grau de desumanização imposto às mulheres, que são vistas como adversárias a serem vencidas ou números a serem exibidos em comparação com os feitos de outros homens. O corpo feminino, como discutido por Naomi Wolf (2022), é reduzido ao seu valor de uso: sua função é agradar, servir, satisfazer - caso contrário, torna-se descartável. Esse apagamento da subjetividade feminina é ilustrado em trechos como “Prometi a mim mesmo que, caso conseguisse levar a princesa para os finais ainda naquele sábado, presentearia o Mancini com um Macallan 21” (Carbonieri, 2022, p. 16), em que a mulher não é sequer reconhecida enquanto indivíduo,

mas tratada como moeda de troca numa competição entre homens. Da mesma forma, a passagem “existia uma grande possibilidade de eu me surpreender e, depois da refeição, desfrutar da tão sonhada sobremesa” (Carbonieri, 2022, p. 16) equipara a mulher à sobremesa, à recompensa, como desprovida de agência e transformada em mercadoria.

Ao eleger protagonistas homens, Divanize lança luz sobre a misoginia estrutural e as formas insidiosas de violência simbólica que atravessam os discursos masculinos. O narrador parte do princípio de que a mulher ideal seria aquela que performa docilidade, submissão e atributos centrais da feminilidade normativa, que, muitas das vezes, servem à conveniência masculina. A misoginia praticada por todos os protagonistas de Divanize se ancora em noções milenares sobre o lugar da mulher na sociedade. A mística feminina a qual Beauvoir (1980) se refere aparece no texto de forma coercitiva, como uma série de critérios rígidos de utilidade doméstica e desempenho estético sobre a qual as mulheres são avaliadas. *Go/s* demonstra como essa coerção se traduz em expectativas práticas que limitam quem é digno de desejo, e, por conseguinte, de existência, conforme visto no trecho:

[...] se tornaram quase imprestáveis para a vida, pois nunca lhes ensinaram como realizar os mais simples afazeres domésticos. [...] tenho vontade de aplaudir de pé toda vez que me deparo com a raridade de uma moça que sabe cozinhar bem, por exemplo. Ou manter em ordem uma casa. Ou passar camisas masculinas com esmero. Ou coar um bom café [...] detesto essas que se dedicam inteiramente à carreira, negligenciando o seu lado mais feminino (Carbonieri, 2022, p.17)

Embora os homens reais que Divanize ilustra tolerem a presença das mulheres no âmbito do espaço público, rejeitam aquelas que reivindicam autonomia plena, especialmente quando se afastam do ideal estético e doméstico que ele considera desejável. Ao condenar as que “se dedicam inteiramente à carreira”, o personagem reforça a retórica antifeminista contemporânea, na qual o sucesso feminino fora do espaço privado é visto como uma ameaça à ordem de gênero estabelecida. Dessa forma, esse parâmetro se manifesta tanto na recusa à mulher independente quanto na glorificação daquelas que, além de belas, mantêm-se funcionais ao desejo masculino - como se a liberdade conquistada em outros campos devesse ser compensada com uma intensificação das exigências sobre a aparência e o comportamento.

A ritualização da beleza, aludida por Wolf, é outro aspecto que ganha concretude na exposição de Carbonieri ao dogmatismo machista de que dentre os papéis designados

às mulheres estaria o de adornar o mundo. O protagonista internaliza como norma social a crença de que a figura feminina tem como finalidade primordial servir de enfeite, reduzida à função estética, afinal, “É da vontade divina, o que se pode fazer?” (Carbonieri, 2022, p.24). Sob essa linha de raciocínio, ele ataca diretamente mulheres que se recusam a pintar os cabelos ou usar maquiagem, revelando seu incômodo frente à liberdade feminina. Consiste em uma demonização da mulher que ousa se assumir como sujeito de sua aparência. O senso comum machista e patriarcal entende o feminismo como ameaça direta à ordem estética masculina. “Não é à toa que todas as feministas de carteirinha são monstruosas” (Carbonieri, 2022, p.31). A desumanização é o resultado final da recusa à norma.

A obsessão com a juventude, como esperado, também reaparece, agora como exigência do narrador projetada sobre os corpos femininos com quem se relaciona: “Me oriento para que haja a diferença de ao menos 15 anos entre mim e qualquer eleita [...] O ideal seria um intervalo ainda maior, mas, desde que a lataria esteja em bom estado de conservação, podemos manter tal limite” (Carbonieri, 2022, p.19). Fica claro o caráter utilitarista e descartável atribuído ao corpo feminino. Sobretudo sob a perspectiva masculina, o valor feminino nunca deixa de estar vinculado à sua juventude e sua conformidade aos padrões de beleza hegemônicos. Como aponta Wolf (2022), o envelhecimento no rosto das mulheres é lido como defeito. Aqui, isso é levado ao extremo: a mulher madura é taxada de desvairada, indesejável.

Não valia muito o esforço, já que estava meio passada. Calculei que devia ter uns 38, 39 anos e, embora estivesse longe de ser feia, carecia de autocuidados. Tinha aderido a esse costume horrendo de não tingir mais os cabelos [...] muitas mulheres resolveram adotar essa tendência esdrúxula, e, de lá para cá, o contingente de desvairadas grisalhas só aumentou (Carbonieri, 2022, p.27).

No universo narrativo de *Gols*, assim como todo *Nave Alienígena*, o corpo feminino é esculpido por um olhar masculino moldado pelo padrão de beleza vigente, e tudo o que escapa a essa forma passa a ocupar o lugar do abjeto. Divanize explícita as fronteiras entre o corpo legível e o corpo repellido, como na passagem: “[...] velhas e gordas não há cabimento. A única possibilidade de uma mulher permanecer apetecível depois dos 30 é sendo magra e, melhor ainda, malhada, embora nesse caso não em exagero” (Carbonieri, 2022, p. 23). Assumindo posição segundo os apontamentos de Kristeva (1982) e Butler (2019a), compreende-se o abjeto, nesse panorama, como aquilo que,

mesmo sendo parte da experiência humana, é rejeitado para que o sujeito mantenha a ilusão de pureza e ordem. No conto, essa rejeição se faz inevitável à construção dos ideais e das declarações do narrador, que destitui de humanidade as mulheres que envelhecem ou engordam, uma vez que essas características transgridem o ideal normativo da feminilidade domesticada, desejável e útil:

Pelo menos não era gorda, o que, sem dúvida, contava pontos positivos. Quando são jovens, as cheinhas podem até ser uma opção interessante, desde que apresentem apenas sobrepeso e não obesidade de fato [...] Mas velhas e gordas não há cabimento. A única possibilidade de uma mulher permanecer apetecível depois dos 30 é sendo magra e, melhor ainda, malhada, embora nesse caso não em exagero (Carbonieri, 2022, p. 23).

O corpo abjeto, como se vê, se refere a qualquer corporalidade dissidente, como mulheres velhas, gordas, feministas, lésbicas ou que não performam feminilidade normativa. A abjeção funciona, portanto, como um dispositivo de controle: só existe lugar na narrativa - e no desejo - para aquelas que performam corretamente a feminilidade. As demais são rechaçadas com escárnio e descrédito. Desse modo, Divanize, ao dar voz a um personagem masculino tão profundamente impregnado pelo senso comum misógino, revela como a violência simbólica se atualiza na recusa ao corpo que envelhece, que engorda, que existe para além do olhar masculino. Nesse sentido, *Go/s* denuncia com precisão esse pacto coletivo de repulsa, apontando que a abjeção social não é uma falha de alguns homens, mas um funcionamento estrutural da lógica de gênero.

Conclusão

As reflexões empreendidas ao longo deste artigo evidenciam que as representações da feminilidade não podem ser compreendidas como expressão de uma essência natural, mas como resultado de longos processos históricos e culturais de produção discursiva. Desde a filosofia clássica até as teorias contemporâneas de gênero, observa-se a construção de mecanismos que subordinam as mulheres e reforçam hierarquias de poder. No entanto, o exame das produções literárias de autoria feminina, e em especial da obra de Divanize Carbonieri, revela como a literatura tem desempenhado papel fundamental na desconstrução dessas normas, expondo a

violência simbólica que atravessa os corpos femininos e subvertendo expectativas sociais e estéticas.

Nesse sentido, a literatura contemporânea brasileira escrita por mulheres não apenas questiona estruturas patriarcais enraizadas, mas também cria fissuras capazes de ressignificar identidades, instaurando espaços de resistência e visibilidade para corpos e vozes historicamente marginalizados.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo – fatos e mitos*; tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BÍBLIA Sagrada. Gênesis, 2:21-23.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2024.
- BURNS, Edward McNall. *História da civilização Ocidental*. Homens das Cavernas até a Bomba Atômica, 1941.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019a
- CARBONIERI, Divanize. *Nave alienígena*. Calida Editora. São Paulo. 2022.
- COULANGES, F. *A Cidade Antiga*. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- DUBY, Georges, PERROT, Michelle. *Filosofia do Gênero: Platão e Aristóteles e a diferença dos sexos*. Tradução de Maria da Cruz Coelho (Org.). *História das mulheres no ocidente: A Antiguidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- FERNANDES, Cleudemar. *Alves. Discurso e sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2012.
- FORNER, Jane. *Sex, Myth, and Power: Reclaiming the “Dark Feminine” in Anthony Davis’s Lilith*. In: *Contemporary Opera in Flux*. University of Michigan Press, 2024
- FOUCAULT, M. *A sociedade punitiva: curso no Collège de France (1972/1973)*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.
- GOMES, Carlos Magno. O lugar da identidade gênero na literatura brasileira. *Revista Leitura*, [S. l.], v. 1, n. 41, p. 75–97, 2019. DOI: 10.28998/2317-9945.200841.75-97. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/7184>. Acesso em: 14 maio 2025.
- MURPHY, Ann V. “Sexualidade”. In: DREYFUS, H.L.; WRATHALL, M.A. (Orgs.) *Fenomenologia e Existencialismo*. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti e Luciana Pudenzi. São Paulo: Loyola, 2012, p. 441-452.
- PLATÃO. República. Organização: Daniel Alves Machado. Brasília: Editora Kiron, 2012.
- ROSSINI, Tayza Nogueira. A construção do feminino na literatura: representando a diferença. *Trem de Letras*, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 97–111, 2016. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/article/view/459>. Acesso em: 14 maio 2025.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres. In: RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Editora Ubu, 2017.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, Luiz (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Recebido em: 21/09/2025

Aceito em: 21/04/2026

Questões feministas e de gênero nas histórias em quadrinhos: o caso da Mulher-Maravilha

Feminist and gender issues in comic books: the case of Wonder Woman

Vinícius Ryan de Sousa Montenegro¹

Viviane Moraes de Caldas²

Resumo: As histórias envolvendo super-heróis povoam o imaginário coletivo. Desde a ascensão das HQs, essa mídia de entretenimento construiu uma mitologia própria, narrando os feitos grandiosos de seres superiores aos homens comuns. Considerando o panteão lendário, a Mulher-Maravilha se consagra como uma das super-heroínas mais importantes das histórias em quadrinhos; contudo, apesar do legado inegável, a personagem gerou debates intermináveis a respeito de sua simbologia: poderia ser considerada um símbolo do feminismo ou apenas reforçaria estereótipos de gênero? Diante do exposto, o presente artigo objetiva, com base nas contribuições de Wolf (1992), Andrade (2003), Beard (2023) e Cixous (2022), analisar a ambiguidade presente na história da Mulher-Maravilha, assumindo como base os discursos responsáveis por sustentar os feitos da princesa amazona ao longo de suas aparições. Os resultados evidenciam que a referida super-heroína serviu como agente de propagação de variadas ideologias. Conclusivamente, ressalta-se que a Mulher-Maravilha, conquanto não possa representar o feminismo como um todo, atua como uma poderosa ferramenta para romper os grilhões do patriarcado.

Palavras-chave: Feminismo; Gênero; Histórias em quadrinhos; Mulher-Maravilha.

Abstract: Stories involving superheroes populate the collective imagination. Since the rise of comic books, this entertainment medium has built its own mythology, narrating the grandiose deeds of beings superior to ordinary men. Considering the legendary pantheon, Wonder Woman is established as one of the most important superheroes in comic books; however, despite her undeniable legacy, the character has generated endless debates about her symbolism: could she be considered a symbol of feminism, or would she only reinforce gender stereotypes? In view of the above, this article aims, based on contributions from Wolf (1992), Andrade (2003), Beard (2023) and Cixous (2022) to analyze the ambiguity present in the story of Wonder Woman, based on the discourses responsible for sustaining the deeds of the amazon princess throughout her appearances. The results show that this superheroine served as an agent for the propagation of various ideologies. In conclusion, it should be noted that Wonder Woman, although she cannot represent feminism as a whole, acts as a powerful tool for breaking the chains of patriarchy.

Keywords: Feminism; Gender; Comic books; Wonder Woman.

Introdução

As histórias em quadrinhos focadas nas aventuras de super-heróis ganharam uma visibilidade crescente no século XX. Considerando o panorama do referido período histórico, constatam-se sucessivas crises que afetaram desde a economia global até a ordem geopolítica do mundo. As repercussões de tais acontecimentos moldaram em

¹ Mestrando em Linguagem e Ensino pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE) da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6063437965033940>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2437-8609>. E-mail: viniciusryan@gmail.com

² Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), na linha de pesquisa de Estudos Clássicos, com estágio doutoral como Pesquisadora Visitante, no Instituto de Filologia Clássica da Universidade de Viena (Áustria). Professora adjunta de Língua Latina, na Universidade Federal de Campina Grande. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0372425956977246>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8898-2568>. E-mail: viviane.moraes@professor.ufcg.edu.br

demasia todo o imaginário da época, inclusive no viés econômico, âmbito fortemente influenciado pela criação de símbolos nacionais.

É justamente assumindo como objeto de análise o embate vivenciado durante a 2º Guerra Mundial que podemos constatar a relevância política dos super-heróis. Para exemplificar essa questão, basta lembrar que o conflito contra a Alemanha nazista não se consagrou somente nos campos de batalha. Na verdade, também se fomentou uma intensa propaganda ideológica com o auxílio de personagens das histórias em quadrinhos, isto é, super-heróis, que enfrentavam o poderio de Hitler.

Nesse contexto de guerra, surge a Mulher-Maravilha, criada por William Moulton e oficialmente lançada para o grande público na *All-Star Comics* nº 8. É incontestável a importância da Mulher-Maravilha para pavimentar discussões referentes tanto ao protagonismo feminino nas histórias em quadrinhos quanto aos papéis de gênero que, em sua maioria, associavam a mulher a uma posição de subalternidade. Embora seja majoritariamente representada como símbolo do feminismo, ainda existem questões presentes nas histórias da heroína que favorecem sua dubiedade conceitual: seria uma personagem característica do poder emancipador das mulheres ou apenas um produto estereotipado para a grande massa?

Trata-se de uma discussão relevante, uma vez que, apesar das décadas que nos separam da origem da guerreira amazona, sua presença no imaginário popular atravessou incontáveis mídias do entretenimento, que não escondiam os dotes físicos — e exagerados — da heroína. Logo, temos uma personagem cuja história revela uma rica construção mitológica, conquanto persistam discussões a respeito do seu enquadramento nos discursos referentes ao patriarcado.

Com isso, o presente artigo objetiva analisar a construção mitológica da Mulher Maravilha para compreender, com o auxílio de sua extensa aparição nas histórias em quadrinhos e adaptações cinematográficas, como a referida heroína incorpora resquícios de uma ambivalência ideológica. Em outras palavras, compreendemos que sua força simbólica pode tanto ultrapassar as mazelas do patriarcado quanto reforçar estereótipos do comportamento feminino. Durante essa análise, as reflexões de Andrade (2003), Beard (2023), Cixous (2022), Nascimento (2018), Wolf (1992) auxiliam nossa percepção crítica a respeito da ambiguidade simbólica da maior super-heroína dos quadrinhos.

Para tal feito, este trabalho está dividido da seguinte forma: em primeiro lugar, será percorrido sobre a criação da Mulher-Maravilha, levando em consideração o contexto

sociopolítico de seu nascimento; em segundo lugar, será analisada brevemente a construção mitológica da personagem ao longo dos anos, de forma a evidenciar as temáticas feministas e de gênero que tanto repercutiram nas aventuras da super-heroína ao longo de suas aparições.

A força simbólica da Mulher-Maravilha

Esta seção objetiva discutir a respeito do processo de criação da Mulher-Maravilha, considerando o contexto sociocultural circundante durante o nascimento da heroína no século XX. Feitas essas discussões iniciais, será possível compreender como a sociedade da época enxergava os papéis de gênero, em especial aqueles considerados unicamente femininos. Em seguida, será analisada a construção mitológica da Mulher-Maravilha ao longo dos anos para, enfim, entendermos se a força simbólica da personagem supera quaisquer preconceitos ou se ainda é refém das construções de gênero instituídas pelo patriarcado.

O nascimento da mulher guerreira

O desenrolar do século XX não apenas possibilitou o desenvolvimento de novas formas de conhecimento, mas também instigou uma cosmovisão reformulada a respeito do potencial destrutivo da espécie humana. As duas grandes guerras catalisaram crises sociais e econômicas que repercutiram nos anos seguintes. Nessa realidade pós-guerra, os super-heróis, poderosos agentes de propaganda nacional, permaneceram protagonizando novas histórias intrinsecamente ligadas às demandas contextuais.

Em relação à Mulher-Maravilha, é crucial observar de antemão o panorama das histórias em quadrinhos, afinal, esse ascendente meio de entretenimento era ocupado majoritariamente por figuras masculinas. Observando as relações sociais da época, percebe-se que as mulheres eram vistas como donas de casa, ou seja, aquelas que regulam o lar e cuidam dos filhos e das filhas. Embora tal concepção dos papéis de

gênero³ tenha sido predominante, o confronto bélico da 2ª Guerra Mundial favoreceu o surgimento de campanhas destinadas a clamar pela força de trabalho da mulher, pois

[...] era necessário se preocupar com a produção do país, inclusive a bélica, na fabricação de aviões e demais construções navais. As mulheres não foram excluídas desta mobilização, e a propaganda tornou-se o maior aliado do Estado norte-americano para a adesão de mulheres na força de trabalho (Motta; Tardin, 2017, p. 102).

As contribuições de Motta e Tardin (2017) parecem sugerir uma tentativa do governo norte-americano de romper com o conservadorismo vigente, tendo em vista que a propaganda política apelava para a inclusão das mulheres na cadeia produtiva. Ainda assim, tal prática se sustentava apenas para suprir as demandas do momento — produção bélica —, fato evidente quando consideramos que o período pós-guerra basicamente descartou o discurso emancipador direcionado às mulheres nos anos anteriores, questão essa a ser aprofundada na seção posterior.

Por enquanto, é preciso também observar esse contexto sociopolítico com especial enfoque na ascensão e na difusão de uma nova mídia⁴ de entretenimento: as histórias em quadrinhos. Em meio à efervescência política da época, criar personagens capazes de guiar ideias libertárias e que, de alguma forma, representassem símbolos nacionais, tornou-se uma demanda crucial na realidade da guerra. Como já mencionado, a Mulher-Maravilha apareceu pela primeira vez nas HQs em 1941, criada pelo psicólogo William Moulton, homem que não apenas conhecia o feminismo e as pautas de gênero, mas que, sobretudo, buscava criar um modelo de feminilidade para os jovens da época. Percebe-se, portanto, uma gênese de personagem aparentemente ungida por preceitos

³ Importante mencionar que “gênero” é caracterizado com base na perspectiva de Maria Augusta Pimentel, ao afirmar que se trata de uma construção social e histórica, o que implica uma pluralidade de concepções do masculino e feminino nas diferentes sociedades considerando a religião, classe social e faixa etária (Pimentel, 2003). Essa noção é relevante essencialmente por causa das seguintes razões: evidencia que as construções de gênero são mutáveis a depender do contexto histórico observado; além disso, revela que o gênero está atrelado às relações de poder, em outras palavras, configurações sociais distintas moldam os papéis do homem e da mulher de forma a estabelecer padrões de dominância de um sob o outro. Lerner (2019), de forma complementar, menciona o gênero como “[...] uma construção social. É o gênero que vem sendo o principal responsável por determinar o lugar das mulheres na sociedade” (Lerner, 2019, p. 45). Essa noção contextualiza o papel atribuído às mulheres ao longo do tempo e “justificaria”, sob o modelo patriarcal, o lugar delas na sociedade.

⁴ Neste trabalho, o conceito de “mídia” é entendido como campos de comunicação em massa em que se difundem cultura e informação, fenômeno presente na chamada cultura das mídias, estas heterogêneas e multimodais, tais como cinema, *videogames* e histórias em quadrinhos. Isso está de acordo com a concepção de que a cultura das mídias tece “[...] uma dinâmica que, tecendo-se e se alastrando nas relações das mídias entre si, começava a possibilitar aos seus consumidores a escola entre produtos simbólicos alternativos” (Santaella, 2003, p. 53).

feministas, pois objetivava um modelo de mulher não mais restrito ao arquétipo da dona do lar.

De fato, a natureza dos arquétipos reverbera até os dias de hoje e influencia em graus variados as concepções de mundo de cada sujeito. Um exemplo claro, contudo, não passível de generalização tendo em vista a riqueza mitológica, seria a deusa grega Héstia, pois “[...] é um símbolo de um estereótipo de gênero, uma ideia padronizada que circula com frequência nas mais diversas instâncias da sociedade: a ideia de que as mulheres são naturalmente donas de casa” (Nogueira, 2018, p. 19). Sendo uma divindade associada ao lar, Héstia é pouco lembrada enquanto deusa, e na linha de pensamento de Nogueira, tal fato impulsionaria a constante condição de esquecimento e muitas vezes de subserviência vivenciada pelas mulheres nos mais diversos âmbitos sociais.

É valoroso comentar a respeito da mitologia por trás da personagem central deste trabalho, afinal, sendo filha da rainha das amazonas, Hipólita, a Mulher-Maravilha — também conhecida como Diana Prince — possui uma origem guerreira. Sua primeira e sutil aparição na *All-Star Comics* n° 8 se baseava na seguinte linha narrativa: após conhecer o soldado Steve Trevor, que havia caído na Ilha Paraíso (ou *Themyscira*), isto é, a terra natal das amazonas, a Mulher-Maravilha decide se unir ao exército americano para combater as forças nazistas. Com base nesse enredo, é perceptível não apenas o apelo às capacidades extraordinárias da guerreira amazona, temática inédita quando consideramos que, na época em questão, não havia mulheres exercendo protagonismo nas HQs, mas também o intuito latente de criar um símbolo patriótico. Semelhantemente ao Capitão América, a Mulher-Maravilha incorpora em suas vestes traços da bandeira estadunidense, o que justifica seu teor nacionalista, bastante útil na época da 2ª Guerra Mundial.

A origem da super-heroína se torna mais complexa quando recapitulamos as construções de gênero do século XXI. Se a proposta de William Moulton⁵ era romper o conservadorismo existente com a criação de uma heroína guerreira, feito admirável para o contexto histórico do autor, por outro lado, é importante também reconhecer que a Mulher-Maravilha ainda é um modelo arquetípico do ser “mulher”. Conquanto possua habilidades super-humanas, seus traços corporais compactuam com os padrões de

⁵ Apesar dos créditos pela criação da super-heroína serem destinados a Moulton, sabe-se que sua esposa, Elizabeth Marston, e a amante, Olive Byrne, com quem William mantinha uma relação poligâmica, influenciaram a criação da personagem.

beleza da época. Somado isso ao fato de a veiculação da personagem ocorrer em uma mídia emergente, as histórias em quadrinhos, temos, por conseguinte, a construção de um padrão de mulher não necessariamente capaz de englobar a pluralidade feminina.

Sob o viés histórico, é plausível assumir que tal padronização da heroína, bem como dos outros super-heróis da época, seria justificada pela origem heroica. A questão é que o arquétipo do herói clássico — e a mitologia greco-romana como um todo — influenciou consideravelmente as narrativas das HQs. Sendo assim, se o herói no Período Clássico representava um ser superior aos homens comuns, um modelo de conduta, essa característica aflorou também nos super-heróis das histórias em quadrinhos. Nesse raciocínio, a Mulher-Maravilha, com base na sua origem extraordinária, personifica tanto a inovação temática de mulher guerreira como protagonista quanto os traços estéticos característicos do padrão feminino norte-americano, assim

Sua estética corporal seguiu os padrões dos demais super-heróis e mesmo sendo do gênero feminino, ela conseguia passar a mesma forma física de seus companheiros. É evidente que existe uma objetificação das mulheres em todos os meios midiáticos e os quadrinhos também tem sua contribuição (Nascimento, 2018, p. 31).

Os comentários de Nascimento auxiliam nossa compreensão a respeito da tendência temática da Mulher-Maravilha: a personagem está condicionada às relações de poder que constroem o discurso heroico e, ao mesmo tempo, é vítima de um processo unificador, em outras palavras, de uma padronização do modelo de mulher a ser buscado pelas jovens. Por outro lado, sabemos que esse “mito da beleza”, nomenclatura de Wolf (1992, p. 18), não é uma criação moderna, pois desde a Revolução Industrial ele se acentuou, principalmente por intermédio da produção massiva das imagens de mulheres com corpos ideais. Embora os quadrinhos não tenham originado essa idealização dos atributos físicos das mulheres, certamente impulsionaram o imaginário coletivo do que é atraente/valorizado.

A referida construção simbólica talvez não pareça danosa pelo fato de tratarmos de uma heroína cujos princípios são voltados para a liberdade e a justiça; todavia, como será discutido na seção posterior deste artigo, o rumo assumido pela personagem nos anos pós-guerra revela outra faceta das relações de poder envolvendo o conceito de gênero, uma vez que este, em graus variados, sempre está atrelado aos paradigmas

sociais de um determinado período histórico, rendendo, com isso, diversas situações para análise.

Para exemplificar o fenômeno, no contexto das primeiras aparições da Mulher-Maravilha, é válido lembrar que a mitologia dos super-heróis muitas vezes associa tais seres poderosos a fraquezas específicas com o intuito de limitar ou balancear sua força. Diana, por exemplo, especificamente perdia seus poderes caso permitisse que um homem prendesse seus braceletes da submissão⁶, tornando-se uma mulher comum. Embora tal fraqueza não exista mais na atual fase da super-heroína, fica nítida a ampla margem significativa dessa limitação: podemos analisar tanto sob a ótica do fetiche erótico da época ou, quiçá, como crítica do autor referente aos grilhões do modelo patriarcal, onde os homens conseguem até mesmo retirar as forças das mulheres poderosas.

Agora, é viável retomar à origem guerreira de Diana. Nas considerações de Brandão (2015), o mito das amazonas simbolicamente representa “mulheres assassinas de homens” (Brandão, 2015, p. 111), mais especificamente mulheres que rivalizam e se opõem à noção de complementaridade proposta pela união com o sexo masculino. Considerando a sociedade greco-romana, a identidade das mulheres está atrelada à relação matrimonial com os homens, estes chefes de família, aquelas donas de casa em condição de subserviência. No panorama grego, Massey (1988) reflete que “[...] todas tinham uma coisa em comum: não tinham direitos político de qualquer espécie. Eram controladas pelos homens em todas as fases das suas vidas” (Massey, 1988, p. 17). As amazonas, portanto, ao evidenciarem o conflito contra a hegemonia dos homens, seriam consideradas mulheres estigmatizadas, porquanto não obedeciam aos preceitos impostos, sob a ótica clássica, à condição feminina, vista como essencialmente maternal⁷

Por outro ângulo, se é possível conceber a ideia de que os mitos vejam pelas areias do tempo e, por conseguinte, reencarnam nos mais variados contextos

⁶ Encontramos a “explicação” para essa fraqueza na *Sensation Comics #4* (junho de 1942), quando Diana menciona se tratar da “Lei de Afrodite”.

⁷ Embora existam exemplos na sociedade grega de mulheres que ocupavam posições de prestígio, como é o caso das sacerdotisas, a cosmovisão referente ao universo feminino sempre era vista sob a ótica dos homens, o que aplicava um sentimento de ambiguidade: “A ambiguidade do gênero feminino percorre a literatura grega, que não se cansa de usar essa ambiguidade não apenas para falar das mulheres, mas principalmente para falar dos homens e de suas relações mútuas, mesmo suas relações políticas” (Andrade, 2003, p. 115). A dissertação de Andrade mostra que o discurso dominante do Período Clássico postulava a mulher como um ser ambíguo de beleza dissimuladora, ou seja, aquela que seduz e engana. Isso se deve ao fato de que os registros foram produzidos por homens; assim, o que se conhece sobre as mulheres deriva de perspectivas masculinas (Cixous, 2022; Woolf, 2014).

socioculturais, determinadas cosmovisões não precisam ser replicadas, mas sim ressignificadas. No caso da Mulher-Maravilha, embora aspectos de sua origem tenham mudado ao longo dos anos, trazer à tona uma sociedade de mulheres guerreiras, abençoada pelos deuses e afastada das agruras do patriarcado, possibilita uma ampla margem de estudo para compreender diferentes organizações sociais que não limitam o sexo feminino a um modelo estanque. Com isso, a lógica original do pensamento grego, exemplificada por Brandão (2015) a respeito da sociedade das guerreiras amazonas como alegoria para o tipo de mulher marginalizada — por não seguir os padrões de dominância da época —, pode ser ressignificado no mundo contemporâneo em prol do desenvolvimento de uma nova cosmovisão sobre o feminino.

A representatividade, portanto, é essencial quando consideramos que os paradigmas da sociedade atual erigem privilégios banalizados. No caso do pensamento cultural dominante, parece existir uma dificuldade para associar mulheres a posições de poder, pois

[...] as metáforas habituais que usamos para nos referir ao acesso feminino ao poder — “batendo na porta”, “invadindo a cidadela”, “quebrando as barreiras” ou apenas dando “um empurrãozinho” — sublinham a exterioridade feminina. As mulheres no poder são vistas como tendo ultrapassado os limites ou se apossado de algo a que não têm direito (Beard, 2023, p. 41).

Tendo em vista essas construções de gênero, a Mulher-Maravilha pode representar uma ferramenta promissora para questionar as estruturas sociais do patriarcado, o que não anula sua gênese imbuída por preceitos ainda arraigados, em certa medida, aos moldes conservadores.

As transformações da Mulher-Maravilha

Como discutido na seção anterior, a Mulher-Maravilha representou em sua origem um marco notável no que diz respeito ao protagonismo feminino nas histórias em quadrinhos. Trazida à luz em um momento da história cujo apelo à força de trabalho das mulheres poderia significar a paulatina reconfiguração das estruturas sociais vigentes, de forma a incluir a força feminina em setores mais amplos da sociedade, a princesa Diana Prince certamente apresenta feitos admiráveis, afinal, trata-se da super-heroína mais importante das HQs. Contudo, o legado construído pela Mulher-Maravilha ainda seria

submetido a discursos arquetípicos da época, fato esse capaz de enquadrá-la em convenções dissonantes de sua simbolização libertária, pois

[...] com o fim da Segunda Guerra, novamente o desafio se repete para as mulheres, que haviam conquistado seu espaço tanto no mundo do trabalho como assumindo a posição de chefes de família. Os homens retornam com seu poder de fato (retirando inclusive as mulheres de seus empregos) e a seu poder simbólico, ao “seu devido lugar” – chefe de família, provedor financeiro de autoridade incontestável. Os argumentos clássicos mais uma vez ressurgem, aqueles que afirmam que o melhor papel a ser desempenhado pela mulher era o de mãe e esposa, e seu lugar natural era o lar (Motta; Tardin, 2017, p. 103, grifo dos autores).

O que se percebe com os anos posteriores ao período da grande guerra é um retrocesso do discurso emancipador voltado para a força das mulheres. Nesse cenário, o pensamento de Motta e Tardin adquire outro grau de relevância ao mencionar o chamado “poder simbólico” dos homens. Encerrada a crise bélica que dominou o período de 1939-1945, podemos inferir que, segundo o imaginário da época, os papéis de gênero deveriam retornar à normalidade: os homens ocupariam o posto de chefes de família e as mulheres exerceriam a função materna a elas destinada, restritas ao ambiente doméstico.

O ponto primordial a ser observado é que tal discurso não atua de forma isolada, mas se ramifica em âmbitos variados, o que potencializa sua força comunicativa. Considerando o meio midiático das histórias em quadrinhos, a Mulher-Maravilha serviu como agente de propagação do ideal feminino exemplar, caso incoerente quando consideramos a origem da super-heroína, cujos alicerces se nutriam de ideais progressistas. Em meados da década de 50, período pós-guerra, Diana assumiu uma postura subordinada aos preceitos da época, como discute Nascimento a seguir

A partir de 1950, em um Estados Unidos pós Segunda Guerra Mundial, Diana virou babá, modelo e até estrela de cinema. A cada ano a heroína ficava mais fraca e o retrocesso sofrido em assuntos relacionados aos direitos das mulheres ficava mais forte. Sua relação com Steve Trevor, par romântico da personagem, ficava cada vez mais subordinada aos padrões da época. Ela queria casar com Steve, estava mais romântica e ciumenta, formando assim um estereótipo que não condizia com uma amazona. Iniciava-se aí um período de apagamento das origens e da força da personagem (Nascimento, 2018, p. 20-21).

O processo sofrido pela personagem nos domínios das HQs favorece a percepção de que, conquanto se trate de uma super-heroína fictícia, o viés político acompanha a produção e o desenvolvimento das histórias da personagem. Para se adequar à cosmovisão dominante, a Mulher-Maravilha renega sua origem guerreira e incorpora o modo de vida americano, este impulsionado pelo modelo familiar no qual a mulher assume puramente a função materna. É proveitoso apontar como essa nova fase de Diana recapitula o estereótipo clássico da ambiguidade feminina: “No ser feminino, bem e mal se confundem, e o homem não pode se fiar naquilo que vê” (Andrade, 2003, p. 117). Isso significa que o desejo romântico da personagem não anulava seus traços ciumentos ou controladores, aparentemente a única dualidade presente na mitologia da Mulher-Maravilha considerando a época em questão.

Percepções dualísticas, de um modo geral, empobrecem análises mais aprofundadas quando levamos em consideração universos socioculturais, uma vez que a pluralidade de ritos, concepções e ideologias são variadas. Para exemplificar esse fato, basta termos noção que o panteão greco-romano, fundamental para estabelecer a base mitológica de Diana Prince, é composto por deuses e deusas cujas identidades representam potências intimamente associadas a um complexo sistema religioso; além disso, como salienta Robles (2006), “[...] seus deuses nos ensinam que não pertence a um único poder o caminho da liberdade ou da tolerância, mas que mais humano é o homem quando pode criar entidades que abarquem todas as possibilidades do sonho e da razão” (Robles, 2006, p. 74). Desse modo, distintas noções de feminino e masculino, bem como de humanidade, compõem a origem divina da Mulher-Maravilha, e reduzir tal riqueza com o intuito de propagar paradigmas maniqueístas, ou seja, uma concepção da natureza feminina reduzida à predisposição materna (bom) e ao ciúme obsessivo (mau), esgota a força cultural da personagem.

A justificativa para tamanha mudança nas histórias da super-heroína seria o amor por Steve Trevor. A devoção excessiva da princesa amazona ao piloto americano a teria feito abdicar de sua potencialidade divina para viver o sonho americano e, enfim, desenvolver preocupações mundanas. Paralelamente a essa fase da personagem, os movimentos feministas eclodiam com mais vigor nos Estados Unidos, o que proporcionou o cenário ideal para reviver a força simbólica da Mulher-Maravilha, por exemplo,

[...] a feminista e ativista política Gloria Steinem, que também era uma das criadoras da *Ms. Magazine*, revista norte americana de cunho liberal

e feminista, colocou Diana na capa de sua revista com o título “Mulher Maravilha para presidente”. Com essa edição, as editoras esperavam fazer uma ponte entre o feminismo de 1910, apoiado por William Marston, e o feminismo de 1970 com a Mulher-Maravilha dos anos de 1940, o feminismo que fez parte de suas infâncias (Nascimento, 2018, p. 22, grifo da autora).

Recapitulando o percurso histórico de Diana, percebe-se que as décadas de 50 e 60 contribuíram para o retrocesso da super-heroína tanto em relação aos seus ideais libertários quanto a sua força. Entretanto, em conjunto com os movimentos feministas, a princesa amazona ascendeu no imaginário coletivo como símbolo político. Com base nesse raciocínio, a atitude de Gloria Steinem representa um ponto de alternância na história da Mulher-Maravilha, porquanto une historicamente os ideais concebidos na origem da personagem com as novas demandas feministas da época.

Com o passar dos anos, Diana sofreu alterações estéticas, bem como mudanças relativas a alguns aspectos de seu nascimento: antes uma criança modelada a partir do barro e, posteriormente, abençoada pelos deuses, enquanto HQs futuras descreviam a princesa amazona como fruto da união de Zeus e Hipólita. A construção mitológica da Mulher-Maravilha, independente da origem observada, foi alavancada para o grande público com o auxílio de mídias emergentes que, cada qual a seu modo, expandiam as fronteiras fictícias da super-heroína para adentrar em novos âmbitos sociais. É possível mencionar a série de TV protagonizada por Lynda Carter entre 1976 e 1979, responsável por representar a transformação de Diana desde sua insegurança no mundo dos homens até o amadurecimento. A referida adaptação se torna valiosa pelo fato de incorporar a uma mídia performativa os feitos da princesa amazona, antes restritos aos domínios das HQs; além disso, incentivou a formação no imaginário coletivo de uma super-heroína que rompia paradigmas conservadores.

No século XXI, os filmes de super-heróis se tornaram uma febre mundial, fenômeno bastante difundido devido ao crescimento do Universo Cinematográfico *Marvel* (UCM) que, desde o lançamento do primeiro *Homem de Ferro* (2008), conquistou o afeto de legiões de fãs ao redor do mundo. Em 2017, ainda seguindo o sucesso estrondoso das produções envolvendo super-heróis, temos *Mulher-Maravilha* (2017), dirigido por Patty Jenkins e protagonizado pela atriz israelense Gal Gadot. O longa-metragem alcançou a maior bilheteria já registrada para um filme dirigido por uma mulher, feito

apenas superado dois anos depois com o lançamento de *Capitã Marvel* (2019) e, posteriormente, de *Barbie* (2023).

Apesar da relevância inquestionável de tais produções, uma vez que possibilitam a fuga do cânone consagrado do cinema, este muitas vezes amparado pela tradição masculina, determinadas linhas narrativas fomentam a persistência de estereótipos corporais. Assumindo como base de análise *Mulher-Maravilha* (2017), o enredo constantemente destina seu foco ao corpo de Diana, o que pode gerar duas reflexões: a tentativa de reforçar os atributos físicos da personagem, decisivos para superar os conflitos da narrativa; a prevalência do olhar dominante, em geral masculino, que tende a sexualizar o corpo da super-heroína. Com base nas reflexões de Engler Prudencio, ressalta-se que

[...] a aparência e a beleza da heroína passam a ser o principal traço observado e ressaltado verbalmente nas primeiras interações com os personagens que são introduzidos [...] É isto que observamos com Diana, personagem cujas qualidades interiores se tornam visíveis sobretudo por meio de expressões de sua força física e beleza (Engler Prudencio, 2020, p. 16).

O trecho acima sugere que, quando Diana entra em contato com o mundo dos homens, os traços físicos da princesa amazona sempre funcionam como os elementos distintivos que a particularizam aos olhos dos outros personagens. Seria possível supor que o enredo do filme se apropria dessa percepção para criticar tal comportamento sob o corpo feminino; todavia, a problemática essencial consiste na construção de padrões corporais vistos como perfeitos, principalmente considerando que a mídia cinematográfica possui um amplo campo de circulação, isto é, favorece a comercialização de modelos arquetípicos. Além disso, ao destacarmos a centralidade atribuída ao corpo feminino nas sociedades patriarcais, é imprescindível reconhecer que tal foco está intrinsecamente ligado à sua objetificação (reificação) — um processo pelo qual as mulheres foram historicamente reduzidas a instrumentos de reprodução, prazer e controle social. Lerner (2019), por exemplo, considera o seguinte “A hierarquia entre os homens era embasada nas relações de propriedade, sendo reforçada com poder militar. O lugar das mulheres na hierarquia era mediado pelo *status* dos homens de quem elas dependiam” (Lerner, 2019, p. 147). Nesse raciocínio, a mulher, sob o modelo patriarcal, está reduzida a uma posição de subserviência, a qual é vítima do controle do marido ou do seu proprietário, caso seja escravizada. A título de exemplo, temos o conflito por

Briseida entre Aquiles e Agamenon, catalisador da crise entre os gregos e baseado na posse de mulheres, vistas como prêmios de guerra.

Não apenas reduzidas à subserviência, as narrativas predominantes a respeito da identidade feminina precisam ser analisadas, uma vez que, como mencionado anteriormente, podem simplesmente reproduzir discursos masculinos. No plano teórico, as contribuições das primeiras feministas são cruciais porque, embora reconhecessem esferas específicas de ação da mulher, foram capazes de ressignificar o cuidado materno como aspecto indispensável para se pensar o desenvolvimento da sociedade. Sendo assim, “[...] as mulheres tinham direito à igualdade por serem cidadãs, logo, possuíam os mesmos direitos naturais que os homens, e também porque, como *mães*, tinham mais condições que os homens de melhorar a sociedade” (Lerner, 2019, p. 55, grifo da autora). Nessa linha de raciocínio, o potencial da mulher não se restringe à esfera doméstica, pelo contrário, suas aptidões garantem não apenas o direito político, mas também viabilizam uma posição crucial para resolver os problemas do mundo. Essas reflexões são importantes pelo fato de trazerem novas cosmovisões sobre a ação feminina na esfera pública como um todo, ao invés de reproduzirem narrativas triviais, estas movidas pelo *status quo* ou pelas necessidades da indústria, o que ocorre no próprio filme da Mulher-Maravilha.

Um exemplo claro de banalidades narrativas no filme seria o desfecho romântico da super-heroína com o piloto Steve Trevor, “[...] convenção hollywoodiana segundo a qual a heroína deve necessariamente formar uma ligação romântica e, posteriormente, ter uma noite de sexo com Steve antes da batalha final” (Engler Prudencio, 2020, p. 17). Diana evidentemente rompe barreiras patriarcais no longa-metragem, o que não anula a existência da lógica capitalista para impulsionar o *marketing* do filme. A lógica do mercado, obviamente, ultrapassa a trama romântica e alcança o domínio da beleza física, característica sempre evidenciada em todas as encarnações da personagem. Isso nos permite perceber o seguinte paralelo entre a estética da beleza e o culto ao modelo heroico,

A ligação central do transformador é a ideologia esperançosa das revistas para mulheres. Ao fornecer uma linguagem onírica da meritocracia (“tenha o corpo que merece”; “não se tem um corpo maravilhoso sem esforço”), do espírito empreendedor (“tire o melhor partido dos seus atributos naturais”), da absoluta responsabilidade pessoal pela forma do corpo e pelo envelhecimento (“você *pode* moldar totalmente seu corpo”;

"suas rugas estão agora sob seu controle") e até mesmo confissões francas ("afinal você também pode conhecer o segredo que as mulheres belas guardam há anos"), essas revistas mantêm as mulheres consumindo os produtos dos seus anunciantes na busca da total transformação pessoal em *status* que a sociedade de consumo oferece aos homens sob a forma de dinheiro. Por um lado, a promessa otimista das revistas femininas de que elas podem fazer tudo sozinhas é sedutora para mulheres que até recentemente só ouviam dizer que não sabiam fazer nada sozinhas (Wolf, 1992, p. 36-37).

Wolf (1992) ressalta o papel das revistas na década de 90 para propagar ideais de empreendedorismo, meritocracia e responsabilidade sobre o próprio corpo, o que nos induz a refletir que os filmes, de formas variadas, ajudam a modelar essa nova roupagem do mito da beleza na sociedade. Atualmente, podemos ampliar tais considerações quando alinhadas ao meio cinematográfico, pois embora o discurso predominante seja relativo à noção de representatividade, cabe indagar se, para além do protagonismo feminino, determinadas escolhas narrativas não estão apenas perpetuando formas de imposição cultural. Diana pode atrair fãs pela sua força e independência; todavia, convenções de Hollywood também associam o poderio da personagem a uma imagem corporal, racial e cultural definidas, típicas do cinema norte-americano. Nesse caso, os filmes atualizam o mito da beleza e podem, a depender dos discursos subjacentes, estimular o consumo do público para que estes se adequem à comercialização ideológica que propaga modelos do ser "bonita", do ser "poderosa" e do ser "empreendedora de si", incentivando, inclusive, a competitividade feminina.

Além disso, o que o meio cinematográfico mostra, assim como as histórias em quadrinhos, é o fato de a Mulher-Maravilha estar sempre vinculada a domínios socioculturais. Dependendo dos discursos analisados, a força simbólica da personagem se adequa ao meio midiático. Essa perspectiva é libertadora quando recapitulamos o pensamento de Beard (2023) ao refletir sobre as estratégias utilizadas por algumas mulheres para chegar ao poder: "Algo que muitas dessas mulheres têm em comum é a capacidade de usar a seu favor os símbolos que em geral enfraquecem o poder feminino" (Beard, 2023, p. 55). Se símbolos possuem valor social, determinadas construções culturais podem ser ressignificadas. Por anos, Diana foi utilizada como modelo do padrão de vida norte-americano, destituída de seus poderes; porém, com a ascensão dos

movimentos feministas⁸ e o trabalho de novas roteiristas⁹ interessadas em mostrar o potencial expressivo e progressista da Mulher-Maravilha, a personagem pode dialogar com novas gerações e, por conseguinte, representar novos ideais inclusivos.

Diana Prince se tornou um símbolo do discurso feminista e, ao mesmo tempo, foi acusada de representar o estereótipo de mulher perfeita. As vias de análise para abordar a princesa amazona são inúmeras; contudo, a Mulher-Maravilha permanece como uma presença constante nas HQs e nas animações da *DC Comics*, e desconsiderar os feitos da super-heroína para alavancar a mitologia da mulher guerreira e inspirar incontáveis gerações com o protagonismo feminino, certamente não seria promissor.

Considerações finais

Durante o desenvolvimento deste artigo, objetivou-se discorrer sobre a ambiguidade presente na construção mitológica da Mulher-Maravilha. Para alcançar o objetivo pré-estabelecido, foi necessário analisar a jornada da super-heroína ao longo dos anos, considerando suas aparições, de forma a compreender os discursos que sustentam a simbologia da personagem.

Embora Diana Prince represente uma personagem fictícia, é inegável que sua construção mitológica no decorrer das décadas tenha sido amparada por diferentes discursos políticos. A origem da princesa amazona em 1941 simbolizou um ponto de alternância nas histórias em quadrinhos, uma vez que rompeu a cosmovisão de personagens femininos em posição de subalternidade e, de modo consequente, erigiu a condição de mulher guerreira, feito inédito no contexto histórico das HQs.

⁸ A crescente publicação de obras feministas e o paulatino reconhecimento da autoria feminina no mundo acadêmico tornam-se ferramentas indispensáveis para se refletir sobre os séculos de omissão orquestrados contra a voz das mulheres. Em meio a tal efervescência política, é necessário pensar em um mundo onde as mulheres sejam capazes de falar sobre si mesmas e escrevam sobre suas histórias singulares. É preciso “[...] que ela se escreva, porque é a invenção de uma escrita nova, rebelde que, quando chegar o momento da libertação, lhe permitirá realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história [...]” (Cixous, 2022, p. 44). O apelo de Helene Cixous não apenas condiz com a apropriação das ferramentas instituídas pelo patriarcado, mas também, acima de tudo, com a ascensão da consciência feminina, não mais acorrentada a dogmas ilusórios. A Mulher-Maravilha pós os anos de 1980, considerando o crédito dado a suas roteiristas e ilustradoras, pode ser apontada como uma nova aliada (ainda prematura) na busca pela quebra dos paradigmas patriarcais.

⁹ Isso é especialmente perceptível a partir de 1980, quando mulheres integrantes do time de colaboradores da Mulher-Maravilha passam a receber os devidos créditos nas HQs da super-heroína, conquista provavelmente influenciada graças aos movimentos feministas. Com o passar dos anos, Diana ainda sofreu experimentações no universo dos quadrinhos, inclusive em questões voltadas para seus interesses amorosos, que nem sempre são regidos pela heteronormatividade.

Com o fim da guerra, a Mulher-Maravilha se tornou agente de propagação dos paradigmas normativos da época em relação aos papéis de gênero. Destituída de seus poderes divinos, Diana assume a posição de cidadã americana. Nessa nova fase, a personagem se torna consumista e objetiva a pacificidade da relação matrimonial, um aparente retrocesso considerando o protagonismo da guerreira amazona durante a 2ª Guerra Mundial.

De um modo geral, a Mulher-Maravilha é resultado de variados discursos subjacentes ao significado de “ser feminino”, postulados tanto pelos seus roteiristas quanto pelos anseios do contexto sociopolítico. Independente da oscilação presente na jornada da super-heroína, isto é, sua ambiguidade entre ser símbolo do feminismo emergente e representar ainda estereótipos de gênero, é indubitável a importância de Diana Prince para formar o imaginário dos super-heróis. Juntamente com *Batman* e Super-Homem, ela representa o triunvirato dos personagens mais relevantes da *DC Comics*, e conquanto não possa englobar o feminismo como um todo, certamente pode impulsionar a força das mulheres que reivindicam posições de protagonismo jamais restritas à subserviência ou à maternidade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Marta Mega de. A Cidade das Mulheres: A questão feminina e a pólis revisitada. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da (Org.). *Amor, desejo e poder na Antiguidade: Relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 111-140.
- BEARD, Mary. *Mulheres e poder: um manifesto*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023. Disponível em: <https://dokumen.pub/qdownload/mulheres-e-poder-ediao-revista-e-ampliada-9788542220834.html>. Acesso em: 7 de janeiro de 2024.
- BELEBONI, Renata Cardoso. O Leito de Procusto: o gênero na Grécia Antiga. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da (Org.). *Amor, desejo e poder na Antiguidade: Relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 141-152.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. III. 21. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.
- PRUDENCIO, Natalia. Empoderamento e biopolítica nos feminismos midiáticos de Mulher-maravilha e Capitã Marvel. *Tropos: comunicação, sociedade e cultura*, [S. l.], v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://teste-periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3957>. Acesso em: 20 dez. 2023.

- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado*: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MASSEY, Michael. *As mulheres na Grécia e Roma Antigas*. Tradução de Maria Cândida Cadavez. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.
- MOTTA, Wallans Ferreira; TARDIN, Elaine Borges. Mulher maravilha: ícone feminista ou reafirmação de estereótipos? *Revista Transformar*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 96-107, 2017. Disponível em: <http://www.fsj.edu.br/transformar/index.php/transformar/article/view/109>. Acesso em: 3 jan. 2024.
- NASCIMENTO, Julia Barreto do. *A Mulher-Maravilha é feminista*: a história do feminismo contada através da heroína americana. Orientadora: Profª Drª. Kátia Zanvettor Ferreira. 2018. 77 f. Monografia (Habilitação em Jornalismo) – Curso de Jornalismo, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Comunicação, Universidade do Vale do Paraíba, 2018. Disponível em: <https://biblioteca.univap.br/dados/000041/000041f2.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2024.
- NOGUEIRA, Renato. *Mulheres e deusas*: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.
- PIMENTEL, Maria Augusta O. A tapeçaria história: gênero e mito. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da (Org.). *Amor, desejo e poder na Antiguidade*: relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Unicamp, 2003, p. 203-223.
- ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*: o feminino através dos tempos. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza*: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Recebido em: 16/01/2026

Aceito em: 10/06/2026

Afeto e Resistência: Maternidade Negra e Colonialidade na Literatura

Affection and Resistance: Black Motherhood and Coloniality in Literature

Aline Lima Santos de Paulo¹

Raquel Aparecida Dal Cortivo²

Resumo: O presente artigo analisa os contos *Primeiras lembranças* e *Mulher*, da obra *A cor da ternura* (2018), de Geni Guimarães, tendo como objeto a representação literária da maternidade e da feminilidade negra em um contexto atravessado pela colonialidade. A análise fundamenta-se em uma perspectiva interseccional que articula raça e gênero, buscando compreender como os corpos femininos negros são historicamente racializados, controlados e subalternizados por estruturas patriarcais e coloniais ainda vigentes na modernidade. O percurso teórico dialoga com autoras e autores como Bell hooks, Angela Davis, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo e Sirma Bilge, mobilizando conceitos como interseccionalidade, feminilidade racializada, *escrevivência* e maternagem negra. Metodologicamente, o estudo realiza uma leitura crítica e interpretativa das narrativas, atentando para seus elementos simbólicos e afetivos. Discute-se a maternidade como construção social marcada por discursos patriarcais que negaram às mulheres negras o direito à maternagem humanizada. Observa-se que, apesar da permanência do racismo e do sexismo, a escrita de Geni Guimarães inscreve espaços de resistência, afeto e reconstrução identitária.

Palavras-chave: Maternidade; Corpos racializados; Feminilidade; Colonialismo.

Abstract: This article analyzes the short stories *Primeiras lembranças* and *Mulher*, from *A cor da ternura* (2018) by Geni Guimarães, focusing on the literary representation of Black motherhood and Black femininity within a context shaped by coloniality. The analysis is grounded in an intersectional perspective that articulates race and gender, seeking to understand how Black female bodies have been historically racialized, controlled, and subalternized by patriarchal and colonial structures that remain active in modern society. The theoretical framework engages with authors such as bell hooks, Angela Davis, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, and Sirma Bilge, mobilizing concepts including intersectionality, racialized femininity, *escrevivência*, and Black mothering. Methodologically, the study adopts a critical and interpretative reading of the narratives, focusing on their symbolic and affective elements. Motherhood is discussed as a social construct shaped by patriarchal discourses that have historically denied Black women the right to a humanized experience of mothering. Despite the persistence of racism and sexism, Guimarães's writing creates spaces of resistance, affection, and identity reconstruction.

Keywords: Motherhood; Racialized bodies; Femininity; Colonialism.

Introdução

A obra *A cor da ternura* apresenta a jornada de uma jovem negra no período posterior à escravidão, evidenciando os desafios impostos a sujeitos racializados em uma sociedade marcada por heranças coloniais. Os contos “Primeiras lembranças” e “Mulher”, que constituem o corpus desta análise, transitam entre a infância e o processo de

¹ Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5356662449685180>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-7654-8034>. E-mail: alinelimapaula123@gmail.com.

² Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Docente na Universidade Federal de Rondônia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1104061269028718>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6050-8434>. E-mail: raqueldalcortivo@gmail.com.

amadurecimento da protagonista, revelando as tensões que atravessam sua formação em um contexto moderno ainda estruturado pelo racismo e pelo sexismo.

As interseções entre raça e gênero intensificam a trajetória da personagem, uma vez que as múltiplas opressões vivenciadas afetam diretamente sua percepção sobre o que significa ser mulher em uma sociedade desigual. Ambas as narrativas abordam a temática de gênero e racialidade a partir de uma perspectiva interseccional, evidenciando como os corpos femininos negros são historicamente submetidos a mecanismos de controle social.

A maternidade surge como um eixo central de reflexão, sendo problematizada enquanto construção social que naturaliza o papel da mulher como mãe em razão de um suposto amor maternal. Tal concepção configura-se como uma falácia do patriarcado, que institui discursos e terminologias com o objetivo de aprisionar a mulher ao espaço doméstico, limitando suas possibilidades de ascensão social. Em contraponto a essa lógica, o conto “Primeiras lembranças” apresenta uma maternidade racializada e afetiva, historicamente negada às mulheres negras durante o período escravocrata. A narrativa resgata a possibilidade da maternagem de forma humanizada, distante das violências coloniais que marcaram mães negras privadas do direito de criar e proteger seus filhos.

Por sua vez, o conto “Mulher” retrata o crescimento de uma jovem que passa a compreender seu corpo como objeto de domínio social. Após a transição da infância para a vida adulta, o corpo feminino deixa de lhe pertencer simbolicamente, sendo moldado por normas patriarcais que regulam comportamentos, gestos e posturas. A figura feminina é construída a partir de estereótipos de fragilidade, docilidade e vocação materna, representações recorrentes na tradição literária. No caso da mulher negra, tais estereótipos são ainda mais restritivos, pois a racialidade a inscreve predominantemente em espaços domésticos, sobretudo na cozinha, ambiente historicamente associado à subserviência e ao trabalho invisibilizado.

Dessa forma, este artigo busca demonstrar como a escrita de Geni Guimarães, atravessada pelo conceito de escrevivência, configura-se como um gesto de resistência e reexistência. Ao reinscrever a maternidade e a feminilidade negras a partir da experiência vivida, a autora tensiona os discursos hegemônicos e possibilita a reconstrução da história do feminino negro, afirmando a literatura como espaço de memória, afeto e enfrentamento à colonialidade.

O corpo feminino negro na lógica colonial

Expressões como “descobrimento do Brasil” ou “salvacionismo”, termos historicamente utilizados para nomear a colonização, remetem a um processo marcado pela destruição dos povos originários e africanos, submetidos a um sistema capitalista e patriarcal. Os sistemas opressores aniquilaram identidades e culturas ao recorrerem à violência física, psicológica e simbólica, transformando esses sujeitos em mercadoria barata para satisfazer anseios econômicos e políticos.

Nesse contexto, a dominação colonial não foi pacífica, pelo contrário, foi violenta, mas enfrentou resistência das lutas pela liberdade de existir que se opunham (e continuam a se opor) ao desejo de soberania da branquitude. Os colonizadores fragmentaram a individualidade dos sujeitos negros, estruturando uma hierarquização racial baseada na dicotomia entre brancos e negros, sustentada por um discurso de superioridade. Esse processo produziu o racismo, concebendo estereótipos de negros maléficos, malfeitos, ignorantes, malandros e afins. Conforme afirma hooks:

O espírito orgulhoso, arrogante e independente das pessoas africanas precisava ser quebrado, para que estivesse em conformidade com o conceito que o colonizador branco tinha de comportamento escravo apropriado. Eram cruciais, no preparo de pessoas africanas para o mercado de escravos, a destruição da dignidade humana, a eliminação de nome e status, a dispersão de grupos, para não haver uma língua comum, e a retirada de qualquer sinal evidente de herança africana (hooks, 2022, p. 43).

Nesse sentido, o estereótipo de negritude foi amplamente difundido no período colonial, construindo a imagem do negro como um sujeito dócil e naturalizando a subserviência, o que garantia o enriquecimento dos colonizadores. O discurso ideológico ocultou deliberadamente a memória das vivências dos sujeitos negros, manipulando a narrativa de modernização social em favor de um suposto bem maior da nação. Obliterou-se, assim, a consciência da condição da exploração, pelo apagamento das subjetividades negras em seus processos de resistência. Lélia Gonzalez afirma que:

Como consciência, entende-se o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É nesse espaço que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória é

compreendida como o “não saber que conhece”, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade — uma verdade que se estrutura como ficção. A consciência exclui o que a memória inclui (Gonzalez, 2020, p. 78).

A partir dessa perspectiva, a branquitude manteve o controle social por meio do apagamento da história escravocrata, escrevendo-a sob um véu falacioso de suposta ação humanista ou civilizatória que distorce a história, por meio de um discurso que destitui o colonizado escravizado de sua humanidade e subjetividade, na medida que reafirma o colonizador como supremamente humano. Contudo, a memória resiste e as vivências dos sujeitos negros retornam ao debate histórico. No mundo moderno, a herança colonial mantém-se viva, reestruturando-se e perpetuando práticas de sexismo e racismo, mas encontra vozes que operam um contradiscurso, erodindo a “história única” (Adichie, 2009).

Considerando essa abordagem, o sujeito feminino, inferiorizado por um sistema patriarcal, também enfrenta um processo que o condiciona a papéis sociais pré-determinados. A família tradicional organiza-se da seguinte forma: o pai como provedor, a mãe responsável pelo cuidado do lar e a criança como descendente. Essa formação familiar divide estrategicamente os papéis sociais em um sistema hierárquico, no qual a mulher permanece restrita a um espaço limitado — a esfera doméstica —, sendo incapacitada de alcançar posições de poder. De acordo com Coutinho:

[...] a família humana é uma construção social, uma superação da família biológica (macho-fêmea-crias). Seus membros sempre estiveram unidos por uma rede complexa e precisa de direitos e proibições sexuais, de direitos e obrigações econômicas e, mais modernamente, por laços afetivos habitualmente acompanhados de laços legais e religiosos (Coutinho, 1994, p. 27).

Sob esse viés, o matrimônio configura-se como um contrato legal que sustenta o regime familiar, enclausurando crianças e mães a um estado de subalternidade, ao serem consideradas sujeitos frágeis e sentimentais, que necessitam do apoio do patriarca para protegê-los do mundo exterior.

O mito da infância encontra, assim, um paralelo no mito da feminilidade, isto é, tanto as mulheres como as crianças foram consideradas frágeis, delicadas, assexuadas e, portanto, não só mais puras que os homens, como também seres que necessitam da sua proteção (Coutinho, 1994, p. 33).

Contudo, o mito da feminilidade baseia-se na ideia da fragilidade feminina, atribuindo à mulher branca a incapacidade de tomar suas próprias decisões, ao passo que os afazeres domésticos foram direcionados às mulheres negras. Nesse contexto, estas são vistas como instrumentos que auxiliam a branquitude a consolidar a família por meio de funções como serviçais, domésticas e amas de leite. Segundo hooks (2022, p. 47), “[...] a mulher negra foi explorada como trabalhadora do campo, em atividades domésticas, como reprodutora e como objeto para o assédio sexual perpetrado pelo homem branco.” Desse modo, o sujeito feminino é enclausurado em uma condição de servidão à família, estabelecendo-se um padrão de feminilidade criado por homens que comandam a sociedade que cria mais uma camada de exclusão para a mulher negra.

Assim, a mulher branca torna-se privilegiada em comparação à mulher negra, por ocupar uma posição social considerada “valorizada” como mãe e esposa, enquanto as demais são reduzidas a recursos de cunho braçal e sexual para a sociedade patriarcal e colonialista. Essa objetificação, operada pela exclusão e apagamento das mulheres negras, persiste ao fim do sistema escravocrata e não foi alcançado pelas primeiras reivindicações feministas que constituiriam o “[...] feminismo [como] um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão” (hooks, 2022, p. 17). Portanto, o feminismo representa a luta pela igualdade de gênero, direitos civis e sociais e pela liberdade de tomar decisões e construir a própria identidade social para e pelas mulheres brancas.

Apesar disso, o movimento, ao aderir às causas feministas, não abarcava os pensamentos feministas da negritude e das mulheres não brancas, que almejavam pôr fim à opressão sexista e racial por meio de reivindicações interseccionais. A branquitude, contudo, ansiava por igualdade de gênero em outros aspectos, como no mercado de trabalho — salários igualitários, posições de poder e a possibilidade de escolha entre trabalhar fora ou permanecer no espaço doméstico. Diante disso, as discordâncias enfraqueceram o movimento feminista.

As mulheres brancas aliaram-se aos homens que cederam às suas aspirações de “liberdade”, numa relação de troca, pois desejavam manter-se em uma posição de poder. Como afirma hooks:

Todas as mulheres brancas desta nação sabem que a branquitude é uma categoria privilegiada. O fato de que mulheres brancas escolhem refrear

ou negar esse conhecimento não significa que sejam ignorantes. Significa que estão em negação (hooks, 2022, p. 89).

Sob tais condições, o feminismo perde força ao corroborar com o sistema patriarcal, adaptando-se a ele e conservando-o, conforme acrescenta hooks:

O feminismo reformista tornou-se, assim, um caminho para a mobilidade de classe. As mulheres brancas poderiam libertar-se da dominação masculina no mercado de trabalho e escolher mais livremente seu estilo de vida. Ainda que o sexismo não tivesse sido eliminado, poderiam maximizar a liberdade dentro do sistema existente, contando com a exploração de uma classe inferior de mulheres subordinadas para realizar os trabalhos que se recusavam a fazer (hooks, 2022, p. 22).

A verdade é que o feminismo branco nunca esteve ao lado das mulheres negras; apenas se uniu a elas para obter força contra o patriarcalismo. Contudo, ao perceber que poderia perder seu estado privilegiado ao extinguir o sistema opressor, optou por manter-se aliado a ele. Dessa forma, as mulheres negras continuaram servindo tanto à mulher branca quanto ao sistema patriarcal, permitindo que esta conquistasse seu espaço público ao dispor de cuidadoras em seus lares. Assim, as mulheres brancas tornam-se cúmplices de um sistema opressor que continua a violentar os corpos negros.

A maternidade resiste

As violências coloniais vivenciadas pelas mulheres negras foram devastadoras. O corpo feminino racializado não lhes pertencia, mas aos colonizadores que usufruíam dele de todas as formas possíveis. Seus corpos foram marcados por maus-tratos contínuos e considerados apenas receptáculos de prazer, utilizados como mão de obra e para a reprodução. O corpo negro feminino é objetificado para saciar as necessidades da branquitude funcionando como uma engrenagem do sistema escravocrata. Conforme observa Angela Davis:

[...] as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas

às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas (Davis, 2016, p. 25).

O excerto expõe o olhar do colonizador sobre o corpo da mulher negra, manuseado como uma ferramenta para a expansão da riqueza da branquitude. Essas mulheres eram frequentemente abusadas sexualmente e obrigadas a manter relações extraconjugais, das quais nasciam filhos que, futuramente, serviriam ao sistema escravocrata. Com a promulgação da Lei do Ventre Livre, que declarava livres os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir de então, observa-se o abandono dessas crianças por parte dos colonizadores, uma vez que já não representavam retorno financeiro ao sistema.

Depois da primeira lei abolicionista a Lei do Ventre Livre, que liberta o filho da negra escrava, nas áreas de maior concentração da escravaria, os fazendeiros mandavam abandonar, nas estradas e vilas próximas, as crias de suas negras que, já não sendo suas, não se sentiam mais na obrigação de alimentar (Ribeiro, 1997, p. 175).

As crianças eram abandonadas por um sistema que as via como despesas e, portanto, prejuízo pelos senhores e como escória da sociedade, pois, libertas ainda no ventre, tornavam-se um estorvo sem valor econômico. Assim, as crianças negras eram desumanizadas, tornando-se órfãs antes mesmo do nascimento, perpetuando a discriminação racial. A maternidade, nesse sentido, foi negada às mulheres negras desde o início da escravidão: transportadas grávidas sem qualquer cuidado médico, muitas perdiam seus filhos antes mesmo de chegar às terras coloniais quando sobreviviam, eram submetidos aos castigos dos colonizadores, conforme explica hooks:

A quantidade de mulheres que morreram durante o parto ou o número de natimortos jamais será conhecida. Mulheres negras com crianças a bordo de navios negreiros eram ridicularizadas, menosprezadas e tratadas com desprezo pela tripulação escravizadora. Com frequência, os escravizadores violentavam crianças para assistir ao sofrimento das mães (hooks, 2022, p. 42).

A maternidade tornou-se, assim, um terror psicológico para as mulheres negras, impedidas de amar seus filhos e de transmitir seus ensinamentos. A branquitude violentou os corpos negros de maneira avassaladora, torturando-os de múltiplas formas e massacrando sua feminilidade e identidade. Nesse contexto, o conto “Primeiras

lembranças”, de Geni Guimarães, apresenta um alento ao retratar a maternidade sob uma perspectiva negra, reconstruindo-a como um espaço de afetividade.

O relacionamento entre a personagem Geni e sua mãe é descrito por meio de momentos afetivos atravessados pela ancestralidade, revelando uma maternagem repleta de amor e significado. “Minha mãe sentava-se numa cadeira, tirava o avental e eu ia, colocava-me entre suas pernas, enfiava as mãos no decote do seu vestido, arrancava dele os seios e mamava em pé” (Guimarães, 2018, p. 9). O ritual da amamentação assume um caráter sagrado, simbolizando um laço materno inquebrável, ritualístico e místico.

O leite materno possui um significado simbólico relevante, uma vez que, segundo Chevalier (2015, p. 542), “o leite é naturalmente o símbolo da abundância, da fertilidade e também do conhecimento”. A dimensão simbólica do leite está associada à figura feminina, visto que é a mulher quem gera e oferece esse alimento vital aos seus filhos, o que evidencia uma contradição social: aquela que produz e sustenta a vida coletiva nem sempre é devidamente cuidada ou valorizada. Ademais, a terra é concebida como fonte de vida, assim como o leite representa o alimento primordial, estabelecendo-se uma analogia com a lógica colonial, na qual os colonizadores sugam o “leite materno” dos colonizados, explorando seus corpos e territórios sem preservá-los ou reconhecê-los como sujeitos.

A partir das múltiplas e complexas lutas das mulheres negras, o exercício da maternidade e da maternagem configura-se como elemento de resistência, pois, como demonstrado, o processo escravista buscou desumanizar a mulher negra, estuprando, usurpando seus corpos, esterilizando-os e distanciando a maternidade de seu domínio. Nesse sentido, enquanto mulheres-negras-mães, refletem-se os aspectos históricos que reverberam sobre seus corpos, projetando, na encruzilhada histórica, possibilidades de (re)existência sobre o porvir (Lôbo; Souza, 2019, p. 14).

A maternidade negra é um ato de resistência, mesmo diante da persistência do sistema patriarcal na modernidade. As mulheres negras resgataram o direito de ser mães, de amamentar e de transmitir seus saberes à próxima geração, dando voz às histórias silenciadas do período escravocrata e reescrevendo-as. Apesar desse gesto de resistência, ainda permanecem perceptíveis os resquícios da colonização no conto.

- Mãe, se chover água de Deus, será que sai a minha tinta?
- Credo em cruz! Tinta de gente não sai. Se saísse, mas se saísse mesmo, sabe o que ia acontecer?
- Pegou-me e, fazendo cócegas na barriga, foi dizendo: eu preta, você branca e eu preta, você ficava branca e eu preta, você branca e eu preta... (Guimarães, 2018, p. 11).

A indagação infantil é carregada de significado, pois, ainda que de forma inconsciente, a criança compreende que ser negra é visto como um infortúnio. Desde muito cedo, a diferenciação racial se impõe, provocando na matriarca uma reflexão silenciosa sobre sua insignificância na estrutura colonial. A expressividade da locução interjetiva “Cruz credo!” revela o horror da mãe diante de todos os possíveis significados dessa diferenciação racial. O silêncio que se instaura na narrativa retrata a submissão herdada do regime colonial e revela os questionamentos sobre os sentidos de existir enquanto sujeito negro em uma sociedade que o menospreza. A elaboração desses sentidos se expressa na reiteração da diferença “você ficava branca e eu preta, você branca e eu preta...”.

As atuais classes dominantes brasileiras, feitas e netos dos antigos senhores de escravos, guardam, diante do negro, a mesma atitude de desprezo vil. Para seus pais, o negro escravo, o forro, bem como o mulato, eram mera força energética, como um saco de carvão, que desgastando era substituído facilmente por outro que se comprava. Para seus descendentes, o negro livre, o mulato e o branco pobre são também o que há de mais reles, pela preguiça, pela ignorância, pela criminalidade inatas e inelutáveis. Todos eles são tidos consensualmente como culpados de suas próprias desgraças, explicadas como características da raça e não como resultados da escravidão e da opressão (Ribeiro, 1997, p. 167).

Portanto, a exortação da mãe ao dizer “cruz credo” remete a separação intransponível inscrita nos corpos negros em relação à lógica dominante da branquitude. A branquitude mantém a estrutura sexista e patriarcal na sociedade moderna, lucrando com os menos favorecidos ao herdar as riquezas coloniais — tanto econômicas quanto sociais. Os herdeiros coloniais possuem um acordo não verbal entre si, garantindo a manutenção de seu domínio por meio de discriminações e preconceitos velados.

Outro momento do conto reforça a consciência racial da personagem. Trata-se do episódio do nascimento de Zezinho — o caçula — quando, ao perceber que o irmão era negro, sentiu um alívio: “Não achei bonito nem feio. Apenas senti um grande alívio quando

me vi descompromissada de chamá-lo de Menino Jesus. Era negro” (Guimarães, 2018, p.19). O modo singelo de expressar o alívio pela constatação da igualdade com o irmão recém-nascido revela uma marca mais profunda da estrutura social e cultural racialmente determinada: a falta de identificação e representação cultural na imagem religiosa do menino Jesus que é branco. A mesma hierarquização não se reproduziria em casa. Portanto, a expressão de alívio na simplicidade da percepção infantil explicita que a cor, na estrutura racista da sociedade, definiu sua condição social, sujeitando-a a papéis subalternos e dominantes, assim como o gênero feminino permanece enclausurado em uma feminilidade hierarquizada.

Feminilidade racializada

O corpo feminino negro foi historicamente explorado por colonizadores e colonos como objeto de dominação sexual, atendendo aos seus desejos e reafirmando o poder do patriarcado por meio do assédio e do abuso sexual. Tal violência operava como estratégia de domesticação e controle desses corpos, ao mesmo tempo em que consolidava uma hierarquização moral que distinguia mulheres consideradas “puras” e “impuras”. Sob a perspectiva religiosa, a liberdade sexual feminina era associada ao pecado, de modo que mulheres que expressavam ou exploravam seus corpos eram vistas como imundas, enquanto o homem permanecia autorizado socialmente a exercer poder sobre esses corpos.

Nesse contexto, o conto “Mulher” aborda a descoberta da sexualidade que se tornou um tabu para os sujeitos femininos, que eram desencorajados a dialogar sobre a transição da juventude para a vida adulta. Na narrativa, a personagem Geni observa as mudanças em seu corpo sem compreendê-las plenamente: “— Mãe, nasceu um carocinho aqui. Será que é cabeça de prego? Todo dia dá umas pontadinhas...” (Guimarães, 2018, p. 73). Mesmo diante do questionamento, a mãe não oferece explicações claras sobre as transformações corporais. Posteriormente, a chegada da menstruação é marcada pelo medo e pelo desconhecimento: “Parei e entrei no canavial para ver. Ergui a saia e deparei com minha calcinha, minhas pernas ensanguentadas. Fiquei apavorada. Que seria aquilo, meu Deus? Por que saía tanto sangue de dentro de mim, sem mais nem menos?” (Guimarães, 2018, p. 75).

O sangue simboliza, nesse contexto, a passagem para a condição de mulher, associada a mudanças de comportamento impostas por uma lógica patriarcal. No imaginário moderno-colonial, o sangue é compreendido como signo de vida — “O sangue é vida” (Chevalier, 2015, p. 801) e, conseqüentemente, como prenúncio da maternidade. Essa interpretação é reforçada pela fala materna: “Você virou mulher, besta” (Guimarães, 2018, p. 76). Tornar-se mulher em um mundo sexista e racista implica, portanto, enfrentar uma série de interdições e expectativas sociais.

A sociedade patriarcal constrói um estereótipo de feminilidade que se manifesta no discurso normativo da mãe: “— Menina exagerada, credo! Agora acabou a brincadeira. Você não pode mais ficar brincando com os moleques e sentar com a perna que nem leque. Não é mais criança. Tem que tomar modos de gente” (Guimarães, 2018, p. 76). O conceito de feminilidade, em um contexto moderno, está associado à exigência de que a mulher saiba comportar-se de determinada maneira para não ser vinculada a terminologias negativas atribuídas ao feminino.

As opressões iniciam-se antes mesmo do nascimento de uma criança, pois, ao nascer mulher, ela já é condenada ao sofrimento em razão do patriarcalismo, que produz ódio às mulheres e se intensifica de acordo com a cor da pele, uma vez que, dependendo da raça, há vantagens ou desvantagens socialmente impostas. Assim, o destino dessas mulheres é frequentemente predeterminado por sua sexualidade, inscrita em uma lógica histórica de dominação.

A protagonista rompe, ainda que de forma sutil, com os papéis tradicionais atribuídos ao feminino e ao masculino ao investir em sua formação educacional: “Mulher, terminando o ensino médio. Mulher, cursando o Magistério, a caminho do professorado, cumprindo o prometido” (Guimarães, 2018, p. 77). A reiteração do termo “mulher” reforça a perspectiva de gênero desafiadora do *status quo* no contexto do conto. Ao se formar professora, a narradora Geni desloca-se dos espaços historicamente destinados às mulheres negras, seja no trabalho no campo, seja no ambiente doméstico, tensionando os estereótipos de feminilidade impostos pela ordem colonial e patriarcal.

Mulher, se fazendo, sob imposições, buscando forças para ser forte. Mulher, rindo para esconder o medo da sociedade, da vida, dos deslizes dos passos. Mulher, cuidando da fala, misturando palavras, pronúncias suburbanas aos mil modos de sinônimos rolantes no tagarelar social requintado. Mulher, jogando cintura, diante das coações e dos

preconceitos. Mulher, apesar de tudo, a um passo do tesouro: o cartucho de papel (Guimarães, 2018, p. 77).

Para as mulheres negras, qualquer erro é interpretado como confirmação do fracasso e utilizado como justificativa para reafirmar a inferioridade que lhes é historicamente atribuída.

Diante disso, torna-se necessário abordar o conceito de interseccionalidade, conforme proposto por Sirma Bilge, compreendido como uma ferramenta analítica que visa explicar como as interseções entre raça e gênero constituem vias identitárias que se cruzam e se intensificam. Tal abordagem permite discutir de que modo o colonialismo permanece impregnado nas estruturas da sociedade, evidenciando a necessidade de problematizar continuamente o sexismo e a racialidade. Segundo Bilge (2021, p.16):

[...] as relações de poder que envolvem raça, classe e gênero, por exemplo, não se manifestam como entidades distintas e mutuamente excludentes. De fato, essas categorias se sobrepõem e funcionam de maneira unificada. Além disso, apesar de geralmente invisíveis, essas relações interseccionais de poder afetam todos os aspectos do convívio social (Bilge, 2021, p. 16).

As interseções entrelaçadas potencializam o preconceito e a discriminação. Dessa forma, os indivíduos atravessados pela raça, classe e gênero invisibilizados tornam-se pela sociedade, o que os afeta amplamente nos aspectos sociais, culturais e políticos, dificultando o acesso a oportunidades. As relações sociais mostram que raça e gênero se encontram, e se unificam, afetando diretamente o convívio social. Por meio das interseções, torna-se evidente como a violência colonial foi determinante para a consagração do domínio da branquitude. Por essa razão, analisar como essas opressões foram constituídas na narrativa é relevante para compreender como a escrita de Geni Guimarães é atravessada por uma escrita-memória da negritude.

Resistir e existir

A escrita de Geni Guimarães inscreve-se na literatura afro-brasileira pela voz da negritude, manifestada pela vivência dos sujeitos racializados em um contexto social de desigualdade e preconceitos raciais. É a materialização da compreensão teórica de Conceição Evaristo, segundo a qual: “Os textos afro-brasileiros surgem pautados pela

vivência de sujeitos negros/as na sociedade brasileira e trazendo experiências diversificadas, desde o conteúdo até os modos de utilização da língua” (Evaristo, 2009, p. 27). A voz da negritude encontra espaço para se expressar por meio das vivências anteriormente silenciadas pela hegemonia branca.

A escrita de Geni Guimarães conecta-se, portanto, com o conceito de “escrevivência”, cunhado pela escritora Conceição Evaristo, definido da seguinte forma:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais (Duarte, 2020, p. 30).

A escrevivência se manifesta por meio da escrita feminina atravessada pela memória colonial; assim, é possível fazer ecoar as vozes outrora silenciadas através de uma escrita de resistência. Em razão disto, a autora torna-se porta-voz do seu povo, expondo a subalternidade e reivindicando a autodeterminação por meio da arte, capaz de “desengasgar o nó da garganta” da negritude. A escrevivência não se limita ao registro de experiências pessoais, mas a retomada da história de uma nação a partir das vozes antes silenciadas.

Durante séculos, a voz da negritude foi silenciada e seus corpos, transformados em mercadoria pela supremacia branca. A identidade do povo negro foi usurpada e a escrita, que antes era instrumento de dominação, tornou-se uma arma para refutar a narrativa de inferioridade construída pelo colonizador. A escrevivência representa uma coletividade, uma nação que tem voz, capaz de reconstruir a sua história e de denunciar os males provocados por um povo usurpador. A escrita torna-se uma ferramenta de resistência para a autora. O discurso constitui um enfrentamento à casa-grande; uma denúncia dos resquícios escravocratas que tornaram o sujeito fragmentado e sem identidade.

Considerações finais

A análise dos contos “Primeiras lembranças” e “Mulher”, de Geni Guimarães, evidencia que as experiências da mulher negra são constituídas a partir de um entrelaçamento histórico entre raça, gênero e colonialidade. As narrativas revelam como os corpos femininos negros foram — e continuam sendo — atravessados por mecanismos de controle, silenciamento e subalternização, produzidos por um sistema patriarcal e racista que insiste em se atualizar na modernidade. Nesse contexto, a maternidade e a feminilidade não se configuram como experiências neutras, mas como construções sociais marcadas por violências simbólicas e materiais.

Ao tensionar o feminismo branco hegemônico, o artigo evidencia que a luta por igualdade de gênero, quando desarticulada das questões raciais, torna-se insuficiente e excludente. A falsa ideia de sororidade, sustentada por interesses de classe e privilégios raciais, contribui para a manutenção das desigualdades e para a permanência da mulher negra em posições subalternas. Assim, o patriarcado não opera de forma isolada, mas em aliança com a branquitude, que preserva seus lugares de poder ao custo da exploração contínua dos corpos negros.

Apesar desse cenário de opressão estrutural, os contos analisados apontam para possibilidades de resistência e reexistência. A escrita de Geni Guimarães reinscreve a maternidade negra como espaço de afeto, ancestralidade e transmissão de saberes, rompendo com a lógica colonial que historicamente negou às mulheres negras o direito à maternagem humanizada. Do mesmo modo, ao narrar a construção da feminilidade a partir da experiência racializada, a autora desestabiliza os estereótipos impostos ao feminino negro e reivindica novas formas de existir.

A escrevivência, nesse sentido, constitui-se como um gesto político e estético, por meio do qual a literatura se transforma em ferramenta de memória, denúncia e reconstrução identitária. Ao dar centralidade às vozes historicamente silenciadas, Geni Guimarães não apenas revisita o passado colonial, mas projeta possibilidades de futuro, afirmando a escrita como espaço de enfrentamento à colonialidade e de afirmação da humanidade da mulher negra.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.
- COUTINHO, Rocha. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DUARTE, Constância Lima; NUNES, Izabel Cristina Rodrigues (Orgs.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 17–31, jul./dez. 2009.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GUIMARÃES, Geni. *A cor da ternura*. 2. ed. São Paulo: FTD, 2018.
- hooks, bell. *E eu não sou uma mulher? mulheres negras e feminismo*. Tradução de Bhuví Libano. 11. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022a.
- hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas*. Tradução de Bhuví Libano. 18. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022b.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LÔBO, Jade; SOUZA, Izabela. Na encruzilhada da maternidade negra. In: *XIII Reunião de Antropologia do Mercosul*, 2019, UFRGS, em Porto Alegre. Disponível em: [XIII RAM - Reunião de Antropologia do Mercosul – Grupos de Trabalho - GT 59 - Feminismos Negro e Decolonial](#). Acesso: 30. jan. 2026.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.

Recebido em: 30/01/2026

Aceito em: 10/06/2026

Do feminismo universal à pluralidade das diferenças: disputas epistemológicas no interior do movimento feminista

*From universal feminism to the plurality of differences: epistemological disputes
within the feminist movement*

Maria Liliane Rosado Rodrigues¹
Antônia Eudivânia de Oliveira Silva²
Iara Maria de Araújo³

Resumo: O feminismo consolidou-se, ao longo do século XX, como um dos mais importantes movimentos políticos e campos teóricos de crítica às estruturas patriarcais que historicamente subordinaram as mulheres, porém, tem sido atravessado por momentos de avanços e recuos, limites e possibilidades. Nesse contexto, este artigo tem como objeto analisar disputas epistemológicas no interior do movimento feminista, problematizando os limites do feminismo universalista e evidenciando as contribuições dos feminismos da diferença, partindo da produção teórico/crítica que problematiza as categorias “Mulher” e “Gênero”. Em contraposição a essa perspectiva hegemônica, esta escrita evidencia a perspectiva de outras sujeitas/mulheres que dão vida ao feminismo da diferença, as quais são historicamente silenciadas e atravessadas por marcadores como raça, classe e território. A fundamentação teórica para análise das categorias “Mulher” e “Gênero” foi tecida a partir de Simone de Beauvoir (2019) e Joan Scott (1995), além das contribuições de autoras contemporâneas, como Judith Butler (2003), Luciana Balestrin (2017), Patrícia Hill Collins (2020), e de pensadoras dos feminismos decoloniais e latino-americanos, entre elas Maria Lugones (2020), Gloria Anzaldúa (2005) e Yuderlys Espinosa Miñoso (2020). Metodologicamente, o estudo adota uma abordagem qualitativa, de caráter teórico/bibliográfico, com base na análise crítica de produções clássicas e contemporâneas do pensamento feminista.

Palavras-chave: mulheres; feminismos; identidade.

Abstract: Throughout the 20th century, feminism established itself as one of the most important political movements and theoretical fields of criticism of the patriarchal structures that have historically subordinated women. However, it has been marked by moments of progress and setbacks, limitations and possibilities. In this context, this article aims to analyze the epistemological disputes within the feminist movement, questioning the limits of universalist feminism and highlighting the contributions of difference feminisms, based on theoretical/critical production that questions the categories of “Woman” and “Gender.” In contrast to this hegemonic perspective, this paper seeks to highlight the perspective of other subjects/women, who give life to difference feminism, who are historically silenced and marked by race, class, and territory. The theoretical basis for analyzing the categories “Woman” and “Gender” was woven from Simone de Beauvoir (2019) and Joan Scott (1995), articulated with contributions from contemporary authors such as Judith Butler (2003), Luciana Balestrin (2017), Patricia Hill Collins (2020), and thinkers of decolonial and Latin American feminisms, including Maria Lugones (2020), Gloria Anzaldúa (2005), and Yuderlys Espinosa Miñoso (2020).

¹ Mestra em Educação pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Integrante do Grupo Laboratório de Estudos e Pesquisa de Gênero, Educação, Sexualidade e Diferença. Gestora da Educação Básica na Secretaria Municipal de Educação de Assaré - CE. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9011890604777717>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2282-8709>. Email: liliane.rosado@urca.com.

² Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Professora no curso de Pedagogia da Universidade Regional do Cariri – URCA. Vice-coordenadora do laboratório de Estudos e Pesquisa de Gênero, Educação, Sexualidade e Diferença – LEGRAR/URCA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4919919087777637>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6925-3749>. Email: eudivanciasilva@gmail.com

³ Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora Associada da Universidade Regional do Cariri (URCA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1139773822211647> Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2401-6843> E-mail: iara.mar@terra.com.br.

Methodologically, the study adopts a qualitative, theoretical/bibliographic approach based on a critical analysis of classic and contemporary works of feminist thought.

Keywords:women; feminisms; identity.

Introdução

O feminismo consolidou-se, ao longo do século XX, como um dos mais importantes movimentos políticos e campos teóricos de crítica às estruturas patriarcais que historicamente subordinaram as mulheres. A sua emergência como movimento organizado esteve profundamente vinculada às lutas por direitos civis, políticos e sociais, especialmente no contexto europeu e norte-americano. Entretanto, a institucionalização do feminismo como uma teoria social foi marcada por uma forte tendência à universalização da experiência feminina, tomando como referência um sujeito mulher branco, burguês, ocidental e heterossexual.

Antes de serem produzidas teorias sobre o que circunda a sujeição e a objetificação das mulheres, até mesmo anterior à invenção da palavra feminismo, muitas mulheres em seus contextos de experiências culturais de gênero já travavam lutas contra as opressões que lhes eram impostas, por terem seus corpos marcados pelo preconceito e por serem postas como sujeitas invisíveis no seio social. É importante ressaltar que a ideia de sujeição das mulheres é um fator histórico/social vinculado a contextos culturais diversificados. Partindo dessa compreensão, seguimos essa discussão na tentativa de mergulhar no interior da lógica do movimento feminista universal, afim de vislumbrar a pluralidade dos feminismos das diferenças e desvelar as outras sujeitas, outras lutas e novas possibilidades de existências concretas, invisibilizadas por perspectivas singulares das sujeitas mulheres.

O feminismo universal, longe de representar todas as mulheres, produziu exclusões epistemológicas e políticas, impossibilitando experiências atravessadas por raça, classe, colonialidade, sexualidade e território. A crítica a esse modelo hegemônico deu origem a múltiplas correntes feministas que passaram a reivindicar o reconhecimento da diferença como categoria central para a compreensão das opressões de gênero. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo analisar disputas epistemológicas no interior do movimento feminista, evidenciando os limites do feminismo universalista e as contribuições dos feminismos da diferença, particularmente aqueles articulados às perspectivas interseccionais e decoloniais.

Para essa abordagem, ressaltamos a formação epistemológica da categoria “Mulher”, a partir de Simone de Beauvoir (2019), e a categoria “Gênero”, com base em Joan Scott (1995), termos que se ergueram em uma conjuntura política, cultural e histórica para delinear as opressões que atravessam a pluralidade dos corpos femininos, retirando-os do determinismo biológico e reposicionando-os em um dinamismo social, configurando-se a partir dos estudos de Judith Butler (2003), Luciana Balestrin (2017) e Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2020). Nessa travessia, seguimos uma metodologia qualitativa, de caráter teórico-bibliográfico, fundamentada na análise crítica de autoras clássicas e contemporâneas do pensamento feminista, com ênfase nas produções latino-americana e caribenhas, a exemplo de Glória Anzaldúa (2005), Maria Lugones (2020) e Yuderlys Espinosa Miñoso (2020).

O feminismo universalista e seus limites históricos

A consolidação histórica do feminismo ocorreu majoritariamente no eixo Europa/Estados Unidos, especialmente a partir do século XIX, quando mulheres passaram a se organizar politicamente em torno da reivindicação de direitos civis e políticos, em um contexto de ideias liberais e autonomia do indivíduo diante do Estado. Reconhecido como feminismo liberal, esse teve um papel fundamental nesse processo, ao denunciar a exclusão das mulheres do espaço público e da cidadania moderna, associando o conceito de cidadania à liberdade individual, revestindo-se por uma ideia falseada de emancipação, o que privilegia algumas mulheres em detrimento de outras.

A teoria feminista, dentro de um aspecto global, desenvolveu quatro conceitos-chave – Androcentrismo, Patriarcado, Sexismo e Gênero – que servem como categorias de análises para compreender os mecanismos de exclusão das sociedades atuais (Garcia, 2015). O Androcentrismo considera o homem como medida de todas as coisas; o Patriarcado é um sistema político, econômico, religioso baseado na autoridade do homem; o Sexismo baseia-se na exploração e na dominação do sexo feminino pelo masculino; o Gênero é uma das categorias que defende que a ideia de feminino e masculino é uma construção cultural e não natural ou biológica. Assim, em cada tempo histórico do movimento feminista, esses conceitos vão dando sentido e significado às questões femininas e dando base às lutas por direitos.

Ao longo dos anos, as discussões se multiplicam e as ideias são organizadas a partir de perspectivas e símbolos de lutas, chamadas “ondas feministas” – embora amplamente difundidas na literatura –, as quais expressam uma leitura linear e eurocentrada da história do feminismo. A primeira onda esteve associada à luta pelo sufrágio, a segunda estava vinculada às pautas do corpo e da sexualidade e a terceira foi marcada pela pluralização das identidades. Tais ondas refletem sobretudo experiências do Norte Global, porém, é importante destacar as suas valiosas contribuições para problematizar o corpo das mulheres e a estruturação de uma tomada de consciência em torno das estruturas de poder a qual estavam vinculadas.

A segunda onda feminista, por exemplo, ocorrida na década de 1960, foi impulsionada pela filósofa Simone de Beauvoir, autora do livro *O Segundo Sexo*. A autora provocou uma virada de chave, ao apontar questões profundas sobre as ideologias que circundam a dominação da mulher, partindo do espaço ao qual a subjetividade feminina é circunscrita (um apêndice do homem), provocando-nos com a célebre frase “Ninguém nasce mulher, Torna-se Mulher”.

Alves e Pitanguy (1991, p. 55) asseveram que

O masculino e o feminino são criações culturais e como tal, são comportamentos apreendidos através do processo de socialização que condiciona diferentemente aos sexos para cumprirem funções sociais específicas e diversas. Essa aprendizagem é um processo social.

Nas décadas seguintes, 1970 e 1980, mais discussões em torno da desconstrução de um eterno feminino confluem-se, período em que teóricas se debruçaram sobre tarefa de desconstruir a crença da inferioridade das mulheres, baseada em uma conjuntura biológica, na defesa de que as relações dicotômicas dos sexos são construídas historicamente e, por isso, são passíveis de desconstrução. Tais problematizações marcam o movimento feminista contemporâneo de terceira onda, influenciando outros conceitos e categorias de estudo, como o de “Gênero”, utilizado inicialmente pelas feministas como uma maneira de referirem-se à organização social da relação entre os sexos (Scott, 1995).

O uso do termo “Gênero” foi um mecanismo relevante para as análises das relações sociais entre homens e mulheres, pois se revela na diferença do conceito de sexo, esse associado a determinantes biológicos, ao passo que o gênero diz respeito aos

determinantes culturais e sociais atribuídos aos corpos masculinos e femininos. Na perspectiva de Louro (2014, p. 26),

Pretende-se, dessa forma, recolocar o debate no campo social, pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos. As justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas, mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação (Louro, 2014, p. 26).

Assim, a categoria de gênero, imbricada por uma produção histórico/social das construções de masculinidade e de feminilidade, no combate aos determinismos biológicos, abre margem para um campo muito maior de discussões e desvelamentos de opressões que regem as relações sociais em diferentes contextos culturais, evocando outras categorias de análises para além da categoria “Mulher”, como o binarismo e a heterossexualidade compulsória, repercutindo em um redirecionamento do campo dos estudos feministas para novas perspectivas, incluindo novas sujeitas no tecer do movimento. É importante ressaltar que, até o movimento de segunda onda, o seu público era de mulheres brancas e burguesas, e as lutas existiam em uma vertente feminista universalista e essencialista, pois versavam sobre as mulheres por meio da categoria da “Experiência” de ser mulher: por terem corpos em comuns, devido ao mesmo sexo, enfrentavam as mesmas opressões, porém, não se consideravam outros fatores sociais, étnicos, culturais e territoriais.

O século XX é considerado o século das mulheres diante da materialidade do movimento feminista na luta por questões políticas, sociais e reprodutivas, assim como um marco nas produções teóricas que encaminharam o movimento para outra patamar, a fase das pluralidades. Para Fougeyrollas-Schwebel(2009, p.145), “As feministas abrem, assim, o caminho aos movimentos multiculturalistas, nas décadas de 1980 e 1990, ao denunciarem os valores universalistas como aqueles dos grupos dominantes”. Além disso, reclamou-se o espaço de outras categorias de mulheres, negras, indígenas, rurais, lésbicas, enfim, uma luta do feminismo pelas diferenças.

O feminismo universalista, ao propor uma categoria homogênea de mulher, reproduziu uma lógica colonial do saber, na qual determinadas experiências são legitimadas como universais, enquanto outras são relegadas à marginalidade. Tal processo revela a imbricação entre feminismo hegemônico e colonialidade,

especialmente quando as vozes das mulheres subalternizadas são sistematicamente silenciadas.

Feminismos da diferença e a crítica ao sujeito feminino universal

Diante da dinâmica global de luta feminina por direitos, as mulheres obtiveram grandes conquistas, principalmente em sua construção como sujeitos políticos, nos movimentos de primeira e segunda onda do feminismo, nos quais suas reivindicações transitaram entre os espaços públicos e privados, questionando a naturalização dos papéis de gênero, determinados por uma categoria biologizante.

Foi, portanto, na terceira onda feminista, já na década de 1990, que a relevância da categoria de gênero conduziu a uma reflexão crítica para dentro do próprio movimento feminista. Se, na segunda onda, explodiu a categoria “Mulher”, como sujeitos emancipados, na terceira, as perguntas seriam: Quem constitui essa categoria mulher, dentro do movimento feminista? Quais mulheres estão inseridas nesse âmbito político de acesso a direitos? Qual é a identidade do movimento feminista constituído ao longo de século XX? Ao se definir todas as mulheres dentro de uma única categoria “MULHER”, tendo por base a maternidade e a sexualidade, assume-se o discurso de que todas estão em posição de igualdade, diferente apenas da categoria “HOMEM”. Assim, anulam-se as possibilidades de existência de qualquer relação de diferença dentro da própria categoria. Essa proposição, que tem por base a teoria humanista, que defende uma essência feminina e masculina, acaba por confirmar um binarismo determinado pelo sexo e a construção de um feminismo da igualdade, que foi duramente criticado pelas feministas de terceira onda.

Buttler (2003, p. 22) ponderou que

Insistir na categoria uma das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria. Esses domínios de exclusão revelam as consequências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaborada com propósito emancipatório.

Evocar uma teorização sobre os sujeitos que compõem o movimento feminista para além da simples concepção de mulher foi de extrema relevância para desvelar o campo das diferenças no próprio movimento. A partir da categoria de gênero, a pluralidade de identidades emerge, trazendo consigo as suas particularidades de

opressões. Ao direcionar as opressões das mulheres para as opressões de gênero, podemos enxergar com nitidez que, durante o percurso do movimento feminista global, as sujeitas do centro do movimento, mulheres brancas e burguesas, sempre se preocuparam com a sua própria libertação e não com a libertação de outras categorias de mulheres. De acordo com Lugones (2020, p. 74),

O feminismo hegemônico branco igualou mulher branca e mulher. Mas, é evidente que as mulheres burguesas brancas em todas as épocas da história, inclusive a contemporânea, sempre souberam orientar-se lucidamente em uma organização da vida que as colocou em posições muito diferentes daquelas das mulheres trabalhadoras ou de cor.

A construção de um feminismo universal, constituído em um espaço geográfico do Norte Global, o qual apresenta uma categoria única de mulher e um agrupamento limitado de opressões, sem abrir margem a outras identidades, foi duramente criticada por feministas negras e do “Terceiro Mundo” (uma localização geopolítica desses grupos), como a América Latina, a Ásia e a África. Houve vozes de mulheres racializadas que se levantaram em defesa dos seus lugares dentro do movimento feminista, produzindo as suas próprias formas de resistência e de luta por direitos, por meio dos “Feminismos Subalternos”. Ballestrin (2017, p. 4) explica que

A expressão ‘feminismos subalternos’, presente nos próprios discursos feministas, caracteriza um jogo relacional e discursos em torno de tensões e disputas internas ao movimento feminista e de mulheres, relacionadas às questões de identidade, representação e poder.

Como é possível depreender da citação, os feminismos subalternos emergem no interior do próprio movimento feminista, em um movimento contra-hegemônico de reivindicação dos grupos de mulheres que tiveram as suas lutas silenciadas e foram excluídas da cartografia de poder. A autora acrescenta:

Enquanto o feminismo hegemônico possui uma projeção mais universal e global, os feminismos subalternos são vistos como particulares e locais podendo ser influenciados por dinâmicas de migração e diáspora. Seus marcadores espaço-temporais e político-culturais se desdobram nos âmbitos comunitários, comunais, rurais, não modernos e religiosos (Ballestrin, 2017, p. 4).

A pesquisadora supracitada ressalta que o feminismo subalterno teve as suas primeiras projeções em 1980, sob as expressões do feminismo terceiro-mundista e Pós-Colonial. Aqui, as teorias feministas e pós-coloniais convergiam em analisar criticamente o contexto histórico das relações de poder às quais estavam imersas, partiam da produção ocidental, do homem branco, como sujeito central dos discursos imperialistas, e provocaram diversos campos do conhecimento, como a Literatura, as Ciências Humanas e Sociais, com o intuito de despertar o olhar crítico sobre a construção do sujeito universal, as invisibilidades e os silenciamentos alicerçados em uma conjuntura histórica de poder colonialista. Ballestrin (2017, p. 1040) complementa:

Provisoriamente, gostaríamos de sugerir que a ideia de feminismos subalternos pode agregar diferentes movimentos de mulheres feministas, acadêmicas ou não: feminismo pós-colonial, feminismo terceiro-mundista, feminismo negro, feminismo indígena, feminismo comunitário, feminismo mestiço, feminismo latino-americano, feminismo africano, feminismo islâmico, feminismo do Sul, feminismo decolonial, feminismo fronteiriço, feminismo transcultural etc. Em geral, esse amplo espectro de caracterizações está relacionado com marcações geopolíticas, étnico-raciais e culturais.

Esse encontro entre feminismo e pós-colonialismo foi de grande relevância para se pensar as relações de dominação/sujeição nos aspectos tempo e espaço, quando se trata das análises históricas do processo de colonialidade, modernidade e globalização, em consonância com a geopolítica que produz os países desenvolvidos, de Primeiro Mundo, no Norte Global, e os países de Terceiro Mundo, no Sul Global.

Nessa construção teórica, as provocações estão centradas em desconstruir as narrativas do Ocidente sobre o Oriente, as quais sustentaram, historicamente, as relações de poder e de dominação de um povo sobre o outro. Assim, a formulação de um imaginário no qual as mulheres/os sujeitos do Terceiro Mundo são inferiores, e que os sujeitos do Ocidente, na figura do homem, branco, heterossexual, cristão e moderno, são superiores, é o elemento central do mito do branco salvador ao ter o domínio de civilidade. Partindo dessa premissa de uma geopolítica do conhecimento, as mulheres do Ocidente –as feministas desse Norte Global– se constituem como uma representação legítima de mulher (o modelo padrão de feminilidade para todo o mundo), estando posicionadas como sendo únicas produtoras de conhecimento cuja missão é libertar todas as outras,

impondo as suas experiências como universais e provocando uma violência epistêmica com as outras sujeitas posicionadas na subalternidade.

Na construção dessa crítica, a quem de fato produz conhecimento, podemos evocar a indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), vinculada ao grupo de estudos subalternos, que teoriza sobre as classes subalternas no Sul asiático como desprovidas de poder. A autora seguiu problematizando sobre qual o lugar de fala dos sujeitos subalternos, isso porque, no jogo das relações de poder dominação/subordinação, outras vozes ousaram a falar por esses, provocando uma deslegitimação de suas próprias falas. Nesse contexto, os feminismos subalternos emergem em uma luta política, na qual as mulheres do denominado Terceiro Mundo, racializadas, constroem as suas próprias narrativas sobre a pluralidade identitária de ser mulher no Sul Global.

Interseccionalidade e Decolonialidade: uma virada epistemológica

Demarcamos, nesta seção, as produções teóricas fundamentadas nas epistemologias dos feminismos subalternos, referenciadas como um importante marco teórico/metodológico dos feminismos críticos, quais sejam, o feminismo interseccional e o decolonial, que se estruturam como campos de possibilidades para a construção de narrativas emancipadoras para as mulheres da subalternidade e que se articulam na relação dialógica entre gênero, raça, classe e geopolítica para tentar desvelar os sistemas de opressões que aprisionam os sujeitos aliados de poder.

As ideias sobre interseccionalidade já permeavam alguns discursos no século XIX, como o que Sojourner Truth fez na Segunda Conferência Anual do Movimento dos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio, em 1852, no momento que um homem branco se posicionou contra os direitos iguais para homens e mulheres, expondo as disparidades de ambos:

Bem, crianças, atrevo-me a dizer algo sobre este assunto. Eu acho que quer os negros do Sul e as mulheres do Norte estão a falar sobre direitos, os homens brancos estarão em dificuldade em breve. Mas o que é isto que estão a falar? Esse homem aí há pouco disse que as mulheres precisam de ajuda para subir às carruagens e levantadas sobre as poças, e de me cederem os melhores lugares... e não sou eu uma mulher? Olhem para mim! Olhem para os meus braços! (ela arregaçou a manga direita da camisa) [...]. Eu lavrei, plantei e colhi para os celeiros e nenhum homem podia ajudar-me – e não sou eu uma mulher? Eu posso trabalhar

tanto quanto qualquer homem (quando eu puder fazê-lo) e ser chicoteada também – e não sou eu uma mulher? Eu dei à luz cinco crianças e vi todas serem vendidas para a escravidão e quando chorei a minha dor de mãe, ninguém senão Jesus ouviu – e não sou eu uma mulher? (Hooks, 2019, p.115).

A fala de Sojourner Truth evocou a sua experiência de mulher negra e operária para articular as diferentes formas de opressões que enfrentava cotidianamente, questionando o modelo padrão utilizado para descrever uma mulher. “Em vez de aceitar os pressupostos vigentes sobre o que é ser uma mulher e depois tentar provar que se encaixa em tais padrões, Truth questionou os próprios padrões” (Collins, 2019, p. 52).

Se voltarmos ao momento da segunda onda do feminismo, nas décadas de 1970 e 1980, o movimento de mulheres negras, nos Estados Unidos, denunciava a ausência de suas demandas no movimento feminista hegemônico e apontava o racismo como fator determinante para isso. A organização coletiva e as produções teóricas do feminismo negro foram de grande relevância para a materialização de teorias feministas emancipatórias e para a formulação de conceitos-chave, resultando em um maior entendimento sobre o conjunto de opressões que atinge os corpos das mulheres negras, como o conceito de interseccionalidade. A origem desse conceito é atribuída à afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw (1991), e, nas palavras de autora Carla Akotirene (2019, p. 14),

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológico à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, produtores das avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.

Para uma melhor compreensão de como o campo da interseccionalidade estruturou-se, a socióloga estadunidense Patrícia Hill Collins (2017) nos oferece uma base sociológica bem fundamentada, ao produzir um discurso crítico/reflexivo de que, antes do termo interseccionalidade surgir no seio das teorias acadêmicas pela voz da Kimberlé Crenshaw, ele já havia sido forjado no interior dos movimentos sociais de mulheres negras afro-americanas, ao alçarem suas vozes para falar de suas experiências como mulheres racializadas que enfrentavam uma sobreposição de opressões, que se interligando-se e envolvendo gênero, classe, raça e sexualidade.

No entendimento de Collins (2017, p. 9), as

Mulheres afro-americanas e mexicanas confrontaram o desafio de incorporar gênero aos argumentos predominantes de raça/classe dos movimentos nacionalistas negros e mexicanos, assim como incorporaram raça e classe aos movimentos feministas que avançavam somente nos argumentos de gênero.

Nessa perspectiva, tais elementos constitutivos da interseccionalidade, do gênero, da classe, da raça e da sexualidade foram sendo produzidos a partir da relação dialógica dos movimentos sociais, não exclusivamente de mulheres negras, mas de outras sujeitas plurais, que se encontravam na posição de subalternidade e que lutavam por direitos sociais, como as mulheres latinas. “O feminismo latino veio na mesma década de 1980, com o trabalho de Glória Anzaldúa, que marcou uma importante contribuição na construção dos estudos de raça, gênero e sexualidade” (Collins, 2017, p.9). Glória Evangelista Anzaldúa foi uma estudiosa norte-americana que produziu teorias culturais chicanas. Feminista e estudiosa da teoria Queer⁴, ela fez excelentes contribuições para a categoria da interseccionalidade, a partir de seus discursos sobre os “[...] espaços fronteiriços, fronteiras e relacionalidade” (Collins, 2017, p. 9).

A interseccionalidade, embora articulada à perspectiva do movimento feminista negro, revela uma potência interdisciplinar que não se esgota em um único campo de práxis e de produção teórica. Desse modo, o conceito transita em uma pluralidade de campos sociais e assume uma categoria analítica das estruturas de poder que rege as relações entre os sujeitos. Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2021, p. 45), no livro sobre interseccionalidade, afirmam que

Usar a interseccionalidade como ferramenta analítica vai muito além de ver a desigualdade social através das lentes exclusivas de raça ou classe, em vez disso, entende-se a desigualdade social através das interações entre várias categorias de poder.

Com essa designação, as autoras oferecem margem para uma relação dialógica entre a teoria interseccional e a teoria decolonial, a partir do ponto de encontro sobre as categorias de poder. A teoria decolonial emergiu no final dos anos de 1990, tendo como ponto de partida produzir análises sobre um padrão de poder capitalista, colonial e moderno que se apropria dos corpos subalternos ao longo da história, devido ao processo

⁴ A teoria queer reúne estudos sobre os papéis sociais dos gêneros, as multiplicidades e a fluidez das identidades sexuais.

de colonização europeia sob as Américas e outros territórios do globo, a partir do século XV.

Um dos grandes nomes latinos desse estudo é Aníbal Quijano (1928-2018), sociólogo peruano, “[...] que a partir de então, tem procurado retomar uma série de problemáticas histórico-sociais que eram consideradas encerradas ou resolvidas nas ciências sociais latino-americanas” (Quintero; Figuerá; Elizalde, 2019, p. 3). Aníbal Quijano propõe uma revisão histórica sob a luz da colonialidade como o reverso da modernidade, na qual o poder colonial é representado como o lado oculto da modernidade, forjada na violenta exploração dos corpos colonizados. Nesse sentido, a periodização histórica de modernidade não ocorreu com o advento do Iluminismo, como propõe a história eurocêntrica, mas se inicia com a conquista das Américas, sendo esse o primeiro momento de conexões globais e início do modo de produção capitalista.

Segundo a antropóloga afro-dominicana, Rosa Inês Curiel Pichado, conhecida como Ochy Curiel, “A América é um produto da modernidade na construção de um sistema-mundo; a Europa, para constituir-se como centro do mundo, a produziu como sua periferia desde 1492, quando o capitalismo se faz mundial, através do colonialismo” (Curiel, 2020, p. 121).

A partir dessas definições, que sustentam as teorias decoloniais, estruturam-se mecanismos para a compreensão de como as mulheres do interior do movimento feminista hegemônico construíram-se na subalternidade, interconectadas por tessituras de um poder padrão e endossadas em raízes histórico-sociais de dominação/subordinação dos corpos periféricos e racializados. Nessa relação dialógica entre teoria decolonial e feminismo, a filósofa nascida na Argentina, María Lugones (1944-2020) produziu excelentes contribuições ao tratar de um “Feminismo Decolonial”, para também expor uma gama de opressões enfrentadas pelas mulheres colonizadas.

Na visão de Curiel (2020, p. 126),

O feminismo decolonial recupera várias questões importantes do projeto decolonial. A primeira é o conceito de colonialidade. Esse conceito pode ser explicado a partir do entendimento de que com o fim do colonialismo como constituição geopolítica e geo-histórica da modernidade ocidental europeia, a divisão internacional do trabalho entre centros e periferias, assim como a hierarquização étnico-racial das populações e a formação dos estados-nação na periferia, não se transformou significativamente. O que acontece, ao contrário, é uma transição do colonialismo moderno à colonialidade global.

María Lugones, assim como Aníbal Quijano, era integrante do grupo de estudos denominado Modernidade/Colonialidade, que “[...] surge de um grupo de intelectuais e ativistas latino-americanos, situados, em sua maioria, em universidades dos Estados Unidos e universidades latino-americanas” (Curiel, 2020, p. 126). Ela utilizou-se do conceito de “Colonialidade do Poder”, formulado por Anibal Quijano, para quem “[...] o poder está estruturado em relações de dominação, exploração e conflito entre atores sociais que disputam o controle dos “quatro âmbitos básicos da vida humana: sexo, trabalho, autoridade coletiva e subjetiva/intersubjetividade, seus recursos e seus produtos” (Lugones, 2020, p. 55). A autora aponta limitações quanto às análises de gênero dentro do eixo modernidade/colonialidade proposto por Quijano, isso porque acaba por aceitar o entendimento capitalista, eurocêntrico e global sobre o gênero, reduzindo-o a uma organização sexual, biologizante e heterossexual.

Lugones (2020, p. 56) observa que

Não é necessário que as relações sociais sejam organizadas em termos de gênero, nem mesmo relações que se consideram sexuais. Mas, uma vez dada, uma organização social em termos de gênero não tem por que ser heterossexual ou patriarcal⁵. E esse “não ter por que” é uma questão histórica. Entender os traços historicamente específicos da organização do gênero em seu sistema moderno/colonial é central para entendermos como essa organização acontece de maneira diferente quando acrescida de termos raciais.

As análises de Lugones foram essenciais para a intersecção gênero e raça na construção do feminismo decolonial, considerando que corpos racializados/colonizados foram submetidos a um sistema moderno/colonial de gênero, que pôs em questão a sua própria existência como sujeitos humanizados. “É importante entender o quanto a imposição desse sistema forma a colonialidade do poder, e o tanto que a colonialidade do poder forma esse sistema de gênero. A relação entre eles segue uma formação mútua” (Lugones, 2020, p. 72).

A compreensão dessa conjuntura de modernidade que molda as relações sociais, imersas em uma dimensão de poder global, é de grande relevância para a produção de estratégias políticas de resistência contra-hegemônicas dos sujeitos agrupados na subalternidade. Os estudos decoloniais, a partir dos conceitos de “Colonialidade do

⁵ Patriarcado: define as relações de gênero como desiguais e hierárquicas.

Poder”, “Colonialidade do Ser”⁶ e “Colonialidade do Saber”⁷, foram gigantes nessas propostas de análises teóricas, ao desvelarem as dimensões em que o poder colonial perpassa os corpos colonizados e de que maneira esses corpos reagem a este poder.

Os feminismos interseccionais e decolonial constituem-se em mecanismos poderosos para a formulação de uma consciência crítica/reflexiva sobre as relações de poder instituídas no eixo modernidade/colonialidade, assim como uma lente que permite enxergar profundamente as interconexões entre raça, classe, gênero e sexualidade. A partir desse conhecimento é que as sujeitas racializadas podem construir estratégias políticas de enfrentamento a toda essa conjuntura de poder que se resume à relação sujeição e objetificação dos corpos, bem como se aproximarem uma das outras para lutar e fazer valer as palavras de June Jordan (1998), intelectual afro-americana, que diz “a liberdade é indivisível”.

Feminismos latino-americanos e caribenhos: território, experiência e resistência

A virada epistemológica e o deslocamento histórico proporcionado pelo feminismo decolonial permitiram que os diversos feminismos com potencialidades de resistência política emergissem e ganhassem visibilidade no território do Terceiro Mundo. Dentre esses feminismos “outros”, denominação para aqueles que se constituem em oposição ao feminismo universal, localizados no Sul Global, os feminismos latino-americano e caribenho têm se movimentado por meio das trincheiras de uma contracultura hegemônica, a fim de definir as suas identidades, sendo que se materializam em espaços diversificados e plurais dos diferentes grupos de mulheres, de sujeitos subalternizados historicamente e anteriormente excluídos das pautas do feminismo hegemônico. O território da América Latina está situado em um contexto político de fragilidade democrática, subordinado às práticas neoliberais que aprofundam as desigualdades sociais, as violências e as opressões para os diferentes grupos que compõem o território. As mulheres que anunciam o feminismo latino têm em suas vozes uma construção de uma luta coletiva por uma sociedade outra, firme em uma disputa política de resistência.

⁶ Colonialidade do ser: realidade do mundo moderno colonial que inferioriza a existência de pessoas racializadas.

⁷ Colonialidade do saber: a desvalorização dos saberes de grupos colonizados, negros, indígenas, asiáticos.

Maria Luísa Femenías (2007), argentina, filósofa e teórica feminista, salienta que o marco central dos feminismos latinos contemporâneos é o processo de ressignificação como arte política. Em suas palavras,

O meticoloso trabalho de tradução, de citação de ressignificações, de ruptura de contextos e a reincorporação de conceitos marcam o lugar do *direito à produção do conhecimento*, diferente da repetição. Trata-se de um lugar legitimador que também nos estabelece como ‘juízes’ de nossas práticas, de saberes e de estilos específicos (Femenías, 2007, p. 13, tradução nossa).

No traslado das teorias feministas do Ocidente para o território do “Terceiro Mundo”, termo que por muito tempo foi designado aos países da América Latina e outros territórios colonizados, as teóricas latinas se apropriaram de conceitos e os ressignificaram, propiciando o diálogo com suas realidades e criando conceitos. “Em suma, o feminismo latino-americano tem algo para dizer com sua própria voz” (Femenías, 2021, p. 229). A autora exemplifica com o conceito de fronteira tratado pela mexicana Glória Anzaldúa:

Sabemos que, na tradição latino-americana, a fronteira recebeu importantes leituras que se movem sobre o eixo civilização-barbárie, ou, em outras palavras, brancos-índios. Anzaldúa redefine o problema sobre um eixo duplo: homens-mulheres chicanos-anglo-saxões, em uma hermenêutica transcultural que permite esclarecer o significado múltiplo do lugar das chicanas na fronteira mexicano-estadunidense. Desafiando demarcações políticas, linguísticas, religiosas, econômicas e simbólicas, ela se opõe à leitura da fronteira como uma linha divisória clara que separa dois âmbitos diferentes: o de anglo-saxões/nas e chicanos/as (Femenías, 2021, p. 230).

Glória Anzaldúa (1942-2004), uma chicana⁸ expoente nas produções teóricas latinas, aponta a fronteira como algo muito além da imposição de limites, compreendendo-a como um espaço fluído para se pensar a construção plural das identidades. Á autora pensa a categoria de fronteira a partir da relação de poder entre Estados Unidos e México, e, em sua posição de “mestiza”, teoriza sobre a produção de uma nova consciência que se produz a partir da visão conflitante de dois lugares distintos, provocando-a a transcender esse lugar de dualidade. “O trabalho da consciência ‘mestiza’ é o de dismantelar a dualidade sujeito-objeto que a mantém prisioneira, e o de

⁸ A escritora é mexicana, porém, cidadã norte-americana.

mostrar na carne e através de imagens no seu trabalho como a dualidade pode ser transcendida” (Anzaldúa, 2005, p. 707).

O movimento feminista latino produz a sua performance nas lutas por representação identitária dos seus diferentes sujeitos. O sistema de opressão enfrentado está para além do sexismo; reproduz-se também sobre os sujeitos pertencentes a uma cultura e a uma etnia subjugadas como inferior e minoritária, diante da cultura universal, e tem servido como mecanismo de exclusão, o que deixa visível que esse feminismo latino, que emerge de tal campo da subalternidade, constrói a sua luta em diferentes frentes de batalha.

Entretanto, mesmo com esse significativo trabalho, Femenías (2007) faz questão de evidenciar que ainda há, no feminismo universal, uma configuração de obstáculos na efetividade da luta pelo espaço político desses saberes outros, isso porque as teorias universais sempre chegam à conjuntura marginalizada, porém, o traslado das teorias subalternas não consegue emergir nos contextos hegemônicos de poder, ficando limitadas nos próprios eixos subalternos. A autora se refere à crítica realizada por Judith Butler (2003) sobre a tentativa de colonização, pelo feminismo global, quando essa teorização genérica ocupa outros espaços e culturas não ocidentais, tornando-os instrumentos que confirmam opressões marcadamente ocidentais. Para Femenías (2007, p. 15),

Exatamente, esse é um dos traços da subalternidade. Embora tenhamos desenvolvido estratégias abrangentes de ação, resignificação, auto-afirmação e rejeição de hetero-designações, o primeiro obstáculo que enfrentamos é a dificuldade de tráfico nacional através de nossos próprios territórios. Porque, como ensina nossa experiência crítica, os circuitos sonoros vão dos centros hegemônicos aos subalternos; raramente ao contrário; raramente viaja apenas ao longo de eixos subalternos.

As mulheres latinas produzem as suas teorias na experiência dos seus corpos subalternizados, sempre trazendo para o discurso as formas como as opressões estão articuladas, para tentar encontrar o seu lugar nessa conexão e propor mecanismos de luta para poderem se movimentar. É possível perceber que a consciência política e o reconhecimento de si e do outro, nessa atmosfera relacional, transformam-se em estratégia de luta contra-hegemônica. Nessa perspectiva, Femenías (2007) destaca a diversidade que compreende a América Latina e a dificuldade de se pensar em um único

modelo de feminismo, considerando que, se fosse dessa forma, estar-se-ia reproduzindo os sistemas hegemônicos de poder. A questão central seria construir uma agenda plural de luta para as sujeitas diversas e a partilha de conhecimento teórico transnacional para se conhecer e unir as necessidades.

Para a constituição desse modelo plural de feminismo, é importante destacar os Encontros Feministas Latino-Americano e Caribenho “[...] que vêm funcionando como espaços críticos transnacionais nos quais militantes locais remodelam e renegociam identidades, discursos e práticas distintivas dos feminismos da região” (Alvarez *et al.*, 2003, p. 543). O primeiro teria acontecido em Bogotá, Colômbia, em 1989. São encontros bienais e trienais nos quais mulheres provenientes de diversos países da América Latina e do Caribe se reúnem em distintos países latinos para reinventarem seus feminismos imbuídas pela luta por direitos e por justiça social.

Esses momentos têm se configurado como importantes espaços políticos nos quais são materializadas novas perspectivas feministas, desde as primeiras discussões sobre autonomia e inclusão, com as quais as feministas travavam batalhas com as políticas partidárias de esquerda e outros movimentos sociais que não apontavam como centrais as questões de gênero, até as propostas de uma nova ética feminista que passa a dialogar com mulheres de diferentes categorias de experiências— afro-americanas, indígenas, lésbicas e trabalhadoras das camadas populares de diversos países, entre eles Chile, México, Brasil e Argentina—, fortalecendo e renovando o movimento. Nesse sentido, “os encontros, como os próprios feminismos, são espaços não só de solidariedade e expansão, mas também de conflito e de exclusão, de negociações e renegociações” (Alvarez *et al.*, 2003, p. 569).

Os feminismos latinos, nas últimas duas décadas, vêm sendo formulados dentro do contexto dos movimentos anticolonialista e decolonial, como pondera Yuderkys Espinosa Miñoso (2020, p. 99), filósofa afro-caribenha, pesquisadora e ativista antirracista, antissexista e decolonial, uma das fundadoras do Grupo Latino-americano de Estudos Formação e Ação Feminista, ao propor

[...] uma análise complexa dos feminismos do sul e de sua relação de dependência com os feminismos do Norte, ao ponto de desfazer o mito de uma suposta unidade interna do sujeito mulher e nos permitir observar como um campo vivo de disputas de sentidos na América Latina pós-independências, que acaba sendo resolvida com a imposição e a

violência simbólica e material sobre aqueles cujos corpos estão marcados por processos de racialização e contínua exploração.

A fim de “[...] reconstruir algumas chaves para pensar o feminismo na América Latina e sua história de dependência [...]” (Miñoso, 2020, p. 97), a filósofa parte do seguinte questionamento: “Como as feministas latinas se constroem nas feministas que são?”. Para obter respostas, ela interessa-se pela análise das práticas das feministas latinas como principal mecanismo de construção de identidades. Em seu entendimento, “a investigação sobre as práticas faz com que nos perguntemos o que é uma prática, como funcionam, quais as regras que a estabelecem” (Miñoso, 2020, p. 102). Em vista disso, ela recorre ao método da genealogia para traçar uma história das práticas feministas latinas no intuito de problematizá-las e desnaturalizá-las, utilizando-se das suas próprias experiências como corpo imerso no movimento de mulheres que lutam por liberdade, pela igualdade de gênero, pela legalidade do aborto, pela visibilidade das mulheres de camadas populares e contra o racismo.

No discurso de Yuderkys Espinosa e tantas outras feministas latinas, é notório o uso da categoria “experiência” como produtora de conhecimento; como aporte teórico e metodológico, têm-se a apropriação e a revisão das epistemologias feministas do ponto de vista⁹ para validar a autoridade desse conhecimento. Segundo Joan Scott (1999, p. 27),

Tornar visível a experiência de um grupo diferente expõe a existência de mecanismos repressores, mas não seu funcionamento interno ou sua lógica; sabemos que a diferença existe, mas não a entendemos como constituída relacionalmente. Para tanto, precisamos dar conta dos processos históricos que, através do discurso, posicionam sujeitos e produzem suas experiências. Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência.

Assim, ao evocar as experiências das mulheres latinas, geopoliticamente situadas no Terceiro Mundo, no Sul Global, é inegável a existência de conflitos com a ideia una de mulher, proposta pelo feminismo vindo do Norte. Ao fazer com que essas experiências emergjam, aparecerá com elas grupos de sujeitas que dentro da história hegemônica, eurocentrista, tiveram suas identidades apagadas. “Pensar a experiência dessa forma é historicizá-la, assim como as identidades que ela produz” (Scott, 1999, p. 27).

⁹ Método de análise que toma a experiência como fonte de conhecimento

Nesse percurso, um movimento de resistência também vai se construindo com a luta dessas minorias contra o Estado opressor e neoliberal e com a reivindicação de seus direitos sociais, políticos, econômicos e culturais. É neste contexto de embate que, em países como Equador e Bolívia, surge um dos potentes movimentos feministas latinos: os feminismos comunitários e populares. Um dos pontos de encontro desses feminismos é evocar as resistências como uma luta contínua que se inicia no princípio da história da colonização, quando as suas ancestrais resistiam à dominação colonial espanhola, há 500anos. São, portanto, lutas gestadas no seio do povo indígena, de operárias, de camponesas e de trabalhadoras. “Neste sentido, tais feminismos rompem com a ideia de que o feminismo é uma corrente trazida pelo Norte e exclusiva de mulheres brancas oriundas de países desenvolvidos” (Barragán *et al.*, 2020, p. 234).

Os feminismos gestados no Sul, como os que emergem das camadas populares, têm fundamental importância para a construção de nova sociedade, pois “[...] recuperam e atualizam o debate que articula patriarcado, crise civilizatória, modelo de produção e de desenvolvimento, e as alternativas a esse paradigma” (Barragán *et al.*, 2020, p. 237). Apresentam-se, desse modo, em uma perspectiva contra-hegemônica dos paradigmas do feminismo global e seguem em uma linha de um feminismo da inclusão que exala as diferenças como chaves de união para a luta à existência.

Considerações finais

Sem desconsiderar a importância da origem do movimento feminista, a reflexão que tecemos até aqui teve como objetivo de explorar os silêncios contidos em suas estruturas, fazendo emergir as suas limitações quando assume o escopo de universalista/global, amparado pelo conceito de “Mulher”, a partir do sexo biológico. Nessa condição, ao passo que o movimento se ergue em busca da libertação dessas mulheres, paralelamente, outras sujeitas/mulheres, atravessadas por opressões, que se configuram para além do sexo, produzem seus próprios enfrentamentos, movimentando-se a partir de um lugar instituído à margem.

Como dito, insistir em uma única categoria de mulheres inviabiliza as diversas camadas de opressões encobertas pelo sexo, colocando a proposta do movimento pela emancipação como um instrumento de exclusão e de contradições. Ressaltamos, assim, a relevância da virada de chave a partir das produções da teoria crítica sobre o movimento

feminista, interseccional e decolonial, ultrapassando a barreira do sexo e lançando-se às problematizações de gênero, as quais refutam o determinismo biológico e expõem as pluralidades e subjetividades que conjugam os corpos das mulheres, entrecruzando pontos como classe, raça e território.

O movimento feminista ergue-se em um campo de poder no qual há disputas que emergem de estruturas opressoras em dimensões históricas, sociais, culturais e políticas que se retroalimentam e que se materializam em obstáculos, desafiando a conquista de uma plena emancipação das mulheres, o que exige um diálogo teórico profundo sobre as diferentes existências, territórios e as suas interseccionalidades.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Karla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Polém, 2019.
- ALVAREZ, Sonia E. *et al.* Encontrando os feminismos latino-americanos e caribenhos. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 541-575, 2003.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é Feminismo*. Coleção: Primeiros Passos, São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense, 1991.
- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciencia. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3 p. 704-719, set./dez., 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/fl7SmwjzjDJQ5WQZbvYzcb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- BALLESTRIN, Luciana. Feminismos Subalternos. *Revista Estudos Feministas*, [s. l.], v. 25, n. 3, p. 1035-1054, 2017.
- BARRAGÁN, Alba Margarita Aguinaga *et al.* Pensar a partir do feminismo: críticas e alternativas ao desenvolvimento. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COLLINS, Patricia Hill. *Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória*. Parágrafo, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 7-17, jan./jun., 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2017/07/01.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2025.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill. BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

- CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HELOISA, Buarque de Holanda (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 137-157.
- FEMENÍAS, Maria Luisa. Esbozo de un feminismo latinoamericano. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 11-25, jan./abr., 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/ztFT7bfGywbsj48wmzg674B/?format=html&lang=es>. Acesso em: 9 nov. 2025.
- FEMENÍAS, Maria Luisa. El feminismo latinoamericano, cartografia preliminar. *Revista X*, [s. l.], v. 16, n. 1, p. 224-238, 2021. Disponível em: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.16792/pr.16792.pdf. Acesso em: 9 nov. 2025.
- FOUGEYROLLAS-SCHHWEBEL, Dominique. Movimentos feministas. In: HIRATA, Helena et al. (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: editora UNESP, 2009. p. 144-149.
- GARCIA, Carla Cristina. *Uma breve história do feminismo*. São Paulo: Editora Claridade, 4. ed. 2015.
- HOOKE, Bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- LUGONES, María. Colonialidade e Gênero. In: HELOISA, Buarque de Holanda (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 58-91.
- MIÑOSO, Espinosa Yuderlys. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina. In: HELOISA, Buarque de Holanda (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 109-137.
- QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Conha. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. São Paulo: MASP Afterall, 2019.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- SCOTT, Joan. Experiência: tornando-se visível. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). *Falas de Gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. p. 1-23.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010. Tempo, 2020. p. 245-271.

Recebido em: 29/01/2026

Aceito em: 02/07/2026

O espaço como metáfora da condição feminina e migrante em Rupi Kaur

Space as a metaphor for the female and migrant condition in Rupi Kaur

Clara Luz Martins Vaz¹
Ana Maria Felipini Neves²

Resumo: Este artigo propõe uma análise do espaço enquanto metáfora da condição feminina e migrante na obra *o que o sol faz com as flores* (2018), da poeta indiano-canadense Rupi Kaur. Reconhecida por sua escrita marcada por temas como feminismo, trauma, imigração e cura, Kaur utiliza a espacialidade como elemento simbólico e estruturante de seus poemas. O texto investiga como diferentes tipos de espaço - físico, psicológico, social e geopolítico - são construídos nos poemas e como esses espaços contribuem para a construção do eu lírico, bem como para os sentidos de subjetividade, coletividade, memória e resistência presentes na obra. A fundamentação teórica apoia-se nos estudos sobre espaço literário desenvolvidos por Cláudia Barbieri (2009), Gaston Bachelard (1979), Oziris Borges Filho (2007) e Luis Alberto Brandão (2013). O trabalho defende que o espaço, mais do que cenário, atua metaforicamente como dispositivo de elaboração subjetiva e crítica, sendo essencial para a compreensão estética e simbólica da obra de Kaur.

Palavras-chave: Rupi Kaur; poesia contemporânea; espaço literário.

Abstract: This article proposes an analysis of space as a metaphor for the female and migrant condition in the work *the sun and her flowers* (2018), by Indo-Canadian poet Rupi Kaur. Recognized for her writing marked by themes such as feminism, trauma, immigration, and healing, Kaur uses spatiality as a symbolic and structuring element in her poems. The text examines how different types of space - physical, psychological, social, and geopolitical - are constructed in the poems and how these spaces contribute to the construction of the lyrical self, as well as to the senses of subjectivity, collectivity, memory, and resistance present in her work. The theoretical framework is based on studies on literary space developed by Cláudia Barbieri (2009), Gaston Bachelard (1979), Oziris Borges Filho (2007), and Luis Alberto Brandão (2013). The article argues that space, rather than functioning merely as a setting, acts metaphorically as a device for subjective and critical elaboration and is therefore essential for the aesthetic and symbolic understanding of Kaur's work.

Keywords: Rupi Kaur; contemporary poetry; literary space.

Introdução

“A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura.”
(Chimamanda Ngozi Adichie)

Rupi Kaur é escritora e ilustradora indiano-canadense que conquistou projeção internacional ao compartilhar seus poemas e ilustrações por meio da rede social *Instagram*. Atualmente, conta com quatro livros publicados, sendo eles: *outros jeitos de usar a boca* (2017), *o que o sol faz com as flores* (2018), *meu corpo minha casa* (2020) e

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7753050963537147>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-5729-3467>. E-mail: claraluz.vaz@gmail.com.

² Doutora em Letras. Professora da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3151615714408079>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-9150-3585>. E-mail: anafelipini@unir.br.

Cura pelas Palavras (2023). Seus textos são conhecidos por abordar temas como feminismo, trauma, relacionamentos amorosos, ancestralidade, imigração e cura.

Em seus poemas, frequentemente acompanhados de ilustrações autorais, Kaur adota um estilo particular de escrita: uso exclusivo de letras minúsculas e pontuação limitada aos pontos finais. Apesar de escrever em língua inglesa, segundo a autora (2025), as escolhas estilísticas seriam uma maneira de honrar sua cultura e língua mãe, o Punjabi³. O resgate das raízes culturais, enquanto mulher diaspórica Sikh Punjabi, traduz um gesto político de resistência, além de expressar esteticamente a ideia de igualdade, rompendo com os padrões tradicionais da língua do colonizador: a língua inglesa.

A configuração espacial também se destaca nos poemas, funcionando como elemento simbólico e estruturante, uma vez que os espaços assumem duas dimensões principais: o *físico*, sobretudo corporal e doméstico, de caráter *psicológico*, pois se torna um lugar de dor, refúgio e cura; e o *social e geopolítico*, relacionado à experiência do deslocamento, da diáspora, da exclusão social e da opressão de gênero. Esses diferentes planos espaciais não apenas ambientam os versos, mas funcionam como extensões do eu poético e como camadas narrativas que revelam, através de uma linguagem simbólica e metafórica, a identidade e subjetividade do sujeito.

Nesse sentido, nosso artigo tem como objetivo analisar as configurações dos espaços literários como metáforas da condição feminina e migrante em poemas selecionados da obra *o que o sol faz com as flores*. Esta coletânea é a segunda publicada por Rupi Kaur e reúne aproximadamente duzentos poemas que, em sua maioria, são acompanhados de ilustrações autorais. O livro é estruturado em cinco partes que funcionam como capítulos poéticos, intituladas: “murchar”, “cair”, “enraizar”, “crescer” e “florescer”. Os títulos fazem alusão ao ciclo de vida das flores e antecipam os temas predominantes em cada etapa da obra, simbolizando, respectivamente, o luto, a dor, o fortalecimento, o amadurecimento e a cura - tanto em nível pessoal quanto coletivo.

Buscamos compreender de que forma os diferentes tipos de espaço apresentados na obra são construídos e como contribuem para o efeito estético dos poemas, além dos sentidos que podem evocar. Para fundamentar nossas análises, recorreremos aos estudos

³ O sistema de escrita do Punjabi é realizado por meio do Shahmukhi ou Gurmukhi. Nesta última, não há distinção entre letras maiúsculas ou minúsculas, e a única pontuação existente é um ponto final, cujo símbolo é |

de Cláudia Barbieri (2009), Gaston Bachelard (1979), Ozíris Borges Filho (2007) e Luis Alberto Brandão (2013), cujas reflexões sobre o espaço literário oferecem suporte para a leitura dos poemas. Em um primeiro momento, será feita uma discussão teórica acerca do espaço para, em seguida, a partir das análises dos poemas, observar as dimensões corporal, doméstica, social e política deste elemento.

Este trabalho justifica-se em função de o espaço não ser apenas um pano de fundo na poesia de Rupi Kaur, mas um elemento metafórico que participa ativamente da construção de sentido. Ele permite compreender como são articuladas tensões ideológicas, sociais e subjetivas, funcionando, muitas vezes, como instrumento de resistência e meio de transformação do eu lírico na obra.

O espaço

O espaço é um conceito que abarca uma diversidade de abordagens e métodos interpretativos, o que também acontece com outros conceitos englobados por ele, como lugar, paisagem, natureza, território, entre outros (Borges Filho, 2007, p. 14). Por ser um conceito interdisciplinar, relacionado às ciências sociais, naturais e físicas, Cláudia Barbieri (2009) explica, em *Poéticas do espaço literário*, que o espaço pode ser categorizado como físico, geográfico, social, histórico, simbólico, literário, urbano, psicológico, dentre outros. Para a autora, a interdisciplinaridade do estudo se estende ao espaço literário, posto que, na narrativa, este exerce uma função que vai além da mera descrição e contextualização - ainda que estas sejam necessárias para operar o efeito de verossimilhança. Ele também funciona como uma “cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação” (Barbieri, 2009, p. 105). Desse modo, a configuração espacial da narrativa participa ativamente na construção de sentido no texto literário, deixando de ser apenas um cenário dos acontecimentos para tornar-se um elemento simbólico e dinâmico na estrutura textual.

Na poesia, em particular, a interpretação do espaço exige uma atenção especial à simbologia que seus elementos podem desempenhar no texto. Conforme propõe Barbieri (2009), ainda que sua análise dialogue com a narrativa de romances, os princípios da composição espacial também se aplicam à poesia, uma vez que esta estrutura-se pela integração entre enunciado, ritmo, imagem e sentidos. Dado que o espaço poético não é apenas uma ambientação, mas uma dimensão significativa que

contribui para a construção simbólica do texto, na poesia ele pode refletir experiências sensíveis, individuais e coletivas, demonstrando como os espaços físico, psicológico, geopolítico e social se articulam na tessitura dos poemas, para evocar sentidos e expressar temas como trauma, cura, deslocamento e resistência - como é o caso da poesia de Kaur.

Teóricos como Ozíris Borges Filho (2007) e Luis Alberto Brandão (2013) compreendem que o espaço não é uma entidade neutra ou objetiva, mas algo que se constitui a partir de relações imaginativas e subjetivas. Para Brandão, por exemplo, o espaço não possui unicidade e nem evidencia a si mesmo; pelo contrário, é marcado pela instabilidade: “há sempre o risco de que o que se toma por conhecido se apague, de que os elementos determinados percam a determinação” (2013, p. 9). Dessa forma, Brandão entende o espaço como elemento dinâmico, além de ser um “sistema de organização e de significação” (Brandão, 2013, p. 35). Borges Filho (2007, p. 17), ao se debruçar sobre a natureza e a realidade do espaço, conclui o seguinte:

Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma topoanálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço.

Desse modo, o espaço configura-se como uma construção simbólica, resultante das relações entre personagens, objetos e observador. Em uma análise do espaço literário, o autor aponta que, mesmo os elementos mais insignificantes, devem ser considerados enquanto objeto de reflexão. No campo literário, o espaço deixa de ser um mero cenário para se tornar elemento estruturante da narrativa, atravessado por possibilidades significativas, subjetivas e simbólicas.

Essa compreensão do espaço enquanto dimensão simbólica dialoga com a proposta de Gaston Bachelard (1979), para quem o espaço não deve ser analisado apenas em sua materialidade, mas na relação estabelecida com o ser humano e sua capacidade de abrigar imagens poéticas advindas de uma “ontologia direta” (Bachelard, 1979, p. 183) – que emergem da memória, da imaginação e da experiência interior. Em

A *poética do espaço*, Bachelard propõe uma leitura fenomenológica do espaço, destacando a força simbólica de lugares como a casa, o quarto, a gaveta ou o canto, que se tornam metáforas da intimidade, do abrigo e da subjetividade, nos quais o eu lírico se reconhece, se abriga ou se expande. Mais uma vez, entende-se que o espaço poético não se limita à função de ambientação, mas se constitui como um território simbólico e afetivo, construído pela imaginação e pela experiência sensível do eu poético.

A casa, especificamente, é entendida por Bachelard (Bachelard, 1979, p. 200) como um mundo próprio e particular de cada sujeito, sendo o “primeiro universo” ou “cosmos” do ser humano. O autor explica que

[...] é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (Bachelard, 1979, p. 202).

Desse modo, compreendemos que a casa constitui um espaço originário e psíquico no qual são integrados e centralizados todos os pensamentos, memórias, sentimentos e devaneios da subjetividade humana e sua relação com o mundo. Na poesia de Kaur, a imagem da casa é latente e surge com recorrência, especialmente como metáfora para o corpo feminino, concebido como o “primeiro universo” da mulher - um lugar de abrigo e origem que muitas vezes é violado e por ela reivindicado. Em seus poemas, o corpo não é apenas espaço físico, mas um território simbólico que carrega experiências de dor, ancestralidade, cura e pertencimento. O terceiro livro da autora, *meu corpo minha casa*, é dedicado a esta temática, como fica explicitado nos versos a seguir: “mergulho na nascente do meu corpo / e chego a outro mundo / eu tenho tudo / de que preciso aqui dentro / não há motivo para procurar / em outro lugar / - casa” (Kaur, 2020,

p. 160, grifo da autora). Nesse poema, o corpo é apresentado enquanto espaço íntimo, profundo e autossuficiente, nomeado ao final como “casa”. Assim como a casa para Bachelard, o corpo apresentado no poema de Kaur funciona como metáfora para a origem, o abrigo e a expressão do ser.

Além da perspectiva espacial da casa e do corpo, a poesia de Kaur também abarca camadas políticas e sociais. São recorrentes os poemas que abordam, através da espacialidade, o tema da expatriação, da migração, da opressão de gênero e da exclusão social. Para Borges Filho (2007), conceitos como território e fronteira podem auxiliar na compreensão de espaços que resgatam esses temas. No caso do território, possibilita-se a “análise das relações de poder na obra literária” (Borges Filho, 2007, p. 29) e, no caso da fronteira, a impenetrabilidade de determinados espaços, “pois a fronteira é ao mesmo tempo o espaço da separação e também o ponto de contato entre os dois subespaços” (Borges Filho, 2007, p. 104) - subespaços que podem ser de ordem física, social, psicológica, ideológica, econômica etc.

O espaço corporal e doméstico

Em *o que o sol faz com as flores*, a imagem da casa é uma metáfora recorrente do corpo feminino, concebido como espaço originário, simbólico e subjetivo, onde se inscrevem a dor, a memória e a reconstrução. Em um dos poemas iniciais, a autora traz o espaço doméstico como um símbolo de defesa e reclusão:

enfiei um pano debaixo de cada porta
fora eu disse ao vento
não vou precisar de você
fechei cada cortina da casa
vá eu disse à claridade
aqui ninguém entra
aqui ninguém sai

- *cemitério*
(Kaur, 2018, p. 16).

O poema apresenta uma estrutura visual enxuta, dividida em versos curtos, sem uso de pontuação tradicional e com o título assinado ao final, o que é característico do estilo de Kaur. O ritmo é pausado e reflexivo, guiado por versos livres e organizados em uma sequência de ações: “enfiei um pano”, “fechei cada cortina”, “aqui ninguém entra”,

“aqui ninguém sai”. A linguagem é simples e direta, com ausência de rimas ou métrica regular, o que desloca o foco da musicalidade para o conteúdo imagético, que possui forte carga expressiva e simbólica. As figuras do “vento” e da “claridade” são personificadas como forças externas associadas à vida, ao movimento e à luz, aqui recusados com imperativos frios – “fora”, “vá”. Essas escolhas semânticas e sintáticas reforçam a recusa da vida e do contato com o mundo externo, o que se consolida a partir da assinatura do poema com a palavra “cemitério”, termo-chave para a leitura do texto.

A casa torna-se então um “cemitério” simbólico, espaço de silêncio e luto, um lugar vedado, onde não se entra nem se sai. A dimensão metafórica do espaço se intensifica, uma vez que a casa é apresentada como um território fechado, sugerindo uma tentativa de isolamento total e uma morte simbólica do eu, que se fecha em si mesmo, rejeitando o vento, a luz e qualquer contato com o exterior, como quem ergue uma barreira entre sua dor interna e a vida externa. Essa metáfora do eu/casa reforça o espaço doméstico como lugar de experiências psíquicas profundas, que abriga tanto a memória do trauma quanto a tentativa de refúgio. A casa assume uma dimensão simbólica de fuga e dor, funcionando como extensão do eu, tal qual propõe Bachelard (1979). Além disso, a casa pode ser “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (Bachelard, 1979, p. 208), o que permite compreender como, ao isolar-se do vento e da luz, o sujeito ferido constrói um espaço físico e psíquico de proteção por meio da arquitetura simbólica da casa.

Da mesma forma, no poema “casa”, a autora adota o espaço doméstico como metáfora para abordar o eu, que dessa vez é o corpo feminino violado. Após um episódio de abuso sexual, a voz poética busca a reapropriação do seu corpo, apresentado a partir da arquitetura de uma casa.

Vale lembrar que, ao longo da história, a mulher não teve autonomia sobre o próprio corpo, a ponto de muitos homens se sentirem no direito de usá-lo de acordo com sua vontade, sem levar em conta as consequências psíquicas para a mulher.

Sob a perspectiva de Chandra Talpade Mohanty, ser mulher tem “consequências políticas”, na medida em que as instituições sociais e relações de poder do mundo em que vivemos se estruturam a partir de sexismo, racismo, misoginia e heterossexismo, os quais “conduzem ao ódio contra as mulheres e à violência (supostamente justificada) contra elas” (2003, p. 3, tradução nossa). No poema, essas estruturas aparecem de

maneira implícita através da imagem da casa violada, em que a violação não é apresentada como exceção, mas como uma realidade integrada ao cotidiano feminino.

[...]

cansei de decorar a sala com a sua desonra
como se fosse minha
é pesado demais andar pela rua
com o que as suas mãos fizeram
e não foram as minhas
a verdade me vem de repente – depois de anos de tempestade

[...]

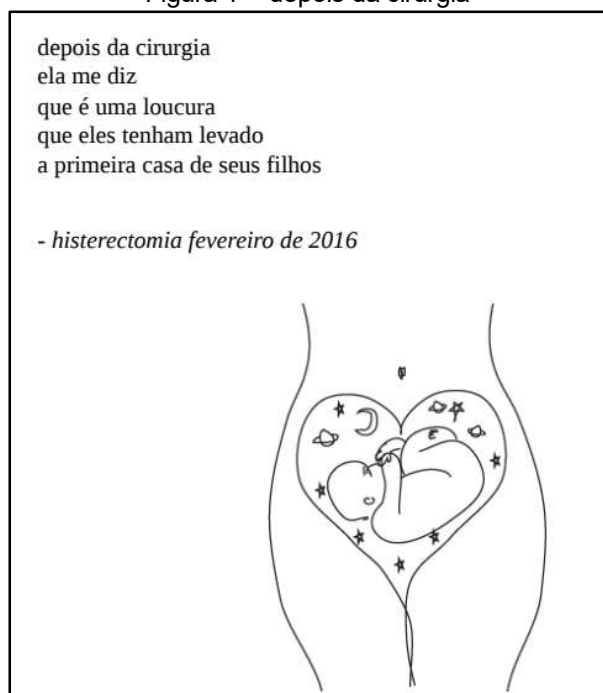
vim ao mundo com esta casa
foi a primeira casa
vai ser a última casa
você não pode levá-la
não tem espaço para você
nem tapete na entrada
nem quarto de visita
abro todas as janelas
deixo o ar entrar
coloco um vaso de flores
no meio da mesa da cozinha
acendo uma vela
encho a lava-louças com todos os meus pensamentos
até que fiquem imaculados
limpo os armários
e depois
quero entrar na banheira
lavar o ontem dos meus cabelos
decorar meu corpo com ouro
escolher uma música
relaxar
botar os pés para cima
e aproveitar
esta tarde de quinta-feira típica
(Kaur, 2018, p. 71-72).

A forma do poema mantém o estilo de escrita característico da autora, com fluxo narrativo em tom confessional e introspectivo. A casa, nesse contexto, é metáfora do corpo da mulher, que passou a carregar a marca da violação e agora é ressignificado em tom de autocuidado. O gesto de fechar as portas ao agressor e abrir janelas para o ar e a luz, acender as velas e entrar na banheira opera uma inversão simbólica do poema “cemitério”, pois, neste caso, o espaço se transforma de lugar de trauma e isolamento em

lugar de reconstrução e libertação. A casa-corpo apresentada resgata a ideia de que a casa seria o primeiro lugar do ser no mundo – “vim ao mundo com esta casa / foi a primeira casa / vai ser a última casa” –, tal como aponta Bachelard (1979).

Essa perspectiva simbólica também surge no poema “depois da cirurgia” (Figura 1), no qual o corpo feminino - especificamente o útero - é definido como “a primeira casa de seus filhos” (Kaur, 2018, p. 129), reforçando a ideia do corpo como lugar de origem.

Figura 1 - “depois da cirurgia”



Fonte: Kaur (2018, p. 129)

O poema, assinado com a palavra “*hysterectomy*”, aborda a cirurgia para retirada do útero, apresentado como o primeiro abrigo dos filhos. Sua perda não é apenas física, mas indica, também, a despedida de um espaço simbólico que representa a origem e a possibilidade da vida. A imagem reforça a ideia do corpo feminino como casa biológica, ao trazer, no lugar do útero, um coração que abriga o feto, cercado por estrelas, planetas e luas – o que fortalece a concepção do ventre como um “cosmos” íntimo. A data inscrita na assinatura do poema (“*fevereiro de 2016*”) funciona como um registro memorial, um gesto de respeito à perda do potencial criador da mulher. O poema apresenta essa intervenção cirúrgica como um acontecimento marcante na trajetória da voz que dialoga com o sujeito lírico, que implica na ressignificação do corpo feminino e seu papel materno.

Seguindo a metáfora do corpo enquanto casa, surgem poemas como “olhe para o seu corpo” (Figura 2) e “foi quando desisti de procurar uma casa dentro das pessoas” (Figura 3).

Figura 2 - “olhe para o seu corpo”



Fonte: Kaur (2018, p. 209)

Figura 3 - “foi quando desisti de procurar uma casa dentro das pessoas”



Fonte: Kaur (2018, p. 215)

Nos poemas apresentados nas Figuras 2 e 3, Kaur constrói o corpo como um espaço simbólico de pertencimento, articulando palavra e imagem para reforçar o vínculo entre subjetividade e espacialidade. Em “olhe para o seu corpo / sussurre”, os versos são breves, intimistas e imperativos, com uma simplicidade formal que reforça o tom direto e afetuoso da mensagem. O poema funciona como um chamado à autoaceitação, agradecimento e reencontro com o próprio corpo, apontado como o único espaço autêntico de habitação: *“não há casa igual a você / - obrigada”*. A ilustração que acompanha o texto mostra um corpo humano que abriga em seu interior a arquitetura de uma casa, remetendo visualmente à ideia do corpo como casa. Esse diálogo entre texto e imagem potencializa o sentido espacial do poema, sugerindo que o corpo é ao mesmo tempo habitação e estrutura viva, uma casa orgânica que floresce e abriga.

Já em “foi quando desisti de procurar uma casa dentro das pessoas”, a metáfora da casa interior ganha profundidade existencial e psicológica. A voz poética relata um processo de empoderamento e autossuficiência: após buscar abrigo no outro, ela funda, dentro de si, um espaço de reconexão consigo mesma. O poema apresenta um ritmo mais fluido e discursivo, com encadeamento sintático que traduz um processo contínuo de descoberta – do exterior ao interior, da dependência à autonomia e ao autoconhecimento.

A ilustração, com raízes e flores brotando de um corpo, traduz visualmente esse processo de cultivo e crescimento do eu, revelando o espaço como dimensão psíquica e território subjetivo entre o corpo e a mente. A espacialidade é interiorizada, evidenciando o corpo como lugar de transformação, pertencimento e libertação. Vale destacar aqui o resgate da cultura de origem da autora, uma vez que a figura do corpo na ilustração que acompanha o poema parece estar em posição de meditação – remetendo a práticas da cultura indiana.

Ambos os poemas resgatam uma poética do corpo como espaço de habitação de si, contrariando noções convencionais de casa apenas como local físico e externo. A espacialidade proposta por Kaur rompe fronteiras entre o íntimo e o arquitetônico, oferecendo uma “cartografia simbólica” do sujeito, em que o próprio corpo se torna a única morada possível diante de um mundo que, muitas vezes, opera através da exclusão, da rejeição e do silenciamento.

A casa – e por extensão o corpo – se torna uma estrutura fundadora da identidade, um espaço que forma não apenas nossas lembranças, mas também nosso modo de

sentir, reagir e sonhar. Essa perspectiva é fundamental para pensar a relação entre espaço e subjetividade, especialmente na poesia de Rupi Kaur, onde o corpo é frequentemente apresentado como a “casa natal”, sensível e orgânica, marcada por experiências que, como na proposta de Bachelard (1979, p. 206), são vividas e “fisicamente inscrita em nós”.

Além das imagens da casa, o espaço poético de Kaur pode indicar questões sociais que abarcam a opressão de gênero, como no poema abaixo.

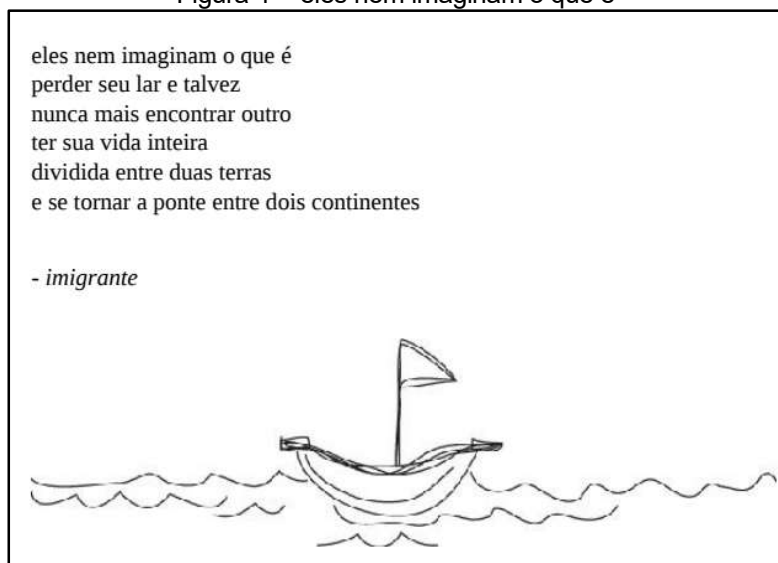
nos jogaram num fosso
para que nos matássemos e eles não
nos deixaram tão esfomeadas por espaço
que acabamos comendo vivas umas às outras...
ergue a cabeça ergue a cabeça ergue a cabeça
para vê-los olhando para nós com desdém
não podemos mais competir entre nós
porque o monstro de verdade é muito grande
para derrubarmos sozinhas
(Kaur, 2018, p. 236).

Este poema apresenta um espaço metafórico, que assume aspectos sociopolíticos ao denunciar a opressão de gênero vivida por mulheres, que são colocadas umas contra as outras. O espaço simbólico do fosso – que implica uma atmosfera de medo, exclusão e confinamento – representa o lugar projetado para instaurar a rivalidade feminina. A fome por espaço e o ato antropofágico de comer umas às outras revelam a disputa por visibilidade e voz, além do desespero frente a uma sociedade que nega às mulheres os direitos e privilégios desfrutados pelos homens e impõe a autodestruição feminina. O uso da repetição “ergue a cabeça ergue a cabeça ergue a cabeça” enfatiza a necessidade de união e sororidade para que as mulheres possam vencer o “monstro” do machismo, da misoginia e do patriarcalismo.

O espaço geopolítico e social

A experiência do espaço na poesia de Rupi Kaur também atravessa a fronteira do corpo e da casa para alcançar dimensões geopolíticas e identitárias. No poema “eles nem imaginam o que é” (Figura 4), a poeta evoca o trauma do deslocamento e a perda do lar como um rompimento profundo com o lugar de origem: “perder seu lar e talvez / nunca mais encontrar outro”.

Figura 4 - “eles nem imaginam o que é”



Fonte: Kaur (2018, p. 119)

A condição do imigrante é marcada por uma vida “dividida entre duas terras”, línguas e culturas diversas, na qual o sujeito torna-se uma “ponte entre dois continentes”. O lar perdido nunca mais é reencontrado, e o sujeito, ao transformar-se em ponte, simboliza a condição de quem não pertence totalmente a lugar algum. Assim, no poema, o lar não representa um ponto de partida estável, mas carrega o peso da migração forçada e a ausência de uma noção de pertencimento. A imagem do barco no mar reforça visualmente a vulnerabilidade imigrante – sujeitos “flutuantes”, sem terra – em sua busca contínua por um lugar onde possam ancorar. Além disso, a ausência de margens ou terra firme na ilustração aponta para o espaço de suspensão habitado pelo sujeito imigrante, que transita entre dois lugares, mas não consegue fazer parte de nenhum.

O poema acima evidencia como o espaço poético pode expressar não apenas geografias externas e físicas, mas também realidades sociais atravessadas pelo deslocamento, diásporas e reconstrução identitária, assumindo caráter geopolítico ao indicar a experiência da exclusão e do exílio vivida por expatriados em território estrangeiro. A noção de território, segundo Borges Filho (2007, p. 29), permite uma análise das relações de poder na obra literária e as desigualdades que as cercam. Para ele (Borges Filho, 2007, p. 30), a ideia de poder “[...] determina a relação entre pessoas, estabelecendo uma separação entre dominantes e dominados. Aqueles que têm e aqueles que não têm poder.” Nos poemas de Kaur, essas relações de poder podem ser identificadas a partir da experiência da mulher imigrante (dominada) em um país

estrangeiro (dominante), no qual o território migratório é transformado em um espaço simbólico de resistência.

O exílio, nesse contexto, não é apenas físico, mas emocional e identitário: suas palavras recuperam fragmentos de uma terra natal perdida e reivindicam o pertencimento, mesmo em territórios hostis. Desse modo, a experiência do exílio em Kaur é ressignificada como potência poética: não se trata apenas de narrar o trauma da migração, mas de criar um espaço lírico de escuta e cura, onde o sujeito poético pode reconstruir sua identidade por meio da linguagem e da memória.

Além de atuar como um espaço simbólico de resistência, na poética de Kaur, o espaço migratório é apresentado como um território fragmentado, no qual a memória assume centralidade. No poema “deixar seu país” (Figura 5), a perda da terra natal se traduz em um espaço afetivo e ausente, que persiste como memória cultural e desejo de reconexão.

Figura 5 - “deixar seu país”



Fonte: Kaur (2018, p. 123)

A saudade do país natal é indicada quando a mãe do eu lírico tenta reencontrar sua cultura “nos filmes estrangeiros e na prateleira de importados”. Para Bachelard (1979, p. 248), imagens como a da prateleira, além de indicar a ideia de memória, “são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta”, representando a intimidade do sujeito. Quando a mãe busca por alimentos de origem indiana na prateleira de importados – como o gengibre e a pimenta presentes na ilustração –, entende-se que é uma tentativa de

resgate da sua memória cultural, um lado quase secreto da vida da figura materna. Deixar o país é um ato que transforma radicalmente a experiência do espaço: ele se torna perdido fisicamente, mas presente de modo permanente enquanto falta, habitando a memória, e não mais o meio externo.

Essa tentativa de resgate da memória cultural a partir de ações cotidianas, como o preparo de comida, revelam um ato de resistência diante da perda do país de origem. Nesse sentido, a poesia de Kaur também se torna uma poesia de enfrentamento, sobretudo ao questionar os limites impostos pelas barreiras físicas e sociais criadas pelo homem. No poema “fronteiras” a autora tece uma crítica sobre esse tema:

fronteiras
são criação do homem
só nos separam fisicamente
não deixem que elas nos
coloquem uns contra os outros

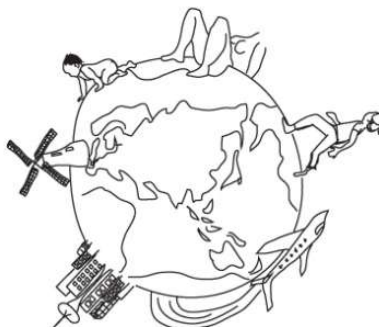
- *não somos inimigos*
(Kaur, 2018, p. 128).

Borges Filho (2007, p. 103) caracteriza a fronteira como um espaço paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que separa, ela é, também, um ponto de encontro de dois subespaços, diferentes em nível social, físico ou ideológico. Essa concepção dialoga diretamente com o poema de Kaur, que denuncia a artificialidade dessas fronteiras – “são criação do homem” – e propõe sua superação simbólica ao afirmar “*não somos inimigos*”. A autora sugere que, apesar das divisões físicas e culturais, existe uma possibilidade de união e reconhecimento mútuo entre a humanidade. No poema, o espaço fronteiro deixa de ser apenas barreira e passa a ter potencial de abertura e escuta, desafiando o leitor a repensar os limites entre o “nós” e os “outros”.

Em “de repente todos somos imigrantes” (Figura 6), Kaur amplia a condição do imigrante a um plano universal, revelando que a troca constante de lugares marca a vida daqueles que buscam por pertencimento e uma vida melhor, mas que, para isso, precisam abdicar de tudo que é familiar.

Figura 6 - “de repente todos somos imigrantes”

de repente todos somos imigrantes
trocando uma casa pela outra
primeiro trocamos o ventre pelo ar
depois o subúrbio pela cidade imunda
em busca de uma vida melhor
mas alguns de nós abandonam sua terra por completo



Fonte: Kaur (2018, p. 131)

Apesar de ser linguisticamente econômico, o poema traz palavras com densidade simbólica, que indicam os diversos deslocamentos que sofremos ao longo da vida – de uma casa a outra, do ventre ao ar, do subúrbio à cidade imunda. A imagem que acompanha o texto potencializa o significado das experiências de perda e recomeço enquanto ciclos que fazem parte da trajetória humana. O poema resgata novamente a questão da migração, ao indicar que alguns “abandonam sua terra por completo”. O espaço torna-se instável, existencial, e a imagem amplia o sentido para abarcar os sujeitos que abrigam espaços/identidades fragmentadas dentro de si. Assim como em poemas anteriores, o espaço diaspórico aparece como um entre-lugar: ora físico, ora psicológico, ora geopolítico, mas sempre atravessado por rupturas, faltas e uma tentativa contínua de reconstrução identitária.

Vimos que a poesia de Rupi Kaur evidencia como o espaço, em suas múltiplas dimensões – física, afetiva, simbólica e política –, constitui-se em elemento central na construção da subjetividade migrante e feminina. Seus poemas transformam experiências de deslocamento, exclusão e dor em linguagem poética carregada de resistência e reconstrução identitária. A espacialidade na obra de Kaur não é fixa nem neutra, mas atravessada por fronteiras visíveis e invisíveis, onde a memória e a ancestralidade se entrelaçam na busca por pertencimento. Ao representar o espaço como um entre-lugar e denunciar as estruturas de poder que o moldam, Kaur não apenas retrata a condição do exílio, mas propõe um espaço de escuta, reconexão e transformação.

Considerações finais

Este artigo demonstrou que, na obra *o que o sol faz com as flores*, o espaço assume papel crucial na construção de sentidos poéticos, ultrapassando a função de cenário, para se configurar como elemento simbólico, subjetivo e político. A análise evidenciou que o espaço é construído de forma multifacetada, abrangendo as dimensões corporal, doméstica, social e geopolítica. O corpo e a casa aparecem como espaços de dor e recolhimento, mas também como lugares de reconstrução e pertencimento. Assim, esses espaços, inicialmente físicos, assumem caráter psicológico, pois representam o interior do sujeito a partir do exterior que o cerca.

Já os espaços sociais e geopolíticos revelam experiências de deslocamento, exclusão e resistência, especialmente relacionadas à condição da mulher e do migrante. Essa vivência do deslocamento e da perda do lugar de origem, tão presente na poesia de Kaur, não se limita ao espaço externo ou geográfico, ela se projeta para dentro do corpo, que se transforma em território simbólico e psíquico da memória, da resistência e da reconstrução. A impossibilidade de habitar plenamente um país ou um lar leva o sujeito poético a voltar-se para si, transformando o próprio corpo em abrigo.

Com base nas teorias de Bachelard, Barbieri, Borges Filho e Brandão, observou-se que o espaço literário na poesia de Kaur não é estático nem neutro, mas sim uma construção simbólica e afetiva que participa da estrutura e do significado dos poemas. A autora utiliza o espaço como forma de expressar subjetividades marcadas por traumas, memórias e lutas para consolidar uma identidade. Do mesmo modo, o espaço na obra de Kaur torna-se um elemento essencial para a compreensão estética e crítica dos poemas, funcionando como meio de representação da subjetividade e da resistência frente às opressões individuais e coletivas.

Portanto, artigos como este contribuem para os estudos literários, ao evidenciar o caráter metafórico que o espaço adquire na construção poética. Ao destacar o papel do espaço como ferramenta de construção subjetiva e crítica, o texto amplia o entendimento sobre as formas como a literatura articula experiências individuais e coletivas, oferecendo uma base para novas investigações sobre espacialidade, identidade e resistência na poesia atual.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. *Os Pensadores*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultura, 1979. p. 181-354.
- BARBIERI, Cláudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009. p. 105-126.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura*: introdução à toponímia. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRANDÃO, Luis Alberto. O espaço na teoria da literatura. In: BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/FAPEMIG, 2013. p. 17-45.
- KAUR, Rupī. *Cura pelas palavras*. Tradução de Luisa Geisler. São Paulo: Planeta, 2023.
- KAUR, Rupī. *meu corpo minha casa*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2020.
- KAUR, Rupī. *o que o sol faz com as flores*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2018.
- KAUR, Rupī. *outros jeitos de usar a boca*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2017.
- KAUR, Rupī. My Story. *Rupī Kaur*, [s.l.], 2025. Disponível em: <https://rupikaur.com/>. Acesso em: 1 jun. 2025.
- MOHANTY, Chandra Talpade. *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press, 2003.

Recebido em: 16/01/2026

Aceito em: 21/04/2026

Desencontros e encontros: a construção narrativa e da memória na pós-colonialidade

Encounters and misencounters: the construction of narrative and memory in postcoloniality

Letícia Veiga Castello Branco¹

Resumo: O presente artigo discute como o ponto de vista determina a construção das narrativas, especialmente em contextos marcados pela colonização. Partindo da compreensão de que um mesmo acontecimento pode ser interpretado de formas distintas pelo colonizador e pelo povo colonizado, nele analisa-se como Chimamanda Ngozi Adichie evidencia essas tensões no conto “A historiadora obstinada” da coletânea *No seu pescoço* (2017). Nesta obra, a escritora aborda visões mais diretas sobre os impactos desse processo histórico. Assim, no conto “A historiadora obstinada”, as três gerações de uma família: avó, filho e neta, trazem as formas de resistência e sobrevivência ao domínio colonial através de fragmentos de memória. Portanto, o artigo propõe uma análise da construção fragmentada da narrativa e dos múltiplos pontos de vista presentes no conto, ao fundamentar a pesquisa em teorias pós-coloniais e decoloniais para compreender como Adichie reinterpreta a história a partir das experiências nigerianas.

Palavras-chave: Pós-colonialismo; decolonialidade; ponto de vista; memória; colonização.

Abstract: This article examines how the point of view shapes narrative construction, particularly in contexts marked by colonization. Based on the premise that the same historical event can be interpreted differently by colonizers and colonized peoples, it analyzes how Chimamanda Ngozi Adichie foregrounds these tensions in *The Thing Around Your Neck* (2017), with particular attention to the short story “The Headstrong Historian.” Adichie’s short fiction thus offers direct perspectives on the impacts of the colonial process. “The Headstrong Historian” is especially significant for its portrayal of three generations: a grandmother, a son, and a granddaughter, whose experiences, narrated through fragments of memory, reveal strategies of resistance and survival under colonial domination. Drawing on postcolonial and decolonial theories, this article investigates the fragmented narrative structure and the multiple points of view in the story to understand how Adichie reinterprets history through Nigerian experiences.

Keywords: Post-colonialism; decoloniality; point of view; memory; colonization.

Introdução

Atualmente, uma discussão relevante se mantém em torno do ponto de vista na prosa literária, de modo a pensar na figura do narrador e entender quem está contando a história e o porquê da relevância dessa percepção. Desse modo, é importante ressaltar que a maneira como a história é relatada depende de quem a conta, por isso um mesmo enredo pode assumir pontos de vista distintos se narrados sob a ótica do colonizador ou a partir da experiência do povo invadido.

As violências da colonização estão muito presentes na narrativa de Chimamanda Ngozi Adichie. Ao escrever obras como *Americanah* (2014) ou *Hibisco Roxo* (2011) a autora traz situações que abordam o momento após a expansão colonial em território

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit) da Universidade de Brasília (UnB), com ênfase nos estudos em Literaturas Contemporâneas e Literatura comparada. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3088110548901185>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-4025-7247>. E-mail: leticaveiga.unb@gmail.com.

nigeriano, em que conseguimos ver suas personagens femininas em uma constante busca por mudança de vida, seja ao procurar uma nova realidade em outro país, enfrentando diretamente o racismo e a xenofobia como estrangeiras ou tentando melhorar a realidade em seu próprio território.

Por outro lado, ao investigar alguns contos da escritora, podemos ter uma visão mais direta de como esse processo afetou, e ainda afeta, a vida dessas pessoas. Um exemplo é o conto “A historiadora obstinada”, presente em sua coletânea de contos *No seu pescoço* (2017), em que Adichie constrói uma narrativa focada em três gerações: a avó, o filho e a neta, em meio a um processo de sobrevivência, submissão e resistência à colonização que ocorre na Nigéria. Ao invés de contar uma versão que é comumente vista em obras historiográficas do ponto de vista do colonizador, Chimamanda reconstrói a narrativa através de fragmentos da vivência das personagens nigerianas. Essas personagens utilizam do processo de colonização e suas sequelas como ferramenta de transformação, subvertendo a sua realidade.

Desse modo, Chimamanda estrutura seu conto utilizando a trajetória desses personagens para mostrar três momentos desse processo de colonização: um momento anterior a ela, o durante e o após; com a retomada da neta para o local cultural de identificação que se aproxima daquele ocupado por sua avó. Assim, pode-se observar como essa construção narrativa nos leva de um ponto de afastamento para um novo de reencontro com suas raízes culturais, que resiste ao apagamento histórico ao qual o seu povo é submetido ao longo da vida. Algo que perdura por gerações seguintes, como é o caso da avó e da neta no conto escolhido e cria uma ideia circular, de retomada desse local identitário para si.

A partir dessa reflexão, esse artigo visa expandir a discussão acerca da construção narrativa fragmentada no conto “A historiadora obstinada” de Chimamanda Ngozi Adichie, parte da do livro *No seu pescoço* (2017) a partir de pontos de vista distintos dessas três personagens e na construção narrativa da memória de acordo com a mudança do foco narrativo em cada uma delas ao decorrer do conto. Para isso, este artigo é baseado na teoria de estudos pós-colonial e decolonial que visa compreender o processo de resistência histórica e reverter o apagamento dessas vivências pelo processo de colonização.

Desencontros com a memória cultural

O conto “A historiadora obstinada” narra a história de Nwamgba, que vive em uma comunidade nigeriana, inicialmente, em um momento durante o início da colonização inglesa. A partir desse contato, conseguimos entender que a obra de Adichie trabalha com conceitos pós-coloniais, conforme explica o professor Cláudio Braga em seu livro *A literatura movente de Chimamanda Adichie: pós-colonialidade, descolonização cultural e diáspora* (2019):

Nesse contexto, defino a descolonização cultural como um processo, inerente à pós-colonialidade, no qual se buscam reposicionamentos que favoreçam indivíduos e sociedades vivendo na pós-colonialidade, no sentido de rever, amenizar ou mesmo extinguir os efeitos opressivos de preceitos e valores herdados da dominação colonial, que continuam exercendo controle sobre a mente, o espírito e a imaginação dos ex-colonizados, mesmo após a extinção da colonização formal. A descolonização cultural hoje não é o processo de resistência observado nos períodos pré e pós-independência, ou a quimérica recuperação da cultura pré-colonial, mas uma construção nova, que parte de inevitáveis aspectos da realidade pós-colonial, uma construção consciente das marcas não apagadas do colonialismo, mas capaz de criar novas formas híbridas de emancipação para indivíduos e sociedades pós-coloniais, posicionando-as de maneira mais autônoma e forte no contexto do século XXI. (Braga, 2019, p. 44-45)

Braga inicia seu texto, ampliando a distinção conceitual entre pós-colonialidade e decolonialidade, ao compreender a primeira como uma condição histórica marcada pela permanência dos efeitos da dominação colonial, mesmo após o fim do processo de invasão do país. Já a decolonialidade, formulada no texto como descolonização cultural, é apresentada como um processo ativo, consciente e crítico, voltado ao reposicionamento de sujeitos e coletividades diante dessas heranças opressivas que perduram nesses espaços.

Por mais que o foco do livro de Braga seja a obra *Americanah* (2014), podemos também associar o conceito de recriar a maneira como é contada a colonização ao projeto literário de Chimamanda em suas outras obras. Desse modo, acompanhamos a vivência inicial da personagem ao se casar com Obierika, contada a partir do ponto de vista feminino ao longo da narrativa. No entanto, após o falecimento dele, seus primos surgem tentando usurpar seu terreno. Diante disso, ela tem medo da perda da herança por conta de seu filho, Anikwenwa, e inclusive teme pela vida dele.

O contato inicial com o colonizador que nos é mostrado acontece com a presença inglesa no território e aparece na narrativa por Ayaju, uma amiga de Nwamgba que é comerciante, por isso circula em diferentes espaços. A interação que é mostrada no conto entre a personagem e os estrangeiros aparece também pela visão da comerciante, que menciona como a obtenção de poder ao conhecer os costumes desse novo povo se dá, tanto por meio da governança quanto por meio da religião. No entanto, é interessante observar que ao longo dessa conversa entre elas a escolha entre ser adepto ou não da cultura deles parece ser mostrado como uma estratégia:

[...] Ayaju queria que Azuka aprendesse os hábitos dos daqueles estrangeiros, pois um povo mandava no outro não por ser melhor, mas por ter armas melhores; afinal, seu próprio pai não teria sido vendido como escravo se seu clã fosse tão bem armado quanto o clã de Nwamgba. (Adichie, 2017, p. 220)

O fragmento mostra com clareza a disputa de poder que já existia no território, além de expandir para um comparativo com os estrangeiros e a sua maneira de demonstrar esse poder. A partir desse ponto de tensão que é apresentado, o conto começa a descrever o contato mais explícito entre a comunidade de Nwamgba e os ingleses, já que para impedir que ela perca esse terreno, ela opta por colocar seu filho na escola dos estrangeiros. Dessa forma, ele aprenderia a falar inglês e, assim, por meio do domínio do idioma, o menino estaria mais capacitado para defender seus bens no, como ela chama, “tribunal dos brancos” (Adichie, 2017, p. 222).

A partir desse fragmento, faz-se relevante compreender a partir de que ponto a autora opta por narrar essa história. O conto é narrado em terceira pessoa, por uma narração onisciente. No entanto, a narrativa tem seu foco em Nwamgba e nos acontecimentos que a envolvem. Ao trazer a obra *O narrador* (1994), de Walter Benjamin, é possível traçar um paralelo com a narrativa focalizada de Chimamanda:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (Benjamin, 1994, p.198)

Assim como colocado por Benjamin, a construção de um narrador anônimo consegue trazer para o conto esse teor de um relato contado e passado entre gerações, da mesma forma como acontece na narrativa do conto ao fragmentar-se entre presente

e passado de Nwamgba e de sua neta Afamefuna ao final. Além disso, por possuir a narração centralizada em Nwamgba, há o foco no ponto de vista da colonização a partir do povo colonizado e não do colonizador.

É interessante observar que Nwamgba se utiliza do processo de colonização como uma ferramenta para ela obter seus objetivos voltados para a justiça de preservar a vida de seu filho e a memória de Obierika, além de manter a posse das terras herdadas. Nesse momento inicial, ela não visa que os costumes dos estrangeiros sejam absorvidos em por Anikwenwa, mas que ele domine o idioma para legitimar seus bens frente às leis estrangeiras que parecem estar se estabelecendo naquele lugar, revelando, desse modo, uma visão estratégica.

Para entender a escrita de Chimamanda e a maneira como ela expande suas personagens femininas, é necessário compreender sobre o romance africano que surge inicialmente com o intuito de formar uma identidade africana distanciando-se da colonização europeia. Na tese da professora doutora Fernanda Alencar Pereira “*Literatura e política: a representação das elites pós-coloniais africanas em Chinua Achebe e Pepetela*” (2012), ela explica a formação do romance africano associando-o diretamente à construção de uma identidade nacional, por mais que o aspecto cultural fosse diferente em cada país africano, ainda existia uma ideia geral de crítica à colonização e de desvinculação com o estigma de um povo invadido:

[...] os romancistas africanos introduziram sua perspectiva das questões locais no gênero literário proveniente da Europa, para criar um produto novo, capaz de revelar a matéria específica africana, de sorte que o romance africano também conseguiu se estabelecer enquanto elemento essencial de afirmação identitária tanto para o escritor africano, quanto para seu público leitor.

[...] o fazer literário ganha grande importância na formação identitária das nações que lutavam por independência. Na produção literária, a identidade passa a ser explicitada como resultado de uma criação discursiva na qual o autor assume a identidade como processo cultural e não como natural. (Pereira, 2012, p.47-48)

Esse ideal de crítica ao processo colonizatório se repete na construção do projeto literário de Adichie, mas também surge como uma crítica a autores homens, por isso, ela coloca à frente de suas obras figuras femininas fortes presentes nessa sociedade. Nwamgba surge desde o início do conto como uma mulher decidida e à frente de sua família. Conforme explica Spivak em seu texto *Pode o subalterno falar?* (2010) o modo

como a história é contada vai além da narração dos fatos, mas também foca na versão da história que se escolhe contar:

Não se trata de uma descrição de "como as coisas realmente eram" ou de privilegiar a narrativa da história como imperialismo como a melhor versão da história. Trata-se, ao contrário, de oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas. (Spivak, 2010, p. 48)

Ou seja, como Adichie opta por centralizar a narrativa em Nwamgba e reproduzir a visão da personagem, por mais que a narrativa seja contada em terceira pessoa. Dessa forma, a protagonista se coloca como matriarca, tanto no momento de se casar com Obierika e manter seu casamento, quanto após a morte do marido em relação à educação de seu filho. Desse modo, Nwamgba visa utilizar dos processos legislativos estrangeiros e do idioma a seu favor, buscando-os como uma ferramenta que a mantenha segura frente aos seus iguais e, até mesmo, frente a esse processo colonizatório que está em curso. Por essa razão, com Anikwenwa na missão católica, ele foi rebatizado com o nome de Michael, já que seu nome *Igbo* era considerado pagão pelos padres missionários. No entanto, tal imposição não abala Nwamgba, pois para ela essas mudanças não a afetam diretamente, para ela são apenas formalidades que não levava em consideração:

O padre Shanahan disse a Nwamgba que Anikwenwa teria que assumir um nome inglês, pois não era possível ser batizado com um nome pagão. Ela concordou facilmente. Para Nwamgba, o nome de seu filho sempre seria Anikwenwa; se eles, antes de ensiná-lo a falar sua língua, queriam chamá-lo de algo que ela não conseguiria pronunciar, ela não se importava nem um pouco. Só importava que ele aprendesse o suficiente da língua para enfrentar os primos do pai. [...]
Ele deu ao menino uma camisa e um par de calções, pois o povo de Deus não andava por aí nu, e tentou pregar para sua mãe, mas ela olhou-o como se ele fosse uma criança fazendo tolice. A mãe possuía uma assertividade perturbadora, qualidade que o padre vira em muitas mulheres dali; havia muito potencial a ser explorado se sua selvageria pudesse ser amansada. Seria notável ter essa tal de Nwamgba como missionária. (Adichie, 2017, p. 223)

Nesse contexto, o trecho acima mostra a determinação de Nwamgba em alcançar seus objetivos, não levando em consideração os valores dos missionários católicos frente aquilo que ela escolheu inicialmente, no caso o nome de seu filho. É possível notar que

Nwamgba enxerga todas as ações dos padres como absurdas pelas micro reações que ela expressa frente a eles, como é o caso das vestimentas com o olhar que ela lança ao padre.

Nessa parte, pode-se observar que o ponto de vista do padre europeu aparece ao observar Nwamgba e Anikwenwa com um olhar julgador sobre sua cultura, no entanto, a narração segue um caminho que dá voz para a maneira como Nwamgba enxerga as atitudes do padre e nega aceitá-las para si e sim utilizá-las a seu favor, deixando claro o embate e a resistência dela frente a essas figuras que podem ser colocadas como autoridades em uma comunidade invadida.

Essa divergência que acontece inicialmente é descrita pela pesquisadora Maiara Cristina Segato Rocha Pereira em sua tese intitulada “Representações do feminino decolonial na obra de Chimamanda Ngozi Adichie” (2025) acerca do choque cultural inicial entre as diferenças e não-aceitação da cultura do outro:

Na leitura do conto, percebe-se a representação do choque cultural entre o colonizador e o colonizado, bem como a forma como a identidade cultural africana é alterada, apontando para a discussão sobre a necessidade de se trabalhar outra perspectiva a respeito da colonização de países africanos como a Nigéria. Dessa vez, a partir da visão do colonizado. A maneira com que Adichie reflete sobre o cristianismo possibilita a descrição do olhar do colonizado perante a cultura do colonizador. (Pereira, 2025, p. 130)

A partir desse momento, a obra se volta para os sentimentos de Nwamgba em relação ao deslocamento de Anikwenwa. O filho dela, após um tempo na escola católica, absorve os preceitos cristãos e os aplica em sua vivência, o que implica na recusa de sua cultura de origem, considerada pagã pelos cristãos. Como ele começa a acompanhar os missionários, Nwamgba para de vê-lo com frequência, gerando um afastamento da relação entre mãe e filho.

A construção de uma identidade cultural e seu consequente apagamento, faz parte da concepção do indivíduo, de acordo com sua vivência. No caso de Anikwenwa, ele opta por abandonar sua herança nigeriana e adequar-se aos costumes do colonizador, principalmente na violência em relação à mudança de nome, algo para sua mãe inconcebível na realidade. Essa questão da identidade é compreendida quando dialogamos com o texto de Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003),

no qual ele menciona a construção da identidade individual relacionada com o deslocamento social:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. [...]. Esta perda de um 'sentido de si' estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. (Hall, 2003, p. 9)

Tal qual visto na teoria de Hall, o deslocamento físico de Anikwenwa para longe de sua mãe ao realizar missões católicas o leva a construir sua identidade individual, durante a fase da adolescência e início da vida adulta, conforme a ideologia do colonizador e refuta tudo o que está associado à sua cultura de origem.

Dessa forma, o conto expande esse rompimento entre Anikwenwa, que agora assume, de fato, o nome católico Michael, e sua mãe ao mostrar a divergência e dificuldade dele ao aceitar sua cultura de origem. Apesar disso, é interessante observar que, em momento nenhum, Nwamgba aceita a posição de seu filho, sempre levando-o a ser parte, mesmo que contra a sua vontade, dos ritos culturais que envolvem a realidade *Igbo*.

(Re)encontro com o passado

Apesar do rompimento cultural por parte de Anikwenwa, a (re)construção de uma nova identidade ressurgiu quando observamos sua filha. Batizada com o nome católico Grace, ela, em sua idade adulta, assume o nome dado por sua avó, Afamefuna. Esse nome significa "Meu nome não se perderá" (Adichie, 2017, p. 229), o que reforça a resistência ao apagamento que Nwamgba insiste em cultivar ao longo do conto. Como a jovem tinha sempre o interesse nas histórias contadas por sua avó, o conto mostra para o leitor uma reviravolta com Afamefuna rompendo com o ideal colonizador, o qual seu pai tornou-se adepto, e retoma suas origens nigerianas ao ir ver sua avó em seu leito de morte. A quebra na narrativa mostra para o leitor uma costura que fecha o enredo do conto com um formato cíclico, apesar da narrativa fragmentada.

Dessa forma, inicialmente com o nome Grace, a personagem traça o caminho oposto àquele que o pai idealizou para ela. Desde o início de sua juventude, ela ia contra

os ensinamentos da escola católica que insistia em negar o papel de sua avó e da poesia da tribo de sua origem. A violência nesse processo fica clara na narrativa por meio do apagamento cultural que toda a tribo de Nwamgba sofre, a partir daquilo que os europeus, responsáveis pela colonização, determinam como a cultura que deve prevalecer. No entanto, a fragmentação da narrativa, ao final do conto, mostra que essa retomada é possível por parte de Afamefuna, que retoma ao lugar onde está sua avó para vê-la em seus momentos finais.

Assim, mesmo que contra a vontade de seu pai, ela decide deixar tudo para trás para ver sua avó em seu leito de morte em meio a questionamentos violentos acerca da colonização, da submissão das mulheres e do apagamento de sua história:

Grace largou a mochila, dentro da qual havia um livro escolar com um capítulo intitulado “A pacificação das tribos primitivas do sul da Nigéria”, escrito por um administrador de Worcestershire que vivera no meio deles durante sete anos.

Foi Grace quem leu sobre esses selvagens, intrigada com seus costumes curiosos e sem sentido, sem conectá-los consigo mesma até que sua professora, a irmã Maureen, lhe dissesse que não podia se referir à chamada-e-resposta que sua avó tinha lhe ensinado como poesia, pois as tribos primitivas não tinham poesia. Foi Grace quem riu alto até a irmã Maureen levá-la para o castigo e depois chamar seu pai, que lhe deu uma bofetada diante dos professores para mostrar a eles quão bem disciplinava os filhos. Foi Grace quem nutriu um ressentimento profundo pelo pai durante anos, passando as férias trabalhando de empregada em Onicha para evitar as beatices e as certezas azedas dos pais e do irmão. (Adichie, 2017, p. 230)

Novamente, a narração do conto traz a visão de Afamefuna em relação a sua vivência, conforme o fragmento apresentado acima. O ponto principal a se destacar nesse fragmento é a resistência, tal qual sua avó, que ao longo do conto demonstra sempre manter-se fiel àquilo que acredita dentro de sua cultura, com a neta replicando o mesmo sentimento durante sua juventude e início de seus anos adultos. Isso pode ser percebido à medida que desde a infância ela recusa o espaço colonizatório no qual ela é submetida, e, em sequência, ela escolhe deixar esse espaço e aceitar sua origem cultural como parte de sua vivência.

No parágrafo seguinte, Adichie continua a construir esse ponto de retorno da narrativa por parte de Afamefuna, ao descrever o fim de seu casamento. A personagem opta por terminar, no momento em que o marido menciona a cultura de seus ancestrais

como uma “cultura primitiva”. A partir do ponto que ele renega o espaço que ela está tentando retomar, não apenas para si, mas historicamente, por meio da pesquisa, que provam que a invasão colonial não resulta em civilização, mas sim em apagamento e dominação. Adichie, se aproximando ao fim do conto, menciona os prêmios ganhos pela personagem, culminando na mudança oficial de nome de Grace para Afamefuna:

Foi Grace quem, numa conversa sobre a primeira versão do manuscrito com seu noivo, George Chikadibia — um homem cheio de estilo, formado na King’s College, de Lagos; um futuro engenheiro; usuário de ternos com colete; especialista em dança de salão que com frequência dizia que uma escola secundária sem latim entre as disciplinas era como uma xícara de chá sem açúcar —, soube que o casamento não ia durar quando ele disse que ela estava errada em escrever sobre cultura primitiva em vez de sobre um tópico relevante, como as alianças africanas em meio à tensão americano-soviética. Eles se divorciaram em 1972, não por causa dos quatro abortos espontâneos que Grace tinha sofrido, mas porque ela acordou coberta de suor uma noite e se deu conta de que o esganaria até a morte se tivesse que ouvir mais um monólogo extasiado sobre seus tempos de Cambridge.

Foi Grace quem, quando recebia prêmios da universidade, quando discursava para plateias solenes em conferências sobre os povos ijaw, ibibio, igbo e efik do sul da Nigéria, quando escrevia relatórios para organizações internacionais sobre coisas que deviam ser óbvias para qualquer um que tivesse bom senso, mas pelas quais, mesmo assim, ela recebia remunerações generosas, imaginava sua avó observando tudo e rindo, muito divertida. Foi Grace quem, cercada por seus prêmios, seus amigos, seu jardim de rosas inigualáveis, mas sentindo-se, sem saber explicar bem por que, distante de suas raízes no fim da vida, foi a um cartório em Lagos mudar oficialmente seu primeiro nome de Grace para Afamefuna. (Adichie, 2017, p. 231-232)

A decisão da alteração de nome nos mostra a importância da herança cultural, associada, novamente, com quem conta a história. Inicialmente, quando a história estava sendo contada do ponto de vista de Nwamgba, os nomes e os ritos de sua sociedade eram mantidos, a partir do momento em que o ponto de vista do colonizador começa a ganhar destaque, com seu filho, ocorre o apagamento desses detalhes. Essa diferença culmina no nome da neta, por parte do pai, o nome escolhido é Grace, um nome católico que representa a graça de Deus, no entanto, Nwamgba continua resistindo ao chamar sua neta de Afamefuna que faz uma referência direta a resistência frente ao processo de apagamento, já que o significado do nome em Igbo é que seu nome não se perderá, consequentemente, não será esquecido.

Em meio a discussão sobre apagamento e ponto de vista, o texto de Spivak *Pode o subalterno falar?* (2010) expande essa discussão ao mencionar o desaparecimento de enredos que tentam ser resgatados pela crítica pós-colonial ao preencher os espaços em branco que existiam previamente, ao fazer uma referência ao apagamento histórico e a maneira como é possível preencher esses espaços com a própria existência e maneira de contar a história:

Esse espaço em branco inacessível, circunscrito por um texto interpretável, é o que a crítica pós-colonial do imperialismo gostaria de ver desenvolvida, no espaço europeu, como o lugar da produção de teoria. Os críticos e intelectuais pós-coloniais podem tentar deslocar sua própria produção apenas pressupondo esse espaço em branco inscrito no texto. Tornar o pensamento ou o sujeito pensante transparente ou invisível parece, por contraste, ocultar o reconhecimento implacável do Outro por assimilação. (Spivak, 2010, p. 83)

Nesse contexto, é possível fazer o cruzamento entre Spivak e a construção da narrativa de Adichie, já que esta faz esse papel de construção de espaços vazios a partir da retomada de lugar de pesquisa pela própria personagem de Afamefunu. Sua retomada não é apenas para visitar a avó, mas sim uma retomada identitária que a personagem realiza em busca de sua história pessoal e cultural que envolve suas raízes na Nigéria.

Situação essa que se conecta com a palestra de Chimamanda *O perigo da história única* (2009), uma vez que expõe esse apagamento por meio do relato de suas experiências pessoais. A escritora ao chegar aos Estados Unidos, percebeu que o Ocidente reduz a África a uma história única de sofrimento e privação, em vez de reconhecê-la como um continente composto por diferentes culturas e etnias:

Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando respondi que a língua oficial da Nigéria era o inglês. [...]

O que me impressionou foi: ela já sentia pena de mim antes de me conhecer. [...] Minha colega de quarto tinha uma história única da África: uma história única de catástrofe. Naquela história única não havia possibilidade de africanos serem parecidos com ela de nenhuma maneira; não havia possibilidade de qualquer sentimento mais complexo que pena; não havia possibilidade de uma conexão entre dois seres humanos iguais. (Adichie, 2009)

Assim como Chimamanda sentiu a dinâmica de poder existente da colonização na própria vivência, ela transcreve esse sentimento para Afamefunu em seu conto.

Resgatar a sua origem ia além de reconstruir uma história mundial, mas também para entender sua identidade como nigeriana e enfrentar o processo de colonização que se mantém presente na ordem de poder até hoje. Desse modo, ela busca se entender como indivíduo a partir do seu ponto de vista para contar sua história pessoal e de seus ancestrais em um meio acadêmico que tenta excluí-la.

Conforme os questionamentos da personagem, ela chega ao fim do conto como professora universitária premiada ao estudar a formação nigeriana, o que faz um círculo final para o retorno às origens e ao observar a cultura pelo olhar colonizado ao invés do colonizador. Além disso, o fragmento final que relata a imagem de Afamefuna com sua avó mostra também a redenção e reforça a resistência que Nwamgba teve ao longo de sua vida: “Mas, naquele dia, ao se sentar ao lado da cama da avó à luz do crepúsculo, Grace não estava nem contemplando o futuro. Ela simplesmente segurou a mão da avó, com sua palma áspera de tantos anos fazendo cerâmica” (Adichie, 2017, p. 233).

Considerações finais

O conto “A historiadora obstinada” encerra a coletânea de contos *No seu pescoço* (2017) ao mostrar três partes do processo colonizatório nigeriano: a organização social que existia anteriormente à colonização estrangeira; a convivência entre os europeus e eles durante com a dominância pelas armas e pela religião; e o momento após com a neta acolhendo sua identidade nigeriana e retornando ao lar para o lado de sua avó. Dessa forma, a autora constrói uma narrativa através da memória com foco em cada uma das personagens contada em partes que envolvem a mesma família e a maneira como cada um deles lidou com o processo da colonização.

Então, o conto retoma a construção de uma identidade nigeriana por meio de conceitos pós-coloniais que envolvem as três gerações de Nwamgba. Vale ressaltar que, Chimamanda foca na força que sua protagonista possui, tanto ao utilizar do colonialismo como uma ferramenta em meio aos problemas de sua própria comunidade quanto ao enfrentar os estrangeiros, e seu próprio filho convertido ao cristianismo, diretamente se recusando a aceitar seus ideais em sua vivência como mulher nigeriana. Além disso, a personagem também exerce sua força ao tentar manter sua família unida e de passar adiante para as gerações futuras as poesias de sua comunidade, o que encanta sua neta

e a leva a realizar esse processo de buscar suas origens e conectar-se com a cultura ancestral que a acolhe.

Com a maneira como o conto é narrado, podemos observar a construção de um ponto de vista diferente para contar esse enredo geracional, em que o narrador onisciente centraliza sua narração na figura de Nwamgba e na maneira como ela utiliza a narrativa como uma ferramenta para sua sobrevivência em sua tribo, ao mesmo tempo em que luta contra aceitar esses novos costumes impostos em sua própria cultura por parte de seu filho.

Ademais, o teor fragmentado e cíclico da narrativa propõe um retorno aquela cultura que tentou ser apagada durante a colonização. Esse conceito pós-colonial na narrativa de Chimamanda surge na figura de Afamefunu, a neta de Nwamgba, que toma de volta esse lugar de afeto da cultura nigeriana para estar do lado de sua avó e renega os estudos conferidos a ela por seu pai e, conseqüentemente, pelo sistema colonizatório.

Por fim, a Literatura de Adichie reconstrói temas importantes no processo decolonial ao tomar posse da narrativa de um enredo consolidado e contado pelos colonizadores. Assim, a autora consegue criar uma narrativa que rememora esse processo da perspectiva feminina e surge como parte integrante da narrativa pós-colonial feminista.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. A historiadora obstinada. In: ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 212-233.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi.. *O perigo da história única*. [S. l.]: TED, 2009. 1 vídeo (ca. 19 min). Palestra apresentada na TEDGlobal 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 14 jan. 2026.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BRAGA, Claudio Roberto Vieira. *A literatura movente de Chimamanda Adichie: pós-colonialidade, descolonização cultural e diáspora*. Brasília: Editora UnB, 2019.
- BRAGA, Cláudio Roberto Vieira; GONÇALVES, Glaucia Renate. Diáspora, espaço e literatura: alguns caminhos teóricos. *Trama, Marechal Cândido Rondon*, v. 10, n. 19, p. 37-47, 1. sem. 2014. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/9763>. Acesso em: 04 dez. 2025.
- BRUGIONI, Elena. Pós-colonial e Decolonial. In: GALLO, Fernanda (Org.). *Breve Dicionário das Literaturas Africanas*. Campinas : Editora da Unicamp. 2022.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

PEREIRA, Fernanda Alencar. *Literatura e política: a representação das elites pós-coloniais africanas em Chinua Achebe e Pepetela*. 2012. 138 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PEREIRA, Maiara Cristina Segato Rocha. *Representações do feminino decolonial na obra de Chimamanda Ngozi Adichie*. 2025.167 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel.

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

Recebido em: 21/01/2026

Aceito em: 17/06/2026

As personagens femininas em *Desmundo*, de Ana Miranda

The female characters in Desmundo, by Ana Miranda

Júlia Mengues Picolotto¹

Marcos Hidemi de Lima²

Resumo: O presente artigo tem como *corpus* de análise Oribela, dona Brites e dona Bernardinha representadas no romance *Desmundo*, de Ana Miranda (1996), analisando, por intermédio delas, a condição feminina no sistema patriarcal durante o processo de colonização no Brasil, o espaço social em que estas personagens estão inseridas, bem como algumas semelhanças e dessemelhanças existentes entre as três. Embora as personagens possuam disparidades em relação às posições ocupadas na hierarquia social, suas trajetórias são marcadas pelo domínio masculino. Dessa forma, dona Brites é a única personagem que se sujeita às imposições que lhe são feitas, enquanto Oribela e dona Bernardinha tentam subverter a ordem hierárquica e masculina vigente no século XVI, apesar de suas tentativas frustradas para reverterem o cenário histórico e social em que vivem. Fundamentam teoricamente este trabalho as discussões efetuadas por Roberto Reis (1987), Gilberto Freyre (2006), Mary Del Priore (2009; 2011) e Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994). Valendo-se desses aspectos mencionados, o romance evidencia um esboço do sistema hierárquico vivenciado pelas personagens femininas e as discrepâncias que as diferenciam na esfera social.

Palavras-chave: Personagens femininas; ordem patriarcal; semelhanças e dessemelhanças.

Abstract:

This article analyzes the characters Oribela, Dona Brites, and Dona Bernardinha as portrayed in Ana Miranda's novel *Desmundo* (1996) analyzing, through them, the condition of women in the patriarchal system during the colonization process in Brazil, the social space in which these characters are inserted, as well as some similarities and differences between them. Although the characters have disparities in relation to the positions in the social hierarchy, their trajectories are marked by male domination. Thus, Dona Brites is the only character who submits to the impositions made upon her, while Oribela and Dona Bernardinha attempt to subvert the hierarchical and masculine order prevailing in the 16th century, despite their frustrated attempts to reverse the historical and social scenario in which they live. This work is theoretically based on the discussions carried out by Roberto Reis (1987), Gilberto Freyre (2006), Mary Del Priore (2009; 2011), and Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994). Drawing on these aspects, the novel highlights an outline of the hierarchical system experienced by the female characters and the discrepancies that differentiate them in the social sphere.

Keywords: Female characters; patriarchal order; similarities and differences.

Introdução

Escrito pela brasileira Ana Miranda, o romance *Desmundo* (1996) acompanha a trajetória da narradora-personagem Oribela de Mendo Curvo, uma órfã que foi enviada ao Brasil para cumprir o papel social que a sociedade do século XVI reservava

¹ Graduada em Letras - Português e Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9275525246043000>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-5683-4991>. E-mail: juliamenguespicolotto@alunos.utfpr.edu.br

² Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professor do curso de graduação em Letras e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0230003569520230>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9762-1775>. E-mail: mhlma@professores.utfpr.edu.br.

às mulheres, ou seja, matrimônio e geração de filhos. A obra apresenta os acontecimentos que sucedem à Oribela, como o casamento forçado com Francisco de Albuquerque, as constantes refutações da protagonista em cumprir a função esperada dela e as tentativas de fuga empreendidas por ela a fim de traçar seu próprio destino, libertando-se das amarras sociais que outras conhecidas vivenciavam.

Por essa ótica, dona Brites de Albuquerque, mulher do governador da Capitania de Pernambuco e tia de Francisco, é uma das personagens que, em sintonia com a ordem patriarcal e masculina, determina o destino de Oribela na colônia, apesar de as súplicas da narradora-personagem evidenciarem a desaprovação quanto ao caminho que teria que trilhar. Semelhantemente ao destino imposto à Oribela, dona Bernardinha, outra órfã enviada ao Brasil para se casar e constituir família, tenta reagir contra o domínio do seu cônjuge. No entanto a sucessão de violências que ela acaba sofrendo a oprimem e a assujeita à hierarquia patriarcal.

Assim, as personagens femininas analisadas neste artigo assemelham-se por vivenciarem o mesmo período histórico e patriarcal, porém diferenciam-se socialmente no tocante à posição que são inseridas na estrutura social, o que exprime a influência do poder nas relações das personagens. É o que se evidencia na rápida exposição acerca de três personagens de *Desmundo*, havendo, de um lado, dona Brites, que age de acordo com o papel feminino no cenário social; dona Bernardinha, que tenta subverter o sistema hierárquico, mas acaba se tornando mais uma vítima do patriarcalismo; e Oribela, que é exceção na lógica masculina da época ao ferir a ordem patriarcal e conseguir a duras penas construir a própria trajetória.

A partir das discussões efetuadas acima, este artigo busca analisar a condição e o papel feminino durante o período colonial a partir da trajetória destas três personagens femininas representadas em *Desmundo*, destacando o espaço social em que elas se encontram na hierarquia patriarcal do século XVI, bem como as semelhanças e (des)semelhanças das personagens, identificando os aspectos que aproximam e distanciam essas mulheres. Para a realização de tal intento, as terminologias empregadas por Roberto Reis (1987) no campo literário, as contribuições sociológicas e históricas de Gilberto Freyre (2006), Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994) e Mary Del Priore (2009; 2020) são empregadas como arcabouço teórico com o fito de permitir a compreensão literária, histórica e social que interfere

no percurso narrativo das três personagens, tendo em vista que algumas ocupam esferas de poder e outras permanecem sujeitas à ordem dos que detêm o poder.

O papel feminino no processo de colonização do Brasil

No contexto da expansão marítimo-comercial europeia, os três primeiros séculos de colonização no Brasil foram marcados por diversas transformações econômicas e sociais. Entre elas, destacam-se a exploração e exportação de mercadorias para comercialização e acúmulo de riquezas na metrópole; a instauração da monocultura latifundiária como principal atividade agrária realizada para povoamento e apropriação do território – diante da falta de reconhecimento do Tratado de Tordesilhas por parte dos franceses, conforme observado por Boris Fausto (1995) –; a implantação da mão de obra escrava (indígena e, posteriormente, africana); e a importação do modelo de família patriarcal. A articulação dessas características consolidou o processo de colonização, culminando na configuração de uma estrutura social que emerge da convergência dos pilares econômico, escravocrata e patriarcal.

Nesse sentido, a condição feminina foi estruturada sob o binômio Estado-Igreja, que articulou meios de controle para definir o papel social que as mulheres ocupariam na sociedade. Segundo Fausto (1995), essas instituições colaboraram com a organização da colônia em virtude dos interesses portugueses que se pretendiam alcançar neste território. Por essa lógica, visando atender aos objetivos exploratórios e demográficos, as mulheres foram submetidas a um longo processo de adestramento e domesticação. Como explica Mary Del Priore, em *Ao sul do corpo* (2009), os discursos religiosos e as regulamentações prescritas pelos médicos da época favoreciam a empreitada colonial na medida em que o corpo e o trabalho das mulheres conservavam o sistema patriarcal da época.

Desse modo, as reflexões feitas por Del Priore (2009) a respeito do papel social feminino e das instituições organizadoras da colônia, mencionadas na perspectiva de Fausto (1995), revelam a importância do Estado e da Igreja na consolidação do papel da mulher no ambiente familiar, visto que a presença feminina em terras brasileiras foi resultado dos empreendimentos religiosos e coloniais que visavam à formação de uma sociedade para “[...] ocupação e aproveitamento deste território que havia de ser o Brasil; [...]” (Prado Júnior, 1961, p. 113). Logo a mulher não era apenas vista como

uma figura doméstica, mas como uma peça central para o desenvolvimento da sociedade colonial.

Seguindo essa linha de pensamento, a participação das mulheres brancas constituiu um dos principais pilares que conservaram o sistema patriarcal e masculino instaurado na sociedade da época, e isso se fazia mediante o matrimônio e a maternidade, os quais restringiam às mulheres dentro da esfera doméstica no cuidado da casa e dos filhos. Este papel atribuído às mulheres endossava uma estrutura hierárquica em que os homens ocupavam o poder e as mulheres deviam obediência e submissão ao marido, o *pater familias* conforme as palavras de Freyre (2006), sujeitando-as às regras e determinações do cônjuge pelo alto risco de ser violentada física e sexualmente.

A respeito destes valores, Maria Lúcia Rocha-Coutinho, em *Tecendo por trás dos panos* (1995), discorre a respeito da “figura da mulher-mãe”, papel atribuído às mulheres brancas durante a colonização, a qual as responsabilizava pelos afazeres domésticos, assistência dos filhos, supervisão dos escravos domésticos e dos trabalhos na cozinha. A partir dessas atividades realizadas por essas mulheres, exprime-se o enclausuramento delas à casa e à família, impossibilitando-as de participação fora desse círculo, o que demonstra uma das formas de opressão realizadas pelo homem para restringir a circulação das mulheres em outros espaços e definir a elas os papéis de esposa e mãe como única forma de ascensão social.

O casamento e a maternidade, justificadas como tarefas femininas dentro do processo colonial, explicam-se pela forma de organização dos grupos sociais dispostos na sociedade, no qual as mulheres brancas, criadas em berço patriarcal, eram submetidas ao poder e à autoridade do patriarca pelas constantes instruções e ensinamentos maternos, aceitando o destino que lhes eram incutido. Por essa ótica, Heleieth Lara Bongiovani Saffioti assinala que: “Educadas em ambiente rigorosamente patriarcal, essas meninas-mães escapavam ao domínio do pai para, com o casamento, caírem na esfera de domínio do marido” (1976, p. 168). Dito de outra maneira, essas jovens vivenciavam a tirania paterna, que buscava restringi-las aos papéis considerados femininos, tornando-as submissas ao poder e à autoridade do pai, substituído, posteriormente, pelo domínio do marido.

Contribuindo para essa perspectiva, Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2019), observa que esses padrões sociais ensinados as mulheres não dependem do

sexo biológico feminino, mas são construções instauradas nas esferas sociais e verbalizadas durante as fases de vida do indivíduo, sejam eles homens ou mulheres. Por isso, desde a infância, as mulheres eram reprimidas e educadas para seguir o casamento e a maternidade, sendo orientadas pelos valores patriarcais. Nessa lógica, a educação é voltada para a repressão do corpo feminino e para o exercício de atividades domésticas:

Dão à menina por amigas outras meninas, entregam-na a professoras, ela vive entre matronas como no tempo do gineceu, escolhem para ela livros e jogos que a iniciem em seu destino, insuflam-lhe tesouros de sabedoria feminina, propõem-lhe virtudes femininas, ensinaram-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa ao mesmo tempo que da toalete, da arte de seduzir, do pudor; vestem-na com roupas incômodas e preciosas das quais precisa cuidar, penteiam-na de maneira complicada, impõem-lhe regras de comportamento: 'Endireite o corpo, não ande como uma pata.' Para ser graciosa, ela deverá reprimir seus movimentos espontâneos; pedem-lhe que não tome atitudes de menino, proíbem-lhe exercícios violentos, brigas: em suma, a menina é incitada a tornar-se, como as mais velhas, uma serva e um ídolo' (Beauvoir, 2019, p. 26).

Esses rótulos atribuídos ao papel feminino perduram durante a infância e juventude da mulher, tendo seu destino o casamento e o exercício de afazeres domésticos, pois "O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua integral dignidade social e realizar-se sexualmente como amante e mãe" (Beauvoir, 2019, p. 76). Ou seja, o matrimônio é a única forma de ascensão social da mulher na sociedade patriarcal e masculina, sujeitando-a à dominação e superioridade do homem. Nesse cenário, o casamento diretamente atrela a vida em sociedade das mulheres, estendendo sua função à reprodução da prole legítima do marido de modo a conservar a vigência da família patriarcal.

No que concerne às personagens femininas analisadas neste artigo, tais papéis sociais - matrimônio e maternidade - são a elas impostos pelo fato de serem mulheres brancas, destinadas obrigatoriamente a cumprir essa posição na colônia. No entanto Oribela e dona Bernardinha atuam de forma destoante, uma vez que agem na contramão desses condicionamentos prescritos pela ordem patriarcal ao buscarem libertar-se e tomar suas próprias decisões. Em contrapartida, dona Brites atua de

acordo com o esperado, assumindo o papel feminino determinado pelas instituições da época, na qual a posição ocupada lhe possibilita exercer a autoridade sobre outras mulheres, contribuindo para a hierarquia patriarcal vigente.

Organização da sociedade brasileira no século XVI

Essas funções e comportamentos femininos, engessados pelos sermões religiosos, contribuíram para a conservação da família patriarcal instalada no Brasil, a qual se estabilizou como a principal “unidade colonizadora” (Freyre, 2006, p. 34) no decorrer do período colonial. Tal estrutura manteve-se atuante por meio da mão de obra escrava e da monocultura latifundiária, dadas as condições físicas adversas do território. Por esse viés, Freyre assinala que essa configuração familiar funcionou como:

Vivo e absorvente órgão da formação social brasileira, a família colonial reuniu, sobre a base econômica da riqueza agrícola e do trabalho escravo, uma variedade de funções sociais e econômicas. Inclusive, como já insinuamos, a do mando político: o oligarquismo ou nepotismo, que aqui madrugou, chocando-se ainda em meados do século XVI com o clericalismo dos padres da Companhia (2006, p. 85).

Diante desses mecanismos, a casa-grande foi a representação física e simbólica da família patriarcal na sociedade. Em conjunto com a senzala, sustentava a rígida hierarquia que definia as posições ocupadas pelos indivíduos. Considerando as explanações feitas por Roberto Reis, em *A permanência do círculo* (1987), a estruturação da sociedade brasileira dispõe-se em uma espécie de pirâmide, enquanto no topo concentrava-se a figura do patriarca, “Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres” (Freyre, 2006, p. 38), que exercia seu poder e força para preservar a organização, concentrando na base da pirâmide a mão de obra escrava. É nessa lógica que a organização social, a partir da casa-grande, definia a posição social ocupada por cada um, bem como as formas de relacionamento entre os indivíduos que coabitavam a casa-grande e a senzala, estabelecendo um microorganismo social entre os detentores do poder e os desvalidos.

Nessa conjuntura, a hierarquia implícita na sociedade escravocrata entre senhores e escravos também reflete no relacionamento da família patriarcal e nos respectivos papéis sociais que os membros detêm em relação ao patriarca. Salienta

Del Priore (2009), a respeito desse relacionamento dentro da esfera patriarcal, que era exercido por meio da “relação de poder”, em que os mais fracos, ou seja, escravos, mulheres e filhos, parentes, agregados, se sujeitavam às imposições do senhor/marido/pai. E nesta relação entre desvalidos e poderosos que Reis (1987), detendo-se na literatura brasileira dos séculos XIX e XX, aplica as terminologias *centro/círculo* e *núcleo/nebulosa*, buscando explicar por meio delas a hierarquização presente no quadro econômico e social da família patriarcal, da qual se destacavam os seguintes binômios: senhor-escravo, homem-mulher e pai-filho. Explicita o autor o funcionamento destas categorias:

No *centro* ou *núcleo* está a figura do senhor e patriarca, junto com os que habitam a casa-grande. Na *nebulosa* ou *periferia*, a bem dizer, todos os restantes. Precisando mais: na *nebulosa* circulam o índio, o sertanejo, o gaúcho e o negro. Ou seja: nela alinharia categorias étnicas (o negro e o índio) e sociais (o jagunço, o sertanejo e o gaúcho) aglutináveis na medida em que não figuram no *núcleo*, sendo subjugados na base de uma relação de dominação, hierárquica. Efetivamente, os figurantes do *núcleo* senhorial exercem domínio sobre os da *nebulosa* (Reis, 1987, p. 32, grifos do autor).

Detendo-se no *centro do círculo*, encontra-se a figura do patriarca, cuja força e autoridade assegura a distribuição dos lugares sociais. A família do senhor também pertence ao mesmo *círculo* que ele, no entanto obtém hierarquicamente posições diversas, tendo em vista que o maior espaço social é preenchido pelo homem da família, a fim de conservar os valores e hábitos do regime patriarcal pelo uso recorrente da violência. A mulher, nesse cenário, está no *núcleo/círculo*, porém sujeita-se ao senhor, em virtude das intensas práticas de repressão e adestramento às quais é submetida, evidenciando, assim, sua posição subalterna em relação ao homem.

Valendo-se dessa sociedade hierárquica e patriarcal implantada no processo de colonização e das imposições religiosas feitas às mulheres, essas características tornam-se explícitas na epígrafe do romance em análise, que é um fragmento da carta do padre Manuel da Nóbrega, enviada para Dom João III, em 1552, conforme documentado por Serafim Leite em *Monumenta Brasiliae I*:

Já que escrevi a V. A. ha falta que nesta terra há de mulheres com que os homens casem e vivão em serviço de N. Senhor apartados

dos peccados em que agora vivem, mande V. A. muitas orfãs e, se não ouver muitas, venham de mestura dellas, e quaisquer, porque são tão desejadas as mulheres branquelas quá, que quaisquer farão quá muito bem à terra, e ellas se ganharão e os homens de quá apartar-se-ão do peccado (1552, p. 2).

A carta, em questão, descreve a urgência do envio de mulheres brancas ao Brasil para constituírem famílias, visando regularizar a vida dos colonizadores que mantinham relações desregradadas pelo contato com as “mulheres de cor” (Freyre, 2006, p. 70), o que resultou no processo de miscigenação brasileiro. Sobre esta facilidade de relacionamentos sexuais com mulheres de outras etnias que os colonizadores portugueses possuíam e que lhes permitiram se assenhorar de territórios na África, na Ásia e na América do Sul, Freyre observa que já era prática histórica e social em Portugal: “Para tal tal processo preparara-os a íntima convivência, o intercuro social e sexual com raças de cor, invasora ou vizinha da Península, uma delas, a de fé maometana [...]” (2006, p. 71).

Sob esta perspectiva, a epígrafe exprime o período histórico em que o romance em análise percorre, determinando o destino e as obrigações a serem seguidas pelas mulheres na colônia, bem como a posição social ocupada na estrutura hierárquica e patriarcal discutida por Reis (1987), uma vez que o trecho da carta de Nóbrega situa, historicamente, o leitor de *Desmundo*. Esses fatores históricos e sociais que atravessam a vida feminina, como bem observado pelas menções feitas, são possíveis de identificação na narrativa pela ótica da narradora-personagem e das descrições efetuadas a respeito das personagens femininas analisadas, as quais se sujeitam à ordem patriarcal.

Oribela de Mendo Curvo

Oribela de Mendo Curvo é uma jovem branca, órfã, vinda de Portugal para cumprir o papel feminino imposto às mulheres brancas pelas instituições organizadoras da colônia. Tal perspectiva é evidenciada na epígrafe do romance, acima mencionada, na qual o padre Manuel da Nóbrega defende a necessidade do envio de mulheres brancas – órfãs ou até mesmo prostitutas – para o Brasil, com o objetivo de afastar os colonizadores das relações com mulheres indígenas e negras. Portanto, é dentro deste contexto que a narradora-personagem é enviada, juntamente

com outras órfãs, às terras brasileiras. Todavia as ações da protagonista ao longo do romance demonstram sua contrariedade às obrigações delineadas pela Igreja e o Estado, principalmente ao tentar refutar o matrimônio com Francisco de Albuquerque e buscar libertar-se da relação conflituosa com o cônjuge. Essas tentativas de resistir culminam em fugas e desentendimentos que se convertem em violências físicas e sexuais contra Oribela.

Desde os primeiros contatos, a relação de Oribela e Francisco é marcada por uma série de contestações que demonstram a insatisfação dela e as tentativas de se opor às obrigações femininas que lhe são definidas. O pedido de casamento feito por Francisco permite avaliar uma das atitudes que demonstram desconforto da protagonista: “O homem me veio a mirar e no rosto lhe cuspi” (Miranda, 1996, p. 56), revelando o profundo desconforto dela em manter uma relação com Francisco, um fazendeiro que, em virtude da má administração de seus negócios em Portugal, desloca-se para a colônia com o intuito de enriquecer e constituir família. O desentendimento provocado pelas atitudes de Oribela, além de demonstrar sua contrariedade às ações que lhe são determinadas, ocasiona a intervenção de dona Brites, tia de Francisco. Mesmo diante das súplicas de Oribela, esta determina o casamento e sela o destino da órfã.

Durante a cerimônia religiosa do casal, os sermões do padre endossam o poder do marido sobre a mulher, reforçando a autoridade masculina: “Os esposos têm poder sobre as esposas e suas filhas, mas que não tenham para si que lhes pertençam as filhas como mulheres, nem as mulheres dos vizinhos como suas e nunca usar delas, [...]. A fazer filhos abençoados de alvura da pele” (Miranda, 1996, p. 73). Assim, a soberania masculina conserva-se ao incutir na mulher a submissão e sujeição aos desejos e vontades do consorte. Além disso, o fragmento evidencia o principal interesse da Igreja em relação ao casamento, que é a procriação de filhos “de alvura da pele”, ou seja, o nascimento de crianças brancas. Essa valorização da branquitude reflete a preocupação da Igreja em coibir as relações dos colonizadores com indígenas e mulheres negras. Logo, espera-se que o matrimônio de Oribela e Francisco gere filhos brancos, considerando que a personagem é uma mulher branca e seu marido é um colonizador, vindo de Portugal.

Após o término da celebração matrimonial, a narradora esmiúça a noite de núpcias que resulta em um contato íntimo violento:

É acaso a leoa mais mansa que o leão? E lhe dei uma bofetada no rosto no que fez ele sem pensar uns modos de como se fosse quebrar minha caveira, que me fez tremer as carnes e o fervor dele, disto, era tão grande, em tal momento, que em muito breve espaço tudo meu estava como que em grilhões, entre suas forças, embaixo de seu pesos, a arrancar tudo que era seu e de Deus cobrar sua repartição, seu quinhão que lhe valia por direito de esposo, como em mim havia de ser tudo seu, mas eu rogava que nada fosse tanto, entendendo de querer escapar de embaixo dele, [...] (Miranda, 1996, p. 76).

A primeira noite demonstra o uso da força física de Francisco para tentar validar sua autoridade e domínio sobre a Oribela. Segundo Pierre Bourdieu (2022), em *A dominação masculina*, a honra masculina é construída por meio do modo de se portar, agir e pensar do homem, precisando ser reafirmada em todas as instâncias possíveis. Desse modo, a virilidade é uma das formas que o homem encontra para provar sua masculinidade e honra diante dos demais homens.

Bourdieu explica que “A *virilidade* entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, [...] o homem ‘verdadeiramente homem’ é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra [...]” (2022, p. 88-89, grifos do autor). Ou seja, a ação violenta de Francisco contra Oribela é a primeira forma encontrada por ele para dominá-la, sujeitando-a e tornando-a sua posse, uma vez que “[...] o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de ‘posse’” (Bourdieu, 2022, p. 40). Dessa forma, essa posse sexual configura-se como uma afirmação da dominação do homem sobre a mulher, e isso ocorre por meio de práticas violentas e sexuais, nas quais a ele cabe dominar e exercer poder, enquanto a ela resta submeter-se ao desejo masculino, configurando-se, pois, uma relação hierarquizada.

O ato sexual entre ambos exprime a necessidade de Francisco em converter Oribela como posse, utilizando o corpo feminino para afirmar sua masculinidade e poder perante a sociedade:

Ele me abriu, explorou e olhando no lume a cor do molhado, de sangue, abanando a cabeça disse. Verdade disseste e agora és minha, terás o que quiseres, ao meu lado, junto a mim conquistar esta pátria e esta gente de terra alongada e te assentarás acima de uma tribuna, mui ricamente vestida e bem posta, [...] (Miranda, 1996, p. 77).

Essa violência física e sexual sofrida por Oribela remonta a imposições culturais e sociais da lógica patriarcal que obrigam as mulheres a se manterem virgens para os futuros esposos. No excerto acima, Francisco busca encontrar vestígios que confirmem se Oribela era virgem ou não. Em decorrência desse controle da virgindade, Del Priore (1999, p. 20) afirma que a virgindade nas famílias patriarcais era a “honra das mulheres”, garantindo, dessa maneira, que não houvesse filhos ilegítimos fora do casamento e que o patrimônio fosse repassado aos filhos legítimos do casal. Fica evidente, na lógica patriarcal, que “Como o matrimônio envolvia patrimônio, a virgindade era condição fundamental para a união acontecer” (Santos; Lima, 2024, p. 4). Nesse cenário, a honra feminina se mantinha intacta dentro das famílias patriarcais, visto que as mulheres eram constantemente reprimidas com o fito de manterem-se “puras” para o marido, conservando, assim, a honra da mulher, quesito este considerado como a principal forma de ascensão social.

Em virtude desta valorização da virgindade (situação que persistiu em nossa sociedade até quase o fim do século XX), as relações sexuais antes do casamento acabavam sendo permitidas apenas aos homens, pois “[...] o desejo carnal e o prazer são tolerados no âmbito masculino, [...]” (Reis, 1987, p. 40). Aos homens era permitido manter relações antes e durante o casamento, transitando entre o âmbito da castidade e do gozo, enquanto as mulheres eram sufocadas em uma série de preceitos patriarcais a serem seguidos, obrigando-as a terem relações sexuais apenas com o marido. De fato, tal vigilância em relação à virgindade das mulheres dificultava a elas relações com outros homens, visto que “O adultério opunha-se às noções de fidelidade, de vida comum e de ajuda mútua, princípios reguladores do casamento e do equilíbrio familiar interno” (Del Priore, 2016, p. 403). Sair, portanto, deste modelo de fidelidade feminina se revelava bastante difícil às mulheres, estigmatizando-as entre os membros da sociedade ou mesmo matando-as – solução drástica que alguns homens lançavam mão visando retirar a mácula da desonra.

Após a noite de núpcias, Oribela é levada à fazenda de Francisco, onde ela torna-se “[...] a senhora de tudo” (Miranda, 1996, p. 99), alterando a configuração hierárquica que predominava na casa-grande. Anteriormente à chegada de Oribela, um dos lugares de importância na casa era ocupado por dona Branca, mãe de Francisco, que comandava a casa e os escravos domésticos, porém o matrimônio do

filho modificou essa organização. Com essa reorganização de papéis, dona Branca tem seu poder na fazenda enfraquecido e acaba cedendo a autoridade à Oribela.

Levando em consideração as tipologias de Reis (1987) *centro e círculo, núcleo e nebulosa*, percebe-se que há um redesenho na estrutura hierárquica após o matrimônio de Francisco e Oribela. Este continua a ocupar o *centro do círculo*, já que representa a figura do patriarca, dono de terras e de escravos. Com o casamento, Oribela também passa a pertencer ao *centro do círculo*, mais precisamente num dos círculos concêntricos mais próximos ao cônjuge, embora esteja sujeita à autoridade e ao poder de Francisco. No que concerne à mãe de Francisco, ela acaba indo para um círculo concêntrico abaixo do da nora. Demais, convém considerar que ambas as mulheres – ainda que orbitem proximamente ao *núcleo* (Francisco) – são figuras que pertencem à *nebulosa*, espaço não só dos desvalidos (escravos, dependentes), mas também da mulher no contexto da ordem patriarcal.

A partir dessa organização social em que Francisco é o único ocupante do *centro do círculo*, o descontentamento aparece, e este pode ser expresso pelas intrigas que envolvem Oribela e Francisco, demonstrando o exercício do poder masculino e as fendas encontradas pela mulher para subverter a ordem patriarcal. Durante a narrativa, Oribela encontra diferentes formas de ferir o poder exercido por Francisco, sendo as duas tentativas de fugas que ela empreende a demonstração cabal de sua contrariedade em relação ao poder sem limites do marido. A primeira tentativa de fuga é resultante do desejo de Oribela voltar a Portugal. Isto a motiva a ir em direção a uma nau que iria retornar a Portugal. A segunda ocorreu enquanto ocorria um ataque à fazenda de Francisco. Contudo as duas tentativas se frustraram e Oribela acaba punida com violência pelo marido:

Partiu Francisco de Albuquerque em seu cavalo, sem tornar atrás os olhos para ver se eu me arrastava ou caminhava, pela estrada, trilhas, lonjuras, espinhos, cascalhos, pedras, sementes, gravetos, estrume, sem paradas para um repouso, sem nunca em esse tempo me dar de comer coisa alguma, nem água, os pés cada vez mais em suas gritas e sangue brotando deles, por todas as léguas entre a cidade e o fortim, horas que pareceram cem anos de inferno, sem respeito por minha pena, sem ouvido por minhas súplicas, bem afrontadas e chorando minhas desventuras (Miranda, 1996, p. 113).

A violência de Francisco, conforme se vê no trecho acima, visa reiterar sua autoridade. Para demonstrar poder, Francisco emprega agressões verbais e físicas contra Oribela para contê-la e fazê-la aceitar que está assujeitada a ele. De acordo com Bourdieu (2022), tais práticas evidenciam as formas de dominação e violência masculinas impostas à mulher, inferiorizando-a e subordinando-a. Entretanto é uma mulher que não se deixa dobrar pelo marido, motivando-a, mais adiante na narrativa, a ferir a autoridade de Francisco ao estabelecer um relacionamento afetivo com Ximeno.

Essa relação de Oribela com Ximeno ocorre na segunda fuga da protagonista, quando se esconde na casa dele. A forma gentil como Ximeno a trata desperta nela, aos poucos, interesse por ele, culminando na relação sexual entre os dois: “[...] tendo a mim naquela alcova sem nenhum distrato ou requerimento, uma tão boa apuração que me fazia um vazio no peito quando não estava ele perto. Tanto que atinei poder estar sendo encantada por feiticeiro” (Miranda, 1996, p. 175). A citação evidencia que Oribela incorreu em adultério, considerado quase que uma necessidade masculina e crime se feito por mulheres. Além disso, ainda de acordo com a citação acima, o sexo com Ximeno resulta em satisfação num momento em que “Toda a atividade sexual extraconjugal e com outro fim que não a procriação era condenada” (Del Priore, 2011, p. 35).

Diante das atitudes de Oribela contra o sistema patriarcal e das constantes reações de Francisco na tentativa de contê-la, o relacionamento entre os personagens evidencia que Oribela produz incômodo em Francisco, ocupante do *centro do círculo*. Ao desafiar a posição de Francisco, a narradora-personagem fere o domínio masculino exercido pela posição de Francisco na sociedade patriarcal da época. Assim, a determinação e a vontade de não ser espezinhada pelo marido leva a protagonista a não ceder às pressões dele. Este, por sua vez, tenta conservar o patriarcalismo apoiando-se nas violências para sustentar os valores sociais. Todavia os embates entre eles revelam a ruptura desse *centro* que irrompe diante das dificuldades de Francisco em administrá-lo, dada a resistência e recusa de Oribela a dobrar-se a favor da ordem patriarcal.

Dona Brites de Albuquerque

Dona Brites de Albuquerque, como mencionado anteriormente, é tia de Francisco e esposa do governador da capitania de Pernambuco, Duarte Pereira. No decorrer da narrativa, o leitor de *Desmundo* tem contato com essa personagem em pouquíssimas passagens que possibilitam reconhecer algumas informações sobre ela, evidenciando seu papel como mulher de importância social e posição hierárquica que lhe confere poder sobre as demais pessoas. Diferentemente das outras personagens aqui analisadas, dona Brites é a única que age em consonância à ordem patriarcal, beneficiando-se de ocupar lugar privilegiado na hierarquia social que possibilita a ela sujeitar muitos a suas vontades. Embora permaneça em uma posição inferior à do marido – considerando a tipologia de Reis (1987) –, ainda possui melhores condições no interior da hierarquia, justamente por ser esposa do governador, cuja posição confere-lhe *status* e poder.

Detendo-se nos acontecimentos da narrativa, cabe aqui analisar a posição da personagem na sociedade hierárquica e patriarcal, a partir de Reis (1987). Como esposa do governador, dona Brites encontra-se num dos mais próximos círculos concêntricos do *centro do círculo*. Nesta órbita secundária, ela está sob ordens a Duarte Pereira. Dona Brites utiliza-se dessas vantagens para exercer poder sobre os que não pertencem à sua própria casa, isto é, os que pertencem à *nebulosa*. Nessa lógica e na lógica interna do romance, dona Brites é a única personagem que vive em conformidade com o patriarcalismo e o sistema hierárquico da época, buscando conservar essa organização ao impor-se sobre outras personagens femininas. Tal situação pode ser observada no primeiro encontro de dona Brites com Oribela:

Que maldição era esposa preguiçosa e tomou nossas mãos para ver se eram finas na pele, havia um tear em sua casa no que ensinava às naturais a tecer e se o sabíamos, sim, todas. [...] E boas palavras para ensinar a remendar, coser, limpar, lavar, pastorear, ceifar e que as não deixássemos por demais fiar, eram preguiçosas, muito assentadas e paradas. Que nos fizéssemos de damas, só bordar, mas guardássemos o pudor, o dinheiro santo do trabalho, o homem por grosso e a mulher por miúdo, [...] (Miranda, 1996, p. 44).

Essa primeira aparição de dona Brites na trama revela como ela estipula a função social a ser desempenhada pelas recém-chegadas à terra, questionando e impondo às órfãs o papel que deveriam cumprir no matrimônio. Essas ações mencionadas no excerto acima expressam os princípios hierárquicos e patriarcais da

sociedade e da própria dona Brites, cujo exercício de poder evidencia-se nos verbos empregados – que a narradora apresenta num discurso indireto livre do qual ressoam as palavras de dona Brites – que especifica, rotula e restringe as atividades que as órfãs deveriam fazer. Oribela, porém, é contrária a esses valores, e tal postura leva dona Brites a procurar convencê-la por meios mais sutis:

Dona Brites disse que me ia dar um presente, fez que uma criada abrisse um alforje e tirasse de dentro uma saia de franzido muito real, jacintos pela ourela, uns letreiros broslados. No que me fiz reconhecida de sua bondade. E disse ela. Quero que te cases com meu sobrinho, Francisco de Albuquerque (Miranda, 1996, p. 58).

A ausência do marido transforma dona Brites em autoridade máxima dentro da colônia. De acordo com as discussões de Rocha-Coutinho (1994) sobre algumas formas sutis de exercício do poder feminino, ela é uma espécie de matriarca que administra e controla a capitania. Todo este poder a faz sobressair-se dentre as mulheres brancas na colônia em razão da posição que ocupa, permitindo-lhe exercer autoridade sobre as demais figuras femininas.

A posição ocupada na elite colonial possibilita a dona Brites hierarquicamente reprimir outras mulheres que tentam se distanciar das regras impostas. Por compactuar com o regime opressor e patriarcal, ela age como um patriarca. Tal postura, conforme Freyre (2006), foi adotada por muitas mulheres do passado que tiveram mando e viram-se obrigadas – na ausência de uma figura masculina – a serem, às vezes, mais duras que os homens. Avaliando pela prisma de Rocha-Coutinho, o exercício do poder por mulheres revestia de importância o papel feminino, tão desvalorizado, na sociedade, não deixando, assim mesmo, de revelar “[...] que o regime de opressão da mulher devia-se não apenas ao sexo como também a fatores econômicos, sociais e políticos” (Rocha-Coutinho, 1994, p. 68). Logo, dona Brites submete-se à vida levada na colônia por não possuir meios de subverter o cenário social em que vive, além de se beneficiar desse sistema ao oprimir mulheres e escravizados, reforçando a estratificação entre os que exercem o poder e os que sofrem a dominação.

Relacionando dona Brites com Oribela, constata-se que ambas as personagens vivem sob as rédeas do patriarcado. Enquanto dona Brites obedece às regras compactuando em favor dos valores patriarcais, aplicando o poder

disponibilizado pela sua posição, Oribela opõe-se ao sistema tentando subverter o regime por meio de fugas, apesar das repressões e violências que acaba sofrendo. Desse modo, dona Brites e Oribela possuem certas similaridades no tocante ao contexto histórico, diferenciando-se, todavia, nas ações, haja vista que uma aceita o que a sociedade lhe impõe como padrão de conduta e a outra resiste aos valores sedimentados por esta mesma sociedade. Por essa lógica, ambas destoam da próxima personagem a ser analisada, que tenta desestruturar a ordem patriarcal, mas não tem forças suficientes para lutar e acaba destruída.

Dona Bernardinha

No decorrer da narrativa, Oribela e dona Bernardinha possuem semelhanças que as aproximam: as duas são órfãs e foram enviadas ao Brasil para cumprirem a função esperada das mulheres - o matrimônio e a maternidade - e uma e outra tentam subverter a ordem patriarcal. Contudo a trama revela que a primeira tem sucesso no seu intento e a outra não. Oribela consegue ferir esse sistema e escapa do autoritarismo e violência do marido. Por seu turno, dona Bernardinha é sufocada pelo patriarcalismo ao matar o marido. Os motivos que a levam a cometer tal atrocidade decorre das inúmeras violências físicas e verbais vivenciadas por ela desde a celebração matrimonial:

Quis eu saber de que vinha uma grita de machos na porta da casa de dona Bernardinha. O perro do esposo dela fazia servir sua mulher por dinheiro, que se fez uma espera na frente da vivenda e dela se ouviam os gritos, deles os risos, uns davam por isso uma moeda, outros um pedaço de uma qualquer coisa, não havendo ali um padre que pusesse fim a tal desmando e chegando a Francisco de Albuquerque lhe pedi que encerrasse o tal assunto mas seu coração se desmoveu sem piedade. Não te mete com a mulher do outro, inda que o crime seja o qual é (Miranda, 1996, p. 151).

A passagem acima revela as inúmeras agressões a que o marido submete dona Bernardinha. Uma delas está no campo da perversão sexual, pois ela é obrigada a manter relações sexuais com os homens das proximidades onde moram em troca de dinheiro. Para o esposo de dona Bernardinha, o corpo dela que é visto como um “objeto” que lhe pertence. Cabe aqui uma reflexão tomada a Bourdieu (2022), que

observa que as mulheres são vistas como um objeto na economia de bens simbólicos, contribuindo para a conservação e aumento do capital do homem pela procriação. Por essa lógica, dona Bernardinha é vista como um objeto que acaba, obrigatoriamente, se submetendo ao poder do marido, porém o interesse dele não é a perpetuação da família e, sim, fazer que outros usufruam do corpo da esposa para conseguir dinheiro.

Oribela não endossa a lógica de que dona Bernardinha deva ser uma espécie de escrava sexual nas mãos do inescrupuloso marido e convence Francisco a impedir tais violências apesar de este inicialmente ser contrário a qualquer intervenção: “[...] os homens tiraram as espadas, os de Francisco de Albuquerque apontaram arcabuzes, veio o capitão deles e fez que seus homens tornassem ao terreiro nas veniagas, [...]” (Miranda, 1996, p. 151). O episódio quase culmina em um conflito armado, em virtude de Francisco intrometer-se nos assuntos de outro casal. Além disso, o forte discurso religioso observava que os homens tinham pleno poder sobre as esposas, reforçando a ideia de que terceiros não intervissem nos problemas entre cônjuges.

Dentro do ciclo de agressões promovidas pelo marido, dona Bernardinha acaba sendo estuprada. Tal violência e um diálogo com Oribela levam-na a manifestar a vontade de fugir do Brasil. Esse anseio assemelha-se às mesmas vontades de Oribela: “Disse querer ir embora deste país e tornar ao seu. Nós vamos partir daqui, dona Bernardinha, juntas. Como? Não sei. A fingir de homem, em roupas e chapéu, botas” (Miranda, 1996, p. 152). Movida por essa fagulha de esperança, dona Bernardinha acaba matando o marido, “[...] acutilara ela tanto seu peito e seu corpo todo que se contaram mais de cem furos na carne [...]” (Miranda, 1996, p. 177). Dona Bernardinha foi levada a esta ação extrema em virtude das inúmeras agressões que tivera que suportar ao lado do marido e também pelo desejo de retornar ao seu país a partir do plano idealizado por Oribela, visto que “[...] por ele não ter deixado escapar vestida feito homem, que dizia ela estar uma nau esperando para tornar ao reino, [...]” (Miranda, 1996, p. 177).

Livre dos ataques e investidas sexuais do marido, a liberdade de dona Bernardinha cedo se extingue. Ela acaba posta “[...] numa gaiola no terreiro, a pele marcada pelas pedras lançadas, de apedrejamentos que lhe fizeram uns pouco alienados, no mal entender de suas desventuras, não fosse uma cristã” (Miranda, 1996, p. 177). Por mais que ela tenha tentado rebelar-se contra a opressão masculina

– o marido morto representa a ela uma vitória –, dona Bernardinha acaba punida tanto pelas leis quanto pelos valores de uma sociedade machista que emprega repressão, autoritarismo e hierarquia como uma estrutura que “Privilegia a alma e o homem, e sufoca o corpo e a mulher” (Reis, 1987, p. 40). Apesar de ter sido vítima do marido, que nunca foi legalmente punido, dona Bernardinha morre enjaulada. De um lado, ela põe em xeque a ordem patriarcal ao matar seu esposo, de outro, acaba silenciada.

Considerações finais

Tendo como *corpus* o romance *Desmundo*, de Ana Miranda (1996), a análise deste artigo concentrou-se em averiguar a condição feminina durante o processo de colonização no Brasil durante o século XVI, identificando o espaço social que as personagens analisadas - Oribela, dona Brites e dona Bernardinha - encontram na organização da sociedade hierárquica e patriarcal, pontuando as semelhanças e (des)semelhanças entre as personagens.

A participação feminina, ao longo do período colonial, foi estabelecida com o intuito de contribuir para os objetivos portugueses determinados pela Igreja e o Estado, de acordo com Fausto (1995). Por essa linha de pensamento, as mulheres foram condicionadas às funções domésticas e maternas, circunscrevendo-se ao casamento e à maternidade, o que lhes impossibilitava a convivência em espaços alheios ao seio familiar. Nesse cenário, o casamento estava diretamente atrelado à vida social das mulheres, estendendo-se sua função à reprodução da prole legítima do marido, de modo a conservar a família patriarcal. Diante desses aspectos, as mulheres permaneceram dentro da casa-grande, cuidando dos filhos, administrando a cozinha, os escravos e a residência, únicas esferas da casa que lhe possibilitam autonomia e poder como pontua Rocha-Coutinho (1995). Essas questões envolvendo as mulheres reverberam nas páginas da narrativa pela ótica da narradora-personagem, Oribela, e pela vivência das demais personagens femininas analisadas - dona Brites e dona Bernardinha.

Essa estrutura hierárquica e patriarcal, presente no romance, configura as três figuras femininas como seres inferiorizados, submissos e sujeitos às imposições masculinas. Em conformidade com os apontamentos de Reis (1987), às mulheres permanecem situadas próximas ao *centro do círculo*, submetendo-se à figura do

marido, como se observa nas relações entre Francisco e Oribela, Duarte Pereira e dona Brites, e dona Bernardinha e o esposo.

Entretanto a narrativa revela a tentativa de inversão desse sistema patriarcal por meio das atitudes de algumas personagens femininas. Duas delas, Oribela e dona Bernardinha, buscam fragmentar a ordem estabelecida, tentando libertar-se do domínio masculino. Dona Bernardinha fracassa ao matar o marido, sua forma de tentar libertar-se das inúmeras violências físicas e sexuais cometidas pelo cônjuge. Este a põe em uma posição degradante ao permitir que outros usufruam do corpo dela a fim de ele arrecadar dinheiro. Tantas agressões sexuais e desrespeito alimentam o desejo de dona Bernardinha de rebelar-se contra essas práticas aviltantes. E esta reação resulta no assassinato do marido, entretanto, em um mundo no qual somente a palavra do homem tem valor, ela acaba por ser morta pelas mãos da justiça.

Oribela consegue ferir a ordem patriarcal, procurando escapar à violência de Francisco por meio de fugas, algumas malogradas, uma de sucesso. As tentativas de fugir à opressão do marido estabelecem uma fissura no *centro do círculo*. Na fuga bem-sucedida, Oribela convulsiona o *círculo* e os valores masculinos e patriarcais que nele existem, uma vez que estabelece um relacionamento afetivo com Ximeno, do qual resulta o nascimento de uma criança que não é de Francisco. Para Francisco, ocupante do núcleo, este momento simboliza a ineficiência de sua autoridade, possibilitando a Oribela trilhar o próprio caminho. Esse confronto entre dominação e resistência – que sintetiza o embate entre Oribela e Francisco – exprime o choque entre a negação do papel feminino e a constante tentativa masculina de incutir os valores a serem seguidos.

Diferente destas duas personagens, dona Brites é uma mulher que endossa os valores da ordem patriarcal. Sem questionar a hierarquia imposta pelas instituições masculinas que relega às mulheres papéis menores, ela conforma-se e aceita orbitar em torno do poder masculino. Todavia ela é uma personagem que encontra uma lacuna no patriarcado e dentro dele exerce domínio sobre outras mulheres que se encontram em estratos econômicos e sociais abaixo do seu. A despeito desse exercício de poder paralelo, dona Brites age de acordo com o esperado pelo Estado e a Igreja, cumprindo o papel feminino tal qual as leis e os costumes da época previam para as mulheres.

Convém destacar que Oribela, dona Bernardinha e dona Brites possuem atuações diferentes no mundo colonial em que vivem, seja sujeitando-se ao sistema assumindo a função que lhes conferem, seja tentando revertê-lo e tornando-se alvo da estrutura social ou ainda subvertendo a hierarquia em busca da própria liberdade. Em suma, *Desmundo* evidencia a presença de um sistema patriarcal no século XVI que tende a reprimir e conter as mulheres, mas acaba encontrando diversas formas de resistência por parte daquelas que buscam romper as amarras sociais da época.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. Infância; A jovem. In: _____. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução: Sérgio Milliet. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, p. 11-122.
- BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada. In: _____. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Tradução: Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022, p. 17-92.
- DEL PRIORE, Mary. Colonizar é também formar famílias; No início, amancebamento; Outras uniões “à moda da terra”. In: _____. *A família no Brasil Colonial*. São Paulo: Moderna, 1999, p. 6-16.
- DEL PRIORE, Mary. A mulher na história da Colônia; O matrimônio como forma de adestramento. In: _____. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 21-110.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 35-62.
- FREYRE, Gilberto. Características gerais da colonização portuguesa do Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida. In: _____. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006, p. 29-155.
- MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NÓBREGA, Manuel. [Carta] 47: do Padre Manuel da Nóbrega a D. João III, rei de Portugal (1552). In: LEITE, Serafim. *Monumenta brasiliae I (1538-1553)*. Coimbra: Tipografia Atlântica, 1956, p. 343-347.
- PRADO JÚNIOR, Caio. Sentido da colonização. In: _____. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 15-29.
- REIS, Roberto. O estreito círculo. In: _____. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói: EDUFF; Brasília: INL, 1987, p. 19-51.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. A mulher no Brasil. In: _____. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 66-76.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Posição social da mulher na ordem escravocrata-senhorial e suas sobrevivências na sociedade atual. In: _____. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 160-186.

SANTOS, Suellen Cloger dos; LIMA, Marcos Hidemi de. A mulher e a roca: estudo sobre Dona Henriqueta. *Revista da Anpoll*, v. 55, e1985, 2024. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1985/1445>. Acesso em 31 mar. 2026.

Recebido em: 27/01/2026

Aceito em: 21/04/2026

Mulheres em perspectiva: colonialidade, raça e gênero em “O baile de Celina” de Lília Momplé

Women in Perspective: Coloniality, Race, and Gender in “O baile de Celina” by Lília Momplé

Vanessa Bastos Lima¹

Maria Cristina da Silva²

Francisco Vinícius Alves da Silva³

Resumo: Este artigo analisa “O baile de Celina”, um dos contos pertencentes a obra *Ninguém matou Suhura* (1988) da escritora moçambicana Lília Momplé, com o objetivo de investigar como a narrativa evidencia os efeitos da colonização portuguesa sobre as relações de raça, gênero e pertencimento social no contexto moçambicano colonial. O texto literário é compreendido como espaço de denúncia das hierarquias raciais e das formas de exclusão impostas às mulheres negras no interior do aparelho colonial, revelando a lógica da inclusão limitada e da produção do não-lugar. A análise é fundamentada nos estudos pós-colonial, a partir das considerações de Fanon (2008), Bhabha (1998), e decolonial feminista das observações de Lugones (2020), entre outros teóricos, mobilizando conceitos como colonialidade, racialização, assimilação e não-pertencimento. Metodologicamente, adota-se uma leitura crítica baseada nos pressupostos citados, articulando o exame dos elementos narrativos do conto ao contexto histórico-social da colonização portuguesa em Moçambique. Conclui-se que a escrita de Lília Momplé reinscreve experiências historicamente silenciadas, afirmando a centralidade da autoria feminina africana na revisão crítica das páginas da colonização e na problematização das violências simbólicas e materiais que atravessam os corpos femininos negros.

Palavras-chave: Colonialidade; Literatura africana; Mulher negra; Racismo; Gênero.

Abstract: This article examines “O baile de Celina,” one of the short stories included in *Ninguém matou Suhura* (1988) by the Mozambican writer Lília Momplé, in order to analyze how the narrative exposes the effects of Portuguese colonization on relations of race, gender, and social belonging in colonial Mozambican. The literary text is approached as a critical site of denunciation of racial hierarchies and forms of exclusion imposed on Black women within the colonial apparatus, revealing the logic of limited inclusion and the production of non-belonging. The analysis is grounded in postcolonial studies, drawing on the contributions of Fanon (2008), Bhabha (1998), as well as in decolonial feminist thought, particularly the reflections of Lugones (2020), among other scholars. It mobilizes concepts such as coloniality, racialization, assimilation, and non-belonging. Methodologically, the study adopts a critical reading based on these premises, articulating an examination of the story’s narrative elements with the historical and social context of Portuguese colonization in Mozambique. The article concludes that Lília Momplé’s writing recovers historically silenced experiences, affirming the centrality of African women’s authorship in the critical reassessment of colonial histories and in the problematization of the symbolic and material forms of violence that permeate Black female bodies.

Keywords: Coloniality; African literature; Black women; Racism; Gender.

¹ Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UERN). Docente adjunta da área de Literatura da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, professora permanente do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL-UERN). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6193856895776336>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-6590-0683>. Email: vanessabastos@uern.br.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UERN). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0417714161502292>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-9486-3167>. Email: mariacristinadasilvawl@gmail.com.

³ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UERN). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5319879243842643>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-1554-1747>. Email: vinialves12352@gmail.com.

Introdução

A colonização portuguesa no continente africano estruturou-se a partir de práticas sistemáticas de dominação, controle e exploração com efeitos que ultrapassam o plano político-administrativo, consolidando-se profundamente nas esferas social, cultural e simbólica. O regime colonial instituiu mecanismos de segregação racial e social sustentados por discursos racistas que hierarquizavam corpos, saberes e modos de existência, produzindo desigualdades persistentes e formas duradouras de opressão. Nesse contexto, as populações negras foram historicamente marginalizadas, tendo suas experiências silenciadas ou distorcidas. Vale ressaltar que nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP's) a subalternização ocorreu dentro dos próprios territórios africanos, onde as mulheres negras sofrem uma dupla marginalização/exclusão, resultante da intersecção entre colonialismo, patriarcado e racismo.

Como resposta a esse processo histórico violento, a produção cultural e literária dos países africanos colonizados passou a assumir, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, um papel fundamental na problematização do colonialismo e suas consequências. Inicialmente, esse conjunto de produções foi compreendido sob a designação de literatura pós-colonial – termo empregado, segundo Amorim *et al.* (2018), por historiadores do pós-guerra para delimitar cronologicamente o processo de descolonização africana iniciado em meados do século XX. Na década de 1970, entretanto, o conceito foi apropriado por críticos e estudiosos da literatura para a análise das obras produzidas nesse período, ampliando-se progressivamente para abarcar a heterogeneidade das manifestações culturais oriundas de países anteriormente colonizados, então, politicamente independentes. Tal ampliação conceitual permite compreender o pós-colonial não apenas como um marco temporal, mas, também, como um campo crítico voltado à leitura das memórias do trauma colonial, das tensões identitárias e das disputas por representação.

Nesse sentido, a Literatura Africana de Língua Portuguesa surge fortemente vinculada ao nascimento das nações independentes, funcionando como espaço de elaboração simbólica da história, da memória e das experiências coletivas marcadas pela violência colonial. Trata-se de uma produção atravessada por marcas de subalternidade, especialmente quando se considera a escrita de mulheres que passam a inscrever, no campo literário, narrativas contra hegemonias capazes de tensionar tanto o discurso

colonial quanto as estruturas patriarcais herdadas. É nesse horizonte que se insere a obra da escritora moçambicana Lília Momplé, cuja produção literária evidencia as relações entre colonialismo, gênero, raça e classe.

Nascida em 19 de março de 1935, na província de Nampula, no norte de Moçambique, Lília Momplé⁴ construiu uma trajetória intelectual e profissional marcada pelo trânsito entre diferentes espaços geográficos e culturais. Ela atuou como assistente social em Lisboa, em Lourenço Marques (atual Maputo) e em São Paulo (Brasil) entre as décadas 1960-1970, experiência que contribuiu para a ampliação de seu olhar crítico sobre as dinâmicas sociais e raciais em contextos coloniais e pós-coloniais. Ademais, Momplé exerceu a docência como professora de língua portuguesa e inglesa, também dirigiu a Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) entre 1991-2001, desempenhando papel relevante na consolidação do campo literário moçambicano no período pós-independência.

As publicações de Lília Momplé se concentram, sobretudo, a partir de 1980, momento emblemático da fase pós-colonial moçambicana. Suas narrativas abordam temáticas recorrentes relacionadas às consequências do colonialismo, às desigualdades raciais/sociais e à condição da mulher em uma sociedade profundamente marcada por heranças coloniais. Em suas obras, os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres são questionados, atravessados por relações de poder que operam simultaneamente nos eixos de gênero, raça e classe. Destaca-se, nessa conjuntura, a obra *Ninguém Matou Suhura* (1988) – composta por contos que expõem, através de uma estética realista atravessada por descrições diretas e cruas, as violências simbólicas e políticas impostas aos sujeitos subalternizados no contexto colonial moçambicano.

Dentre os contos que integram a obra citada, “O baile de Celina”, foco deste trabalho, apresenta-se como um texto representativo para a análise das exclusões e interdições impostas à mulher negra no espaço colonial. A narrativa acompanha a expectativa da jovem Celina, bem como de sua mãe D. Violante, expondo a história de uma humilde costureira que se vê diante da possibilidade de participar de um baile, evento que simboliza não apenas um momento de sociabilidade e fechamento de um ciclo escolar, mas também o desejo de pertencimento a um espaço social que é sistematicamente negado a ela. O conto revela, por meio de uma escrita profundamente

⁴ Informações biográficas e bibliográficas da autora compiladas da revista ft, volume 27, 2023. Disponível em: <https://revistافت.com.br/noemia-de-sousa-lilia-momple-e-paulina-chiziane-um-breve-percurso-da-escrita-feminina-em-mocambique>.

crítica, como o colonialismo opera na construção de fronteiras simbólicas que determinam quem pode ocupar determinados lugares e quem permanece relegado ao não-lugar, evidenciando a violência do racismo e da hierarquização social.

Por essa razão, este artigo tem como objetivo analisar o conto “O baile de Celina” de Lília Momplé à luz de uma perspectiva crítica que articula literatura, colonialidade e gênero, buscando compreender como a narrativa evidencia os mecanismos de exclusão, silenciamento e produção do não-pertencimento da mulher negra no contexto colonial moçambicano, bem como as formas de resistência feminina, ainda que marcadas pela contenção e pela ambivalência. A justificativa do estudo reside, por um lado, na relevância da obra de Momplé para os estudos literários africanos de língua portuguesa, por outro, na constatação de que ainda são escassas as pesquisas que se debruçam especificamente sobre o conto mencionado através de uma abordagem que privilegie a intersecção entre colonialismo, raça e gênero.

No que se refere ao aporte teórico, a análise do conto dialoga com os estudos pós-colonial, decolonial e feminista a partir de uma contextualização histórico-literária subsidiada pelos teóricos: Fanon (2008), Bhabha (1998), Lugones (2020), Kilomba (2019) e Bento (2022). Nesse sentido, Fanon (2008) contribui para a compreensão dos efeitos subjetivos do colonialismo e da internalização da inferioridade racial, enquanto Bhabha (1998) fundamenta a discussão sobre a ambivalência do discurso colonial e a lógica da inclusão/exclusão. Lugones (2020), por sua vez, oferece subsídios para a análise da colonialidade de gênero e da posição estruturalmente vulnerável das mulheres negras, ao passo que Kilomba (2019) possibilita compreender os processos de racialização e a produção cotidiana do racismo. Por fim, Bento (2022) auxilia na problematização da branquitude e da falsa ideia de universalidade da meritocracia.

Metodologicamente, trata-se de um estudo qualitativo, fundamentado em uma leitura crítica, realizado por meio da revisão bibliográfica e da análise literária. A investigação articula o exame dos elementos narrativos do conto ao contexto histórico-social da colonização portuguesa em Moçambique, compreendendo a literatura como espaço de memória, resistência e reescrita das experiências femininas silenciadas pela história oficial.

O artigo está organizado em duas seções analíticas. Na seção intitulada “Colonialidade, assimilação e não-pertencimento: sujeitos racializados no espaço colonial”, discute-se o colonialismo português nos PALOP’s, enfatizando os processos de

racialização, segregação e produção do não-lugar que estruturam as relações sociais no contexto colonial, trazidos à baila pelo conto analisado. Na seção intitulada “O preço da tolerância: colonialidade, gênero e raça no espaço colonial”, tem-se a continuidade da análise de “O baile de Celina”, evidenciando como a narrativa expõe a articulação entre raça, gênero e poder colonial, bem como os limites da assimilação e da educação como estratégias de pertencimento, culminando na denúncia das violências simbólicas impostas às mulheres negras no interior do aparelho colonial.

Colonialidade, assimilação e não-pertencimento: sujeitos racializados no espaço colonial

A colonização do continente africano, conduzida por Portugal ao longo de séculos, estruturou-se a partir de um projeto de dominação que combinava interesses econômicos, controle político e imposição cultural, combinação que deixou profundas marcas nas sociedades colonizadas. Diferentemente de outras experiências coloniais portuguesas, como a ocorrida no Brasil – marcada pelo deslocamento forçado de populações africanas para o território americano através da Diáspora negra, a colonização dos PALOP's desenvolveu-se majoritariamente *in loco*, ou seja, sobre populações autóctones, submetidas à ocupação direta de seus territórios.

Esse modelo colonial implicou a reorganização violenta das estruturas sociais, a expropriação de terras, a imposição da língua e da cultura europeia, tal como a institucionalização de um sistema de hierarquização racial que colocava o colonizador europeu como parâmetro de civilização e humanidade. Em territórios africanos sob o domínio de Portugal, a colonização operou não apenas como um processo de exploração material, mas também como um projeto contínuo de desumanização, que redefiniu identidades, produziu exclusões e estabeleceu fronteiras simbólicas duradouras entre os considerados pertencentes e os sistematicamente relegados à condição de subalternos.

É nesse panorama, marcado pela exclusão, pelo silenciamento e pela negação de pertencimento, que se inscreve o conto “O baile de Celina” de Lília Momplé – uma narrativa que, conforme dito, evidencia os mecanismos do racismo e da violência no contexto colonial moçambicano. A partir da trajetória de Celina e de sua mãe D. Violante, o texto literário denuncia os limites impostos aos corpos negros, sobretudo os femininos, no interior das engrenagens coloniais.

Ao longo da narrativa, D. Violante – uma mulher racializada que trabalha como costureira – dedica sua vida a garantir que a filha tenha uma educação formal rigorosa, acreditando veementemente que isso pode assegurar-lhe reconhecimento social. Após concluir seus estudos no Liceu Salazar, Celina passa a nutrir, junto à mãe, a expectativa de participar do baile dos finalistas, evento que simboliza consagração e pertencimento. Contudo, pouco antes da data marcada, a personagem é informada que não poderá ir ao baile, sem justificativas inicialmente explícitas, mas que indicam a sua exclusão por conta da cor de sua pele, pois somente Celina e um outro colega não branco são excluídos da cerimônia. O conto se encerra com o gesto silencioso de Celina ao rasgar o vestido preparado com afinho por sua mãe para o evento, ação que demonstra a desolação da menina com a exclusão sofrida pelo racismo e pela hierarquização social, ambos desferidos por via do colonialismo.

Dessa forma, “O baile de Celina” evidencia que os espaços sociais no contexto colonial são profundamente racializados. O espaço em que é instaurada a trajetória de Celina se estabelece como um território regulado por regras implícitas que delimitam pertencimentos. É nesse espaço social, marcado pela promessa inalcançável da inclusão e pela prática da exclusão, que se instalam as experiências de opressão, apagamento e negação vividas pela personagem, configurando o eixo central da análise que se desenvolve nesse trabalho.

Perante essa lógica excludente, detalhada e colocada em voga desde a revelação do que aconteceu no passado, durante a infância de D. Violante – mãe de Celina, o conto destaca como a humilde costureira organiza sua vida em função da educação da filha, acreditando que a instrução poderia minimizar os efeitos do racismo e da violência. Assim, a mãe passa a incentivar a filha a adaptar-se a algumas normas e costumes estabelecidos e cumpridos no seio do aparelho colonial.

Nesse aspecto, Fanon (2008) investiga como o colonialismo não opera apenas pela via da dominação econômica e política, produzindo subjetividades marcadas pela alienação e pela internalização da inferioridade racial. Ao discutir os mecanismos do racismo no contexto das vivências do homem antilhano, Fanon (2008) discute como essa engrenagem impacta qualquer indivíduo colonizado, afirmando que:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade

cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana.

Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será (Fanon, 2008, p. 34).

Com estas palavras, Fanon (2008) destaca que os povos submetidos ao colonialismo desenvolvem um sentimento de inferioridade resultante da negação de suas culturas originárias, o que os levam a posicionarem-se diante da língua e dos valores da metrópole como referências de civilização. Logo, quanto maior for a assimilação dos códigos culturais e dos costumes do colonizador, ou seja, a rejeição da própria identidade negra, maior será a ilusão de distanciamento da condição de inferioridade, imposta pelo sistema.

A narrativa de Momplé (2022) evidencia a tentativa do colonizado de acesso ao lugar de humanidade e pertencimento em uma ordem social estruturada pela branquitude colonial. Conforme se ver a seguir:

Quando Celina completou sete anos matriculou-a na Escola Luís de Camões, a única existente na ilha. A partir de então, como a má pronúncia do português era motivo suficiente para reprovar nos exames, a criança ficou expressamente proibida pela mãe de falar macua, língua que ela dominava com fluência e gosto (Momplé, 2022, p. 65).

No trecho em destaque percebe-se como a proibição do uso da língua macua (dialeto moçambicano) demonstra o processo de assimilação cultural arquitetado pelo aparelho colonial, no qual a língua do colonizador se institui como instrumento de legitimação social. Em consonância com as reflexões de Fanon (2008), observa-se a internalização de uma hierarquia racial e cultural que conduz o sujeito colonizado a negar suas referências originárias, percebidas como empecilhos à integração nos espaços institucionais da colônia. Ao silenciar e proibir uma língua que Celina “dominava com fluência e gosto” (Momplé, 2022, p. 65), a narrativa expõe uma violência simbólica que atua diretamente na constituição da subjetividade da personagem, produzindo deslocamento, apagamento cultural e fragmentação identitária.

Tal gesto, longe de representar uma escolha individual, revela-se como imposição do sistema colonial, que exige a adesão aos códigos e costumes da metrópole sem jamais garantir ao sujeito negro pertencimento ou reconhecimento. Nesse sentido, a escola se apresenta no conto como um espaço de disciplinamento, no qual a adaptação

e a assimilação dos saberes ocidentais eurocentrados apresentam-se como condições mínimas para a permanência. Contudo, tal adaptação não conduz à inclusão plena, pois Celina é autorizada a frequentar o espaço escolar, mas a sua presença é constantemente vigiada e limitada.

No conto, o Liceu Salazar é um espaço pensado e reservado para acolher os colonos e somente eles, como expresso na passagem: “Vocacionado para servir aos interesses dos colonos, o Liceu reflecte bem a segregação racial existente em Moçambique. No sétimo ano, Celina e um jovem indiano são os únicos alunos de cor, e em todo Liceu não existe um só aluno negro” (Momplé, 2022, p. 65). Pode-se perceber que Celina adentra um espaço onde não é bem-vinda, então, mesmo que ela se adapte ao sistema que estrutura essa instituição, a organização social nunca irá reconhecê-la como parte integrante.

Assim, trata-se de um espaço de tolerância provisória onde a presença do corpo negro é admitida de forma limitada e Celina “[...] não ignora que a aceitação que estes lhe demonstraram tem um limite [que] não pode ultrapassá-lo sem que um gesto, uma palavra ou súbito silêncio lhe venha lembrar a cor da pele” (Momplé, 2022, p. 65). A protagonista de Momplé (2022) tem consciência de que ela é apenas tolerada, tal como da existência de limites que moldam a sua permanência naquele espaço, onde qualquer passo, por simples que seja, é considerado como errôneo, acentuando o julgamento de suas atitudes e hábitos por conta da sua cor.

Nesse contexto segregacionista, no trecho: “Mas o que faz aqui esta mulata? Não sabe que não é aqui o seu lugar?” (Momplé, 2022, p. 65) é possível observar a pergunta que atravessa a experiência escolar de Celina. Essa passagem da narrativa resume e apresenta o não-lugar reservado ao sujeito colonizado. O conto narra a lógica do colonialismo, em que o colonizado não é visto como ser legítimo e parte da sociedade. Dessa forma, o recorte racial opera como princípio basilar das relações sociais, definindo quem pode ocupar determinados lugares e sob quais condições.

É nesse ponto que se configura a experiência marcada pelo não-lugar, entendida como uma violência simbólica estruturante. Celina é formada e capacitada para ocupar um espaço que, de acordo com a lógica excludente do colonizador, nunca pertenceu a ela. O anúncio de sua exclusão do baile, feito pelo reitor, joga-a para fora, demonstrando o não-lugar destinado aos sujeitos negros e colonizados. Assim, Celina é marcada por

um mecanismo colonial que a inclui parcialmente, de forma limitada, que ao mesmo tempo exclui, afasta.

Nessa conjuntura, Bhabha (1998) problematiza as noções tradicionais de cultura, identidade e nação ao destacar seu caráter histórico, relacional, atravessado pelas relações de poder. Ao longo da discussão, o autor argumenta que o discurso colonial é constitutivamente ambivalente, pois depende simultaneamente da inclusão e da exclusão do sujeito colonizado, o que impede a fixação plena das identidades e revela as falhas da autoridade colonial.

Nesse sentido, Bhabha (1998, p. 111) expõe que “o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução”. Assim, o autor evidencia que o discurso colonial constrói o colonizado como inferior baseado na raça, com a finalidade de legitimar a dominação e os sistemas de controle, administração e instrução. Ao fixar o outro em estereótipos, esse discurso transforma a violência colonial em algo aparentemente racional, necessário, sustentando hierarquias raciais e naturalizando a exclusão.

No conto estudado, a lógica se manifesta no discurso do reitor, que, sob um tom cordial e autoritário, justifica a exclusão de Celina do baile para evitar constrangimentos aos colonos, principalmente, às autoridades coloniais. Tal como expresso no trecho a seguir:

— Sem dúvida que vocês compreendem — continua ele — Há coisas que é preciso dar tempo ao tempo. Vem o senhor Governador-Geral e pessoas que não estão habituadas a conviver com gente de cor. E vocês também não haviam de sentir-se à vontade no meio delas! Para evitar aborrecimentos de parte a parte, achamos melhor vocês não irem ao baile. Seria muito aborrecido que [...].

Celina e o colega não se atrevem a replicar, esmagados por aquela voz pausada, distante, plena de autoridade. Anseiam unicamente que o reitor dê por terminado o seu monólogo e os deixe ir embora (Momplé, 2022, p. 69).

Neste recorte, o reitor comunica a exclusão de Celina e seu colega do baile, demonstrando a produção do não-lugar destinado aos sujeitos colonizados no interior do aparelho colonial. Ao proferir um discurso excludente mascarado como uma fala dotada de razoabilidade, que traria a solução do que seria benéfico a todos, a autoridade institucional legitima a segregação racial afirmando que determinadas pessoas “não

estão habituadas a conviver com gente de cor” (Momplé, 2022, p. 69), transportando a responsabilidade da violência para uma suposta inadequação da presença negra nesses ambientes.

A fala “pausada, distante e de plena autoridade” estabelece-se como mecanismo de silenciamento, do qual Celina e o colega se veem incapazes de reagir, soterrados pela hierarquia violenta que os subalterniza. O baile, que representa de forma simbólica pertencimento e distinção social, é censurado aos corpos negros/colonizados, reafirmando que, mesmo quando assimilam os códigos e costumes exigidos pela cultura colonial, esses sujeitos permanecem confinados a uma posição de exterioridade.

Após a exclusão e a quebra de suas expectativas, o gesto final de Celina é destruir o símbolo da ilusão de seu pertencimento, símbolo minuciosamente construído e idealizado por sua mãe. Na passagem final, D. Violante se assusta ao encontrar a filha destruindo o vestido que ela fez com tanto afinho e questiona-a acerca do motivo. No entanto, Celina “calmamente, determinadamente, continua a cortar o vestido em pequeninos pedaços que se espalham pelo chão como frágeis e vaporosas nuvens, desfeitas pelo vento” (Momplé, 2022, p. 70). Dessa maneira, a destruição do vestido pode representar a destruição da ilusão do pertencimento da personagem, posto que o vestido representava a promessa de pertencimento e inclusão naquele ambiente, assim, ele é rasgado como recusa de um espaço que se revela estruturalmente inacessível.

Na narrativa, o perfil de Celina é construído a partir da contenção, do silêncio e da disciplina. Trata-se de uma personagem que internaliza as exigências do sistema colonial, evitando confrontos diretos e expressando sua ruptura por meio de gestos silenciosos. Sua trajetória não é marcada pela rebeldia explícita, mas por uma resistência contida que se manifesta no momento em que a ilusão da assimilação se desfaz. Celina encarna, assim, a figura do sujeito negro que, mesmo cumprindo todas as normas, é constantemente relegado à margem.

Portanto, “O baile de Celina” se articula a uma crítica mais ampla à invisibilização feminina negra e à necessidade de uma revisitação crítica da colonização por meio da literatura. D. Violante e Celina são personagens cujas existências são marcadas pelo sacrifício, pela renúncia e pelo silenciamento, revelando como o colonialismo incide violento particularmente sobre os corpos femininos negros. Ao narrar essa experiência, Momplé (2022) reinscreve na literatura histórias apagadas pelo discurso colonial,

situando o texto literário como espaço de memória, denúncia e enfrentamento das violências históricas.

O preço da tolerância: colonialidade, gênero e raça no espaço colonial

No contexto das narrativas ambientadas em espaços coloniais, as relações sociais e afetivas são atravessadas por assimetrias profundas, nas quais raça, gênero e posição social operam como dispositivos de hierarquização e exclusão. No conto “O baile de Celina”, Momplé (2022) expõe essas dinâmicas ao revelar como os vínculos estabelecidos entre homens brancos e mulheres negras são construídos sob a lógica da exploração, da conveniência e do silenciamento, convertendo o corpo feminino em território de dominação.

Ao inscrever as personagens nesse cenário marcado pela estrutura violenta do colonialismo, a autora evidencia a precarização das experiências femininas e as múltiplas formas de opressão que incidem sobre as mulheres negras, cujas existências são constantemente subordinadas aos interesses do poder colonial. No início do conto, ao apresentar brevemente algumas das personagens femininas, o narrador descreve sucintamente a trajetória de Catarino, destacando seu relacionamento com Alima – uma mulher negra descrita pela narrativa como “prendada”. No entanto, a relação se revela profundamente atravessada pela lógica colonial, pois se sustenta apenas enquanto Catarino ocupa uma posição social subalterna. A ruptura ocorre justamente quando ele alcança ascensão econômica, como evidenciado no trecho:

A sociedade [...] prosperou a olhos vistos, à custa de falcatruas e da exploração desenfreada da mão-de-obra negra, arrebanhada à força pelas autoridades coloniais. [...] Por essa altura, Catarino da Silva entendeu que já era tempo de se desembaraçar da companheira negra e fazer um casamento vantajoso (Momplé, 2022, p. 58).

Esse recorte expõe um mecanismo recorrente no contexto colonial: a apropriação instrumental da mulher negra como parte do projeto de ascensão do homem branco, pois enquanto Catarino se beneficia da exploração da mão de obra negra e mantém uma relação afetiva com Alima, ela é tolerada. No entanto, ao atingir um novo patamar social, a sua presença passa a representar um obstáculo, visto que o casamento com uma mulher negra comprometeria a imagem pública e o reconhecimento social do

companheiro. Nesse sentido, Alima é reduzida à condição de objeto descartável, que a função se esgota quando já não serve aos interesses do colonizador, evidenciando a articulação entre raça, gênero e poder, base estruturante da colonialidade.

Conforme argumenta Lugones (2020), a colonialidade do poder institui um patriarcado branco, em que as mulheres negras ocupam uma posição de extrema vulnerabilidade, submetidas simultaneamente à dominação colonial e à opressão de gênero. Desse modo, compreende-se que o descarte de Alima é a expressão de uma lógica colonial mais ampla que precariza as relações afetivas e reinscreve a mulher negra em múltiplas camadas de subalternidade.

É no contexto marcado por práticas sistemáticas de exclusão e violência que emerge, na narrativa, a personagem Celina – filha de Violante e neta de Castelo, sócio de Catarino. Castelo é apresentado como um homem facilmente influenciável, adere à lógica colonial assumida por seu companheiro e abandona esposa e filha, ambas negras, para casar-se com uma mulher branca. Tal decisão desencadeia um processo de humilhação e espoliação que priva Violante e sua mãe de qualquer direito à herança deixada após a morte dele, consolidando a sua vulnerabilidade social. É diante dessa experiência de perda e injustiça que Violante educa Celina, movida pelo sentimento de revolta e o desejo de romper com o destino de subalternização imposto às mulheres negras nos espaços marcados pela colonialidade.

Para que tal ruptura fosse possível, Violante aposta na instrução como estratégia de sobrevivência e deslocamento social, buscando “proporcionar à filha o máximo de instrução, pois, a seu ver, esse era o único meio de lhe garantir o mínimo de aceitação por parte dos senhores da terra” (Momplé, 2022, p. 64). Porém, a educação, longe de ser uma promessa de emancipação plena, surge como tentativa de assegurar a Celina um lugar minimamente tolerável em um ambiente atravessado por opressões de raça e gênero.

Ainda assim, como era previsível, Celina enfrenta obstáculos contínuos devido a cor, a condição social e o gênero. Sua inserção nos espaços de formação é inicialmente marcada pelo estranhamento e apenas mais tarde ela alcança uma aceitação limitada, condicionada ao desempenho exemplar como aluna. Entretanto, esse reconhecimento opera sob fronteiras rígidas, pois à mulher negra é constantemente imposto o imperativo de “saber o seu lugar”, isto é, de permanecer em uma posição de subalternidade que veda a ela qualquer possibilidade de equivalência com os brancos.

Com isso, compreende-se que a experiência de Celina nos espaços educativos materializa o que Kilomba (2019) analisa como um processo de construção da “diferença” pela branquitude, em que o sujeito negro é percebido como “outro” a partir da cor da pele, sendo, por essa via, situado em uma hierarquia imaginária que o inferioriza. No caso de Celina, ainda que a educação possibilite a ela certa mobilidade social, o racismo não se desfaz, ao contrário, reinscreve-se por meio do estranhamento, da vigilância constante e da aceitação condicionada de sua presença. A exigência reiterada de comprovação de competência e os limites impostos ao seu reconhecimento evidenciam que a instrução reforça a lógica colonial e revela uma estrutura que tolera a presença da mulher negra sem jamais reconhecê-la plenamente como pertencente àquele espaço.

Em sequência, enfatiza-se que a violência colonial atinge sua forma mais profunda quando é internalizada e convertida em negação da própria humanidade, processo que incide particularmente sobre os corpos femininos negros, como evidenciado na fala de Violante ao afirmar: “Estuda, filha! Só a instrução pode apagar a nossa cor. Quanto mais estudares, mais depressa serás gente!” (Momplé, 2022, p. 66). Vê-se que o enunciado revela a naturalização de uma lógica que associa humanidade e valor social à branquitude, produzindo a mulher negra como sujeito deficitário, cuja existência necessita ser constantemente legitimada. Além disso, ao projetar na educação a possibilidade de “tornar-se gente”, Violante reproduz dolorosamente um discurso colonial que articula raça e gênero para desumanizar mulheres negras, submetendo-as a um regime permanente de autovigilância e prova de merecimento.

Tal desumanização se materializa, ainda, no controle rigoroso do acesso aos espaços de prestígio social, onde a presença da mulher negra é sempre condicionada e hierarquizada em relação às mulheres brancas. A expectativa em torno da participação de Celina no baile dos finalistas, expressa na afirmação de Leonor sobre o vestido: “Não vai ficar atrás das brancas!” (Momplé, 2022, p. 66), evidencia que a igualdade jamais é presumida, sendo antes concebida como algo que deve ser arduamente conquistado por meio de sacrifícios contínuos.

Desse modo, enquanto às mulheres brancas o pertencimento é assegurado pela posição que ocupam na estrutura colonial, às mulheres negras resta uma tolerância provisória, marcada pela comparação constante e pela imposição de limites. Logo, o acesso a esses espaços além de não operar como uma forma de subversão das relações

de poder, atua como mecanismo de reafirmação, reiterando a desigualdade racial e de gênero que sustenta o sistema colonial.

Nessa perspectiva, torna-se evidente que a colonização cumpre um de seus efeitos mais duradouros ao enraizar a noção de inferioridade racial mesmo entre os sujeitos por ela oprimidos. Tal internalização se manifesta quando as mulheres, ao comentarem sobre as traições do governador, afirmam: “Tenho pena da mulher dele [...] Ainda se ele a enganasse com outras brancas. Mas com mulheres de raça inferior, custa muito. [...] D. Celeste e Leonor concordam plenamente, pois também elas estão convictas da inferioridade da sua própria raça” (Momplé, 2022, p. 67). O trecho revela o racismo imposto de fora para dentro, assim como a sua incorporação subjetiva, que produz hierarquias e fissuras no interior das próprias comunidades negras. Ao reproduzirem o discurso colonial, essas mulheres reiteram a lógica que as desumaniza, evidenciando como o poder colonial opera eficazmente, transformando a dominação externa em autoavaliação negativa e segregação intra-racial.

A internalização do racismo pode ser compreendida à luz do que Kilomba (2019) discute quando evidencia como a repetição das violências coloniais produz sujeitos que passam a narrar a si mesmos a partir da lógica do opressor. Ao incorporarem a ideia de inferioridade racial, as personagens reproduzem um discurso que as desautoriza e reforça hierarquias que fragmentam suas próprias comunidades. Nesse sentido, o racismo deixa de operar apenas como violência externa e passa a inscrever-se subjetivamente, funcionando como uma marca persistente que atravessa a construção identitária e reafirma a eficácia do sistema colonial.

O desfecho do conto condensa a lógica de exclusão que estrutura o sistema colonial ao interditar explicitamente a presença dos alunos negros no baile dos finalistas. A justificativa apresentada: “Vem o senhor Governador-Geral e pessoas que não estão habituadas a conviver com gente de cor” (Momplé, 2022, p. 69) explicita o caráter institucional do racismo, pois naturaliza a segregação como medida de preservação do conforto e da ordem social. O argumento de que “você também não haviam de sentir-se à vontade no meio deles!” (Momplé, 2022, p. 69) desloca a responsabilidade da exclusão para os sujeitos racializados, encobrindo o fato de que o não pertencimento é produzido e imposto pelas estruturas coloniais de poder que definem quem pode ocupar determinados espaços e sob quais condições.

Essa interdição final mostra, ainda, a hipocrisia que sustenta o sistema colonial, já que o mesmo poder que exclui os corpos negros dos espaços de prestígio é aquele que os consome de forma violenta e utilitária. O conhecimento público acerca das relações do governador com mulheres negras revela a contradição de uma ordem que repudia a presença negra em ambientes de visibilidade social, mas a aceita quando reduzida à condição de objeto sexual ou força de trabalho.

Nesse sentido, o impedimento da participação de Celina no baile desautoriza definitivamente a crença de que o mérito individual e a instrução seriam capazes de superar as barreiras raciais, uma vez que, como observa Bento (2022) ao falar sobre meritocracia, “O discurso europeu sempre destacou o tom da pele como a base principal para distinguir status e valor” (Bento, 2022, p. 17). Dessa maneira, para a protagonista e as demais mulheres negras da narrativa, o esforço intelectual ao invés de assegurar o pertencimento expõe os limites de uma estrutura que, independentemente do desempenho, coloca seus corpos em posições de subalternidade, reafirmando a indissociabilidade entre raça, gênero e poder no contexto colonial.

Portanto, à luz das discussões apresentadas, observa-se que a escrita de mulheres africanas, como a de Momplé (2022), opera um deslocamento crítico do olhar eurocêntrico que reinscreve a experiência colonial a partir de perspectivas historicamente silenciadas. Ao concentrar-se no cotidiano, nos afetos e nas violências que atravessam a vida de sujeitos racializados, a narrativa analisada desestabiliza a ideia do colonialismo como projeto civilizatório, revelando-o como um sistema fundado na exclusão, na hierarquização racial e na produção contínua de desigualdades.

Nesse movimento, a literatura assume a função de espaço de revisão histórica, pois confronta a versão hegemônica do passado colonial e afirma outras formas de memória e interpretação. Ao narrar a colonialidade mediante experiências situadas à margem do poder, Momplé (2022) evidencia as contradições que sustentam a ordem colonial e inscreve no texto literário vozes historicamente silenciadas, capazes de narrar e significar a própria experiência. Contudo, a enunciação não se dá de forma idealizada ou plenamente emancipatória, visto que algumas das personagens femininas, como Violante, ainda reproduzem o olhar do colonizador, revelando como a lógica colonial se infiltra subjetivamente, moldando percepções, expectativas e projetos de vida.

Em suma, entende-se que a centralidade da autoria feminina negra é intensificada em Momplé (2022) como um gesto político e epistemológico, pois rompe com a dupla

invisibilização de raça e gênero imposta pela colonialidade, deslocando a mulher negra da condição de objeto representado para a de sujeito da enunciação. Vê-se que essas narrativas reafirmam a literatura como um lugar de resistência, memória e denúncia, contribuindo para uma compreensão crítica do passado colonial ao tornar visíveis as especificidades das opressões vividas nesses espaços.

Considerações finais

O período colonial nos PALOP's foi marcado pelo domínio português e diversas ferramentas foram utilizadas para manter o controle, a submissão territorial, econômica, política e cultural. Entre as tecnologias coloniais, como destacado ao longo desse estudo, estavam a segregação racial promovida a partir da inferiorização e da desumanização da população negra africana, a violência tanto física quanto simbólica, que oportuniza a exclusão e incute nos indivíduos colonizados a noção de não pertencimento, de diferença, estabelecendo uma separação entre negros e brancos, assim como do lugar social que cada um poderia ocupar.

Exclusão, inferiorização, desumanização são algumas das heranças coloniais, evidenciadas pelo conto "O baile de Celina" de Momplé (2022). Através da análise realizada nesse trabalho, fica evidente como a literatura africana de autoria feminina constitui-se um espaço privilegiado de problematização das heranças nocivas, sobretudo no que se refere às relações entre raça, gênero e poder. Ao inscrever as personagens em um contexto marcado pela violência simbólica e material do colonialismo português, Momplé (2022) expõe os mecanismos de exclusão que regulam o acesso aos espaços sociais, produzindo sujeitos permanentemente situados no limiar do pertencimento, que acabam por estarem situados em um não-lugar, ainda que assimilem e dominem muito bem a língua, a cultura e os modos de vida do colonizador.

Desta forma, constata-se que a narrativa revela como a colonização não se limita a um processo histórico encerrado com a independência política, permanecendo operante na constituição das subjetividades, das hierarquias sociais e das formas de reconhecimento. A trajetória da protagonista Celina evidencia a lógica colonial da inclusão limitada, na qual o sujeito negro é admitido apenas sob condições rígidas e jamais reconhecido como plenamente pertencente. A aposta na educação, apresentada como estratégia de ascensão social e superação da subalternidade, mostra-se insuficiente

diante de uma estrutura racializada que associa valor, humanidade e legitimidade à branquitude. Assim, o impedimento da participação da protagonista no baile dos finalistas funciona como momento-síntese da violência colonial, pois desvela o caráter ilusório da meritocracia e reafirma o não-lugar destinado aos corpos negros, especialmente femininos, no interior do aparelho colonial.

Do mesmo modo, as personagens femininas que orbitam a narrativa, tal como Alima e Violante, evidenciam diferentes formas de submissão e resistência, revelando como a colonialidade incide particularmente sobre as mulheres negras. As relações afetivas, atravessadas por assimetrias profundas, expõem a instrumentalização dos corpos femininos como parte do projeto colonial, seja na exploração do trabalho, seja na precarização dos vínculos e no descarte simbólico. Ao mesmo tempo, a internalização do discurso colonial por algumas das personagens demonstra a eficácia do sistema de dominação que transforma a violência externa em autovigilância e negação da própria identidade.

À luz do aporte teórico mobilizado, especialmente dos estudos pós-colonial e decolonial feministas, observa-se que o conto de Momplé (2022) dialoga com reflexões que compreendem o colonialismo como um regime de produção de subjetividades e hierarquização racial duradoura. A articulação entre literatura e teoria permite compreender como o texto literário não apenas representa a realidade colonial, mas a tensiona, denuncia e reinscreve a partir de perspectivas historicamente silenciadas. Nesse movimento, a narrativa desestabiliza a ideia do colonialismo como projeto civilizatório e evidencia seu caráter excludente, violento e profundamente racializado.

Dessa forma, a escrita de Momplé (2022) assume um papel político e epistemológico fundamental ao deslocar a mulher negra da condição de objeto do discurso colonial para a de sujeito da enunciação. Ao narrar experiências cotidianas marcadas pela exclusão, pelo silenciamento e pela frustração do pertencimento, a autora afirma a literatura como espaço de memória, resistência e enfrentamento das violências históricas. Ainda que algumas personagens reproduzam valores do colonizador, essa ambivalência não fragiliza a crítica, pelo contrário, reforça a complexidade das marcas deixadas pela colonialidade que atravessam projetos de vida, afetos e expectativas. Por fim, este estudo contribui para os estudos literários ao evidenciar a centralidade da autoria feminina africana na revisitação crítica das páginas da colonização.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Claudia *et al.* *Literaturas africanas I*. v. 2. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2018.
- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CRUZ, Juliana das Neves; SOUSA, Noémia; MOMPLÉ, Lília; CHIZIANE, Paulina. um breve percurso da escrita feminina em Moçambique. *Revista FT: Linguística, Letras e Artes*, v. 27, n. 126, 14 set. 2023. Disponível em: <https://revistaft.com.br/noemia-de-sousa-lilia-momple-e-paulina-chiziane-um-breve-percurso-da-escrita-feminina-em-mocambique>. Acesso em: 10 de janeiro de 2026.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista hoje*: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar, 2020. p. 52-83.
- MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. São Paulo: Editora Funilaria, 2022.

Recebido em: 30/01/2026

Aceito em: 21/04/2026

Poder, linguagem e existência na dramaturgia de Grace Passô: mulheres negras, colonialidade e representação no teatro brasileiro contemporâneo

Power, Language, and Existence in the Dramaturgy of Grace Passô: Black Women, Coloniality, and Representation in Contemporary Brazilian Theatre

Thalyta Bianca Pinto Aguiar Argivães¹

Resumo: O presente artigo analisa as relações entre poder, linguagem e representação na obra dramaturgical de Grace Passô, situando sua escrita no entrecruzamento entre gênero, classe social e colonialidade no contexto da produção cultural brasileira contemporânea. A partir das peças *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*, este estudo dialoga com reflexões que revisitam criticamente as heranças da colonização nas artes, evidenciando estratégias estéticas e epistêmicas de resistência por meio da linguagem teatral. O objetivo principal da pesquisa é propor uma reflexão sobre poder, linguagem e representação a partir da obra dramaturgical de Grace Passô, situando sua escrita no cruzamento entre gênero, classe social e colonialidade no contexto da produção cultural brasileira contemporânea em textos teatrais. A dramaturgia de Passô tensiona expectativas hegemônicas ao centralizar experiências femininas e populares historicamente marginalizadas e ao construir uma poética que desestabiliza normas de representação, visibilidade e legitimidade cultural. Argumenta-se que sua obra não opera apenas no campo da representatividade simbólica, mas reivindica a possibilidade de existência estrutural de subjetividades subalternizadas, inscrevendo o teatro como espaço de intervenção política e de produção de outros modos de saber, narrar e existir.

Palavras-chave: Grace Passô; colonialidade; teatro brasileiro contemporâneo.

Abstract: This article examines the relationships between power, language, and representation in the dramaturgical work of Grace Passô, situating her writing at the intersection of gender, social class, and coloniality within the context of contemporary Brazilian cultural production. Drawing on the plays *Por Elise*, *Amores Surdos*, and *Vaga Carne*, the study engages with critical reflections that revisit the legacies of colonization in the arts, highlighting aesthetic and epistemic strategies of resistance articulated through theatrical language. The main objective of the research is to propose a reflection on power, language, and representation based on Passô's dramaturgical work, positioning her writing at the crossroads of gender, social class, and coloniality in contemporary Brazilian theatre texts. Passô's dramaturgy challenges hegemonic expectations by foregrounding female and popular experiences that have been historically marginalized and by constructing a poetics that destabilizes norms of representation, visibility, and cultural legitimacy. It is argued that her work does not operate solely within the field of symbolic representativeness, but rather asserts the structural possibility of existence for subalternized subjectivities, inscribing theatre as a space of political intervention and of producing other ways of knowing, narrating, and existing.

Keywords: Grace Passô; coloniality; contemporary Brazilian theatre.

Introdução

Ao considerar as peças *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne* de Grace Passô, este estudo insere-se nas discussões que revisitam criticamente as heranças da

¹ Doutoranda em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9422003934334778>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-0876-3835>. E-mail: thalytabpaa@gmail.com

colonização nas artes, pela linguagem teatral, evidenciando perspectivas de mulheres negras elaboradas por meio de formas de resistência estética e epistêmica. A dramaturgia de Passô desloca expectativas hegemônicas ao colocar no centro experiências femininas e populares, frequentemente relegadas à margem do campo cultural, e ao construir uma linguagem que tensiona normas de representação, visibilidade e legitimidade. Nesse sentido, sua obra é compreendida como um gesto político que reinscreve subjetividades historicamente silenciadas, contribuindo para o debate sobre as relações de poder e para a valorização de outros modos de existir, narrar e produzir conhecimento.

Santos (2021, p. 181) argumenta que, diante de “uma subjetividade alvejada, constantemente, pelo poder de silenciamento dado, inclusive, por meio da palavra arrancada de determinados sentidos poéticos, tornando-se, de certa maneira, violenta”, torna-se fundamental aprofundar a análise das estratégias enunciativas mobilizadas por Grace Passô. Nesse sentido, a atenção da autora a como algo é dito, a partir de que posição e para quem, bem como às relações que a linguagem estabelece entre personagens, atores, autora e público, constitui um eixo central de sua escrita dramática. As escolhas deliberadas e os procedimentos formais que Passô emprega na escrita e na encenação operam como modos de produzir sentido e de posicionar vozes, desestabilizando o discurso dominante ao colocar em primeiro plano experiências historicamente marginalizadas, em especial as de mulheres negras do sul global. Ao fazê-lo, sua dramaturgia reinscreve essas vozes em um campo simbólico estruturado por hierarquias coloniais de poder, saber e representação, tensionando seus limites e afirmando outras possibilidades de enunciação e presença.

A escrita de Passô é uma forma de intervenção cultural feita por uma mulher brasileira negra que reivindica o direito de falar, criar e significar fora dos parâmetros universais herdados do projeto colonial. A expressão criativa de Grace Passô é profundamente informada por suas experiências vividas e interseccionadas, que ressoam ao longo de sua obra. Sua trajetória de vida e formação constituíram a base de sua carreira multifacetada como dramaturga, atriz e diretora. Uma combinação entre a exposição precoce ao teatro e a formação acadêmica formal moldou o percurso de seu envolvimento com as artes cênicas, possibilitando a densidade de sua produção autoral. A dramaturgia de Grace Passô é marcada por estratégias poéticas que enfatizam o ritmo,

o som e a ressonância simbólica, como sequências de repetição, interjeição e comparação figurativa, que colocam em primeiro plano a função poética da linguagem.

As primeiras obras de Passô oferecem uma visão mais ampla de sua trajetória enquanto autora socialmente situada e fornecem indícios dos parâmetros sociais nos quais foi formada e a partir dos quais pode ter emergido sua disposição para se apropriar de determinados códigos teatrais. Ribas (2023, p. 129) assinala que a trajetória pessoal de Passô a levou a buscar meios alternativos de assumir o controle de sua existência no mundo, deslocando-se da posição de consumidora de modelos narrativos prontos para a de produtora de composições artísticas singulares. Passô refletiu sobre sua escrita durante a mesa-redonda que inaugurou e abriu formalmente uma mostra teatral de sua obra, promovida pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Brasília (UnB). Ao ser questionada sobre o processo de composição de *Por Elise*, a autora aborda algumas características de sua escrita que desafiam convenções teatrais estabelecidas, afirmando: “Eu quero fazer uma arte... um negócio, nem sei esse nome... que que é ‘arte’, eh, quero fazer alguma coisa... aí vou falar humildemente... que faça sentido às pessoas que me afetaram e me afetam na vida” (Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas, 2023, 2:00:49).

Passô afirma que passou a escrever de acordo com aquilo que desejava interpretar e expressar em cena, possivelmente porque não se identificava com as narrativas nem se sentia representada pelas personagens da dramaturgia “hegemônica”, uma vez que os textos tradicionais se mostravam insuficientes para abarcar experiências de vida semelhantes às suas, falhando, aparentemente, em acolher vivências que escapavam aos modelos normativos. No que se refere às suas primeiras peças, ela afirma que,

Esses textos são registros desse testemunho, de um susto: querer dirigir um negócio que tem a ver comigo, com as minhas comunidades, que tem os símbolos que têm a ver com a vida... é o abacateiro, é a criança, é o cachorro, é o lixeiro? claro! São símbolos da vida! É querer desesperadamente como uma criança filosofar com o teatro, e desesperadamente, desesperadamente se apropriar dele. (Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas, 2023, 1:56:55)

Aqui, ela questiona até que ponto as formas teatrais já consolidadas buscam representar realidades, mas não as suas realidades. O evento ocorreu em dezembro de 2023, quase vinte anos após a primeira encenação de *Por Elise*, em reconhecimento à trajetória de

Passô. Estudantes e professores da principal universidade da capital do país encenaram montagens de algumas de suas peças, como *Vaga Carne* e *Amores Surdos*, além de criarem obras originais inspiradas em seu trabalho. Pode-se concluir que a expressão da realidade de Passô por meio do realismo fantástico em cena reverberou ao longo dos anos e que, por quase duas décadas, suas impressões vêm sendo compartilhadas por artistas do teatro em diferentes regiões do país.

Diante desse quadro, torna-se relevante observar de que maneira a escrita dramática de Grace Passô elabora, no plano da linguagem e da cena, formas de enfrentamento às estruturas simbólicas herdadas da colonização. Ao articular experiências femininas negras, dinâmicas familiares marcadas pelo silêncio e pela contenção afetiva, bem como estratégias enunciativas que tensionam os limites da representação, sua obra oferece um campo fértil para refletir sobre os modos como o teatro contemporâneo brasileiro revisita e reconfigura narrativas historicamente marginalizadoras. Nos tópicos a seguir, o artigo examina alguns desses procedimentos poéticos e políticos, atentando para como a linguagem, a voz e a organização das relações cênicas operam como dispositivos de deslocamento crítico e de afirmação de outras possibilidades de existência.

Vaga Carne

Em 2016, Passô escreveu e interpretou *Vaga Carne*, peça solo que pode ser considerada um ponto de inflexão em sua carreira. Trata-se de um monólogo inovador, conduzido por uma voz que invade o corpo de uma mulher negra, da qual o público vê apenas a silhueta. A peça deu origem à uma adaptação cinematográfica em 2019, protagonizada e codirigida por Passô. Embora todas as suas obras anteriores já abordassem temas que refletem as experiências cotidianas de sua identidade e de sua comunidade, este pode ter sido o primeiro trabalho da dramaturga a evidenciar de forma mais direta e enfática o impacto de sua negritude no palco teatral (Ribas, 2023).

Nessa perspectiva, *Vaga Carne* pode ser compreendida como parte de um movimento mais amplo que contribui para a constituição e a visibilidade da dramaturgia negra brasileira. A obra materializa um momento decisivo na trajetória de Passô, no qual a negritude de sua escrita se afirma como uma postura enunciativa mais deliberada, ou como uma expressão teatral e política de sua localização social. Mesmo em espaços de

ficção ou abstração, corpos e vozes racializados não operam como elementos neutros em cena. Na dramaturgia de Passô, a negritude afirma-se não apenas como identidade, mas como uma construção social continuamente reelaborada por meio da performance, da autoria e da linguagem.

Na obra de Passô, há um questionamento persistente sobre o que tem significado em seu contexto sócio-histórico. Em *Vaga Carne* esse questionamento assume a forma de uma voz sem corpo fixo, em busca expressão e ressonância. Nesse gesto metafórico, Passô concede voz ao seu povo, à sua comunidade e àqueles que são frequentemente silenciados ou reduzidos a caricaturas em narrativas culturais dominantes. Em uma entrevista para as Oficinas Culturais, Passô se refere diretamente a esse questionamento, afirmando:

Sempre quis ver em cena símbolos, elementos do cotidiano que eu sempre vivi, que as minhas famílias todas sempre viveram. [...] existe ainda uma idéia de um teatro como algo muito distante de nós, como algo que fazem em edifícios cheios de mármore, e um lugar muito mais associado ao poder do império, muito menos próximos a nós, às pessoas comuns. O teatro pra mim é uma mobilização social, é uma convivência num espaço entre pessoas de uma potência muito grande, então pra mim desempoeirar uma certa idéia de teatro também sempre foi um objetivo, criar intencionalmente uma cena onde as pessoas tenham uma sensação de simplicidade, por mais complexa que ela seja, uma sensação de proximidade, uma sensação de que aquilo em certa medida elas também poderiam fazer (Espanca, 2023).

A voz torna-se, assim, não apenas um símbolo de subjetividade, mas também de resistência e representação, ecoando ao longo de suas peças como um chamado à presença em uma sociedade que raramente permite que mulheres negras e oriundas de contextos de classe trabalhadora falem com sua própria voz.

Atualmente, Passô segue sendo prolífica em sua produção, não apenas no teatro, mas também no cinema e na televisão, além de atuar como diretora e atriz. Suas experiências na indústria cultural e a ampla circulação de sua obra, contudo, são excepcionais e, portanto, não representativas da realidade vivenciada pela maioria das dramaturgas negras. Conforme aponta Ribas (2023), ela é a dramaturga negra com o maior número de textos teatrais publicados até o momento no Brasil. Em um episódio da série *AFRONTA!*, coprodução do canal brasileiro Futura com Juliana Vicente, Passô relaciona suas ações à resistência inscrita nos corpos que foram colonizados:

Não tem como você ser negro, você ser negra e não ter uma relação com a memória muito forte. A memória sobreviveu, sobrevive nos nossos corpos. Já que ela foi oficialmente, digamos aí, contada por quem tentou destruir esses corpos então é muita coisa que tem que tá [sic] arraigada. Que tem a ver com esse percurso diaspórico nas comunidades negras, assim, é uma mistura tão profunda, é uma mistura de quem experimenta, ou teve que experimentar tudo, e daí produzir uma outra coisa que eu não sei o nome, mas que tá [sic] em outro tempo já. Que é exatamente o contrário dessa perspectiva do colonizador, que é uma só, né? Que é de quem vem pra matar e pegar. É uma perspectiva de quem tá [sic] do outro lado. É de quem recebeu o colonizador, sobreviveu a ele, aprendeu a música dele, não deixou a sua morrer, se apaixonou pelo colonizador, cuspiu nele, tá [sic] correndo atrás pra cuidar do que aconteceu no passado e ao mesmo tempo aqui no futuro, sabe que tá [sic] tudo junto. São corpos políglotas, assim, cheios de referência e mais resistentes, né? Não há outra opção. (Afronta!, 2017, 11:29)

A centralidade do corpo e da voz em *Vaga Carne* permite compreender a obra como um dispositivo crítico que articula memória, linguagem e experiência histórica, deslocando o olhar do espectador para os efeitos persistentes da colonização sobre subjetividades racializadas. Ao inscrever a negritude como presença incontornável no espaço cênico, Passô transforma a cena em um lugar de elaboração simbólica no qual performance e autoria se tornam formas de reinscrição histórica. Essa perspectiva abre caminho para uma leitura mais atenta dos procedimentos poéticos e políticos mobilizados na obra, especialmente no modo como a fragmentação da voz, a ausência de um corpo plenamente visível e a instabilidade enunciativa tensionam narrativas coloniais unificadoras e afirmam outras temporalidades, memórias e formas de existência.

Por Elise

No âmbito de sua reflexão crítica sobre o teatro, Grace Passô questiona de maneira explícita os dispositivos formais que historicamente estruturam a cena teatral e que permanecem associados a uma herança estética de matriz colonial. Como observa Alves (2024), sua escrita tensiona convenções altamente formalizadas que naturalizam modos específicos de ver, ouvir e ocupar o espaço cênico. Esse gesto torna-se particularmente evidente no prólogo de *Por Elise*, no qual Passô explicita o processo de estranhamento que a levou a interrogar tais tradições durante a escrita da peça:

Olhei pro palco e pensei: 'E esse tablado, gente? Pra que esse nível de cima? O que fazer com isso? E esses panos pretos? Tapando o quê? Pra quê? E essas pessoas, assentadas, olhando? Por que ninguém grita? Por que ficam em silêncio? Que formalidade barata! E esse buraco na parte de cima, que máquina antiga, cordas e cordas de uma nau de um outro tempo. E essas palmas no final, pra quê? Não é pra bater palma pra ninguém, há que se haver uma palma interna, pra si! E essas pessoas em cima do tablado fingindo que ninguém olha?' E o espanto foi tanto que o que me restava era assumir isso tudo, e dizer pras pessoas assentadas que eu sabia de todo aquele fingimento. (Passô, 2012b, p. 8)

Ao expor o caráter artificial e hierarquizado desses elementos cênicos, Passô não apenas denuncia a naturalização de uma estética teatral excludente, mas também reposiciona o teatro como um espaço de confronto crítico com seus próprios rituais. Seu gesto desestabiliza a lógica colonial que organiza a relação entre palco e plateia, visibilidade e silêncio, propondo uma cena que reconhece o fingimento como construção histórica e convoca o público a assumir uma posição menos passiva diante da experiência teatral.

A autora descreveu suas primeiras obras como testemunhos de pensamentos teatrais de alguém que buscava olhar para elementos já estabelecidos no teatro e refletir sobre suas funções, bem como sobre como se apropriar desses elementos, entendendo-os como convites para tentar reconstruir determinados códigos teatrais (Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas, 2023, 1:56:49)². Essa abordagem distingue seu estilo de escrita de grande parte da produção anteriormente desenvolvida no país. Ribeiro e Baumgärtel (2009) observam que, nas publicações teatrais brasileiras da década de 1990, poucos textos avançavam para além das estruturas dramáticas tradicionais voltadas à representação da vida em cena, e que uma subserviência ao texto dramático frequentemente se mantinha. Em *Por Elise*, contudo, a estrutura da performance subverte a forma dramática: a personagem “Mulher” questiona abertamente sua própria identidade em cenas de monólogo, dirigindo-se tanto ao público quanto aos demais atores (*ibidem*). Essa mescla entre realidade e ficção também se manifesta nas escolhas espaciais: a ação se desenvolve em um espaço indefinido, não delimitado e sem cenografia, que alterna entre o respeito à quarta parede e sua ruptura, criando uma interação direta com o público (*ibidem*).

² “Esses textos são testemunhos de pensamentos de teatro de uma pessoa jovem (independente de idade, tá?), de uma pessoa que tava tentando olhar para as coisas que já estavam instauradas no teatro, e tentando pensar a função delas, e tentando pensar como se apropriar dessas coisas [...] são situações que são convites pra tentar reconstruir determinados códigos de teatro [...]”

Como observa Alves (2024, p. 50), *Por Elise* é “extremamente poética” e coloca em primeiro plano temas associados à condição humana (como o medo, a violência, a fé, o amor, os sonhos e a solidão), ao mesmo tempo em que encena personagens inseridos no cotidiano da classe trabalhadora, como o lixeiro, a dona de casa ou o empregado. Essa escolha de figuras aponta para preocupações mais amplas com a desigualdade social, sugerindo que a poética da peça está intrinsecamente ligada aos parâmetros sociais que moldaram a própria trajetória de Passô. Ao centrar-se nessas figuras, a peça tensiona hierarquias herdadas de uma lógica colonial que historicamente relegou determinadas vidas e saberes à invisibilidade, reinscrevendo mulheres e sujeitos subalternizados no cerne da cena e afirmando outras possibilidades de existência, representação e conhecimento.

Amores Surdos

Na abertura do segundo ato de *Amores Surdos*, uma personagem, que supostamente se encontra sonâmbula, em um estado que a faz transitar entre os dois mundos da “realidade” e da “ficção”, dirige-se diretamente ao público. Conforme evidenciado no excerto a seguir, há um deslocamento de uma conduta alinhada à norma teatral (fingindo não ser vista) no primeiro ato, quando lê uma carta com a família, para a quebra da quarta parede, em uma referência direta ao próprio ato de performar:

Vocês são grandes, eu sou grande, ninguém aqui é Pequeno... todo mundo aqui sabe onde está. Todos sabem que amanhã eu vou repetir as mesmas coisas que eu estou falando agora. Todos sabem que amanhã eu vou entrar nesse lugar e dizer: Boa noite. Obrigado por terem vindo, mas todas as histórias do mundo já foram contadas... (Passô, 2012a, p. 18)

Esse momento reflete a própria articulação de Passô acerca de seus objetivos dramatúrgicos: evidenciar que ela tem consciência de que tudo não passa de “faz de conta”. Ao mesmo tempo, constrói tensão e expectativa no público, que, a partir desse ponto, passa a perceber que a aparente “encenação” familiar encobre um arco narrativo mais profundo, quando Joaquim revela que a história culmina em uma tragédia envolvendo a saúde mental de um membro da família. Tais desafios às normas teatrais demonstram como a obra de Passô desestabiliza fronteiras fixas entre ficção e realidade,

ao mesmo tempo em que aponta para preocupações sociais mais amplas por meio da forma dramaturgica.

A convergência entre *Por Elise* e *Amores Surdos* não é meramente temática ou estilística, mas fundante: ambas as peças articulam uma concepção de teatro como espaço de tensionamento de estruturas herdadas e de centralização de subjetividades marginalizadas em formas poéticas e politicamente ressonantes. Santos (2021) propõe que, ao trabalhar com as unidades mínimas de interpretação que constituem sua obra e ampliá-las por meio de uma discussão histórico-social, Grace Passô revela camadas de uma prática poética potente, que emerge de um devir aberto. De certo modo, como o autor conclui a partir de Grada Kilomba em *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, tal prática recusa a lógica do confinamento corporal imposta pelo silenciamento sistêmico, conhecido como o cânone (*ibidem*). Passô não apresenta verdades fixas ou identidades essenciais; ao contrário, oferece movimento, possibilidade e resistência às definições impostas, especialmente aquelas produzidas por sistemas dominantes, como o cânone, que historicamente excluíram as vozes de mulheres negras.

Durante o desenvolvimento do projeto de adaptação de *Amores Surdos* para o cinema como *Nosso Segredo*, Passô reflete sobre o retorno aos temas e personagens que concebeu pela primeira vez há quase duas décadas durante uma mesa-redonda realizada na UnB em 2023. Ao retomar essa obra por meio da linguagem cinematográfica, Passô reafirma sua ressonância temática e consolida sua trajetória artística em um campo cultural atravessado por desigualdades históricas e legados coloniais que continuam a condicionar quais histórias são narradas e legitimadas. Sobre os personagens do filme, Passô afirma:

O que que é essa mina, essa irmã ali, filha do *Amores Surdos*, que mora fora do país e fala só sobre saudade... Quer dizer... claro que aí pra mim agora outros nomes já nasceram. Pra mim isso tem a ver com tudo. Com... inclusive os caminhos pretos pulverizados pelo mundo, das nossas histórias atlânticas. Isso tem a ver com o que é ser negra no Brasil, o que é ser negra ali em determinados espaços da Europa, da África, ou de qualquer outro lugar. (Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas, 2023, 21:41)

Nessa perspectiva, a peça torna-se mais do que um texto dramático, configurando-se como um espaço de afirmação cultural e resistência. Essas reflexões encontram eco na sinopse do filme, que afirma retratar “[...] o cotidiano de uma família

brasileira cuja luta pela sobrevivência a impede de escutar seus próprios lutos e afetos” (Paradiso, 2026). Além disso, a autora desloca o debate da lógica da inclusão simbólica para uma reivindicação de presença estrutural, historicamente negada a mulheres negras em contextos marcados pela colonialidade, ao afirmar que “tem algo maior que a representatividade, que é existir. Poder existir. E poder existir não é se adaptar a... ou contribuir. Não. É estar no cerne... na... na semente, na estrutura” (Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas, 2023, 21:41). Essa formulação ilumina aspectos centrais de sua escrita dramatúrgica, como a contenção emocional, a dor silenciada e o jogo entre ausência e presença nas dinâmicas familiares, que não operam apenas como temas narrativos, mas como efeitos de relações sociais desiguais. No interior dessa tensão poética e política, *Amores Surdos* oferece um exemplo significativo de como o teatro de Passô revisita criticamente as heranças da colonização ao inscrever experiências femininas, negras e populares no centro da representação, contribuindo para reflexões urgentes sobre gênero, poder e existência nos campos literário e artístico.

Poder, Linguagem e Representação em *Amores Surdos*

Essa análise considera as relações de poder como multifacetadas, incorporando diferentes dimensões de poder para além da dominação ou do controle explícitos. No que diz respeito às dinâmicas de poder, Longhurst et al. (2008) afirmam que as sociedades são estruturadas para preservar os interesses de grupos dominantes, o que pode marginalizar outros. Isso se evidencia no mercado literário mais amplo, no qual, como observa Laera (2019), a língua inglesa é privilegiada, frequentemente eclipsando línguas minoritárias. Assim, para essas culturas minoritárias, há a necessidade de maior representação, definida por Hall (1997) como “usar a linguagem para dizer algo significativo sobre o mundo, ou para representar o mundo de forma significativa, para outras pessoas” (p. 15, tradução nossa). Assim, ao articular linguagem e poder, a obra de Passô insere a discussão sobre representação no centro dos debates contemporâneos acerca da colonialidade e da produção cultural no Brasil.

Para abordar essa análise, este estudo adota a abordagem das relações de poder proposta por Lukes (2005, p. 14). Lukes (*ibidem*) apresenta uma perspectiva de poder compreendida a partir de dimensões distintas: i) a “visão unidimensional”, postulada por estudiosos como Robert Dahl, que afirma que o poder reside na capacidade de uma

pessoa compelir outra a realizar ações específicas, evidenciando um caráter behaviorista; ii) a “visão bidimensional”, proposta por Peter Bachrach e Morton Baratz, na qual o poder se estende à capacidade de um grupo influenciar resultados e ditar as regras fundamentais do jogo em seu próprio benefício; e iii) a “visão tridimensional”, que sugere que aqueles em posições de poder exercem sua influência a tal ponto que conseguem minimizar o descontentamento dos indivíduos ao moldar suas crenças, pensamentos e desejos, levando as pessoas a aceitarem suas posições dentro do quadro social estabelecido. Esses traços são observados em *Amores Surdos* no que diz respeito às relações familiares representadas, às questões de registro linguístico enfatizadas e à dominância cultural em um mundo globalizado.

Nas dinâmicas de poder no âmbito da família, os adultos detêm autoridade sobre a vida das crianças e, como tal, os pais as dominam em uma estrutura hierárquica na qual se espera que os mais jovens obedeçam. No que se refere à criação e à maturação, Longhurst et al. (2008) apontam que à medida que as crianças crescem e se tornam adultas, o poder de outros adultos sobre elas diminui. Essa transição da dependência para a independência é um processo multifacetado e gradual, particularmente perceptível em grandes famílias brasileiras, nas quais relações estreitas criam um jogo complexo de influências e expectativas. A autoridade da mãe na peça é tensionada pelo fato de ela precisar dividir sua atenção entre todos os filhos, sem apoio aparente do parceiro. Essa tensão conduz a uma dinâmica de compartilhamento de poder com os filhos mais velhos, especialmente no que se refere ao cuidado com Pequeno, o filho mais novo.

Por fim, fatores socioeconômicos desempenham um papel central na influência das dinâmicas sociais de poder no interior das famílias, o que pode ser expresso por meio da arte. As questões centrais de *Amores Surdos* refletem os desafios enfrentados por famílias da classe trabalhadora, que precisam suportar uma rotina coletiva para sobreviver em países em desenvolvimento como o Brasil. Diversos elementos sugerem a origem social operária da família, como a ausência do pai como marcador sociológico, a disparidade educacional implícita entre a família e os vizinhos e a expectativa implícita de que os irmãos mais velhos auxiliem na criação dos mais novos. Além disso, o irmão adulto que vive no exterior é criticado pela irmã quando ela o interpela em “Como? Voltar? Você não pode fazer isso, Júnior, por que ‘voltar’?” (Passô, 2012a, p. 46), o que implica que ele tenha partido em busca de melhores condições em outro lugar.

Outro exemplo dos desequilíbrios nas relações e do grau de influência que alguns podem exercer sobre outros pode ser observado por meio da linguagem. Isso ocorre porque a linguagem não é neutra; ela é um meio politicamente e culturalmente carregado pelo qual grupos disputam controle (Longhurst et al., 2008). Entre os aspectos envolvidos na reprodução das desigualdades culturais estão léxicos especializados e formas de fala que caracterizam agrupamentos sociais específicos, mas excluem aqueles que não fazem parte deles (*ibidem*). A presença de uma família vizinha que apresenta problemas semelhantes aos da família que protagoniza a peça enfatiza esse aspecto por contraste, uma vez que eles utilizam entre si um registro linguístico mais formal, o que leva ao questionamento da posição social desses vizinhos devido à falta de polidez em suas interações, ainda que soem mais escolarizados. Nesse sentido, observa-se que *Amores Surdos* evidencia diferenças linguísticas entre classes sociais, revelando as dinâmicas de poder entre os falantes.

Outra questão relacionada à linguagem envolve Júnior, que vive no exterior e tenta superar obstáculos ao se inserir em outra cultura. Não fica completamente claro por que Júnior sofre, mas as declarações constantes de que deseja retornar ao seu país e sua conversa com Samuel sobre as complicações sociais que tem enfrentado sugerem um sentimento de inadequação no país em que vive. Alguns indícios apontam que Júnior esteja em um país mais desenvolvido e se sinta diminuído ou excluído por pessoas de outra cultura, provavelmente cidadãos nativos do país onde reside, além de sofrer discriminação linguística devido ao seu sotaque ao falar a língua local. Embora a peça não especifique onde Júnior se encontra, é possível inferir que ele possa estar nos Estados Unidos, dado o fluxo migratório histórico de Minas Gerais para esse país. Uma cidade desse estado em particular, Governador Valadares, tem sido um ponto de partida significativo desde a década de 1960, com padrões migratórios que se intensificaram ao longo das décadas e frequentemente envolveram redes familiares inteiras (Assis; Siqueira, 2009). Esse contexto histórico confere plausibilidade às experiências do personagem no exterior, corroborando com a possibilidade de exclusão linguística e cultural. À luz da visão tridimensional do poder, a experiência de Júnior em *Amores Surdos* oferece uma representação da exclusão cultural e social diretamente relacionada ao uso da linguagem.

A experiência de Júnior como migrante em *Amores Surdos* torna-se especialmente relevante quando considerada a partir de uma perspectiva decolonial.

Chambers e Demir (2024) afirmam que estudiosos decoloniais buscam expor os padrões de colonialidade, que constituiriam uma diferença colonial estabelecida, conforme mencionado por Mignolo (2007), criada pelos europeus durante a conquista das Américas. Chambers e Demir (2024) argumentam que os colonizadores se distinguiriam daqueles que conquistaram, categorizando as pessoas segundo linhas racializadas em humanos (europeus) e não humanos (os conquistados), e que a diferença colonial continua a moldar nosso mundo, afetando as linhas segundo as quais o poder e a riqueza são distribuídos, bem como os tipos de conhecimento humano que são valorizados e os tipos de vidas humanas que importam. Ademais, em consonância com o argumento de Hall (1997), é fundamental reconhecer como a estereotipização pode reduzir indivíduos a características essenciais, perpetuando a exclusão e reforçando relações de poder.

As reflexões de Quijano (1992) oferecem uma base convincente para repensar o papel da dramaturgia brasileira feminina e negra. Ele propõe o questionamento da colonialidade do poder global por meio da descolonização epistemológica, abrindo caminho para formas mais amplas de comunicação intercultural e para o intercâmbio de experiências e significados como base de outras racionalidades. Essa racionalidade intercultural resiste à imposição que Quijano denomina de “nada menos racional”, referindo-se à “pretensão de que a visão de mundo específica de uma determinada etnia seja imposta como racionalidade universal”³ (*ibidem*, p. 20). Essa racionalidade universal também é criticada por Tachtiris (2024), que discute as problemáticas do daltonismo racial e como escritores(as) brancos(as) são frequentemente tomados(as) como universais, enquanto escritores racializados não o são.

Consequentemente, a noção de Hegemonia⁴ de Antonio Gramsci também influencia este estudo, uma vez que oferece uma compreensão crítica de como grupos sociais competem por dominância por meio do pensamento e da prática. Como explica Hall (1997), a hegemonia reflete a luta pelo consentimento ideológico, na qual um grupo busca influenciar e controlar outros. Gramsci enfatiza que esse processo é político e filosófico, representando uma unidade intelectual e ética que vai além do senso comum

³ Pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal, aunque tal etnia se llame Europa Occidental (*ibidem*, tradução nossa).

⁴ Os escritos de Gramsci foram produzidos sob a forma de cadernos e cartas. Esses materiais foram editados, organizados e traduzidos por diversos estudiosos ao longo dos anos. Após a consulta a várias edições, optou-se por *Selections from the Prison Notebooks* (1999), de Hoare e Smith, em razão de sua confiabilidade e amplo reconhecimento no meio acadêmico. Ao me referir à teoria de Gramsci, utilizo o termo “Hegemony” como substantivo próprio, com inicial maiúscula, a fim de destacar o conceito.

(Hoare; Smith, 1999). O conceito destaca a conexão intrínseca entre teoria e prática, na qual movimentos políticos e culturais dependem do desenvolvimento de líderes intelectuais que organizam e orientam as massas (*ibidem*). Ao integrar filosofia e ação, a teoria de Gramsci ressalta a necessidade de alinhar a liderança às experiências vividas das massas para alcançar transformações sociais significativas. Simionatto (1999) observa que a Hegemonia em Gramsci abrange não apenas a liderança política, mas também a garantia de consenso por meio de instituições culturais, resultando tanto em subordinação política quanto cultural.

Essa subordinação passiva, reforçada por instituições culturais, serve para estabilizar o poder dos grupos dominantes. No entanto, Simionatto (1999) argumenta em favor de uma passagem do consenso passivo para o ativo, defendendo uma abordagem mais engajada e crítica para desafiar essas estruturas de poder. As ideias de Gramsci ressoam com o papel dos escritores, especialmente daqueles oriundos de culturas minoritárias, e cujos trabalhos podem ser posicionados como ferramentas filosóficas e práticas, oferecendo meios de amplificar vozes marginalizadas em prol de maior equidade no discurso global. Nesse contexto, a partir da sugestão de Gramsci, o refinamento da teoria não seria um acessório da prática, mas evoluiria juntamente com as lutas concretas das massas, para que a qualidade da liderança e da ideologia reflita suas necessidades e aspirações reais (Hoare; Smith, 1999). A expressão é concebida aqui como um ato de intervenção, ou seja, ela emerge como uma ferramenta de mediação política, capaz de participar da construção de uma hegemonia revolucionária, que desafia narrativas dominantes e abre espaço para a representação daqueles historicamente silenciados.

Amores Surdos, de Grace Passô, se coloca na contramão em múltiplos aspectos, especialmente quando consideramos que a hegemonia cultural, em termos gramscianos, opera não apenas por meio do poder político, mas também por normas de gosto, linguagem e visibilidade no campo cultural. Linguisticamente, a escrita dramatúrgica de Grace Passô mobiliza verbos truncados, construções sintáticas reduzidas e expressões do cotidiano que produzem um efeito de oralidade marcado. Esse registro não opera como mera reprodução mimética da fala popular, mas como um procedimento estético que reinscreve a língua coloquial no espaço da cena, conferindo-lhe densidade poética. O ritmo conversacional, frequentemente fragmentado e atravessado por pausas, aproxima o discurso dramático de práticas narrativas orais, historicamente associadas a

grupos subalternizados. Ao fazer da linguagem cotidiana um vetor central de significação, Passô desloca hierarquias linguísticas consolidadas e questiona a primazia de registros considerados legítimos no teatro canônico.

Filosoficamente, a obra apresenta a vida da classe trabalhadora não como estereótipo ou objeto de piedade, mas como um espaço de humanidade estratificada, insight poético e tensão existencial. As personagens de *Amores Surdos* são construídas como sujeitos atravessados por camadas de experiência, reflexão e conflito existencial, cujas falas revelam modos complexos de compreender o mundo. Trata-se de uma poética que se aproxima de uma epistemologia decolonial e contra-hegemônica, na medida em que reconhece valor às formas de conhecimento produzidas no cotidiano, na intimidade doméstica e na experiência do trabalho. Como argumenta Quijano (1992), a colonialidade do poder opera também pela deslegitimação desses saberes, e a dramaturgia de Passô atua no sentido inverso, ao colocá-los no centro da cena.

O fato de uma linguagem poética e complexa ser sobreposta à realidade vivida de uma família em situação precária desestabiliza tanto a expectativa de um realismo estritamente naturalista quanto a suposição de que personagens da classe trabalhadora só possam se expressar de maneira simples, intensificando a linguagem sem apagamento. Socialmente, *Amores Surdos* coloca no centro as lutas de uma família brasileira da classe trabalhadora ao abordar cuidado, ausência, sobrecarga emocional e pressão social. O fato de um dos irmãos viver no exterior, provavelmente em busca de melhores condições de vida, ecoa padrões globais de migração enraizados na desigualdade econômica e na exclusão, situando as personagens fora dos circuitos de privilégio. A dramaturgia, portanto, afirma essas experiências como formas legítimas de existência, pensamento e produção de sentido no mundo contemporâneo.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se analisar como a dramaturgia de Grace Passô mobiliza a linguagem como espaço de disputa simbólica, articulando questões de gênero, poder e existência em um campo cultural atravessado por heranças coloniais persistentes. Ao centrar vozes femininas negras e experiências historicamente marginalizadas, sua escrita tensiona modelos hegemônicos de representação e desloca o debate da mera visibilidade para a reivindicação de presença estrutural nos processos

de produção de sentido. As estratégias enunciativas observadas em suas obras evidenciam como a contenção, o silêncio e a fragmentação operam não apenas como recursos estéticos, mas como efeitos de relações sociais desiguais, reinscritas criticamente na cena teatral. Nesse sentido, a obra de Passô contribui para reflexões ao revisitar, por meio da literatura e das artes, os modos como mulheres negras do sul global são representadas e como se representam em contextos marcados pela colonialidade. Seu teatro propõe outras formas de narrar, sentir e existir, desestabilizando hierarquias históricas de saber e legitimidade e afirmando o palco como espaço de resistência, elaboração crítica e produção de conhecimentos situados. Ao fazê-lo, Passô inscreve sua dramaturgia no centro de debates contemporâneos sobre gênero, colonialidade e criação artística, oferecendo caminhos potentes para repensar os limites da representação e as possibilidades de existência no campo cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Beatriz Nauali do Nascimento. *Dramaturgias Furiosas: o corpodramaturgia de mulheres pretas e o teatro performativo*. 2024. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2024.
- ASSIS, Gláucia de Oliveira; SIQUEIRA, Sueli. *Mulheres emigrantes e a Configuração de redes sociais: construindo conexões entre o brasil e os estados unidos*. Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana (Remhu), [s. l], v. 32, n. 17, p. 25-46, out. 2009.
- CHAMBERS, Claire; DEMIR, Ipek (ed.). *Translation and Decolonisation: interdisciplinary approaches*. New York: Routledge, 2024.
- HALL, Stuart (ed.). *Representation*. London: Sage Publications, 1997.
- HOARE, Quentin; SMITH, D Geoffrey Nowell. *Selections From The Prison Notebooks Of Antonio Gramsci*. London: Elecbook, 1999.
- LAERA, Margherita. *Theatre And: Theatre and Translation*. London And New York: Bloomsbury Publishing, 2019.
- LONGHURST, Brian; SMITH, Greg; BAGNALL, Gaynor; CRAWFORD, Gary; OGBORN, Miles. *Introducing Cultural Studies*. 2. ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2008.
- LUKES, Steven. *Power: a radical view second edition*. London: Palgrave, 2005.
- MIGNOLO, Walter D.. *Introduction: coloniality of power and de-colonial thinking*. Cultural Studies. Si, p. 155-167. 03 abr. 2007.
- PARADISO, *Projeto Amores Surdos 1500*. Disponível em: <https://www.projeto-paradiso.org.br/incubadora/amores-surdos-1500/>. Acesso em: jan. 2026.
- PASSÔ, Grace. *Amores Surdos*. Minas Gerais: Cobogó, 2012a.
- PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012b.
- PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

PASSÔ, Grace. *Grace Passô - Afronta!* Direção de Juliana Vicente. Coprodução: Canal Futura. Brasil, [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (13min). Disponível em:

<<http://www.futuraplay.org/video/grace-passo/394488/>> Acesso em: jun/2024.

PASSÔ, Grace. *Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas*, [S.l.: s.n.], 1 vídeo (199.18min), 2023. UNB. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/P7roYyFxr5w>. Acesso em: maio 2025.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y modernidad/razionalidad*. Peru Indígena, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RIBAS, Jéssica Luíza de Sousa. *A heterotopia como recurso dramático em monólogos contemporâneos escritos por mulheres: hilda peña, de isidora stevenson, e vaga carne, de grace passô*. 2023. 178 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RIBEIRO, Elisza Peressoni; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. *Dramaturgia Brasileira Contemporânea, Além Da Ilusão Realista. O Exemplo De Grace Passô*. Dapesquisa, Florianópolis, v. 4, n. 6, p. 27-33, out. 2009.

SANTOS, Wellington de Oliveira e Silva dos. *A identidade fraturada no processo enunciativo de Grace Passô*. Revista Crioula, v. 28, p. 170-182, jul. 2021.

SIMIONATTO, Ivete. Gramsci: sua teoria, incidência no brasil, influência no serviço social. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

TACHTIRIS, Corine. *Translation and Race*. New York: Routledge, 2024.

Recebido em: 03/02/2026

Aceito em: 09/05/2026

Não sou uma poeta, sou apenas uma mulher: *Little Women* e os discursos sobre o papel feminino na literatura

I am not a poet, I am just a woman: Little Women and discourses on the female role in literature.

Lívia Kelly Labanca Ferreira¹
Isadora Ribeiro Silva²

Resumo: O presente artigo busca analisar o livro *Little Women* (1868), de Louisa May Alcott, e o filme de mesmo nome, dirigido por Greta Gerwig (2019), como produtos midiáticos que promovem a reescrita cultural e a decolonização dos discursos sobre as mulheres de sua época. A metodologia utilizada é a análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (1994) e de análise do discurso de Foucault (1970). A partir deste estudo, podemos observar que mesmo sendo apresentadas como mulheres tradicionais do patriarcado do século XIX, as quatro personagens principais são impulsionadas a reverter essa situação e sair da condição de submissão, fazendo um exercício decolonial na literatura e no cinema.

Palavras-chave: Literatura; cinema; gênero; decolonização.

Abstract: This article seeks to analyze Louisa May Alcott's book *Little Women* (1868) and the film of the same name, directed by Greta Gerwig (2019), as media products that promote the cultural rewriting and decolonization of discourses about women of their time. The methodology used is the film analysis of Vanoye and Goliot-Lété (1994) and Foucault's discourse analysis (1970). From this study, we can observe that even though they are presented as traditional women of the 19th-century patriarchy, the four main characters are driven to reverse this situation and break free from their submissive condition, engaging in a decolonial exercise in literature and film.

Keywords: Literature; cinema; gender; decolonization.

Introdução

Lançado no final do século XIX, *Little Women* é um clássico romance americano escrito em 1868 pela autora Louisa May Alcott. Inspirado em sua trajetória pessoal e utilizando a Guerra Civil Americana como plano de fundo, a obra acompanha a vida de quatro irmãs na transição da juventude para a vida adulta. Com a partida do pai para a guerra e com dificuldades econômicas na família, o leitor se debruça no íntimo da vida da mãe das jovens March – Meg, Jo, Beth e Amy – tornando a obra uma espécie de relato não apenas de uma família, mas de toda uma sociedade.

¹ Mestra e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Integrante do Afetos: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Discursos e Experiências. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6985509783626833>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-4399-6219> E-mail: liviaklf2002@gmail.com.

² Mestranda bolsista CAPES pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Membro do Ponto: Grupo de pesquisa, estudos e extensão em estudos de gênero e sexualidade do PPGCOM-UFOP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3320404479849627>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-9341-3797>. Email: silva.isadora2001@gmail.com.

Como todo clássico da literatura, *Little Women* ganhou uma série de adaptações para o audiovisual, dentre elas: *As quatro irmãs* (1933), *Quatro Destinos* (1949), *Adoráveis Mulheres* (1994), a série *Little Women* (2017) e o filme *Little Women* (2019). De enorme sucesso e aclamado pela crítica, a adaptação de 2019 do livro de Alcott contou com a diretora Greta Gerwig, conhecida por fazer filmes focados na trajetória de mulheres. Mesmo sendo um filme fiel ao livro, a diretora não seguiu religiosamente o material-base. Alternando entre o passado – a infância e final da adolescência das quatro personagens – e o presente, o filme traz um foco no amadurecimento das irmãs March, sendo abordado como um filme “coming of age”³. O longa foi aclamado pela crítica, sendo indicado a oito categorias do Oscar e sendo vencedor na categoria de Melhor Figurino.

Diante do exposto, pode-se notar que tanto o livro de Alcott como a adaptação de Gerwig são obras que não apenas contam a história de mulheres, mas funcionam como um exercício emancipatório das mulheres do período em que foi lançado. A partir disso, chegamos a nossa questão central: como o romance *Little Women* e sua adaptação cinematográfica funcionam, em seus respectivos contextos históricos, como dispositivos de construção e amplificação da voz feminina? Para responder essa pergunta é preciso pensar em alguns pontos: averiguar como o livro mulherzinhas se tornou uma obra literária fundamental para a representação de mulheres jovens no século XIX; observar como a adaptação cinematográfica se tornou uma releitura contemporânea da obra literária, inserida no gênero coming of age; e analisar como os processos de decolonização do discurso sobre o que é ser mulher podem ser observados nos mais diversos produtos culturais. Em relação ao campo teórico, será abordado um capítulo acerca do contexto das mulheres na literatura do século XIX; e um capítulo sobre as adaptações da literatura para o cinema. Em um segundo momento será feita a investigação tanto do livro de Alcott como do filme de Gerwig, utilizando a metodologia de análise fílmica (Vanoye, Goliot-Lété, 1994) e de análise do discurso (Foucault, 1970).

Mulheres e literatura: contexto histórico e construção de vozes femininas no século XIX

³ O coming of age compreende narrativas de formação que acompanham o processo de amadurecimento do sujeito, enfatizando experiências de transição, identidade e pertencimento.

Inserida em um contexto social marcado por rígidas normas de gênero, *Little Women* constrói um retrato plural das experiências das mulheres jovens, enfatizando a formação moral, afetiva e subjetiva das personagens. Meg, a irmã mais velha, representa o ideal de feminilidade associado à domesticidade e à vida conjugal, vivenciando o conflito entre aspirações materiais e valores morais. Sua trajetória evidencia que, mesmo dentro dos limites impostos às mulheres do século XIX, há espaços de escolha e agência, ainda que circunscritos à esfera privada. Jo, por sua vez, configura-se como a personagem que mais tensiona as expectativas de gênero, destacando-se por sua recusa às convenções femininas tradicionais e por seu desejo de independência intelectual e econômica por meio da escrita. Seu percurso evidencia tanto as possibilidades quanto os limites enfrentados por mulheres que aspiravam à autoria e à participação no espaço público.

Beth ocupa um lugar marcado pela introspecção, pela sensibilidade e pelo cuidado com o outro, simbolizando um ideal de feminilidade associado à abnegação e ao silêncio. Sua fragilidade física e emocional funciona como contraponto às ambições das irmãs, ao mesmo tempo em que sua presença exerce forte influência moral sobre a família. Amy, a caçula, expressa o desejo de reconhecimento artístico e ascensão social, adotando uma postura pragmática diante das normas sociais. Ao negociar conscientemente as convenções de gênero, sua trajetória revela que a agência feminina também pode se manifestar por meio da adaptação estratégica às estruturas sociais vigentes.

Ao articular essas quatro trajetórias, *Mulherzinhas* se configura como uma narrativa de formação coletiva, na qual a experiência feminina é apresentada em sua diversidade e complexidade. Mais do que um romance doméstico, a obra afirma a centralidade das vozes das mulheres na literatura, oferecendo uma reflexão sensível sobre escolhas, limites e possibilidades femininas em um contexto histórico de restrições simbólicas e materiais, na qual é diretamente influenciado pela história da própria autora.

Louisa May Alcott nasceu na cidade de Germantown, na Pensilvânia, em 1832, mas mudou-se na infância com seus pais para Boston. Foi educada pelo seu pai que era filósofo e educador. Logo na infância, ela descobriu o amor pelas letras, escrevendo pequenas histórias e peças que encenava com as irmãs. Na vida adulta, Alcott se tornou abolicionista e feminista, escrevendo textos para o jornal *Atlantic Monthly*. No ano de

1862, ano da Guerra Civil Americana⁴, trabalhou como enfermeira voluntária e contraiu febre tifoide, mas conseguiu se recuperar, apesar das sequelas.

Foi apenas em 1868 que a autora publicou a primeira parte de *Little Women*. Seu sucesso foi tanto, que foi lançada a segunda parte intitulada *Good Wives* em 1869. Nos anos seguintes, Alcott publicou mais dois livros do universo de *Little Women*, *Little Men* (1871) que acompanha a vida de Jo na escola fundada por ela e seu marido, e *Jo's Boys* (1886) que conta a história dos meninos apresentados em *Little Men*. Seus últimos anos de vida foram marcados por problemas crônicos de saúde atribuídos ao envenenamento por mercúrio que entrou em contato no tratamento contra febre tifóide. Louisa May Alcott faleceu em 1888 devido a um acidente vascular cerebral, aos 55 anos de idade. A partir da trajetória de Alcott, é possível perceber como a literatura marcou sua vida. Foi sua escrita, principalmente em *Little Women*, que trouxe reflexões sobre o papel da mulher na sociedade em que viveu. Suas obras são muito influenciadas por suas experiências pessoais e não destaca apenas o perfil feminino da esposa ou mãe, mas também das mulheres que fogem desse modelo imposto.

Em seu livro de ensaios *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (2022) reflete sobre a relação entre as mulheres e a ficção. Para a autora, a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela caso pretenda escrever ficção. Assim como Woolf (2022), no livro *As mulheres ou o silêncio da história*, Michelle Perrot (2005) aponta que a presença da fala feminina em determinados lugares era proibida até o século XIX. Entretanto, o relato de mulheres ainda apresenta uma lacuna na história, sendo destinado à obscuridade da reprodução. O único espaço permitido para as mulheres escreverem era dentro de suas casas, e isso só era permitido caso exercessem o papel de secretárias da família. Porém, muitos destes arquivos foram destruídos – em muitos casos pelas próprias mulheres – como uma forma de apagar suas marcas da história, já que sua aparição era uma ofensa à ordem. O ato de autodestruição era uma forma de adesão ao silêncio que a sociedade impunha às mulheres. Logo, é de se questionar o porquê nenhuma mulher escreveu uma palavra durante séculos, enquanto a história tem tantos homens que são considerados gênios da escrita.

⁴ A Guerra Civil Americana (1861–1865) foi o conflito armado entre os estados do Norte (União) e os estados do Sul (Confederação), motivado por disputas políticas, econômicas e sociais, especialmente em torno da escravidão e da organização do Estado norte-americano.

O corpo das mulheres, sua cabeça, seu rosto devem às vezes ser cobertos e até mesmo velados. “As mulheres são feitas para esconder sua vida” na sombra do gineceu, do convento ou da casa. E o acesso ao livro e à escrita, modo de comunicação distanciada e serpentina, capaz de enganar as clausuras e penetrar na intimidade mais bem guardada, de perturbar um imaginário sempre disposto às tentações de sonho, folhes por muito tempo recusado, ou patrimoniosamente cedido, como uma porta entreaberta para o infinito desejo. (Perrot, 2005, p.10)

Elaine Showalter (1999) aponta em sua obra *A literature of their own* que há um desafio para as mulheres na literatura, visto que elas ainda sofrem com a influência masculina. Como consequência, muitos consideram que há livros escritos por mulheres e uma literatura feminina de fato. A academia considera difícil estudar escritoras femininas do século XIX e início do século XX visto que elas consideram e olham para os grandes nomes deste período – Jane Austen, irmãs Bronte, George Eliot e Virginia Woolf. Além disso, se torna difícil estudar a literatura feminina devido a tendência de projetar e expandir os estereótipos de feminilidade ligados a cultura e de ver na escrita feminina uma oposição entre criatividade e estética. Como uma possível solução para este problema, muitas vezes dessexualizam as escritoras, tirando sua identidade. Como solução, diversas estudiosas passaram a enxergar as escritoras considerando suas experiências como sujeitas. Ou seja, para Showalter (1999) há de fato uma literatura feminina.

Como aponta Rita Terezinha Schmidt (2012), ao ser considerada um modelo de narrativa de um passado, a formação canônica constituiu fortalecimento do poder patriarcal. Logo, é fundamental estudar as narrativas que foram deixadas de lado e excluídas do campo de investigação histórica e literária. Tratar essa questão no presente significa trazer debates para uma transformação nos discursos culturais.

O estudo sobre uma literatura feminina – principalmente aquelas produzidas no século XIX – evidenciou como “a institucionalização de parâmetros de referência em relação aos quais os textos de autoria de mulheres não se qualifica para integrar o legado da tradição literária de seus países” (Schmidt, 2012, p.65).

Com isso, a falta de inserção de autoras femininas na construção da narrativa histórica de um período deixa claro como o patriarcado fincou um poder cultural, institucional e teórico. Não é apenas a exclusão de uma obra, mas sim a negação de diversas mulheres que contaram a história de sua época, já que a autoria significa a

inscrição de um sujeito em um espaço social e histórico de discursos que circulam dentro de uma sociedade.

Adaptação: entre fidelidade, tradução e recriação

Em sua obra *O que é o cinema*, André Bazin (2018) aponta que em busca de personagens, histórias e até uma atmosfera, cineastas procuram romancistas. Para o autor, as adaptações cinematográficas não são plágios, mas uma transcrição da história de uma obra para a tela, transcendendo a própria obra. Diferente de outras formas de arte, o empréstimo que o cinema toma da literatura não se limitou apenas à sua origem. Apesar do cinema contar uma infinidade de obras originais ao longo de mais de um século de vida, ainda há diversos livros que viraram filmes.

A literatura tem suas próprias maneiras de construir sua linguagem, independentemente do cinema. Dessa forma, são essas diferenças entre eles que requerem maior invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja a semelhança com um livro. “Podemos afirmar que no campo da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade” (Bazin, 2018, p.108). Da mesma forma que ocorre com traduções de livros, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do espírito de um livro. Uma boa obra literária exige um grande empenho do cineasta para reconstruir sua história, de forma equivalente. Por isso, apontar que a adaptação de livros como um “cinema preguiçoso” e sem criatividade é um contrassenso. Como aponta Bazin (2018), as adaptações de obras literárias não estragam a pureza da sétima arte, mas garante seu progresso.

O cinema de Greta Gerwig e a construção do coming of age feminino

Greta Gerwig iniciou sua carreira como atriz. No entanto, foi apenas com *Lady Bird*, em 2018, que ela iniciou sua trajetória como diretora, com filmes que marcam um estilo característico. O filme foi um enorme sucesso, recebendo cinco indicações ao Oscar e tornando Greta a quinta diretora mulher a receber uma indicação à categoria de melhor direção. Já o seu segundo projeto foi *Little Women*, lançado em 2019, recebendo seis indicações ao Oscar. O filme desloca o foco da progressão cronológica tradicional para uma construção baseada na memória, na experiência afetiva e na percepção

subjetiva do amadurecimento. A narrativa enfatiza o processo de formação das personagens por meio de suas escolhas pessoais, artísticas e emocionais, dando centralidade às relações entre as irmãs e às tensões entre desejo individual e expectativas sociais impostas às mulheres. A personagem Josephine March (Saoirse Ronan) ocupa lugar central na narrativa, sobretudo em sua relação com a escrita, com a autonomia financeira e com a negociação entre vocação artística e reconhecimento social, enquanto as demais irmãs têm seus percursos articulados de forma paralela, evidenciando diferentes modos de vivenciar a transição para a vida adulta.

Com isso, pode-se perceber que os filmes de Gerwig são marcados por um foco em personagens femininas que passam por um processo de amadurecimento, além de abordar as relações entre mãe e filha como marca significativa para a história. Mesmo sendo uma adaptação do livro de Louisa May Alcott, *Mulherzinhas* conta a trajetória de amadurecimento das quatro jovens March através de um estilo de filme conhecido como “coming of age”. Entretanto, o filme ganha destaque por ser um “coming of age” a partir de uma perspectiva feminina, algo pouco comum no cinema mainstream.

Franco Moretti (2020) aponta em seu livro *Romance de Formação*, que na cultura moderna, a juventude passou a ser a idade que concentra em si o “sentido da vida”. É a partir dessa afirmação e do gênero literário romance de formação – ou *Bildungsroman*⁵ – que surgem os filmes “coming of age”, na qual não há um conflito entre a individualidade e socialização, mas a formação do indivíduo como indivíduo em si e para si. Dessa forma, para chegar à maturidade não basta apenas obter resultados objetivos – casamento, família ou profissão – é preciso orientar a trama da própria vida.

Historicamente, o romance e o cinema de formação foram estruturados a partir de uma perspectiva predominantemente masculina, na qual a experiência juvenil do homem é apresentada como universal e normativa. No campo cinematográfico, essa lógica se mantém, e o gênero coming of age consolidou-se majoritariamente por meio de narrativas centradas em sujeitos masculinos, cujos processos de amadurecimento são associados à descoberta do mundo e à autonomia individual.

Reescrita cultural e decolonialização dos discursos sobre as mulheres em *Little Women*

⁵ De origem alemã, o termo *Bildungsroman* designa o romance de formação, centrado no desenvolvimento psicológico, moral e social do personagem principal ao longo de sua trajetória de amadurecimento.

Ao considerar a produção feminina como elemento central, passa-se a entender não apenas a literatura, mas também o cinema como um processo de decolonização dos discursos sobre as mulheres, na medida em que desloca narrativas hegemônicas e reinscreve a experiência feminina como produtora legítima de sentido. Assim, a análise do romance *Little Women* e de sua adaptação cinematográfica busca evidenciar de que modo a escrita e o audiovisual, quando atravessados por perspectivas femininas, operam reconfigurações discursivas que tensionam o cânone literário e cinematográfico.

Para a análise do romance *Little Women*, de Louisa May Alcott, iremos adotar a Análise do Discurso (Foucault, 1970), compreendendo o texto literário como uma prática discursiva situada historicamente. A partir de Michel Foucault (1970), entende-se o discurso como um conjunto de enunciados atravessados por relações de poder e saber, que produzem e regulam modos de subjetivação. Logo, buscamos identificar como o romance constrói discursos sobre as mulheres, a escrita, o trabalho e a autonomia feminina, evidenciando tanto os limites quanto às rupturas em relação às formações discursivas hegemônicas de seu período. Já para a análise do filme *Little Women* da diretora Greta Gerwig, recorre-se à metodologia de análise fílmica proposta por Francis Vanoye (1994) e Anne Goliot-Lété (1994), que compreende o filme como um sistema de significação construído a partir da articulação entre elementos narrativos, estéticos e discursivos. Tal abordagem permite examinar o filme para além de sua dimensão temática, considerando aspectos como estrutura narrativa, organização temporal, encenação, construção das personagens e escolhas formais enquanto produtores de sentido.

O contexto colonial

Ao adentrar o tópico de colonização e feminismo decolonial, faz-se necessária a explicação de como eles se diferenciam e se aplicam à obra aqui estudada. A princípio, é importante destacar que há diferentes formas de colonização, e logo, o continente americano como um todo não foi colonizado da mesma maneira. Nesse sentido, Novais explica que na época moderna há duas categorias diferentes, as quais são chamadas de colônias de exploração e colônias de povoamento. A colônia de exploração seria a que se forma e se desenvolve dentro dos quadros do sistema colonial, como a que ocorreu

no Brasil, enquanto as de povoamento estariam se situando à margem do sistema, por serem contemporâneas. Assim, ele elucida que:

Apesar de coeva, a colonização da América setentrional temperada se dá fora dos mecanismos definidores do sistema colonial mercantilista; é em função dos problemas religiosos da Inglaterra, e sobretudo dos ajustamentos e das crises do absolutismo desse país durante o século XVII - época em que se inicia e se consolida a colonização da América do Norte - que se pode compreender a colonização de povoamento, e não de exploração que lá se realizou. (Novais, 1967, p. 260-261)

Ainda nessa ótica, Novais esclarece que, devido aos Estados Unidos terem se originado a partir da resistência dos colonos quanto a tentativa de imposição do pacto colonial da Nova Inglaterra, há uma incompatibilidade existente entre o sistema colonial e as colônias de povoamento. A partir do exposto, é possível perceber que embora o país aqui em discussão tenha passado por um processo de colonização, a maneira pela qual ele ocorreu não foi a mesma com relação a outros do mesmo continente.

Entendendo essa perspectiva, nos encaminhamos para a conceitualização do feminismo decolonial, de acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (2020), aliada à teoria de María Lugones, o gênero seria compreendido como um elemento estruturante da colonialidade. Dessa forma, ele seria uma categoria criada por meio do vocabulário colonial imposto, e logo, não faria necessariamente parte das dinâmicas pré-coloniais. De modo que, assim, o objetivo do movimento seja a denúncia pautada na imbricação estrutural que envolve noções de classificação racial, sistema capitalista e heteronormatividade. Ao retornar ao texto da própria Lugones (2020) sobre o tema, chama a atenção um trecho em que ela cita Yen Le Espíritu para explicar sobre as normas de gênero nos Estados Unidos, nele é exposto que os padrões de gênero desse país são pensados e baseados através das experiências produzidas na classe média europeia. Na sequência, Lugones disserta sobre o sistema de gênero, explicando como ele é responsável por construir o significado colonial/moderno de “mulher” e “homem”.

A pureza e a passividade sexual são características cruciais das fêmeas burguesas brancas, que são reprodutoras da classe e da posição racial e colonial dos homens brancos burgueses. Mas tão importante quanto sua função reprodutora da propriedade e da raça é a exclusão das mulheres burguesas brancas da esfera da autoridade coletiva, da produção do conhecimento e de quase toda possibilidade de controle dos meios de produção. A fictícia e socialmente construída fraqueza de seus

corpos e mentes cumpre um papel importante na redução da participação e retirada dessas mulheres da maioria dos domínios da vida, da existência humana. (Lugones, 2020, p. 76)

Para finalizar a exposição sobre o tema, nos voltamos agora para Federici, pois, compreendendo o sistema de gênero do país aqui citado como baseado na Europa, torna-se válido retornar a como as mulheres eram enxergadas nesse continente. Sob essa ótica, a autora explica que:

Não é exagero dizer que as mulheres eram tratadas com a mesma hostilidade e senso de distanciamento que se concedia aos “índios selvagens” na literatura que era produzida depois da conquista colonial. O paralelismo não é casual. Em ambos os casos, a depreciação literária e cultural estava a serviço de um projeto de expropriação. (Federici, 2019, p. 202)

Assim, é possível perceber a literatura como um aparato usado para controle do gênero, podendo ser relacionado com a teoria de tecnologia do gênero de Lauretis. Desse modo, a autora explica que no continente europeu o ataque direcionado para as mulheres foi realizado para justificar a apropriação de seu trabalho pelos homens, assim como a criminalização infligida sobre o controle da reprodução, ou seja, a posse dos direitos sobre seus corpos e o que eles eram permitidos ou não a fazer. A partir desse contexto, é possível compreender o pano de fundo que envolve não só a história aqui estudada, como também as condições sociais dentre as quais ela foi produzida.

O livro Little Women

Inspirado em sua própria vivência, Louisa May Alcott, inicia a história de Little Women a partir de um dia comum das jovens March. A história destas quatro jovens, que veem o pai ir para a guerra, é a história de outras centenas de jovens do mesmo período.

Logo, são apresentadas as características das personalidades das irmãs, as quais pouco se modificam ao longo do texto. Beth é a terceira irmã e é descrita como uma menina tímida e solidária, sendo enaltecido seus cuidados com a casa. Porém, devido a sua fragilidade causada por uma doença, a jovem não se casa nem trabalha fora de casa.

Assim como a irmã de Alcott, Beth morre precocemente de escarlatina⁶. Meg e Amy mostram o exemplo clássico do que se espera de uma mulher no final do século XIX, delicadas e vaidosas, as duas buscam um bom casamento e uma vida dedicada ao lar. Vale destacar que de todas as irmãs, Amy é a que tem o maior amadurecimento, se tornando mais paciente e responsável ao longo da história.

Amy: Sei que mamãe vai sacudir a cabeça, e que as garotas vão dizer; “Ah, mercenariazinha miserável!”, mas me decidi, e se Fred me pedir em casamento, vou aceitar, embora não esteja loucamente apaixonada. Gosto dele e ficamos bem juntos. Ele é bonito, jovem, doce e muito rico - - muito mais ricos que os Laurence. Não acho que a família de se oporia, e eu seria muito feliz, pois são todos gentis, bem educados, generosos e gostam de mim. Fred, como o gêmeo mais velho, ficará com a propriedade, suponho -- e que esplendor ela é! Uma casa urbana em uma rua da moda -- não vistosa quanto nossos casarões, mas duas vezes mais confortável e cheia de luxo de verdade, como creem os ingleses. Gosto, porque é genuína. Vi a pirataria, as joias da família, os velhos criados e as pinturas do campo, com seu parque, a casa grande, os jardins adoráveis e belos cavalos. Ah, seria tudo que eu podia querer! E preferia tê-lo do que qualquer título, que as garotas rapidamente agarram sem encontrarem nada por trás. Posso ser mercenária, mas odeio a pobreza, e não quero ter de suportá-la um minuto a mais, se puder evitá-la. Uma de nós precisa de um bom casamento. (Alcott, 2019, p. 395)

Indo contra o estereótipo de feminilidade, Jo é a protagonista do livro, sendo inspirada na própria autora, e é definida como uma moça determinada e realizadora, tendo ficado responsável por cuidar da família quando seu pai vai para a Guerra. Nesse sentido, podemos perceber que muitos dos comportamentos de Jo que são associados à figura masculina se mostram como atitudes que foram construídas socialmente como masculinas. Logo, Jo se apresenta com uma mulher feminista e que reconhece seus direitos, questionando em vários momentos as imposições sociais feitas às mulheres.

Meg: Vamos, meninas: as duas têm culpa -- disse Meg, começando a dar seu sermão de irmã mais velha. -- Josephin, você está mais do que na idade de abandonar esses modos de menino e se comportar melhor. Quando você era garotinha, não tinha muita importância; mas agora que está grande, usando penteados, precisa se lembrar de que é uma jovem dama. (Alcott, 2019, p. 24)

⁶ Escarlatina é uma infecção bacteriana marcada por febre alta, dor de garganta e manchas avermelhadas na pele, comum e potencialmente fatal no século XIX.

A partir da representação e no protagonismo destas quatro mulheres distintas de uma mesma família, que se constituem a pluralidade das mulheres que sustentam o enredo de *Little Women*. Como aponta Elaine Showalter (1999), as mulheres são “camaleões sociológicos”, na qual assume a classe, o estilo de vida e a cultura dos homens. Todavia, elas criam uma subcultura dentro da estrutura de uma sociedade maior e que se unificou a partir de valores, comportamentos e experiências de cada indivíduo. Assim como Showalter (1999), Virginia Woolf (2022) também ressalta a importância da literatura como um reflexo de um discurso do tempo em que uma obra foi escrita.

Quais eram as condições em que viviam as mulheres?, perguntei-me; pois a ficção, trabalho imaginativo que é, não cai como um seixo no chão, como talvez ocorra com a ciência; a ficção é como uma teia de aranha, presa apenas levemente, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. (Woolf, 2022, p. 53)

Além do mais, o resgate da autoria feminina de Louisa May Alcott traz à tona o que a memória recalcou, ou seja, outras narrativas do período da Guerra Civil Americana, deixando claro o viés das mulheres, que mesmo não estando na linha de frente desempenharam um papel fundamental nesta época. Um exemplo é a matriarca da família March, que após o marido ir para a guerra, se vê obrigada a trazer o sustento para casa.

Sra. March: Jo, corra à Sra. King e diga que não poderei ir. No caminho, compre essas coisas, vou anotar; elas serão necessárias, e devo ir preparada para servir de enfermeira. Os estoques dos hospitais nem sempre são bons. Beth, vá e peça ao Sr. Laurence algumas garrafas de vinho velho. Não sou tão orgulhosa a ponto de não implorar em nome de seu pai; ele há de ter o melhor de tudo. Amy, diga a Hannah para descer o baú negro, e Meg, venha e me ajude a encontrar minhas coisas, pois estou um pouco desnordeada. (Alcott, 2019, p. 209)

Por se tratar de uma história sobre mulheres brancas, há de se ressaltar que embora em determinados momentos da narrativa existam falas sobre a existência de poucas oportunidades de trabalho para a parcela feminina da população, é importante ressaltar que a mesma realidade não se aplicava a mulheres negras. A diferença é que esse trabalho era forçado e/ou subvalorizado, tanto que o tema da escravidão é um

dos norteadores da Guerra Civil, pano de fundo da história aqui discutida. Nesse sentido, de acordo com Angela Davis:

As experiências de organização das mulheres negras remontam ao período pré-Guerra Civil e, como suas irmãs brancas, elas participavam de sociedades literárias e organizações beneficentes. Seus esforços principais durante aquele período estavam relacionados à causa antiescravagista. Entretanto, ao contrário das mulheres brancas, que também se uniram à campanha abolicionista, as mulheres negras eram motivadas menos por preocupações com a caridade ou por princípios morais gerais do que pelas necessidades palpáveis de sobrevivência de seu povo. (Davis, 2016, p. 134)

Mesmo sendo uma mulher abertamente abolicionista, Alcott ainda traz consigo certos racismos enraizados. Isso é deixado claro pela personagem Hannah, que é a empregada da família March. Embora o romance não explicita a raça da personagem, sua construção narrativa mobiliza marcadores raciais implícitos, sobretudo por meio da racialização da fala, recurso recorrente na literatura norte-americana do século XIX para representar personagens negras. Tal estratégia evidencia como a presença negra é inscrita de forma indireta e estereotipada, reforçando hierarquias raciais mesmo em narrativas centradas na experiência feminina branca.

Hannah: Ô meu Deus, se num é ela de seda da cabeça aos pés; mas num é uma coisa linda de se ver essa moça sentada ali bonita feito um violino e ouvir todo mundo chamando a pequena Amy de “Sra. Laurence”! (Alcott, 2019, p. 544)

A partir dessa perspectiva, é possível relacioná-la com a fala de Donna Haraway (2019), sobre como as mulheres negras nos Estados Unidos compreendem há muito tempo sobre sua posição vulnerável na economia salarial do país. De acordo com ela, a reprodução, a família, a vida em comunidade e a sexualidade estão diretamente interligadas à estrutura econômica, e logo, contribuem para produzir diferenças entre a vivência feminina negra e branca. É importante especificar esse contexto, para que assim a leitura sobre uma vivência não recaia sobre a outra.

De volta ao contexto apresentado no universo de *Little Women*, é preciso falar sobre o conceito de tecnologia de gênero, criado por Teresa de Lauretis em 1994. Nele, a autora explica que a construção do gênero é desenvolvida por meio de diversas tecnologias e discursos institucionais, que objetivam controlar o campo do significado

social. Essas tecnologias de gênero, como o cinema e a literatura, assim como os discursos que podem prover da teoria, buscam promover, produzir e implantar representações do que pertence ao campo do feminino e do masculino. Dessa forma, por meio da repetição dessas representações, um padrão a ser seguido seria replicado constantemente para um público, em busca de sua repetição nos comportamentos exibidos a eles.

Gêneros são organizados para contribuir com um modelo de verdadeiro e falso, que não apenas contradiz sua característica performática fluida, como também colabora com uma política de regulação e controle deles mesmos. Performar seu gênero de maneira errada implica um conjunto de punições, tanto óbvias quanto indiretas, e performá-lo bem garante a reafirmação de que, no fim das contas, existe uma essência nas identidades de gênero. (Butler, 2019, p. 235)

Diferente das tramas convencionais do século XIX, que colocam a figura masculina como o centro da trama, em *Little Women* o exercício é ao contrário. Com as figuras femininas no centro, os personagens masculinos – com exceção de Laurie que aparece em quase toda trama – tem papéis secundários. Porém vale ressaltar que isso não significa que tenham menor influência, visto que muitos acontecimentos da obra são pautados por relações patriarcais. Como aponta Simone de Beauvoir (2019), mesmo educadas por outras mulheres e em um seio feminino, o destino aceitável para as mulheres é o casamento e a subordinação ao homem. Mesmo sendo uma obra à frente de seu tempo, a trama de *Little Women* incentiva o casamento como o “happy ending” de todas as personagens femininas. Este foi o destino de Meg, Amy e até Jo, que só se sentiu plena ao encontrar o grande amor.

O filme *Little Women*

Em uma das primeiras cenas do longa *Little Women* (2019) vemos uma das protagonistas tentando vender uma de suas histórias para um editor. A personagem é Josephine March, conhecida como Jo, e ao mostrar seus escritos, os quais ela diz terem sido produzidos por uma “amiga”, ela recebe reações aparentemente negativas do editor, que risca algumas páginas e parece descartar outras, mas, no fim as aprova. Porém, faz alguns adendos, pedindo diversas alterações, dentre as quais, uma se destaca: “se a personagem principal for mulher, ela precisa estar casada até o final da história, ou morta,

tanto faz” (GERWIG, 2019). Essa frase terá respingo sobre toda a narrativa, pois fala sobre o papel da mulher na sociedade da época, tema central da adaptação.

A trama se desenrola em torno da vida das jovens Meg (Emma Watson), Jo, Amy (Florence Pugh) e Beth (Eliza Scanlen), se alternando entre duas linhas temporais. A primeira se passa em 1860, durante a Guerra Civil Americana, na qual o pai das jovens se voluntariou e por isso está ausente, fazendo assim com que a casa seja ocupada apenas por elas, sua mãe Marmee (Laura Dern), e a governanta e cozinheira, cujo nome é Hannah (Jayne Houdyshell). Enquanto na segunda linha, sete anos se passaram, e as jovens já não moram mais juntas, Maggie está casada e tem filhos, Jo busca ganhar dinheiro sozinha em Nova York, dando aulas e vendendo suas histórias, Amy está com a tia March (Meryl Streep) esperando ser pedida em casamento e estudando pintura, e Beth ainda mora com a mãe, mas se encontra doente.

Através da análise fílmica proposta por Francis Vanoye (1994) e Anne Goliot-Lété (1994), serão analisados neste espaço alguns dos elementos sonoros e visuais que compõem a obra, compreendendo que o longa possui um sistema de significação que tem sua construção feita por meio de elementos discursivos, estéticos e narrativos. Nessa linha, um dos recursos estéticos utilizados é a diferenciação das linhas temporais que acontece pelo contraste de diferentes tons de cores nas imagens mostradas em tela. No passado as cores são quentes, remetendo possivelmente ao acolhimento sentido pela união das jovens, sendo composto por uma espécie de calor humano pelas constantes interações familiares. Em contraponto, no futuro as cores são frias e mais escuras, sinalizando a distância entre elas, assim como o amadurecimento. Nesse sentido, é importante realizar essa sinalização devido ao entendimento de que o recurso imagético tem grande importância para a análise fílmica.

Sob essa ótica, um uso da imagem que também exprime mensagens no longa é o vestuário das meninas/mulheres, e o que ele diz sobre cada uma. A exemplo, pode-se citar a personagem Jo, que é tida como a mais disruptiva com estereótipos de gênero em relação às suas irmãs, posto que ela clama constantemente pela liberdade feminina. E esse fator pode ser observado em suas vestimentas, pois ela é a única dentre as irmãs que usa roupas que remetem ao imaginário masculino, como blazers, coletes e gravatas.

A forma de vestimenta usada por ela reflete suas atitudes que também rompem com o imaginário sobre o que deveria ser uma mulher de seu tempo. Aspecto esse que pode ser observado pela demonstração ao longo do filme de que não deseja se casar,

que deseja focar em sua escrita como uma profissão e de que pretende ser livre. Em outros momentos, a jovem diz que queria poder se alistar no exército e que ela acha que “é uma decepção ser mulher” (GERWIG, 2019), mas, essa frase não se refere a uma visão negativa que ela possui pelos membros da sociedade tidos como femininos, e sim ao fato de suas vidas serem muito cerceadas e limitadas pelas possibilidades que lhes são impostas. Essa insatisfação vai ao encontro da ideia de atos performáticos proposta por Butler (2019), pois é possível perceber que as limitações atribuídas à vivência feminina encontram lugar no cerceamento ocasionado pelas expectativas impostas sobre cada gênero, que é responsável por definir o que é ou não pertencente a uma ação feminina ou masculina.

Essa ideia nos faz retornar ao papel da literatura, quando o editor diz para Jo que, na ficção, as mulheres devem terminar a história casadas ou mortas, essa informação está diretamente relacionada às expectativas impostas sobre a vivência de uma mulher daquela época. De modo que, não só o comportamento de Jo seja limitado – como é durante todo o longa, por pessoas que tentam avisá-la de que “esse” ou “aquele” comportamento não são para uma mulher –, mas também sua escrita e as mulheres que ela inventa. Nessa linha, percebe-se que, embora a jovem busque pela emancipação a partir do trabalho diretamente relacionado à escrita, ainda assim, para que o texto tenha “sucesso” e seja bem-visto no olhar da sociedade, é preciso que ela cerceie as possibilidades de suas personagens. Pois, se os comportamentos delas não forem os esperados, elas serão punidas através da rejeição da obra literária pela população, ou pelo próprio editor. E, dentro da própria ficção, a punição para uma mulher que termina a história solteira, seja a morte.

No final do filme, esse assunto volta, pois Jo finalmente consegue vender seu livro, mas na conversa com o editor ele questiona sobre o porquê da protagonista da história terminar sozinha. A autora tenta defender seu ponto, dizendo que durante todo o enredo, a personagem defendeu a decisão de não querer se casar, ao que o editor diz “confie em mim, se decidir terminar esse livro tão agradável com a protagonista solteira, ninguém vai comprar, não vai cobrir o custo da impressão” (Gerwig, 2019). Assim, para poder vender sua obra, Jo cede e fala “realmente, casamento sempre foi um acordo econômico, até na ficção” (Gerwig, 2019). Dessa forma, é possível perceber aqui o uso também da tecnologia de gênero, em que a representação da mulher na literatura precisa ir de encontro com o padrão esperado na vida real.

Em contraponto, as irmãs Amy e Meg performam a feminilidade em acordo com as expectativas da época, principalmente Meg, a filha mais velha, que desde o passado já se preocupava com o cumprimento dos deveres impostos a ela, e reprimia Jo quando esta não se comportava adequadamente. Enquanto Amy passa a performar mais fortemente no futuro, conforme o peso das responsabilidades recaem sobre seu colo. Para compreender esse peso, nos voltamos ao diálogo em que a tia diz que a jovem é a única esperança da família, já que Beth está doente, Jo é considerada um “caso perdido” e Meg se apaixonou por alguém com pouco poder monetário. Assim, a tia declara que Amy tem a obrigação de casar bem para salvar a sua própria família.

A personagem Beth também performa feminilidade, porém, como se encontra doente, ela acaba sendo a mais reclusa entre as irmãs no futuro, até falecer. Em um momento posterior, tia March decide levar Amy para Europa, algo que havia combinado anteriormente com Jo, e que a jovem deixou. Essa alteração de qual sobrinha irá acompanhá-la na viagem também pode ser vista como um mecanismo de punição, que fornece uma recompensa a quem desempenha melhor seu papel de gênero. Desse modo, mais uma vez, a literatura e sua relação com o gênero é acionada, dessa vez em uma fala de Amy durante uma discussão com o amigo Ted (Timothée Chalamet), ele tenta convencê-la de que ela deve se casar por amor e não por questões materiais, ao que ela responde: “bem, eu acredito que exercemos poder sobre quem amamos, não é algo que acontece com qualquer um” (Gerwig, 2019). Em sequência, Ted fala que os poetas discordariam dela, ao que Amy diz a seguinte resposta:

É, mas eu não sou poeta, sou apenas uma mulher, e como mulher não tenho meios de ganhar meu próprio dinheiro, não o suficiente para me sustentar ou sustentar minha família. E se eu tivesse dinheiro próprio, o que eu não tenho, ele pertenceria ao meu marido no momento em que nos casássemos. E se nós tivéssemos filhos, seriam dele e não meus, seriam propriedade dele. Então não venha agora me dizer que casamento não é um acordo econômico, porque é sim. Pode não ser para você, mas certamente é para mim. (Gerwig, 2019)

Nessa fala, faz-se notória a percepção quanto às limitações impostas às mulheres de seu tempo, as quais dificultavam o exercício da liberdade feminina. Em contraponto a visão de Amy, apesar das limitações, vemos Jo em uma busca constante por sua emancipação através da literatura, já que é dentro desse meio que ela desenvolve sua criatividade e expande seus horizontes. E no final do filme, após a morte de Beth, e a

reaproximação entre as irmãs, nos é mostrada uma Jo que decide falar sobre sua história para o mundo, e assim trazer luz a vivência dela e das mulheres ao seu redor, utilizando a literatura não só como algo para gerar ganho monetário, mas também como sua forma de não deixar sua liberdade escapar de si.

Considerações finais

Elaine Showalter (1977) aponta que se quisermos definir a maneira como a “autoconsciência feminina” se expressou nos romances do século XIX, é preciso observar as escritoras como mulheres de seu tempo. Podemos perceber que mesmo sendo apresentadas como mulheres tradicionais do patriarcado do século XIX, as irmãs March são impulsionadas a reverter essa situação e sair desta condição de submissão. Nesse ponto, ganha destaque Jo, que da mesma forma que a própria Alcott, construiu uma nova perspectiva sobre a escrita de autoria feminina. Mas vale ressaltar que essa escrita era elitista, já que Alcott era uma mulher branca e de classe alta. Sendo assim, mulheres fora do padrão não poderiam “sonhar” com a escrita, sendo colocadas em posições de subalternas.

Avançando mais de um século, o espectador vê no cinema o filme *Little Women*, que embora conte uma história do século XIX, acaba sendo também uma história sobre as mulheres do século XXI. Nesse contexto, o cinema de Greta Gerwig inscreve-se como um gesto de reconfiguração do gênero, ao deslocar o foco do amadurecimento masculino para a construção da subjetividade feminina. Seus filmes propõem um “coming of age” que não se organiza apenas em torno do romance ou da transição para a vida adulta tradicional, mas da experiência do tempo, da criação, das relações entre mulheres e da negociação constante entre desejo individual e expectativas sociais. Assim, Gerwig contribui para a ampliação do gênero ao inscrever a experiência feminina como centro legítimo da narrativa de formação no cinema contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ADORÁVEIS MULHERES (*Little Women*). Direção de Greta Gerwig. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing, 2019. Filme (135 min.).
- ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 2019.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 222-240.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Boitempo editorial, 2016.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Editora Elefante, 2023.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século xx. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 163-220.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 124-161.
- LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 50-81.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Todavia, 2020.
- NOVAIS, Fernando Antônio. Colonização e sistema colonial: discussão de conceitos e perspectiva histórica. *Simpósio nacional dos professores universitários de história*, v. 4, p. 265-268, 1967.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou o silêncio da História*. Edusc: Bauru SP, 2005.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. *El hilo de la fábula: revista del Centro de Estudios Comparados*. Santa Fé, Argentina. Vol. 10 (2012), p. 59-72, 2012.
- SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press, 1999.
- THE Directing and Writing Style of Director Greta Gerwig. FILMD, 03 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.filmd.co.uk/articles/the-directing-and-writing-style-of-director-greta-gerwig/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2026.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Antofágica, 2022.

Recebido em: 30/01/2026

Aceito em: 21/04/2026

Mulheres negras em Charcas: narrativas ficcionais e historiográficas

Mujeres negras en Charcas: narrativas ficticias e historiográficas

Flávia Silva Pinto¹

Júlia Glaciela da Silva Oliveira²

Resumo: O artigo apresenta uma análise de quatro publicações sobre mulheres africanas e afrodescendentes na Audiência de Charcas, território colonial da Bolívia. Na busca de encontrá-las na historiografia sobre a Bolívia, foi organizado um banco de bibliografias, no total de 69 trabalhos publicados a partir de 1980, dos quais apenas um livro, um artigo e dois capítulos de livro buscam narrar e estudar as vidas destas mulheres. A partir da História da Historiografia, da História das Mulheres e dos Estudos de Gênero, o artigo apresenta uma análise das quatro publicações, questionando a implicação da aculturação para a narração da vida de mulheres escravizadas, e aprofundando em histórias dos cotidianos coloniais vividos e rompidos por mulheres escravizadas e libertas no território boliviano.

Palavras-chave: Mulheres afrolatino-americanas; afro-bolivianas; audiência de Charcas; biografia histórica; histórias do cotidiano.

Resumen: El artículo presenta un análisis de cuatro obras publicaciones sobre mujeres africanas y afrodescendientes en la Audiencia de Charcas, territorio colonial de Bolivia. En la busca de encontrarlas en la historiografía sobre Bolivia, se organizó un banco de bibliografías, con un total de 69 trabajos publicados a partir de 1980, de los cuales solo un libro, un artículo y dos capítulos de libro pretenden narrar y estudiar las vidas de estas mujeres. A partir de la Historia de la Historiografía, de la Historia de las Mujeres y los Estudios de Género, el artículo presenta un análisis de las cuatro publicaciones, cuestionando la implicación de la aculturación en la narración de la vida de las mujeres esclavizadas y profundizando en las historias de la vida cotidiana colonial vivida y rompida por mujeres esclavizadas y liberadas en la región andina.

Palabras clave: Mujeres afrolatinoamericanas; afrobolivianas; audiencia de Charcas; biografía histórica; historias cotidianas.

Introdução

Michelle Perrot (2008), em *Minha História das Mulheres*, nos relembra que uma “história *com* mulheres”, ainda que evidente, é algo recente na historiografia. A autora nos chama a atenção para o fato de que esse “silêncio” só foi rompido a partir de uma mudança de olhar do campo, que levou à novas interpretações e outros olhares sobre fontes. Até então, segundo a autora, as mulheres, por não estarem “tão presentes no espaço público” eram tratadas como invisíveis na sociedade e, também, pela historiografia. O silêncio sobre a presença feminina nas transformações sociais e culturais

¹ Mestranda em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Licenciada em Ciências Humanas pela Universidade Federal do ABC (UFABC). Integra o Grupo de Pesquisa “Gênero e América Latina”. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0018753655291789>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-8098-6816>. E-mail: flavia.p@aluno.ufabc.edu.br

² Professora Assistente da Licenciatura em História e do Programa de Pós-Graduação em Economia Política Mundial (EPM) da Universidade Federal do ABC (UFABC). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Gênero e América Latina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5802593909624026>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9996-2343>. E-mail: juliaglacielaufabc@gmail.com

era ecoado pelo silêncio das fontes. Deste modo, como pondera, um dos grandes problemas era romper este silêncio documental e iluminar a presença feminina ao longo do tempo. Por onde acessar o passado das mulheres? Quais registros as mulheres deixaram ao longo do tempo?

Essas questões se intensificam se olharmos para a história das mulheres na América Latina, especialmente no período em que o território foi invadido e transformado pela dinâmica da colonização. Com a renovação da historiografia, sobretudo a partir da década de 1980, muitas pesquisas procuraram mapear a presença feminina na América Latina, sobretudo a partir das experiências políticas ou das transformações nos códigos normativos sobre sexualidade e família, que recaíram sobre a população local e, em especial, sobre as mulheres. Nesta seara, podemos situar a coletânea organizada pela historiadora Asunción Lavrin, *Sexualidad y matrimonio en la América Hispánica: siglos XVI - XVIII*, que reúne pesquisas sobre o México, Brasil, Venezuela, entre outros, que tratam sobre como a sexualidade feminina passou a ser moldada pela Igreja e outras instituições coloniais.

A independência e a construção dos Estados Nacionais também foi um tema que mobilizou o interesse por pensar nas clivagens de gênero e o papel feminino. O artigo de Maria Ligia Prado, “Em busca das mulheres nas lutas pela independência política na América Latina”, publicado em 1992, nos apresenta justamente a discussão sobre as clivagens de gênero presentes na construção da memória dos processos que levaram aos novos Estados Nacionais latino-americanos³. Deste modo, a autora traz experiências como as da brasileira Maria Quitéria; da venezuela Manuela Sáenz; e de Juana Azurduy⁴, nascida na região do atual Sucre, na Bolívia; entre outras mulheres que atuaram nas lutas armadas pela independência do domínio espanhol e português, demonstrando como estas desempenharam funções cruciais e desafiaram expectativas de gênero.

Em uma historiografia mais recente, destacam-se, também, produções que têm discutido a presença e participação das mulheres indígenas na dinâmica colonial. Dentre estes, citamos o artigo de Federico Navarrete, “A Malinche, la Virgen y la montaña: el juego de la identidad en los códigos tlaxcaltecas”, de 2007, que trata como a figura de

³ Indicamos, também, o capítulo escrito pela autora e por Stella Maris Scatena Franco intitulado “A participação das mulheres na independência da Nova Granada: gênero e construção de memórias nacionais” (2009).

⁴ Juana Azurduy, nascida na região da Bolívia, também atuou no processo de independência da Argentina. Há diversas pesquisas que versam sobre sua atuação e sobre as disputas em torno de sua memória nos territórios boliviano e argentino.

Malinche, intérprete indígena dos colonizadores espanhóis, ocupou um papel central nos relatos visuais produzidos pelos tlaxcaltecas sobre a conquista de México-Tenochtitlán. Por esse caminho, a coletânea organizada por Sara Beatriz Guardia, *Mujeres peruanas: el otro lado de la historia*, de 2013, também é exemplar de pesquisas que têm mapeado a presença de mulheres indígenas, religiosas e trabalhadoras na historiografia sobre a dinâmica colonial latino-americana, por meio de uma diversidade de fontes documentais.

Se essas pesquisas, entre tantas outras não referenciadas aqui, colaboram para romper o silêncio sobre a presença feminina na América Latina, por outro lado, poucas tratam, de forma específica, sobre a participação das mulheres afrolatino-americanas. Isso nos leva a inquietação já posta por Perrot (2008), isto é, como encontrar vestígios destas mulheres que, em grande parte do território, tiveram suas experiências marcadas pela diáspora, pela perda da identidade e por diferentes formas de violência? Além disso, tratar da história das mulheres afrolatino-americanas também implica em vê-las para além da experiência da escravidão, ou seja, como era o cotidiano destas mulheres, como se organizavam, como (re)inventaram novas formas de sociabilidade, de cultura, como se integraram na dinâmica colonial? E, para isso, o acesso às fontes é imperativo⁵. Neste sentido, o artigo de Lizbeth Chaviano “Pardas y morenas», libres y libertas. Propietarias y emprendedoras a finales del siglo XVIII en Trinidad, Cuba” discute, justamente, como mulheres livres se organizaram, socialmente e economicamente, possibilitando a formação de uma rede de solidariedade entre mulheres em torno da libertação. As fontes documentais nos chamaram a atenção, uma vez que tratam de contratos de venda, de comércio, mostrando como essas mulheres eram atuantes na vida econômica da cidade.

Essas pesquisas nos estimularam a voltar nossos olhares para a Bolívia, região marcada por forte presença e resistência indígena ao processo colonial. No entanto, quando pensamos no tráfico africano para as Américas, a Bolívia não é vista, em um primeiro momento, como local que vivenciou tal dinâmica. No entanto, em pesquisas realizadas, encontramos não apenas a presença, mas uma luta contemporânea pelos direitos dos afro-bolivianos e, neste aspecto, com especificidades de gênero. As mulheres afro-bolivianas têm atuado como líderes da busca pelo reconhecimento institucional e cultural do povo afro-boliviano e sua história. São estas mulheres que dão voz à luta pelo

⁵ Destacamos as pesquisas de Lúcia Helena de Oliveira Silva, que abordam a organização de mulheres livres e libertas na região de São Paulo, durante o século XIX, bem como a tese de doutorado de Letícia Gregorio Canelas, intitulada: “*Escravidão e Liberdade no Caribe Francês: a alforria na Martinica sob uma perspectiva de gênero, raça e classe*”, que também trata da temática a partir de novas fontes.

acesso aos direitos coletivos, especialmente a delimitação territorial e o autogoverno. Contudo, encontrá-las na escrita da História da Bolívia tem sido um desafio que evidencia a falta do reconhecimento de suas existências e ações desde o período colonial, configurando uma dupla invisibilidade: dentro do próprio povo afro-boliviano e da história nacional.

Diferente do que pensamos, o histórico da população negra na Bolívia data do início do tráfico negreiro às Américas, voltado, inicialmente, para a região caribenha em 1505. A partir de 1545, com a descoberta de prata em Potosí, os africanos foram direcionados para o trabalho de fundição, laminação e cunhagem de moedas, na Casa de La Moneda (Robins, 2014). Já na metade do século XVIII, é na região de Los Yungas “que se constituiu a residência definitiva da descendência africana” na Bolívia, principalmente no cultivo de coca (Maconde, 2012, p. 318). A escravização de africanos para a Sociedade de Produtores de Yungas perdurou até 1851, quando houve a abolição da escravidão na Bolívia (De Sá, 2016). Contudo, os libertos continuaram trabalhando nas fazendas de Yungas, de três a quatro dias na semana, como peões em troca do uso da terra (Orías, 2013).

Apesar do contexto histórico de escravização negra na Bolívia, grande parte da historiografia centralizou os estudos sobre as populações afrodescendentes nas Américas nos países que mais receberam contingentes de africanos e africanas escravizados, dando enfoque ao aspecto socioeconômico da escravização, como são os casos do Brasil, dos Estados Unidos da América, de Cuba e da Colômbia. Em contrapartida, os estudos que partem de uma perspectiva da História Social, História Cultural e das recentes contribuições da Teoria Decolonial, trazem à reflexão um conjunto de experiências e fenômenos históricos distintos – tais como as práticas de resistências à escravidão, as análises das teorias de miscigenação, a agência da população negra na formação das nações latino-americanas e caribenhas e as formas de organização do trabalho e laços de solidariedade política (Oliveira, 2024) – além de trazerem à tona experiências regionais dos afro-andinos, apartados das noções da pessoa andina e das nações construídas, excluídos tanto das culturas *criollas* quanto das indígenas (Lisocka-Jaegermann, 2010 *apud* Walsh, 2007).

Sendo assim, o marco teórico-metodológico adotado para encontrar as mulheres afro-bolivianas nas bibliografias é o campo da História da Historiografia – que retoma as produções historiográficas como fontes de análise. Partindo da hipótese da afirmação da

agência das mulheres afrodescendentes como ativas nos cotidianos, é importante afirmar a presença dos Estudos de Gênero. Tomando como base a historiadora Joan W. Scott (1995), ao definir *gênero* como uma categoria de análise, ela o insere como um instrumento de compreensão da complexidade das relações humanas a partir da análise relacional, sendo uma das primeiras teorias que negam a ideia do sujeito universal. Propõe, portanto, uma discussão que pensa na historicidade dos sujeitos, em convergência à hipótese da agência destas mulheres durante os períodos colonial e republicano, compreendendo-as como atuantes nas vidas cotidianas, para além da imagem fixa de subjugação.

As análises das bibliografias apresentadas neste artigo são um recorte de um amplo mapeamento historiográfico a partir de revisão integrativa (Cavalcante; Oliveira, 2020), que totalizou a coleta de 69 publicações que tratam (ou mencionam) a história afro-boliviana. Destas, apenas quatro possuem o objetivo de tratar sobre as mulheres negras no território boliviano a partir de fontes históricas. São trabalhos referentes ao período colonial, no território da Audiência de Charcas, abarcando os séculos XVI a XIX, a partir de processos jurídicos e testamento.

As análises das obras serão apresentadas em dois momentos, iniciando com um olhar atento para uma das obras pioneiras que retrata sobre mulheres negras na Bolívia, mas que é carregada de estereótipos raciais intrincados na proposta de escrita ficcional. O segundo momento é dedicado às historiografias que retratam estudos de casos específicos, demonstrando aspectos das vidas cotidianas de mulheres negras ao longo do período colonial.

Literatura e biografia histórica: narrativas da estereotipação

A primeira obra analisada trata-se do livro *María Sisa y María Sosa: la vida de dos empleadas domésticas en ciudad de La Paz (Siglo XVII)*, lançado na Bolívia, em 1997. Foi publicado com financiamento público-privado, por meio da Subsecretaria de Assuntos de Gênero do Ministério de Desenvolvimento Humano – extinguido do Estado boliviano no mesmo ano – e pela Autoridade Sueca para o Desenvolvimento Internacional (ASDI). Escrito por duas historiadoras estrangeiras, a ucraniana Eugenia Bridikhina e a argentina Pilar Mendieta, segue a metodologia da *biografia histórica*, utilizada tanto na historiografia quanto na literatura. Dessa forma, o livro apresenta as narrativas das vidas de duas

personagens fictícias, trabalhadoras domésticas do século XVII em La Paz: María Sisa, representando o trabalho servil das mulheres indígenas, e a María Sosa, representando o trabalho doméstico das mulheres negras escravizadas⁶.

O livro tem como objetivo tornar as mulheres protagonistas da história boliviana, inserido em uma coleção chamada *Protagonistas de la historia*. Em específico, a obra aborda o trabalho doméstico desempenhado no século XVII, majoritariamente realizado por mulheres indígenas, mas também por mulheres negras escravizadas, no contexto da formação da cidade de La Paz, apresentando as relações de trabalho privadas em um espaço em processo de urbanização no período colonial.

A narrativa inicia-se a partir da vida de María Sisa, a trabalhadora indígena, desde a sua origem à trajetória até a cidade de La Paz, mostrando como ingressou na casa em que trabalhava. Contudo, a personagem negra, María Sosa, entra na narrativa de María Sisa não apenas como coadjuvante, mas como a esposa do cozinheiro da casa:

Pero lo que más sorprendió a María [Sisa], desde que lo conoció, fue el cocinero que se hacía llamar el “Rey de la cocina”. [...] El esclavo vivía en la casa junto con su esposa, otra esclava llamada María pero apellidada Sosa. [...] [María Sisa] sintió mucha lástima por el destino de sus nuevos amigos (Bridikhina; Mendieta, 1997, p. 44).

Dessa forma, ao longo de toda a narrativa, María Sosa não é apresentada como uma das personagens principais – ao contrário do sentido apresentado no título da obra, mas como uma coadjuvante secundária da vida da trabalhadora indígena. O livro apresenta as características que diferenciavam os trabalhos domésticos desempenhados por mulheres indígenas e pelas mulheres negras, que assumiam as funções de governantas e babás no espaço doméstico, e vendedoras de pães e doces nos mercados. Diferentemente das mulheres indígenas, que realizavam as funções de amas de leite, cozinheiras e lavadeiras, as escravizadas negras eram um patrimônio, portanto, eram consideradas um objeto de status e luxo.

Ao longo da narrativa, as autoras usam o termo “destino” com frequência para justificar e explicar os acontecimentos. Em vários momentos, esse mesmo “destino” se

⁶ O mesmo nome, *María*, foi utilizado para caracterizar a realização do mesmo trabalho pelas duas mulheres, no entanto, com diferenças marcantes entre Sisa e Sosa. Segundo as autoras, a escolha do termo *Sisa* se dá por ter sido um apelido, na época, para se referir às mulheres indígenas, enquanto o termo *Sosa* foi usado por ter sido o nome de uma escravizada, apesar das autoras não apresentarem a identificação desta mulher.

transforma em passagens estereotipadas, especialmente sobre as mulheres negras, como justificativa de determinadas violências e comportamentos. A forma como a narrativa foi romantizada contribui para a perpetuação de imaginários sobre o papel social desempenhado pelas mulheres como algo inquestionável. As autoras afirmam:

A través de la biografía nos aproximaremos a las difíciles vidas de dos mujeres de distinto origen étnico y cultural que comparten un mismo momento histórico y un mismo destino de subordinación y de desarraigo dentro de una casa señorial del siglo XVII (Bridikhina; Mendieta, 1997, p. 14, *grifo nosso*).

O discurso estereotipado da “sensualidade natural” das mulheres negras é reproduzido na explicação da narrativa, sendo esta a justificativa das violências sexuais sofridas por María Sosa:

[...] poseedora de toda la gracia de la mujer negra. Por desgracia de María [Sosa], aquella gracia le traería un sinfín de problemas pues no pasaba desapercibida para el General Andrés de Castro, el patrón de la casa, quien desde que la conoció intentó seducirla. [...] Esta desagradable situación puso en más de un conflicto a María cuando empezó a perseguirla con la promesa de otorgarle su ansiada libertad (Bridikhina; Mendieta, 1997, p. 52).

As autoras explicam os processos de alforria e liberdade dos escravizados negros como dependente “da boa vontade de seus amos” (*id*, p. 33, *tradução nossa*). A “boa vontade” da qual as autoras se referem diz respeito, pelo contrário, ao terrorismo que essas mulheres eram submetidas pela proximidade com a família branca, sendo “crucial que ela fosse tão aterrorizada a ponto de se submeter passivamente” (Hooks, 2020, p. 44), a partir de um “método de terrorismo institucionalizado que tinha como objetivo desmoralizar e desumanizar”, no caso, o estupro (*id*, p. 49).

Alguns questionamentos sobre a forma de narrar as vidas das duas mulheres vêm à tona na apresentação de um detalhamento não apenas narrativo, mas também sentimental, da vida da trabalhadora indígena, ao passo que María Sosa apenas tem as suas ações descritas, sem a apresentação de seus sentimentos e pensamentos. De certa forma, as autoras justificam a ausência de sentimentos de María Sosa por conta da “aculturação”:

Tanto los vecinos quanto las órdenes religiosas, masculinas y femeninas, preferían para el trabajo doméstico a las esclavas negras criollas, debido a que su proceso de aculturación, a diferencia de las negras recién llegadas, venía desde la cuna y hacía más fácil su trato (Bridikhina; Mendieta; 1997, p. 31).

Como se fosse um processo constante de causa e consequência, a obra sugere que, pelo fato dos escravizados negros estarem próximos de seus patrões e por estarem longe de seus locais de origem e comunidade, “a casa do dono se convertia em sua própria casa” (Bridikhina; Mendieta, 1997, p. 32, *tradução nossa*). Novamente, as autoras convergem para a objetificação das negras e negros, limitando-os à condição de *escravos* e reproduzindo uma ideia paternalista de afeição ao senhor.

Na introdução da obra, as autoras anunciam a escassez de bibliografias sobre o trabalho doméstico realizado por mulheres afrodescendentes escravizadas, buscando justificar, de certa forma, a desigualdade na forma de narrar e construir as personagens. Contribuindo para o questionamento latente da divergência narrativa, a escritora Saidyia Hartman apresenta a problemática dos arquivos coloniais sobre as mulheres escravizadas, coincidindo com a forma como a personagem María Sosa foi construída e apresentada na obra:

[...] as histórias que existem não são sobre elas, mas sobre a violência, o excesso, a falsidade e a razão que se apoderaram de suas vidas, transformaram-nas em mercadorias e cadáveres e identificaram-nas com nomes lançados como insultos e piadas grosseiras. O arquivo, nesse caso, é uma sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade (Hartman, 2020, p. 15).

Portanto, este livro, um dos pioneiros que retrata as mulheres negras no território boliviano a partir de documentos históricos, permanece restrito à violência dos arquivos coloniais (Hartman, 2020), acolhendo discursos e estereótipos raciais e sexistas que condicionam, através da ideia de “destino”, o local a qual estas mulheres ficaram restritas e as ações passivas as quais são atribuídas.

Historiografias do cotidiano: processos crime e documentos notariais

No campo da historiografia, a historiadora boliviana Paola Andréa Revilla Orías⁷ é a principal referência contemporânea de publicações sobre as populações afrodescendentes e indígenas na Audiência de Charcas, abarcando os processos de escravização e servidão. Os demais textos a serem analisados são de sua autoria, publicados a partir de 2011.

O artigo “*¡Andaba como loca! Así que tuve a bien asegurarle que ya estaba hecho el hechizo: justicia e idiosincrasia charqueñas en los albores de la independencia*” (2011b), publicado na revista francesa *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, analisa um processo judicial de condenação de quatro mulheres – duas mestiças e duas zambas⁸ – por feitiçaria e superstição, um dos últimos documentos movidos contra estas ações, datado de 1824, às vésperas da independência (1825).

O artigo possui como objetivo analisar o contexto histórico de ideias republicanas no século XIX, em Charcas, em contramão às crenças populares, inclusive das elites, nas práticas consideradas feitiçarias, realizadas pelas mulheres indígenas e afrodescendentes. Com a abolição do tribunal da Inquisição em 1813, o texto, portanto, tensiona o julgamento de quatro mulheres em um contexto de mudança política e permanência social, em confluência com as culturas indígenas, europeias e africanas inseridas na cultura popular.

O processo judicial analisado pela autora descreve que o prefeito de La Plata, Don Sebastián Toribio Caviedes, acusou as mestiças Bartola Díaz e Manuela León e as zambas Juana Quespi e Teresa Martínez de bruxaria no tribunal da Audiencia Real de Charcas. Bartola foi acusada de ter enfeitiçado o seu amante Pedro Flores por vingança, recorrendo aos serviços de Teresa, por conselho de Juana. Manuela, filha de Bartola, foi acusada como cúmplice. As afrodescendentes tinham mais de 60 anos e estavam diretamente ligadas à acusação: Teresa realizou o serviço e Juana a indicou à Bartola. Nesse sentido, a acusação não é somente contra quem realizou o serviço, no caso, a Teresa, mas também para as clientes e para a indicação.

A acusação detalha que objetos pessoais de Pedro Flores (um chapéu, um pedaço de poncho, um pedaço de pano, faixa de tecido e tira de couro) foram encontrados úmidos

⁷ Paola Orías é doutora em História pela Universidad de Chile, com doutorado sanduíche na EHESS (Paris). Atua como docente da Universidad Mayor San Andrés (UMSA) e é pesquisadora do Instituto de Estudios Bolivianos (IEB).

⁸ Classificação étnico-racial em documentos coloniais para se referir às mulheres de descendências africana e indígena.

com terra amarelada. Bartola confessou perante o tribunal que era ‘companheira ilícita’ de Pedro Flores por quatro anos e, angustiada por ter sido trocada por outra mulher, recebeu a indicação de Juana Quespi sobre Teresa Martínez.

A autora retoma que as mulheres que praticavam a feitiçaria eram tanto protetoras quanto ameaçadoras. Geralmente eram de estratos sociais pouco favorecidos, de origens raciais indígenas ou afrodescendentes. Muitas clientes eram de posições privilegiadas, mas, no caso de Bartola, era uma mestiça pobre. Portanto,

[...] o que tinham em comum todas estas mulheres era o desejo de resolver conflitos amorosos cotidianos buscando proteger, curar, causar danos ou manter os seus esposos e amantes junto a elas (Orías, 2011b, n.p., *tradução nossa*).

Enquanto a cultura moral da Igreja velava sobre a população, havia a existência de práticas de relações consideradas ilícitas, como a relação sexual fora do casamento e a feitiçaria, praticada pelas mulheres. A autora, portanto, considera as feiticeiras e suas clientes como “(...) verdadeiras infratoras das normas da sociedade desigual e repressiva” (Orías, 2011b, n.p., *tradução nossa*), movidas pelo amor, por desejos de vingança, rancor ou ciúme, “capazes de criar uma cultura alternativa transgressora das travas sociais” (*id*). Seria possível interpretar estas práticas, e a permanência delas em meio à moral católica, como uma forma de resistência das mulheres.

Além das relações sociais, é possível inferir a prática da feitiçaria a uma identificação racial, visto que Teresa, ao se pronunciar no tribunal, foi lida racialmente pelos julgadores como uma mulher indígena. No entanto, ela os corrige publicamente e se auto proclama como zamba, ou seja, afrodescendente indígena, marcando a sua linhagem africana.

O caso, ainda, ajuda a compreender as diferenças de resolução de conflitos entre homens e mulheres no período colonial, pois os homens normalmente buscavam o aparelho da justiça para os conflitos cotidianos – exatamente como foi feito pelo prefeito de La Plata contra as quatro mulheres – enquanto que, para as mulheres, “sair mal de uma relação ilícita lhe deixa poucas vertentes de reivindicação”, sendo a exposição pública a pior das resoluções possíveis (Orías, 2011b, n.p., *tradução nossa*).

A resolução da acusação esteve mergulhada nos ideais políticos em prol da independência, indo em desconcontro às sentenças anteriores de feitiçaria, ligadas ao

Tribunal da Inquisição⁹. No caso analisado, Teresa, a feiticeira, e Bartola, a cliente, foram sentenciadas a aprender os princípios da doutrina cristã. O juiz, preocupado em alimentar a cultura popular com “coisas insignificantes que merecem apenas desprezo [...] que vêem as coisas à luz do século XII e, mais ainda, do século XIV” (*id*, n.p.), considera não apenas a superstição e a feitiçaria, mas também quem acredita nelas, como resultante de problemas mentais e loucura.

Essa exposição da mulher na justiça é altamente explorada no capítulo de livro intitulado “‘Mi esclava, la negra María, está inquieta desde que escuchó al indio Francisco tocar el harpa’: Gestos, miradas y afectos ignorados, Charcas (1632-1822)” (2011a), publicado no livro *Historias de mujeres: mujeres, familias, historias*, da coleção *Colección Ciencias Sociales – Historia de El País*, em Santa Cruz de la Sierra, Bolívia. Aqui, também, a historiadora tomou dois documentos jurídicos como fontes para entender a dinâmica de reclamantes indígenas para com mulheres negras, aprofundando a análise das relações sociais entre negros e indígenas no período colonial.

No capítulo, é apresentado que, em 1670, um indígena chamado Francisco Días realizou uma denúncia escrita no tribunal máximo de justiça de Charcas, queixando-se da venda de sua esposa, María Matienzo¹⁰, por parte do patrão, Marcos Baptista.

Durante as suas aulas de harpa, Francisco a conheceu, estando na condição de escravizada na casa de Baptista. No julgamento, Baptista reclamou que María era excelente e pontual, “considerada a melhor que havia na cidade”, mas passou a servir de “mau grado” após conhecer Francisco. Para manter os serviços diversos aos quais María era responsável, Baptista autorizou o casamento dela com Francisco, “para evitar a ofensa de Deus” e para que os seus escravizados não reclamassem às autoridades da Igreja Católica, que poderia desprestigiar a família Baptista (Orías, 2011a, p. 23, *tradução nossa*). No entanto, Baptista desconfiava que Francisco estava insistindo para casar com María porque ele também queria que ela o servisse.

Apesar da ausência de confirmação, em nenhum momento do caso Francisco mencionou que a intenção do casamento era livrá-la da condição de escravizada. O registro de Francisco possuía dois pilares fundamentais: denunciava que, ao contrário

⁹ Os castigos variaram desde vergonha pública, auto de fé – cerimônia pública em que as sentenças eram lidas publicamente e, geralmente, ocasionavam na queima dos hereges na fogueira, renúncia leve ou severa, multas, açoitamentos ou exílio (Orías, 2011a).

¹⁰ Os documentos analisados por Orías (2011a) utilizam de várias definições raciais ao se referirem à María Matienzo, identificando-a como *mulata*, *morena* e *zamba* em todas as documentações do processo movido por Francisco Días, evidenciando a possibilidade da afrodescendência indígena de María.

dos princípios cristãos e legais, ele e María possuíam distanciamento injustificado como casal; e sua esposa recebia tratamento cruel dos patrões.

A autora adiciona que “para a mentalidade da época, María se encontrava dividida entre o serviço ao marido por sua obrigação marital e ao serviço da família do amo por sua condição” (Orías, 2011a, p. 23-24, *tradução nossa*). Para a compreensão do caso, Orías retoma as denúncias de afrodescendentes (escravizados e libertos) para a justiça de Charcas, entre 1632 a 1822. Do total analisado, 62% denunciam a impossibilidade dos escravizados em se casar ou de viverem com o cônjuge, sendo este o caso de María e Francisco.

Em todo o documento, María está ausente e não foi convocada para depor. Contudo, o caso menciona que ela havia tentado fugir da casa três vezes dentro de um mês, mesmo com correntes nos pés. A autora se pergunta: “eram seus sentimentos pelo indígena Francisco a única motivação de seus gestos e conduta?” (Orías, 2011a, p. 24, *tradução nossa*). Será que o casamento com alguém de fora da casa poderia também ser uma forma de resistência à escravidão? Ou os documentos nos permitem pensar nas relações que se construíam fora da experiência da escravidão?

As testemunhas de Francisco foram duas mulheres, que confirmaram que María sofria fortes castigos, baseado nas queixas que haviam escutado dela, junto com várias “morenas e índias” que frequentavam a praça principal de La Plata (Orías, 2011a, p. 26). Em contrapartida, a servente indígena Mariana, que foi ama de leite de um dos filhos de Baptista, testemunhou a favor do patrão e contra a María, relatando uma das tentativas de fuga.

Francisco, por conseguinte, tinha uma preocupação em não se tornar um escravizado assim como María, dessa forma, viver com ela não bastava. Sendo assim, declarou que “pois, sendo eu uma pessoa livre como sou, não irei para a vinha para ser feito escravo”, causando grande alvoroço por parte do patrão, que achou um absurdo que o esposo de sua escravizada queria impedi-lo de levar “a sua escrava” para onde fosse conveniente. María ora era mercadoria, para Marcus Baptista, ora era esposa, fruto dos ‘direitos de Francisco como pessoa’, ou seja, como marido (Orías, 2011a, p. 27, *tradução nossa*).

A solução proposta por Francisco, portanto, era que María fosse vendida para outro patrão que permitisse que ela vivesse uma vida de casada. No entanto, a solução do Tribunal da Audiência ordenou que Marcus Baptista não poderia impedir que María

vivesse uma vida conjugal com o seu esposo, enquanto Francisco não poderia atrapalhar a sua esposa, sob o risco de ser castigado.

A última pesquisa analisada foi o capítulo de livro “Yten e digo que tenho uma índia chiriguana...’: Experiências de servidão em La Plata Colonial” (2024), inserido na obra *Esclavitud, escravidão: negros e indígenas na ibero-américa (Séc. XVII – Séc XIX)*, de mesma autoria das obras anteriores, publicado pela Editora da Universidade Federal do Piauí, no Brasil. Neste, a autora apresenta a vida de Esperanza de Robles, uma mulher africana escravizada que, ainda na adolescência, tornou-se livre, e finalizou a vida com bens e imóveis, registrando, em testamento, duas indígenas para as três filhas, tratando-as como suas propriedades.

A documentação disponível implica que a mãe de Esperanza, Catalina de Robles, conseguiu acesso à alforria através da compra de sua liberdade ou da liberação da família Robles, a qual estavam submetidas. Como livre, Esperanza continuou trabalhando como empregada doméstica, na mesma casa da família Robles. Concomitantemente, realizou acordos para trabalhos diversos, cada qual com uma troca distinta para a sua subsistência (alimentação, necessidades básicas e vestuário).

Ser cristã fazia parte do dia a dia de Esperanza como uma forma de busca de status em La Plata, além da maior facilidade de adquirir serviços. Dessa forma, as redes formadas por Esperanza permitiram que ela pudesse criar as suas três filhas, todas batizadas, cada uma delas geradas com parceiros diferentes. É interessante notar que Esperanza não menciona um casamento ou um parceiro fixo em seu testamento, datado de 1589.

Para além das formas de subsistência e criação de suas filhas, o testamento de Esperanza menciona a herança da indígena *chiriguana*, chamada Lule, para as três filhas. Lule foi comprada por Esperanza no contexto da “guerra justa”, em que os espanhóis adentraram em locais não colonizados, especialmente as serras amazônicas, para capturar indígenas. Esperanza não a menciona como “escrava”, mas era considerada como um bem patrimonial, passível de ser transmitida às filhas. Além de Lule, Esperanza também menciona uma servente indígena yampara, a órfã Yulsita, deixada com Esperanza por sua mãe aos seis meses de idade. Sendo assim, Esperanza dirigia um lar feminino (constituído pelas três filhas e duas indígenas) e “preocupava-se com a honra da prole feminina, deixando as filhas sob a proteção de famílias que sabia que poderiam cuidar delas” (Orías, 2024, p. 378).

Ao contrário do livro de Bridikhina e Mendieta (1997), Orías (2024) preocupou-se em retirar o artifício da aculturação para justificar a vida de Esperanza. A autora nega a “alienação ou suposta perda cultural”, por compreender que, naquele contexto diverso, as pessoas adotavam estratégias úteis de transformação, resultando em processos de vida (Orías, 2024, p. 379) que, no caso de Esperanza, como uma mulher africana alforriada, “não deve ser automaticamente lida como um processo de aculturação, ‘branqueamento’ ou ‘indianização’” (*id*, p. 381).

A análise do testamento de Esperanza permite, portanto, aprofundar as análises históricas para além dos regimes instituídos que, muitas vezes, deixam de fora relações cotidianas. A proposta da autora, em contramão às permanências estereotipadas carregadas no primeiro livro analisado, convida:

(...) a ver através das fissuras das atribuições étnicas que impedem os historiadores de explicar – ou assumir o controle – das experiências das pessoas que estão por trás das categorias que procuraram estereotipá-las (Orías, 2024, p. 381-382).

Reconhecendo a violência dos arquivos coloniais (Hartman, 2020) e negando a fácil justificativa da aculturação, Orías (2024) demonstra as estruturas sociais do período colonial e suas adequações por parte dos sujeitos, inclusive por mulheres afrodescendentes, como Esperanza de Robles.

Considerações finais

Como mencionado, este artigo trata-se de um recorte de uma pesquisa mais ampla que tinha como mote a produção historiográfica sobre a presença africana na Bolívia. Neste sentido, nos direcionamos para pensar o lugar das mulheres nesta historiografia, uma vez que encontramos apenas quatro produções que versavam exclusivamente sobre tais. Destas, três publicações (um artigo e dois capítulos de livro) foram escritos por uma mesma historiadora, tomando como fonte documental processos jurídicos. Isso nos demonstra que há uma agenda de pesquisa em construção, que nos permite ainda pensar e mapear a presença feminina afro-boliviana em outros contextos históricos e a partir de novas fontes e abordagens.

Comparando os textos, há uma diferença estética entre as bibliografias analisadas, especialmente no que tange à tratativa de estereótipos raciais e as reflexões

críticas acerca dos documentos históricos analisados. Enquanto a narrativa da biografia histórica de 1997 constrói a imagem de uma escravizada negra passiva, “aculturada” e sem sentimentos e/ou desejos, as publicações posteriores refinam o olhar sobre os documentos históricos, nos quais estas mulheres emergem, mesmo de forma indireta. As análises realizadas por Paola Orías (2011a, 2011b, 2024), por meio dos documentos jurídicos, nos mostram que estas mulheres tinham um cotidiano para além do ambiente doméstico, haja vista as suas condenações, indiciamentos e a escrita de testamento.

A feitiçaria e o casamento permitem publicizar a existência destas mulheres nos cotidianos do território boliviano como agentes ativas, enquanto o texto de 2024 elabora uma perspectiva crítica a partir de “uma peça documental de elevado valor, pois reflete parte da gestão da economia pessoal de Esperanza” (Orías, 2024, p. 372). Em seus estudos, Paola Orías vai em contramão às determinações étnico-raciais, questionando os sentidos da aculturação:

É contraproducente que a historiografia se limite à reprodução mecânica e acrítica de estereótipos arbitrários que escondem mais do que revelam. O olhar enriquecedor irá parar nas múltiplas dimensões das pessoas na dinâmica social; olharemos para as suas ações – por vezes contraditórias – para tentar preservar ou transgredir uma certa ordem e limitações impostas no seu presente colonial, que, não devemos esquecer, foram um produto inédito, como a própria história de Esperanza (Orías, 2024, p. 380).

Como mencionamos, Michelle Perrot (2008), ao se referir sobre a escrita da História das Mulheres, atenta para a falta de documentos históricos e vestígios, visto que as mulheres foram apagadas e excluídas dos registros ao longo do tempo. No caso das mulheres afro-bolivianas, a exclusividade dos trabalhos existentes serem restritos ao período colonial, demonstram a dificuldade de encontrar registros de suas existências após a independência da Bolívia (1825) e durante o período contemporâneo.

Em concordância com Orías (2011a; 2024), quando, em raro, se notam as mulheres em espaços públicos, como os casos de Teresa e Esperanza, há um sentido geral de estereotipação, empregando a elas “uma identidade feminina, suscetível de paixão, de nervosismo, de violência e mesmo de selvageria” (Perrot, 2008, p. 21), perigo a qual a historiografia pode recair.

Além disso, a linha temporal analisada nestas historiografias permite identificar o estreitamento das relações sociais entre mulheres negras e povos indígenas, inicialmente

de forma tensionada, no contexto inicial da colonização (séculos XVI e XVII), mas gradualmente se transformando em possíveis redes de apoio nos séculos XVIII e XIX, conforme as obras de 2011. As descrições dos processos jurídicos, nesse sentido, permitem a retomada da identificação de atividades *afro-indígenas*, como as religiosas e/ou sagradas (Restrepo, 2007), tão presentes na marca dos afro-bolivianos na contemporaneidade (Templeman, 1998).

Paola Orías conclui que “o espaço judicial dentro do sistema colonial se revela como um espaço de reconhecimento e marca dos sujeitos” (2011a, p. 30), mesmo que estejam sendo julgadas, como são os casos de Teresa, Juana e María, e do testamento de Esperanza de Robles, como uma documentação em exceção. São demonstrações de “histórias do cotidiano (...) de pessoas humildes que tentam de tudo para sobreviver no emaranhado da cidade” (Perrot, 2008, p. 26).

REFERÊNCIAS

- BRIDIKHINA, Eugenia; MENDIETA, Pilar. *María Sisa y María Sosa: la vida de dos empleadas domésticas en ciudad de La Paz (Siglo XVII). (Protagonistas de la Historia)*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano, 1997.
- CAVALCANTE, Livia Teixeira Canuto; OLIVEIRA, Adélia Augusta Souto de. Métodos de revisão bibliográfica nos estudos científicos. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v.26, n.1, 2020.
- CHAVIANO, Lizbeth J. “Pardas y morenas”, libres y libertas. Propietarias y emprendedoras a finales del siglo XVIII en Trinidad, Cuba. *Anuario De Estudios Americanos*, 78(2), 599–628, 2021.
- DE SÁ, Gabriela Barretto de. A América afro-latina enquanto um desafio ao novo constitucionalismo latino-americano: o caso dos afro-bolivianos. In: TARREGA, Maria Cristina Vidotte Blanco; SANTAMARIA, Rosembert Ariza; SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de; CALEIRO, Manuel (org.). *Estados e Povos da América Latina Plural*. 1ª ed., Goiânia: Editora da PUC de Goiás, p. 293-316, 2016.
- HARTMAN, Saidyia. Vênus em dois atos. Dossiê: Crise, Feminismo e Comunicação, *Revista Eco-Pós*, v.23, n.3 (2020), p.12-33.
- HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?* Mulheres negras e feminismo. 5ª ed., Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- LAVRIN, Asunción. *Sexualidad y matrimonio en la América hispánica: siglos XVI-XVIII*. México: Grijalbo; Madrid : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- LISOCKA-JAEGERMANN, Bogumiła. Los afrodescendientes en los países andinos: el caso de Bolivia. *Revista del CESLA (International Latin American Studies Review)*, v. 1, n. 13, p. 317-329, 2010.

MACONDE, Juan Angola. La ruta histórica de los afrodescendientes bolivianos: Resistencia, aportes y presencia afrodescendiente en la Audiencia de Charcas, hoy Estado Plurinacional de Bolivia. In: BECERRA; BUFFA; NOUFOURI; AYALA (org.). *Las poblaciones afrodescendientes de América Latina y el Caribe: pasado, presente y perspectivas desde el siglo XXI*. 1ª ed., Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, p. 313-332, 2012.

NAVARRETO, Federico. Malinche, la virgen y la montaña: el juego de la identidad en los códices tlaxcaltecas. *História*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 288-310.

OLIVEIRA, Rafael Domingos de. Afro-América: das diásporas africanas à luta por reconhecimento. Podcast Hora Americana. [Locução de: Caio Pedrosi, Luiz Calil, Rodolfo Gautier, Priscila Pereira e André Ferreira.], Spotify, 09/04/2024. Acesso em: 21/05/2024.

ORÍAS, Paola Andréa Revilla. "Mi esclava, la negra María, está inquieta desde que escuchó al indio Francisco tocar el harpa": Gestos, miradas y afectos ignorados, Charcas (1632- 1822). In: LEMA GARRET, Ana María (org.). *Historias de mujeres: mujeres, familias, historias*. (Colección Ciencias Sociales – Historia de El País). 1ª ed., Santa Cruz de la Sierra: El País, 2011a.

ORÍAS, Paola Andréa Revilla. ¡Andaba como loca! Así que tuve a bien asegurarle que ya estaba hecho el hechizo: justicia e idiosincrasia charqueñas en los albores de la independencia. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2011b.

ORÍAS, Paola Andréa Revilla. Bailando memorias negras: La crítica afroboliviana a su representación. In: GHIDOLA, María de Lourdes; PERÍA, Juan Francisco Martínez (org.). *Estudios afrolatinoamericanos: nuevos enfoques multidisciplinares: Actas de las Terceras Jornadas del GEALA*. 1ª ed., Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, p. 149-162, 2013.

ORÍAS, Paola Andréa Revilla. "Yten e digo que tenho uma índia chiriguana...": experiências de servidão em La Plata colonial. In: LIMA, Solimar Oliveira; SILVA, Rodrigo Caetano (org.). *Esclavitud, escravidão: negros e indígenas na ibero-américa (Séc. XVII – Séc XIX)*. Teresina: EDUFPI, p. 362-382, 2024.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

PRADO, Maria Lígia Coelho. Em busca da participação das mulheres nas lutas pela independência política da América Latina. *Revista Brasileira de História*, v. 12, n. 23-24, p. 77-90, 1992.

PRADO, Maria Lígia Coelho; FRANCO, Stella Maris Scatena. A participação das mulheres na independência da Nova Granada: gênero e construção de memórias nacionais. *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas: Nova Granada, Venezuela e Cuba*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

RESTREPO, Eduardo. El "giro al multiculturalismo" desde un encuadre afro-indígena. *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, v. 12, n. 2, p. 475-486, 2007.

ROBINS, Nicholas A. "La Leyenda Negra": esclavos negros en las minas de Potosí. In: *Mitos Expuestos: Leyendas Falsas de Bolivia*, 1ª ed., Grupo Editorial Kipus: Cochabamba, p. 11-38, 2014.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, p. 71-99, 1995.

TEMPLEMAN, Robert Whitney. "We are people of the Yungas, we are the saya race". In: WHITTEN JR., NORMAN E.; TORRES, Arlene (org.). *Blackness in Latin America and the Caribbean: social dynamics and cultural transformation*. 1º volume: Central America and Northern and Western South America, Indiana University Press, p. 426-444, 1998.

Recebido em: 30/01/2026

Aceito em: 09/05/2026

O feminino entre heranças e silêncios: a transmissão do trauma em *Volver*

The feminine between legacies and silences: the transmission of trauma in Volver

Cimara Bandeira de Sousa Caldas¹

Leônia Cavalcante Teixeira²

Resumo: Este artigo analisa a representação do feminino no filme *Volver* (2006) de Pedro Almodóvar, a partir de uma leitura que articula cinema, linguagem e psicanálise. Considerando o filme como uma insígnia cultural, investiga-se a construção narrativa das personagens femininas e os modos pelos quais a memória, a herança simbólica e a transmissão transgeracional da violência de gênero se inscrevem discursivamente. A análise privilegia a tríade filha–mulher–mãe encarnada na personagem Raimunda, observando como o enredo cinematográfico elabora silenciamentos, repetições e rupturas no interior das relações familiares. Em diálogo com a clínica psicanalítica da urgência subjetiva, o artigo discute como determinadas experiências narradas no cinema encontram ressonância na escuta clínica, evidenciando a persistência de marcas simbólicas ligadas à violência e à transmissão psíquica entre gerações. Conclui-se que *Volver* constrói uma narrativa do feminino que desloca leituras moralizantes ou paternalistas, permitindo compreender a linguagem cinematográfica como espaço de elaboração simbólica e reinscrição subjetiva das experiências de violência.

Palavras-chave: transgeracionalidade; violência de gênero; psicanálise, *Volver*.

Abstract: This article analyzes the representation of femininity in Pedro Almodóvar's film *Volver* (2006) through a perspective that articulates cinema, language, and psychoanalysis. By considering the film as a cultural text, the study investigates the narrative construction of female characters and the ways in which memory, symbolic inheritance, and the transgenerational transmission of gender-based violence are discursively inscribed. The analysis foregrounds the daughter–woman–mother triad embodied by the character Raimunda, examining how the cinematic plot elaborates silencing, repetition, and rupture within family relationships. In dialogue with the psychoanalytic clinic of subjective urgency, the article discusses how experiences narrated in the film resonate with clinical listening, revealing the persistence of symbolic marks linked to violence and psychic transmission across generations. It concludes that *Volver* constructs a narrative of femininity that displaces moralizing or paternalistic readings, allowing cinematic language to be understood as a space for symbolic elaboration and subjective reinscription of experiences of violence.

Keywords: transgenerationality; gender-based violence; psychoanalysis; *Volver*.

Introdução

O cinema, enquanto linguagem e prática cultural, constitui-se como um campo privilegiado para a análise das formas pelas quais experiências subjetivas e coletivas são narradas, simbolizadas e transmitidas. Ao articular imagem, som e narrativa, os filmes

¹ Psicanalista. Doutoranda em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará (PPGP/UFC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5157568528327341>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-5810-4614>. E-mail: cimara.bandeira@urca.br

² Professora titular do PPG em Psicologia da UNIFOR. Doutora em Saúde Coletiva pela UERJ e pós-doutora em Psicologia pela Universidade Aberta de Lisboa. Psicóloga e psicanalista. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0037242106948921>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4997-5349>. E-mail: leonia.ct@gmail.com

produzem discursos que ultrapassam o entretenimento, inscrevendo-se como textos capazes de revelar tensões históricas, sociais e subjetivas. Nesse sentido, a obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar destaca-se pela recorrente centralidade conferida às personagens femininas e pela maneira singular com que aborda temas como memória, violência, maternidade e transmissão entre gerações.

O filme *Volver* (2006) apresenta um enredo marcado pelo retorno do passado e pela persistência de segredos familiares que atravessam gerações de mulheres. A narrativa constrói um universo no qual fantasmas, silêncios e heranças simbólicas não se apresentam como elementos meramente fantásticos, mas como operadores discursivos que estruturam as relações entre mãe, filha e avó. A linguagem cinematográfica, nesse contexto, torna-se um espaço de elaboração das experiências femininas diante da violência, da perda e da necessidade de reinscrição subjetiva do vivido.

A partir dessa perspectiva, este artigo propõe uma leitura de *Volver* que articula os estudos da linguagem e do discurso cinematográfico com contribuições da psicanálise. O filme é tomado como um texto cultural no qual se inscrevem formas específicas de narrar o feminino, evidenciando tanto a repetição quanto a possibilidade de ruptura de heranças simbólicas associadas à violência de gênero. A análise privilegia a personagem Raimunda, observando como sua trajetória é construída narrativamente a partir da tríade filha-mulher-mãe, eixo fundamental para compreender os processos de transmissão transgeracional apresentados no filme.

Em diálogo com a clínica psicanalítica em urgência subjetiva (dispositivo clínico de tempo determinado, orientado à escuta do sofrimento psíquico em situações de crise), o artigo aproxima a narrativa cinematográfica de experiências de mulheres vítimas de violência de gênero escutadas no contexto clínico, a partir de demandas encaminhadas por uma instituição pública de defesa das mulheres, o Núcleo de Defesa da Mulher da Defensoria Pública do Estado do Ceará (NUDEM), sediado em Fortaleza.

Tal aproximação não se orienta pelo estabelecimento de paralelismos diretos entre ficção e clínica, mas pela investigação de ressonâncias simbólicas entre o discurso fílmico e o discurso do sujeito em sofrimento. Essa articulação possibilita compreender como determinadas formas de narrar a violência e o feminino atravessam distintos campos discursivos, revelando continuidades e deslocamentos nos modos de simbolização dessas experiências.

Assim, ao tomar *Volver* como objeto de leitura a partir da linguagem, da organização narrativa e das formas de transmissão psíquica do trauma, este estudo interroga a repetição de posições subjetivas que se atualizam como herança no interior das linhagens femininas. Ao fazê-lo, busca contribuir para os debates contemporâneos sobre o feminino nas mulheres e a violência de gênero, situando o cinema como um dispositivo simbólico capaz de produzir sentidos, tensionar evidências e oferecer modos de elaboração discursiva das marcas inscritas tanto na história singular quanto na experiência coletiva.

Cinema, narrativa e transmissão simbólica do feminino

[...] esses foram os três lugares em que me formei: os pátios manchegos onde as mulheres faziam renda de bilro, cantavam e criticavam toda a cidadezinha; a explosiva e libertina noite madrilenha de 1977 a 1990; e a tenebrosa educação religiosa que recebi dos salesianos no começo dos anos 1960 [...] junto com outras coisas: o Desejo não só como produtor dos meus filmes, mas como loucura, epifania e lei à qual precisamos nos submeter, como se fôssemos protagonistas da letra de um bolero (Almodóvar, 2024, p. 16).

A cinematografia de Pedro Almodóvar revela, por meio de uma estética marcada pelo excesso controlado e por traços sutis de caricatura, as pulsões que atravessam a subjetividade humana. Em *O último sonho* (2024), o cineasta reflete sobre os cenários que moldaram sua formação pessoal e artística, os quais reverberam intensamente em sua obra e fornecem o terreno simbólico no qual sua linguagem cinematográfica se constrói.

Ao rememorar esses espaços formativos, Almodóvar destaca os pátios manchegos, habitados por mulheres que partilhavam o cotidiano, a oralidade e a crítica social; a noite madrilenha entre o fim da ditadura e os primeiros anos da democracia; e a educação religiosa recebida na infância, atravessada por repressão e culpa. Esses elementos se articulam à noção de desejo não apenas como motor da criação artística, mas como força que se impõe ao sujeito, conduzindo-o entre excesso, epifania e lei simbólica (Almodóvar, 2024).

Nesse contexto, temas como angústia, amor, gozo, morte e violência atravessam de modo recorrente as narrativas do cineasta. A escolha do filme *Volver* (2006) para este recorte justifica-se pela centralidade da relação mãe e filha na trama, articulada a uma

reflexão sobre memória, silêncio e transmissão entre gerações. O enredo permite uma leitura que dialoga com a psicanálise, sobretudo no que se refere à transgeracionalidade, compreendida como o processo pelo qual traumas, conflitos e dinâmicas familiares são transmitidos, de forma nem sempre consciente, entre diferentes gerações (Kaës, 1998).

Esta análise concentrar-se-á no vínculo que une Raimunda, sua mãe Irene e sua filha Paula, eixo em torno do qual se organizam afetos, perdas e tensões que atravessam a experiência feminina ao longo da vida dessas mulheres. A trajetória de Raimunda, interpretada por Penélope Cruz, apresenta uma mulher marcada por vivências traumáticas e por uma relação ambígua com a figura materna. Quando jovem, Raimunda foi vítima de abuso sexual cometido pelo próprio pai, episódio que resultou em uma gravidez. A mãe, alheia ao ocorrido, permaneceu no lugar do não saber, instaurando um silenciamento que se soma à violência sofrida. Diante desse cenário, Raimunda se afasta, carregando consigo tanto a marca do abuso quanto o desamparo decorrente da ausência de reconhecimento materno.

Pode-se compreender esse sofrimento como duplo: ao trauma da violência sexual soma-se a experiência do abandono simbólico, produzindo uma ferida que atravessa sua história. Anos mais tarde, após quatorze anos de intenso trabalho para sustentar a si e à filha, Raimunda depara-se com a repetição da violência, quando, ao retornar para casa, exausta, encontra o marido morto na cozinha e ouve de sua filha Paula, a confissão de que o matou em legítima defesa, ao tentar proteger-se de uma tentativa de estupro.

Diante dessa cena, Raimunda assume uma posição decisiva. Ao limpar o local do crime, reinscreve a narrativa do ocorrido e afirma à filha que foi ela quem matou o marido, orientando Paula a sustentar que nada viu, pois estava fora de casa. Esse gesto vai além de uma simples tentativa de ocultar o fato e pode ser interpretado como uma virada de posição subjetiva: ao assumir a responsabilidade para si, Raimunda passa a ocupar o lugar da proteção materna que lhe faltou na infância, gerando uma fenda na cadeia de transmissão do trauma da violência.

Nesse sentido, *Volter* pode ser compreendido como um filme sobre retornos. Retorno ao passado, retorno das figuras ausentes e retorno como possibilidade de reconstrução. Irene, mãe de Raimunda, reaparece como uma presença espectral que desafia a lógica da ausência definitiva, enquanto Raimunda, ao reabrir o restaurante onde ocultara o corpo do marido, reinventa sua trajetória e confronta o peso de sua história. O

retorno não se apresenta como simples repetição, mas como oportunidade de deslocamento e reorganização subjetiva.

Diferentemente de narrativas cinematográficas que se fixam na irredutibilidade do trauma, Almodóvar elabora uma abordagem na qual a dor é reconhecida, mas não ocupa o lugar de totalidade. Em *Volver*, o eixo narrativo desloca-se do escândalo e da espetacularização da violência para a capacidade inventiva das mulheres que, confrontadas com a adversidade, engendram saídas singulares. É justamente na tensão entre repetição e possibilidade de reinvenção que se inscreve a potência do filme, conferindo-lhe um estatuto singular enquanto narrativa do feminino.

A experiência feminina pode, assim, ser compreendida como uma trama coletiva, sustentada por laços de pertencimento entre mulheres que atravessam gerações. A ideia de uma irmandade que se fortalece entre mães, filhas e netas remete, por um lado, à persistência de uma memória marcada pela violência e, por outro, à abertura de deslocamentos possíveis, nos quais a herança não se impõe como destino. Tal movimento pode ser lido à luz da filmografia de Pedro Almodóvar, especialmente no modo como o feminino se reinscreve no intervalo entre continuidade e ruptura.

Nesse horizonte, o diálogo com o poema *Vozes Mulheres*, de Conceição Evaristo, mostra-se particularmente fecundo, quando a autora afirma que “[...] a nossa irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta [...]” (Evaristo, 2020, p. 34). A imagem evocada pelo poema permite compreender que a violência transgeracional vivida pelas mulheres não se esgota na repetição do sofrimento, mas produz ressonâncias que fazem despontar vozes já não restritas à dor herdada. Trata-se de um movimento em que o que se transmitia sob a forma do silenciamento pode encontrar vias de enunciação, fazendo da palavra um gesto simultaneamente político e subjetivo, capaz de tensionar a violência ainda presente na “confraria de mulheres” (Martins, 2024; Evaristo, 2019).

Desse modo, a análise das personagens Raimunda e Paula permite estabelecer uma aproximação entre o universo cinematográfico e os enunciados que emergem no contexto da clínica psicanalítica com mulheres em situação de violência, atendidas pelo dispositivo de urgência subjetiva. Tal aproximação não se apresenta, neste trabalho, como um estudo de caso, mas como uma articulação simbólica entre narrativas culturais e formas discursivas recorrentes que se manifestam no campo da escuta clínica,

tornando visíveis pontos de ressonância entre a linguagem cinematográfica e a experiência subjetiva do sofrimento feminino.

Em diálogo com a narrativa de *Volter*, observa-se que determinadas formas de silenciamento e repetição da violência de gênero também se manifestam nos discursos escutados nesse contexto. Trata-se da consideração de fragmentos discursivos que evidenciam a persistência de marcas simbólicas associadas à transmissão transgeracional da violência. Assim como no filme, tais enunciados revelam a dificuldade de simbolização do trauma e a necessidade de um espaço de fala que possibilite a reinscrição subjetiva da experiência.

No plano dessas articulações, apresenta-se a vinheta de atendimento de uma mulher acompanhada pelo dispositivo de urgência subjetiva, nomeada Raimunda em alusão à personagem de Almodóvar. Trata-se de uma mulher de 36 anos, residente em Fortaleza, Ceará, que atua como empregada doméstica e é mãe de dois filhos. Encaminhada pelo Núcleo de Defesa da Mulher em razão de uma recente separação conjugal, relata uma trajetória de quinze anos de casamento atravessada por episódios reiterados de violência. Em seu discurso, a permanência na relação é enunciada como efeito de uma idealização da família, na qual a figura paterna ocupava um lugar central, sustentado mesmo à custa de sofrimento.

A decisão de romper com o casamento ocorre quando a violência se dirige à filha adolescente. Esse episódio produz um deslocamento decisivo, pois faz ruir o significante que sustentava a imagem do pai. Enquanto a violência recaía sobre ela, era suportável; quando atinge a filha, torna-se insustentável. Nesse ponto, instala-se uma ruptura que mobiliza a denúncia e o afastamento definitivo do agressor.

Ao longo dos atendimentos, apresentam-se questões relacionadas à culpa, ao medo e às inquietações quanto ao futuro dos filhos, especialmente no que se refere à possibilidade de repetição da violência nas gerações seguintes. A narrativa inclui ainda a história familiar pregressa, marcada pelo afastamento da mãe biológica na infância e por seu retorno em um momento crucial da vida adulta. Essa mãe, ao reaparecer, ocupa simultaneamente o lugar de figura materna e de portadora de uma história própria de violência, reiterando a complexidade das transmissões simbólicas.

Em síntese, a narrativa da Raimunda atendida ecoa o movimento central de *Volter*: o retorno da mãe ausente, a interrupção da violência quando ela ameaça a filha e a tentativa de reconstrução de uma trajetória possível. Trata-se de um percurso

atravessado pela tensão entre repetição e transformação, no qual a linguagem, seja cinematográfica ou clínica, opera como espaço privilegiado de elaboração simbólica e de reorientação subjetiva.

O feminino entre memória e transmissão: uma leitura psicanalítica de *Volver*

As formulações freudianas acerca da sexualidade feminina atravessam diferentes momentos de sua obra, revelando deslocamentos teóricos importantes na tentativa de compreender esse campo da experiência psíquica. De modo geral, podem-se identificar dois períodos centrais. O primeiro, situado entre 1905 e 1920, caracteriza-se pelas concepções iniciais do desenvolvimento da sexualidade infantil, nas quais a sexualidade feminina é pensada a partir do modelo masculino, sob a lógica do monismo sexual. Nesse momento, o referencial fálico organiza a leitura da diferença sexual, subordinando o feminino a uma medida comparativa.

O segundo período da obra freudiana, inaugurado em 1924-1925, assinala uma inflexão significativa, na medida em que Freud se volta para a tentativa de articular uma especificidade da sexualidade feminina. Em *A dissolução do complexo de Édipo* (1924/2011), o autor examina com minúcia as diferenças estruturais entre os percursos masculino e feminino no desfecho do complexo edipiano. No menino, o desenlace se dá sob a sombra da castração, tensionando o conflito entre o desejo libidinal dirigido à mãe e o investimento narcísico no próprio pênis, articulando assim o ponto nodal da formação da identidade sexual (Almeida, 2013).

Na menina, a experiência da castração se apresenta de forma radicalmente distinta: a constatação da ausência do pênis instaura sentimentos de inferioridade, abrindo espaço para a mobilização de compensações simbólicas que tentarão preencher a falta e orientar a reorganização do aparelho psíquico. Essa diferença não é meramente anatômica, mas funda o modo como o feminino se constitui no registro do desejo, da perda e da mediação entre a pulsão e a realidade social e simbólica (Freud, 1924/2011).

A partir dessa descoberta, a menina é levada a deslocar seu investimento libidinal em direção ao pai, na tentativa de substituir a ausência do pênis pelo desejo de obter um filho. Esse desejo, por definição irrealizável, constitui o motor do complexo de Édipo feminino. Contudo, justamente por não se concretizar, conduz ao abandono progressivo desse complexo ao longo do desenvolvimento. Freud descreve, então, três possíveis

desfechos para o Édipo feminino: a inibição sexual ou neurose, a transformação do caráter associada ao complexo de masculinidade ou a feminilidade considerada “normal” (Freud, 1931; 1933/2018).

Essas trajetórias, no entanto, permanecem organizadas sob a supremacia da libido masculina. No primeiro desfecho, a menina renuncia à sexualidade fálica; no segundo, mantém-na de forma persistente; no terceiro, o filho ocupa o lugar simbólico do pênis. A maternidade, nesse contexto, aparece como a via compensatória privilegiada para a castração feminina, concebida por Freud como uma solução fundada na lógica do ter. Contudo, ao revisitar a Conferência 33, intitulada *A feminilidade*, observa-se que, antes de apresentar essa solução, Freud reconhece a feminilidade como um enigma, afirmando reiteradamente seu desconhecimento acerca do desejo feminino.

Em diferentes momentos de sua obra, Freud admite as limitações de seu saber nesse campo. Ao discutir questões relativas à sensibilidade do clitóris e da vagina, reconhece sua ignorância, afirmando, posteriormente, a Ernest Jones, que os conhecimentos disponíveis sobre o desenvolvimento feminino lhe pareciam insatisfatórios e incertos (Jones, 1989). A famosa pergunta dirigida a Marie Bonaparte, “o que quer uma mulher?”, sintetiza esse impasse teórico. Assim, a maternidade surge como uma resposta possível sob o viés do ter, enquanto o enigma da feminilidade permanece como resto irredutível dessa tentativa de resposta (Kehl, 2016).

Zalcborg (2003) observa que, nos últimos anos de sua obra, Freud desloca sua indagação do desejo feminino para a dificuldade da menina em se separar da mãe. Machado e Almeida (2019) aprofundam essa questão ao discutir a relação mãe e filha como um eixo fundamental da sexualidade feminina. Enquanto o pai ocupa a função lógica de agente da castração, também é convocado a preencher uma lacuna simbólica, já que, no campo da feminilidade, a ausência do significante fálico se impõe de maneira estrutural.

Após o mito edipiano, coube aos psicanalistas pós-freudianos ampliar e problematizar o papel da mãe na constituição subjetiva. Nesse movimento, decorrem diferentes representações maternas: a mãe repleta de objetos internos, conforme Melanie Klein; a mãe sustentadora e suficientemente boa, proposta por Winnicott; e a mãe associada ao amor primordial, segundo Balint. Em cada uma dessas formulações, o sofrimento subjetivo é frequentemente vinculado às falhas ou excessos da função materna. Como observa Soller (2005/2022, p. 64), “cheia de objetos, a mãe poderia ser

culpada de receptação; como envoltório incondicional, faltaria com a presença absoluta; como toda-amor, ela pecaria por parcialidade”.

É nesse cenário teórico que *Volter* pode se inscrever pelos significantes que privilegiam as complexas articulações entre os lugares de filha, mulher e mãe, visto que o filme evidencia as marcas deixadas pela relação materna na constituição subjetiva feminina, bem como os efeitos da transmissão transgeracional do trauma e da violência. Para aprofundar essa leitura, torna-se pertinente recorrer à teoria lacaniana, que introduz uma ruptura decisiva ao afirmar que o feminino não se reduz ao gozo fálico, abrindo espaço para a concepção de um gozo que excede os limites da lógica masculina.

Lacan propõe a existência de um gozo feminino suplementar, que não se deixa capturar inteiramente pelo significante fálico e que aponta para uma dimensão do desejo que escapa à simbolização plena. Esse gozo oferece à mulher uma possibilidade de deslocamento em relação à posição maternalizante, permitindo o acesso a uma forma de subjetividade que não se esgota nas construções tradicionais de gênero (Ons, 2018). O aforismo lacaniano “A mulher não existe” (Lacan, 1972-1973/1975) expressa essa impossibilidade de totalização, indicando que o feminino se define justamente pela incompletude e pela não inscrição total no campo dos significantes.

Nessa perspectiva, a mulher ocupa a posição do não-todo, mantendo uma relação ambivalente com o falo. Ela é simultaneamente marcada pela falta e pela presença do falo enquanto significante, sem, contudo, se reduzir a ele. Diferentemente do gozo masculino, centrado no falo, o gozo feminino articula-se a uma dimensão do real que permanece além da simbolização, aproximando-se de experiências místicas e poéticas (Maurano; Souza, 2023).

Em *Volter*, Raimunda é confrontada com a necessidade de reconhecer os contornos de sua feminilidade, não como simples dado biológico, mas como configuração simbólica capaz de sustentar sua existência frente à violência que a ameaça. O deslocamento para Madri assume, nesse sentido, o estatuto de movimento de separação dos referenciais parentais e de tentativa de construção de uma vida que se afaste da repetição compulsiva da violência.

Esse gesto se torna essencial para que Raimunda não se veja aprisionada, à semelhança de sua mãe, nas armadilhas do amor que se apresenta na alteridade do Outro (Lacan, 1972/2008). É, pois, na tensão entre repetição e deslocamento que *Volter* revela sua potência narrativa, constituindo-se como signo que permite pensar a memória,

o silêncio e a herança transgeracional da violência sob formas novas de elaboração simbólica (Araújo; Barros, 2024).

Ressonâncias discursivas entre narrativa cinematográfica e escuta psicanalítica

No atendimento a mulheres em situação de violência doméstica, observa-se que o mal-estar que conduz à busca por um dispositivo psicanalítico de urgência subjetiva costuma decorrer em momentos de ruptura ou denúncia de vínculos amorosos. Essas situações frequentemente desencadeiam estados intensos de angústia, sobretudo quando o laço afetivo esteve sustentado por uma lógica de “amor sem limites”, na qual o sofrimento foi naturalizado e reiterado. Nessas circunstâncias, o amor assume um caráter devastador, operando como elemento central na manutenção do ciclo de violência.

A repetição dessas dinâmicas no campo amoroso pode ser compreendida como uma reedição de feridas transgeracionais, enraizadas, sobretudo, nas relações precoces entre mãe e filha, especialmente em contextos atravessados pela violência. Trata-se de uma repetição que não se limita ao plano individual, mas que se reinscreve ao longo das gerações, mantendo vivos traços de traumas familiares que atravessam a constituição da subjetividade feminina e sustentam legados simbólicos não elaborados.

No filme *Vo/ver*, as relações entre mãe e filha não apenas ilustram a complexidade desses vínculos, como também dialogam diretamente com a teoria psicanalítica ao evidenciar a persistência de traumas familiares que atravessam gerações. A narrativa cinematográfica expõe como esses legados incidem sobre os processos de subjetivação feminina, sem reduzir o feminino a uma experiência homogênea. Ao contrário, trata-se de um campo marcado por tensões, resistências e tentativas de elaboração que se manifestam tanto no discurso fílmico quanto na escuta clínica.

Encarnada nas figuras maternas e nos legados familiares que estruturam as narrativas, a noção de transmissão psíquica pode ser explorada tanto na obra de Almodóvar quanto nos discursos emergentes no campo clínico. Nesse sentido, o conceito de transmissão psíquica transgeracional não opera apenas como um elo temático, mas como um elemento intertextual que atravessa as concepções de família e os modos de transmissão do sofrimento psíquico (Scorsolini-Comin; Santos, 2013).

Ao analisar as reedições da relação entre mãe e filha, tanto no filme quanto na narrativa clínica aqui considerada, observa-se que é a maternidade que persiste como

eixo de sustentação diante da dor da filha. Essa permanência se dá, muitas vezes, sob a forma de uma cumplicidade solidária, em contraste com a fragilidade dos vínculos conjugais. No caso clínico, a conjugalidade, já profundamente marcada pela violência ao longo de quinze anos, encontra seu ponto de colapso quando a agressão ameaça deslocar-se para o abuso sexual e o incesto contra a filha, configurando-se como um limite intransponível que sela a ruptura definitiva do vínculo.

Enquanto em *Volver* ocorre um parricídio literal, no caso clínico observa-se um parricídio de natureza simbólica. O pai, que até então sustentava a conjugalidade para Raimunda, é destituído de sua função no momento em que transgride o limite fundamental ao dirigir a violência à filha. Nesse ponto, a posição subjetiva de Raimunda se reorganiza a partir da função materna, levando-a a assumir o lugar de proteção que lhe faltou em sua própria história. Tanto no filme quanto na narrativa clínica, é a filha que, ao lutar por sua integridade, possibilita uma ruptura no ciclo transgeracional da violência parental (Scorsolini-Comin; Santos, 2013).

Freud (1909/1996) dedicou-se a investigar os mecanismos que regem a transmissão da vida psíquica, destacando o papel das identificações e das relações objetais intergeracionais. Lebovici (1993) ampliou essa reflexão ao analisar os conflitos infantis em articulação com os vínculos parentais e com a rede geracional que envolve pais e avós. Nessa perspectiva, as dificuldades que emergem nos filhos frequentemente refletem conflitos reprimidos da infância de seus pais, transmitidos de modo inconsciente (Fernández, 2021).

A função parental ocupa lugar central nesse processo, pois é por meio dela que se mobilizam transmissões inconscientes que não se restringem a traumas ou segredos, mas incluem histórias, significantes e discursos que reverberam no psiquismo dos descendentes (Fernández, 2021). Torna-se, assim, necessário conceber a transmissão como uma prática psíquica, distinguindo entre modalidades traumáticas e não traumáticas e atentando para suas diferentes repercussões subjetivas (Freud, 1913-1914/2012).

Segundo Ons (2018), o termo trauma, de origem grega, refere-se a uma ferida que rompe a integridade do organismo. A partir do final do século XIX, a psicanálise passa a compreendê-lo em suas dimensões de choque, efração e consequências psíquicas. Em 1920, com a formulação do além do princípio do prazer, Freud conceitua o trauma como um acontecimento inesperado que rompe a continuidade das representações, expondo

o sujeito ao absurdo e ao desamparo. Lacan (1964/2008), ao retomar essa discussão, sublinha que o trauma evidencia a falência das tentativas de idealização do real, configurando-se como a irrupção de algo que escapa à simbolização.

Desde a concepção, o sujeito é atravessado pelos ideais parentais, pelos mitos familiares e pelos significantes que o precedem. Inserido nessa trama, o bebê reencontra o ideal narcísico dos pais e, ao mesmo tempo, apropria-se desse legado para estruturar sua subjetividade e suas futuras relações amorosas. A família, nesse sentido, não apenas transmite padrões, mas também media processos de transformação, pois toda transmissão carrega em si a possibilidade de ruptura e reinvenção (Scorsolini-Comin; Santos, 2013).

A própria noção de família, derivada do latim *familia*, remete a uma estrutura de pertencimento e submissão, evocando os nós que aprisionam o sujeito à trama transgeracional. Freud, em *Totem e tabu* (1913/2012), já indicava a importância da apropriação dos legados familiares para o desenvolvimento psíquico. Em *O ego e o id* (1923), ao abordar a constituição do supereu, ressalta que essa instância é moldada não apenas pelos pais imediatos, mas por um legado psíquico transmitido por gerações anteriores.

A transmissão psíquica refere-se, portanto, tanto à inscrição do sujeito em uma cadeia genealógica quanto à forma como essa herança estrutura sua subjetividade. Kaës (1998) destaca que esse processo implica a precedência do sujeito por múltiplos outros e a necessidade de elaborar esse legado, assumindo uma posição de responsabilidade diante do que foi transmitido. A transmissão intergeracional ocorre quando os conteúdos são assimiláveis e passíveis de simbolização; já a transmissão transgeracional diz respeito à perpetuação de conteúdos traumáticos não elaborados, que se inscrevem nas lacunas do discurso e denunciam a persistência de um legado psíquico não transformado (Gomes, 2005).

Nos atendimentos de urgência subjetiva, Raimunda expressa o desejo de construir uma família distinta daquela em que cresceu. Criada pela avó paterna após o abandono dos pais, sustenta a idealização de uma família nuclear como resposta à carência simbólica que atravessou sua infância. O reencontro com a mãe biológica ocorre apenas após a denúncia do marido, momento em que Raimunda explicita a necessidade de que essa mãe pudesse, finalmente, ocupar uma função materna estruturante.

Ao reconhecer a repetição transgeracional da violência em sua própria história, Raimunda manifesta angústia e culpa, especialmente em relação à filha. Sua preocupação com o futuro amoroso de Paula revela o esforço de interromper a cadeia de repetição, ainda que essa tentativa seja atravessada por incertezas. A influência da família de origem nas escolhas amorosas mostra-se recorrente, seja por identificação inconsciente com os modelos parentais, seja pela repetição de dinâmicas internalizadas ao longo da vida (Scorsolini-Comin; Santos, 2013; Falcke; Wagner; Mosmann, 2005).

Diante desse ciclo, Raimunda afirma o desejo de “*ser diferente*”. Essa afirmação pode ser lida como um deslocamento subjetivo importante, no qual a angústia deixa de operar como paralisia e passa a funcionar como sinal de implicação. Longe de indicar dessubjetivação, a angústia revela a possibilidade de movimento e reinscrição. Nesse ponto, a escuta psicanalítica se apresenta não como produção de saber sobre o sujeito, mas como espaço ético de acolhimento do singular, capaz de abrir brechas para que novos sentidos se inscrevam nas tessituras do sujeito (Veras, 2024; Miller, 2003).

Considerações finais

Ao tomar *Vol/ver* como texto cultural, este artigo buscou evidenciar como a linguagem cinematográfica é contundente para significação de experiências de violência, memória e transmissão simbólica do feminino. A articulação com a psicanálise permitiu compreender essas narrativas não como expressões individuais isoladas, mas como produções discursivas atravessadas por heranças históricas, familiares e culturais. Nesse sentido, o cinema se apresenta como um espaço privilegiado de reinscrição simbólica, no qual o dizer feminino encontra condições para tensionar repetições silenciadas e produzir deslocamentos de sentido.

A obra de Pedro Almodóvar revelou-se particularmente fecunda para a reflexão psicanalítica sobre a transmissão transgeracional da violência e sobre os impasses que atravessam a constituição do feminino na mulher. A trajetória de Raimunda evidencia a circularidade dos traumas familiares e a complexidade dos laços maternos, nos quais o cuidado, a proteção e o sofrimento se entrelaçam. A personagem se movimenta entre o peso da herança recebida e a possibilidade de ruptura, assumindo para si a responsabilidade de reinscrever sua história. Tal gesto não se limita à proteção da filha,

mas configura um ato subjetivo que reposiciona a mulher na trama do desejo e da transmissão psíquica.

A aproximação entre o enredo cinematográfico e a escuta clínica no dispositivo de urgência subjetiva evidenciou tais ressonâncias significativas. Os fragmentos clínicos oriundos da escuta em dispositivo de urgência subjetiva permitiram observar que a violência doméstica não se apresenta como um acontecimento pontual, mas como um traçado que se propaga transgeracionalmente, incidindo sobre os vínculos amorosos e as funções parentais. No entanto, ao se autorizar a escutar sua própria história sob outra chave, a mulher atendida encontrou um ponto de inflexão capaz de deslocar sua posição subjetiva e tensionar a lógica da repetição.

A análise conjunta do filme e a escuta clínica evidenciam que a violência transgeracional se perpetua não apenas pela materialidade dos atos violentos, mas também pelos silêncios, omissões e pactos implícitos que atravessam as relações familiares. A poética cinematográfica de Almodóvar evidencia que a reconfiguração do feminino passa, frequentemente, pela possibilidade de romper com narrativas herdadas e de inscrever novos sentidos no fio das repetições, ainda que tal movimento não se dê sem conflito ou sofrimento.

Do ponto de vista psicanalítico, a urgência subjetiva configura-se como um espaço ético no qual o trauma pode ser nomeado, deslocado e parcialmente simbolizado, abrindo margem para novos arranjos subjetivos. Assim, tanto na ficção quanto na clínica, o confronto com a violência não elimina as marcas do vivido, mas pode operar como fissura a partir da qual se torna possível uma reinvenção do laço consigo e com o outro. Trata-se menos de apagar a dor do que de reinscrevê-la, de modo que o sujeito não permaneça capturado pela repetição.

Este estudo reafirma, assim, a relevância da psicanálise para a compreensão das dinâmicas de transmissão psíquica da violência, ao demonstrar que, embora a repetição possa se apresentar como destino, a palavra e o desejo conservam potência transformadora. O feminino, tal como formulado por Lacan, não se deixa capturar integralmente pelas coordenadas fálicas; ele se esboça nas lacunas, nos intervalos e no que resiste à totalização simbólica.

Ao iluminar as vicissitudes do feminino, a psicanálise permite ler, nas histórias dessas mulheres, não apenas a persistência da violência, mas também a potência do desvio. *Volver*, nesse horizonte, não se reduz a um retorno ao passado, mas se afirma

como a abertura de uma temporalidade outra, na qual o que foi transmitido pode ser interrogado, deslocado e, ainda que parcialmente, reinventado.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. M. M. de. Um olhar psicanalítico sobre o universo feminino no filme *Colcha de retalhos*. *Cógito*, v. 14, p. 35–42, 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792013000100008&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 19 mar. 2025.
- ALMODÓVAR, Pedro. *O último sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- ALMODÓVAR, Pedro (Diretor). *Volver*. Produção: El Deseo. Espanha, 2006. Filme.
- ARAÚJO, A. dos S.; BARROS, R. de A. “Eu que amo tanto”: a devastação feminina nas parcerias amorosas. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, v. 17, n. 7, e8345, 2024. DOI: 10.55905/revconv.17n.7-179.
- ARRUDA, L. M. C. de. *Desejo e transgressão no cinema de Pedro Almodóvar*. Curitiba: Appris, 2018.
- EVARISTO, C. Vozes Mulheres. In: SANTANA, B (org.). *Vozes insurgentes de mulheres negras*. Belo horizonte: Mazza Edições, 2019
- EVARISTO, C. Insubmissas Lágrimas de Mulheres. 4ª edição. Rio de Janeiro: Malê, 2020
- FERNÁNDEZ, D. Contribuições do contra-Édipo parental na clínica com adolescentes. *Psicologia USP*, v. 32, e180153, 2021. DOI: 10.1590/0103-6564e180153.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. In: *Obras completas*, v. 11: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Trabalho original publicado em 1913–1914).
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. In: *Obras completas*, v. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Trabalho original publicado em 1914–1916).
- FREUD, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo. In: *Obras completas*, v. 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923–1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Trabalho original publicado em 1924).
- FREUD, Sigmund. Sobre a sexualidade feminina. In: *Amor, sexualidade, feminilidade*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 285–312. (Trabalho original publicado em 1931).
- FREUD, Sigmund. A feminilidade. In: *Amor, sexualidade, feminilidade*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 313–348. (Trabalho original publicado em 1933).
- FREUD, Sigmund. O ego e o id. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 19, p. 13–80. (Trabalho original publicado em 1923).
- FREUD, Sigmund. Romances familiares. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9, p. 215–222. (Trabalho original publicado em 1909 [1908]).

- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 7. (Trabalho original publicado em 1905).
- GOMES, I. C.; ZANETTI, S. A. S. Transmissão psíquica transgeracional e construção de subjetividade: relato de uma psicoterapia psicanalítica vincular. *Psicologia USP*, v. 20, n. 1, p. 93–108, 2009.
- GOMES, I. C. Conflictos conyugales en la contemporaneidad y transmisión psíquica: investigación e intervención con parejas. *Subjetividad y Procesos Cognitivos*, v. 18, n. 1, p. 122–140, 2014.
- KAËS, René. Os dispositivos psicanalíticos e as incidências da geração. In: EIGUER, Alberto (Org.). *A transmissão do psiquismo entre gerações*. São Paulo: Unimarco, 1998. p. 55–79.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LACAN, Jacques. O aturdido. In: *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 448–497. (Trabalho original proferido em 1972).
- LACAN, Jacques. Televisão. In: *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 508–543. (Trabalho original proferido em 1973).
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: O sinthoma*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (Seminário de 1975–1976).
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (Seminário de 1964).
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (Seminário de 1972–1973).
- LEBOVICI, Serge. On intergenerational transmission: filiation from affiliation. *Infant Mental Health Journal*, v. 14, n. 4, p. 260–272, 1993. DOI: 10.1002/1097-0355(199324)14:4<260::AID-IMHJ2280140402>3.0.CO;2-Z.
- MACHADO, L. A.; ALMEIDA, M. T. F. Quando chega a aurora: a relação mãe e filha sob a perspectiva da clínica psicanalítica. *Psicologia em Revista*, v. 25, n. 3, p. 1098–1119, 2019. DOI: 10.5935/1678-5177.20190066.
- MARTINS, Thaisa Silva. Autoria insubmissa de Conceição Evaristo: considerações sobre o enfrentamento à violência por meio da escrivência. *RE-UNIR - Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Rondônia*, Porto Velho, v. 11, n. 2, p. 207–225, 2024. DOI: 10.47209/2594-4916.v.11.n.2.p.207-225.
- MAURANO, D.; SOUZA, J. *A saga do feminino na mulher: a misoginia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2023.
- MILLER, Jacques-Alain. A criança entre a mãe e a mulher. *Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n. 21, p. 7–12, 1998.
- MILLER, Jacques-Alain. Uma partilha sexual. *Clique: o sexo e seus furos*, n. 2, p. 13–29, 2003.
- MILLER, Jacques-Alain. *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- MILLER, Jacques-Alain. *O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

ONS, Silvia. *Tudo que você precisa saber sobre psicanálise*. Tradução de S. M. Dolinsky. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

SCORSOLINI-COMIN, F.; SANTOS, M. A. A transmissão psíquica na poética familiar de Almodóvar – *Volver* (2006) e *Tudo sobre Minha Mãe* (1999). *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 29, n. 3, p. 287–295, 2013. DOI: 10.1590/S0102-37722013000300006.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VERAS, Marcelo; MONTEIRO, L. F.; HENRIQUES, R. P. (Orgs.). *Escutas do indizível: a urgência subjetiva dos universitários*. Salvador: EDUFBA, 2024.

ZALCBERG, Malvine. *A relação mãe e filha*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

Recebido em: 21/01/2026

Aceito em: 21/04/2026

Dalva e a violência de gênero em *Tudo é rio*, de Carla Madeira

Dalva and gender-based violence in Tudo é rio, by Carla Madeira

Brenda Maurício Oliveira Costa¹

Randra Kevelyn Barbosa Barros²

Resumo: Este artigo analisa a forma como o romance *Tudo é rio* (2021), de Carla Madeira, representa a experiência da personagem Dalva diante da violência de gênero e suas possíveis relações com problemáticas sociais atuais. Mobilizando a crítica literária feminista, especialmente em Zolin (2009) e Figueiredo (2020), investiga-se se a obra naturaliza ou denuncia as desigualdades de gênero, revelando de que maneira constrói a experiência feminina. Com base em Gomes (2013), descreve-se a dimensão da violência contra a mulher nas narrativas, enquanto Schøllhammer (2009) contribui para situar a obra no cenário da literatura brasileira contemporânea. Destaca-se ainda a relevância da autoria feminina na abordagem de temas ligados aos corpos e às subjetividades das mulheres. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, articulando análise literária do romance e diálogo com textos teóricos (Durão, 2015). Os resultados indicam que a construção da personagem revela momentos que oscilam entre a naturalização e a denúncia da violência. O estudo contribui para o debate sobre as representações da experiência feminina na literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Violência de gênero; personagem feminina; literatura brasileira contemporânea; *Tudo é rio*.

Abstract: This article analyzes how the novel *Tudo é rio* (2021), by Carla Madeira, represents the experience of the character Dalva in the context of gender violence and its possible relations to contemporary social issues. Drawing on feminist literary criticism, especially Zolin (2009) and Figueiredo (2020), the study investigates whether the work naturalizes or denounces gender inequalities, revealing how female experience is constructed in the narrative. Based on Gomes (2013), the article discusses the dimension of violence against women in literary narratives, while Schøllhammer (2009) contributes to situating the novel within the context of contemporary Brazilian literature. The relevance of female authorship in addressing themes related to women's bodies and subjectivities is also highlighted. The research adopts a qualitative and interpretative approach, articulating literary analysis of the novel with dialogue with theoretical texts (Durão, 2015). The results indicate that the construction of the character reveals moments that oscillate between the naturalization and the denunciation of violence. The study contributes to the debate on representations of female experience in contemporary Brazilian literature.

Keywords: Gender violence; female character; contemporary Brazilian literature; *Tudo é rio*.

Introdução

A violência contra a mulher tem sido problematizada de forma crescente em diferentes esferas da sociedade, evidenciando um esforço coletivo para romper com a sua naturalização. Nesse cenário, a literatura brasileira contemporânea também se

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6475631266438249>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-3777-2787>. E-mail: brendamauriciooliveira@gmail.com

² Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5627538864650308>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3881-1063>. E-mail: rkbbarros@uesc.br

apresenta como um espaço de reflexão sobre as desigualdades de gênero e experiências femininas, principalmente em obras de autoria de mulheres.

Nesse contexto, em 2014, Carla Madeira lançou a primeira edição do romance *Tudo é rio* pela editora Quixote+Do que rapidamente se tornou um best seller nacional. A narrativa acompanha três personagens principais cujas vidas se entrelaçam: Dalva e Venâncio, casal apaixonado desde a adolescência, e Lucy, prostituta da cidade que exerce a profissão por prazer desde que descobriu sua sexualidade com homens mais velhos, ainda na adolescência.

A relação entre os personagens se conecta após um evento trágico: Venâncio, ao observar a esposa amamentar o filho recém-nascido, é tomado por uma crise de ciúmes e a espanca, matando também o bebê. Após o episódio, Dalva continua a conviver com o marido em estado introspectivo, mantendo silêncio diante do sofrimento, enquanto Lucy desenvolve uma obsessão por Venâncio, formando o triângulo amoroso que centraliza a história. Por meio dessa construção, a obra oferece um espaço de reflexão sobre as relações de gênero e sobre as maneiras como a literatura representa a experiência feminina diante de contextos de opressão.

Apesar do sucesso de público e da ampla circulação de *Tudo é Rio* em clubes de leitura, redes sociais e lista de mais vendidos, a obra ainda conta com poucas análises de caráter acadêmico³. Vanessa Brandão (2024) debruça-se sobre a violência sofrida pela personagem Dalva, numa análise comparativa com a obra *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, destacando que a literatura contemporânea escrita por mulheres encena a violência de gênero como experiência de luto do mundo.

Em estudos recentes, Gaciele Amaral e Marilda Lachovski (2023) analisam as personagens-mães, ressaltando a perspectiva de recusa da maternidade, enquanto Giny Dantas e Silvana Oliveira (2024) investigam o funcionamento da sociedade patriarcal sobre as personagens principais e secundárias. Sob o viés da Linguística Cognitiva, Alécia Silva (2023) enfatiza a importância das metáforas dos líquidos para a construção da narrativa. Barros (2025) concentra-se nas polêmicas da recepção crítica e no sucesso editorial da obra, destacando a relação entre aceitação do público e análise acadêmica.

³ Em 2024, *Tudo é rio* alcançou a marca de 300 mil exemplares vendidos, o que resultou na concessão do prêmio de recordista pelo Grupo Editorial Record à autora Carla Madeira. Já em maio de 2025, a Folha de S. Paulo promoveu uma seleção dos 25 melhores livros brasileiros do século XXI, elaborada a partir dos votos de professores universitários, jornalistas, membros da Academia Brasileira de Letras e outros especialistas, da qual a obra não integrou a lista final. Assim, o êxito comercial não corresponde necessariamente à legitimação da obra no campo da crítica literária.

Embora haja estudos sobre violência de gênero na literatura brasileira contemporânea, poucos se debruçam especificamente sobre a narrativa de *Tudo é rio* e sobre como a obra representa a experiência feminina diante desse contexto. Desse modo, a questão-problema que guia este trabalho é: como a violência vivida por Dalva em *Tudo é rio* é representada e de que forma essa representação dialoga com questões sociais e culturais da contemporaneidade?

Para responder a questão-problema, a análise será orientada à luz da crítica literária feminista, a partir de autoras como Lúcia Zolin (2009), Eurídice Figueiredo (2020) e Constância Duarte (2003), que discutem a relação entre gênero e literatura. Para compreender a dimensão da violência nas narrativas, apoia-se em Gomes (2013), enquanto para inserir a obra no cenário contemporâneo, baseia-se em Schøllhammer (2009). Por fim, a análise das personagens e da narrativa leva em consideração o aporte teórico de Cândida Gancho (2006) e Ligia Chiapinni e Moraes Leite (2002).

Metodologicamente, o estudo adota uma abordagem qualitativa e interpretativa (Durão, 2015), centrada na análise das passagens em que a violência contra a personagem é representada, examinando como essas experiências são construídas na narrativa. A análise será guiada pelos referenciais teóricos mencionados, relacionando teoria, *corpus* e questões sociais.

Relação entre literatura e violência

A relação entre literatura e violência não se constitui como uma convergência ocasional. Para Tânia Pelegrini, a violência, independentemente do ângulo que se olhe, “surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica” (Pelegrini, 2005, p. 134). Na tradição crítica, Ginzburg (1999) traz a ideia da violência constitutiva como um modo de compreensão da crítica literária, da estética e da produção de subjetividades. Desse modo, a sua representação no meio literário reflete a presença histórica e estruturante da violência na formação do país.

Nesse sentido, Regina Dalcastagné (2008) observa que há um padrão de vítimas recorrente na literatura brasileira, o que reflete a própria realidade social: pessoas negras, mulheres, crianças, jovens e homossexuais são os grupos mais vulneráveis tanto na vida real quanto nos textos literários. Pensando especificamente na violência contra a mulher,

Gomes (2013) lista registros literários associados aos comportamentos próprios de uma sociedade patriarcal tradicional. Dessa forma, o autor explica:

De diferentes formas, a postura do agressor é representada como parte de uma cultura dominante, por isso incorporada aos padrões sociais disciplinadores. Desde o século XIX, a literatura registra tanto as sutilezas como o horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina. Do término do casamento ao assassinato brutal da mulher, a honra do patriarca dá sustentação à barbárie (Gomes, 2013, p. 2).

Nesse sentido, o autor reforça sua análise ao mencionar obras literárias que expõem a violência de maneira mais ou menos explícita. No clássico *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, Bentinho não agride fisicamente Capitu, mas a exila para a Europa, mesmo sem comprovação do suposto adultério, punindo a personagem de forma silenciosa e simbólica. Já em *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego, a violência se torna explícita quando o marido assassina a mãe do protagonista em nome da honra. Na obra, a brutalidade é legitimada, visto que não há questionamentos por parte do narrador e dos demais personagens.

Essas e muitas outras obras frequentemente escritas sob o olhar masculino representaram a violência contra a mulher de maneira justificada, naturalizada e até pedagógica, à medida que ensinavam quais comportamentos femininos seriam aceitos socialmente e quais seriam punidos, ecoando os valores dominantes. Como explica Daiane Rodrigues:

Quando lido esses romances, entende-se como a normalização e a invisibilidade das mulheres, faziam a sociedade leitora entender que até o feminicídio era justificável, pois a lei brasileira abria uma brecha para a questão da honra. Por isso, sua defesa na prosa romanesca se produzia pelo discurso da naturalidade: por amor, ciúmes, pecado ou sob a influência de algum transtorno mental, jamais, assumidamente, por responsabilização da estrutura do sistema patriarcal imbuído de preceitos misóginos (Rodrigues, 2023, p. 22).

Em contraste com a naturalização da violência, seja ela simbólica ou física, ganha maior visibilidade, a partir do século XX, a literatura de autoria feminina, que questiona as práticas de dominação masculina. Embora já houvesse escritoras que problematizassem a condição da mulher, a exemplo de Ana Luísa de Azevedo Castro em *D. Narcisa de Villar* (1859), é principalmente no século XX que essas vozes passam a alcançar maior

circulação. “O diferencial dessas obras é construído pela capacidade de o narrador desnudar as sutilezas da violência emocional pelas quais as personagens femininas passam” (Gomes, 2013, p. 3). Dessa maneira, é possível identificar nas obras um tom que denuncia os comportamentos de opressão ao explorar o impacto da violência sobre as vítimas.

Zolin (2009) explica que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina. Em consonância com essa perspectiva, Gomes (2013) destaca, entre diversas obras de autoras que exploram a violência de forma crítica, o conto *A língua do P*, de Clarice Lispector. A protagonista do conto, assediada sexualmente, se passa por prostituta para salvar-se de um estupro no trem.

Como consequência, é presa por indecência e, ao sair, lê uma matéria apontando que uma moça foi estuprada e assassinada, exatamente o destino que teria sido o seu. Os recursos narrativos, como a alternância entre perspectivas interna e externa, observados por um narrador onisciente, permitem que os leitores acompanhem a experiência da personagem e percebam a complexidade da violência a que ela é submetida.

Diante desse contexto, analisar a obra de Carla Madeira permite compreender como uma autora contemporânea constrói narrativas sobre a violência contra a mulher a partir de uma perspectiva feminina. Afinal, como lembra Duarte (2009, p. 36), foi preciso que as mulheres “tomassem da palavra, se impusessem no espaço público, e pudessem, por fim, construir as próprias representações”. Assim, para que houvesse representações além das dos papéis comumente atribuídos ao gênero, as mulheres passaram a produzir narrativas que lhes possibilitaram reelaborar suas experiências e questionar os modelos tradicionais de representação.

O olhar da crítica feminista

Nos últimos anos, várias correntes da crítica literária passaram a defender que as obras não devem ser analisadas de forma isolada, uma vez que se inserem em contextos históricos, sociais e culturais e produzem conhecimento sobre a realidade. Nesse sentido, “cada uma das vertentes atuais da teoria [...] projeta um modelo de conhecimento específico a ser obtido a partir de textos ficcionais” (Durão, 2015, p. 378). Nesse cenário, a partir das lentes da crítica literária feminista, é possível analisar como as obras de ficção

representam as desigualdades de gênero e, ao mesmo tempo, investigar de que modo as narrativas espelham ou subvertem essas estruturas de dominação.

A crítica literária feminista tem como um de seus marcos a tese de doutorado *Sexual Politics*, publicada em 1970 pela norte-americana Kate Millet. No trabalho, Millet analisa a representação da figura feminina em diferentes obras ficcionais. Mais do que um ponto inicial exato, entretanto, é a influência do feminismo, enquanto movimento social e político que reivindica os direitos civis e políticos das mulheres no âmbito legal e social, que fundamenta o surgimento e o desenvolvimento dessa corrente crítica.

Numa reflexão sobre a relação entre a literatura e feminismo no Brasil, Duarte (2003) elenca as décadas de 1830, 1870, 1920 e 1970 como “momentos-onda” do movimento. A primeira onda concentrou-se na reivindicação pelo direito à alfabetização, e as poucas mulheres que conseguiam escrever já se mostravam, por isso, figuras subversivas. Assim, pode-se afirmar que a origem da literatura de autoria feminina no país esteve intrinsecamente ligada ao feminismo, ainda que em sua forma inicial.

As ondas seguintes ampliaram as reivindicações feministas e reforçaram o vínculo entre literatura e sociedade. Da inserção da mulher na esfera pública às pautas de igualdade no trabalho e de liberdade sexual, cada momento trouxe novas formas de questionar as representações de gênero, fornecendo bases para que a literatura fosse lida como espaço de resistência e crítica social.

A crítica feminista lê a literatura de um modo “confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gêneros, construídas ao longo do tempo pela cultura” (Zolin, 2009, p. 218). Isso porque, historicamente, a cultura estabeleceu para homens e mulheres diferentes comportamentos, papéis sociais e representações, restringindo suas possibilidades de atuação. Como explica Figueiredo (2020, p. 19), “os dominados, no caso, as mulheres, não agem de forma livre e consciente, agem sob o efeito das formas prescritas pelo poder, disseminadas e inscritas em seus corpos”. Dessa maneira, a subordinação feminina não está relacionada a escolhas individuais, mas a estruturas de poder que marcam os corpos e, a partir deles, moldam suas condutas.

Nesse sentido, a corrente literária feminista busca romper com essas estruturas. Conforme Zolin, ler um texto literário tomando como instrumento os conceitos operatórios da crítica feminista implica

investigar o modo pelo qual o texto está marcado pela diferença de gênero no processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidade, ou por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos escritores em relação às convenções sociais que historicamente têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos (Zolin, 2009, p. 218).

Desse modo, o trabalho da crítica literária pode revelar duas dimensões importantes: (i) como o texto ficcional reproduz preconceitos, contribuindo para despertar o senso crítico dos leitores, para que questionem valores culturais cristalizados e (ii) como o(a) autor(a) critica ou denuncia a sociedade, evidenciando a postura de escritores(as) que se posicionam contra as normas que limitam a mulher.

Características da literatura contemporânea

Para inserir uma obra como integrante da literatura contemporânea, Schøllhammer (2009) aponta duas alternativas para se pensar a produção literária situada nesse recorte temporal. A primeira, que considera banal, estaria relacionada à data de publicação. Assim, qualquer texto publicado nos últimos anos, poderia receber essa nomenclatura. A segunda alternativa considera que uma obra contemporânea dialoga com características culturais, sociais e estéticas da atualidade.

Um dos aspectos levantados pelo autor acerca da escrita contemporânea brasileira é o da urgência: "essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal" (Schøllhammer, 2009, p. 11). Essa urgência se manifesta nas escolhas linguísticas curtas, "sem rodeios" e fragmentadas dos escritores.

Além disso, a escrita contemporânea está associada a uma demanda por realismo, que nasce de uma consciência da dificuldade de capturar o real diretamente. Nesse sentido, o realismo se diferencia das tradições antigas, como o naturalismo ou o regionalismo, para ser percebido na forma como os escritores lidam com a memória histórica e com a realidade pessoal e coletiva, focando em temas sociais.

Ressalta-se ainda que duas dimensões que antes pareciam opostas aqui se complementam. De acordo com o autor,

A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que

opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico (Schøllhammer, 2009, p. 13).

Desse modo, a literatura contemporânea funde o social e o íntimo. Mesmo quando foca na subjetividade, o contexto histórico ou social também permeia a narrativa. Outra questão referente ao conjunto de características que marcam essa fase literária diz respeito aos recortes temporais, já que cada década foi associada a traços literários e sociais específicos. No caso dos autores que começam a publicar a partir da década de 2000, não há consenso sobre suas características centrais, o que implica na convivência dos mais diversos estilos.

É válido mencionar que devido à relativa estabilidade econômica, pequenas editoras puderam investir em novos autores, e a internet passou a funcionar como um meio fundamental para que esses(as) escritores(as) assumissem uma presença ativa na divulgação de suas obras, tornando-se participantes do processo de construção de sua visibilidade. Como observa Schøllhammer (2009, p. 19): “E, embora muitos desapareçam com a mesma facilidade com que despontam, o talento literário parece ter, hoje, mais chance de ser identificado pelo garimpo das editoras comerciais.” Assim, as novas possibilidades de publicação e divulgação possibilitaram que novas autoras conquistassem espaço no mercado editorial.

As características mencionadas permitem pensar a obra de Carla Madeira dentro das tendências da literatura contemporânea. A urgência na escrita é evidente ao longo de todos os capítulos. Exemplo disso é o capítulo 4, cuja página é preenchida com uma única palavra (“dor”), que carrega em si o efeito do que sentiu a personagem diante da agressão doméstica, em vez de um capítulo longamente escrito destinado a esmiuçar a sua reação emocional.

Também é possível notar na obra o movimento de complementação das dimensões realista e íntima. O trio de personagens que forma o núcleo principal da história tem sua vida narrada em paralelos entre o presente e o passado. A trajetória de Venâncio, por exemplo, revela tanto seu universo íntimo quanto o contexto histórico e social.

O pai dele sempre falava aos trancos, dava ordens demais [...] Venâncio ficava calado, rodeado por uma tensão invisível [...] um ódio lento endurecia tudo, tinha vontade de machucar o pai. Queria doer nele a dor que sentia (Madeira, 2021, p. 71).

A organização da sociedade no formato patriarcal coloca o homem como o chefe do lar e a esposa e filhos como subservientes na constituição tradicional de família. Como já mencionado, a homens e mulheres são atribuídos papéis diferentes desde a infância. Assim, o menino aprende o ofício do pai para também se tornar chefe de família, com pouco espaço para o desenvolvimento da inteligência emocional. Já a menina, é conduzida a cuidar da casa, auxiliar a mãe nas tarefas domésticas e assumir o papel de cuidadora.

É o que se observa na criação de Dalva e de suas irmãs, que ajudam a mãe na venda de empadas: “Quanto mais moças ficavam, mais vergonha tinham de carregar aquele tabuleiro. Não é justo, por que os meninos nunca vão?” (Madeira, 2021, p. 68). Mesmo ouvindo as reclamações, a mãe não alterava sua postura e no dia seguinte o tabuleiro voltava a ser entregue, exemplificando a internalização do papel de cuidado.

Embora esse modelo familiar exerça pressão sobre todas as classes sociais, nas classes mais baixas há particularidades, como o pouco espaço para o estudo e, conseqüentemente, poucas oportunidades para que se conheça outras possibilidades de ser no mundo, tanto para o homem quanto para a mulher. Nesse sentido, é narrado o estado emocional e íntimo dos personagens, mas ele está inserido em um contexto de realidade mais amplo, que também é abarcado pela obra.

Conforme explica Barros (2025), a autora de *Tudo é rio* também é jornalista e publicitária. O romance foi publicado em 2014 pela Quixote+Do, com uma tiragem inicial de apenas 700 exemplares, em um processo no qual a própria autora arcou com os custos de edição. O sucesso crescente da obra levou a novas tiragens e, posteriormente, à publicação pela Record em 2021, mostrando como o “garimpo” e a circulação gradual podem levar uma autora inicialmente independente ao reconhecimento nacional, sem que isso tenha dependido de um cânone prévio ou de grandes editoras desde o início.

Assim, *Tudo é rio* se insere na literatura brasileira contemporânea tanto pelas escolhas formais, que revelam urgência e condensação na narrativa, quanto pelo diálogo entre as dimensões íntima e social presentes nos personagens e em seus contextos históricos, além de sua trajetória editorial. A partir dessa perspectiva, é possível avançar para a análise da forma como a obra representa a violência, com foco na personagem Dalva.

O ambiente domiciliar de Dalva

A trajetória de Dalva é narrada em paralelos entre o futuro e o passado. A personagem vem de um lar tradicional no que se refere aos papéis de gênero. Sua mãe, Aurora, é descrita como uma mulher “sábia”, que evita confrontos diretos com o marido: “O pai de Dalva, seu Antônio, era mais bravo, mas Aurora sabia abaixar a fervura dele. Não trombava de frente, esperava a hora de ganhar o sim” (Madeira, 2021, p. 70). Desse modo, o pai assume o papel de provedor e protetor, e Aurora oferece um exemplo de uma postura conciliadora, sustentando a imagem de um casamento harmonioso, modelo que a filha é incentivada a reproduzir.

Dalva conhece Venâncio ainda na infância, mas o reencontra na adolescência, quando ele retorna à cidade para cuidar do pai doente. Pai este que ele e sua mãe haviam abandonado devido ao seu comportamento agressivo. A relação dos dois avança com a aprovação da família. O casal segue sendo admirado por todos, construindo a impressão de um vínculo idealizado que só se rompe com a chegada do filho.

A primeira violência contra Dalva exposta na narrativa é a doméstica. O ciúme do companheiro cresce à medida que a gravidez avança: “Venâncio, quando viu a barriga de Dalva crescer, foi vendo crescer nele um ciúme doentio. Mas era tarde, não comandava o curso do rio. Estava feito” (Madeira, 2021, p. 20). Como pontua Silva (2023), o romance é inteiro composto por metáforas relacionadas aos líquidos presentes na vida humana, como o rio, as lágrimas, o sêmen, entre outros. Nessa passagem, o “curso do rio” é uma metáfora para os acontecimentos incontroláveis da vida.

É interessante notar que o narrador, intruso neste momento, observa que Venâncio não tinha controle sobre esse fluxo. Logo, sugere que a agressão que viria estava fora do controle do personagem. A falta de domínio ressaltada demonstra uma característica recorrente nas figuras masculinas do romance, que é a incapacidade de conter seus impulsos, constantemente arrastados por forças internas ou externas que os conduzem à violência.

Nos parágrafos seguintes, é exposto que enquanto a perspectiva de Dalva era positiva em relação à maternidade, Venâncio não se enxergava como pai, mas como concorrente do seu filho: “Passou a evitar Venâncio com medo de machucar o bebê [...] e foi alimentando nele a mais profunda convicção de que naquela barriga crescia um

ladrão que ia roubar para sempre a mulher da sua vida” (Madeira, 2021, p. 20). A percepção de que o filho seria um “ladrão” revela que Venâncio enxerga Dalva como propriedade.

O episódio de violência doméstica acontece por uma ação corriqueira do dia a dia, pelo olhar de Venâncio. A ação accidental parece ecoar a metáfora do rio, mencionada anteriormente, como se o momento fosse guiado por forças fora do seu controle:

Naquele dia, Venâncio podia ter saído, já estava lá fora no portão, quando pôs sentido na bexiga cheia e pesada. Voltou para mijar. Nos últimos anos, a lembrança desse segundo, o preciso momento em que decidiu voltar, provocava nele uma aflição sem alívio. O filho tinha nascido de manhã, quando ele entrou no quarto, Dalva oferecia o bico do peito para o menino. *Os olhos de Venâncio pararam ali*, sentiu uma *dor de infidelidade, traição*, a nuca esquentou num quase desmaio, Ela punha na boca do menino o *bico do seio que era dele*, o bico, acordado e nu, estava lá entumecido, pronto, sem que ele o tivesse excitado. A boca do *neném* buscava ansiosa o peito farto e úmido querendo sugar, engolir e ainda tão sem saber. O mamilo se dobrava passando na *boquinha pequena*, querendo ser pego por ela. Dalva se entregava a uma emoção única, da mais comovente *ternura*. O momento dela e do *filho* cegou Venâncio de uma absurda loucura. Ele arrancou o *menino* dos braços dela e jogou longe, *bateu em Dalva, bateu, bateu, espancou* (Madeira, 2021, p. 20-21, grifo nosso).

Como explica Brandão (2024), a descrição é dominada pelo olhar do personagem masculino, que sexualiza a cena de amamentação. O seio “entumecido” é interpretado por ele como sinal de excitação e o ato, como uma traição. O corte do parágrafo mostra um ponto de vista deslocado do viés de Venâncio, com a mudança de vocabulário para os termos “neném”, “boquinha pequena”, “filho”, “ternura”. Em seguida, a perspectiva do personagem retorna à narração, mobilizando o termo “menino”, em vez de “filho” ou “bebê” e concretizando a violência.

A interrupção na perspectiva de Venâncio pela mediação do narrador é valiosa para revelar a visão distorcida do personagem. Chama atenção, entretanto, a ausência da perspectiva de Dalva: quais seriam seus pensamentos ao ser surpreendida pela agressão do homem que amava? Os leitores são conduzidos a entrar na lógica mental do agressor, acompanhando suas emoções e justificativas, mas permanecem excluídos da interioridade da vítima.

Nota-se que “a cena de violência é narrada com certa distância que permite a estrutura da narrativa ‘de fora’; os momentos que antecedem o ato violento parecem vívidos e detalhados” (Brandão, 2024, p. 5). Assim, o sofrimento físico de Dalva e a brutalidade do ato permanecem em segundo plano. Por um lado, a redução do ato violento à frase “bateu, bateu, espancou” permite perceber a intensidade e o descontrole da agressão, ao mesmo tempo em que evita a espetacularização do sofrimento do corpo feminino, um problema frequentemente apontado em representações de violência em filmes, livros e outras mídias. Por outro, a omissão das consequências físicas e emocionais sobre Dalva desloca o foco da brutalidade concreta.

O capítulo seguinte concentra a experiência unicamente com a palavra “dor” que, conforme aponta Brandão (2024, p. 5), “leva-nos a viver o silêncio, que passará a ocupar o espaço do sofrimento no destino de desencontro das personagens já apresentadas, fazendo ressoar o *depois da violência*”. Esse silêncio narrativo da palavra solitária na página em branco pode ser lido como reflexo da atitude de Dalva de não denunciar de maneira alguma a violência, optando por conviver com o agressor sem cultivar diálogo, afeto ou contato sexual com ele. Assim, o capítulo funciona como uma “imagem de um vazio de luto do mundo” (Brandão, 2024, p. 5), sugerindo o impacto do sofrimento e do silêncio que se segue ao ato.

Nesse sentido, cabe enumerar o que a narrativa detalha e o que abrevia durante a descrição desses acontecimentos. A interpretação de Venâncio diante da cena de amamentação é expandida, enquanto o ato violento, por sua vez, é narrado de forma breve e incisiva. A reação de Dalva é inteiramente omitida, e sua experiência imediata diante da agressão permanece abreviada, confinada ao silêncio que a narrativa impõe à personagem. Dessa forma, a estrutura narrativa reproduz, em sua própria tessitura, a violência que tematiza, uma vez que apaga a manifestação do sofrimento da vítima, fazendo ecoar a mesma lógica de silenciamento que sustenta a violência doméstica.

Quando considerada em articulação com outros elementos do romance, como a ausência sistemática da interioridade de Dalva, sua construção como personagem pouco complexa e a relativização da violência masculina, entre outros, percebe-se que a narrativa inclina-se a minimizar o impacto da violência sobre a vítima.

Dalva é construída como uma personagem predominantemente plana, categoria que, segundo Gancho (2006), se caracteriza por apresentar poucos atributos e uma estrutura psicológica pouco complexa, facilmente identificável pelos leitores. Ao longo da

narrativa, Dalva mantém traços fixos de docilidade e compaixão, repetindo padrões de comportamentos e reagindo de modo previsível às situações de conflito, o que reforça sua configuração estática.

As suas qualidades de infância, como a compaixão - não podia ver um bicho sofrendo na rua que levava para casa (Madeira, 2021, p. 82) - são permanentes na vida adulta, mesmo diante de acontecimentos com potencial para mudar a sua atitude. Durante a adolescência, Dalva era submissa ao desejo dos pais e agia conforme os seus valores: “Filha minha querendo cair na boca maldosa da cidade? [...] Mas é nunca” (Madeira, 2021, p. 88). Desse modo, as crenças da sua família exercem grande influência sobre seu comportamento.

Depois da violência, ela mantém a postura submissa. Diante das provocações de Lucy e até mesmo quando é agredida por essa mulher, Dalva não reage. Ao saber do adultério de Venâncio, ela não toma atitude alguma. Quando sua mãe fala de Deus, a personagem responde mostrando insatisfação “Deus, mãe? Deus não me dá nada, só tira” (Madeira, 2021, p. 136), mas a insatisfação não a faz reagir.

O único momento em que parece reagir é quando Venâncio tenta agredir Lucy, que está grávida de um filho seu. Para compreender como o romance constrói essa suposta saída da inércia, é preciso observar a sequência de acontecimentos que culminam nessa cena. Lucy, após finalmente conseguir ter relações sexuais com Venâncio, engravida e, sem ter notícias dele, decide ir até sua casa para contar o fato: “Quem abriu foi Dalva. Não teve tempo de pensar, nem reagir. Lucy arredou ela para o lado e entrou, falando sem medir consequência. Caminhou à vontade até dar de cara com Venâncio já no rumo do surto” (Madeira, 2021, p. 150). Em meio à atitude agressiva de Lucy contra ela e à reação violenta de Venâncio contra Lucy, Dalva se retira para suas atividades domésticas, sem demonstrar reação emocional: “Dalva tinha seguido para a cozinha, não era plateia, o café sendo passado cheirava forte, e a porta aberta não impedia a cena de chegar aos seus ouvidos” (Madeira, 2021, p. 150). Portanto, sua postura segue habituada à renúncia, sendo a cozinha, símbolo da domesticidade, o lugar onde se refugia diante da situação.

Apesar de não estar presente, Dalva ainda ouve a dinâmica entre Lucy e Venâncio, quando esta revela a gravidez: “Grávida? Sua puta traiçoeira. E foi deixando crescer o corpo para cima dela, dando cabeçadas, fazendo ela sangrar” (Madeira, 2021, p. 150-151). É nesse exato momento, logo após a notícia da gravidez, que Dalva volta à

cena, numa atitude contra o marido e em defesa de Lucy. Sua atitude corajosa não é em prol de si mesma: “até que a ponta de uma faca arranhou seu pescoço com coragem. Era Dalva. Larga ela, Venâncio, ou eu juro que mato você, lar-ga-ela.” (Madeira, 2021, p. 151). Ao reagir, a razão não explicitada para este comportamento parece ser a de proteger o filho de Lucy, que será, inclusive, adotado por ela mais tarde: “A mulher que ela tanto infernizava [...] salvou o pescoço dela, talvez a vida, talvez o filho [...] Calou assustada, não tinha forças para rejeitar a piedade de Dalva” (Madeira, 2021, p. 152). Assim, a identidade de Dalva se mostra imutável, pois mesmo ao adotar uma postura ativa, o que à primeira vista destoa de sua personalidade resignada, a motivação para isso reafirma o padrão de comportamento esperado da personagem: incapaz de agir em benefício próprio, mas capaz de agir quando sua compaixão é requerida.

O parágrafo seguinte à intervenção de Dalva sobrepõe o início do reencontro emocional entre ela e o marido ao sangramento e espancamento de Lucy.

O que estava acontecendo naquele momento ficou para trás, e o passado ocupou o lugar de tudo o que importava naquele instante. No olhar de Dalva e Venâncio, o encontro que não se esperava mais se impôs como a única coisa pela qual valia a pena esperar. Há quantos anos estavam sob a sombra das pálpebras. Os olhos negros de Dalva brilhavam uma luz inquieta, como estrelas cadentes em noite sem lua, caóticas e belas. Sustentavam penetrantes o comando que as palavras davam, mas entregavam desprotegidos a fragilidade de estar ali diante de Venâncio. Da parte dele, ouvir a voz de Dalva amaciou todas as notas. Era com ele que ela falava. Era para ele que ela olhava. A faca afiada, as palavras duras, a jura de morte soaram como esperança. Me perdoa, Dalva. Me perdoa. (Madeira, 2021, p. 151, grifo nosso)

O foco desloca-se da agressão de Venâncio contra Lucy para o amor do agressor pela esposa. O parágrafo estabelece um tom poético para a situação, que descreve Dalva mobilizando imagens que contrastam com o vocabulário grosseiro anterior (“piranha”, “puta traiçoeira”, “querendo partir ao meio”, “desgraçada”). O encontro dos olhares entre o casal, descrito como “a única coisa pela qual valia a pena esperar” parece validar a decisão de Dalva em permanecer calada com o marido para que o silêncio fosse rompido no momento adequado, fazendo restabelecer o relacionamento conjugal.

Ao narrar que “o que estava acontecendo naquele momento ficou para trás”, o narrador suspende a violência que está em curso. Nota-se que o silêncio de Dalva é rompido num momento de agressão, para impedir que Venâncio machuque Lucy,

sobretudo por causa da gravidez. No entanto, esse contexto é atenuado para enfatizar o fato de Dalva ter dirigido a palavra ao marido. A reação de Dalva, advinda de um contexto violento, é acrescida de um tom esperançoso e dá lugar para que Venâncio peça perdão pela primeira vez. A conexão entre os dois é legitimada por Lucy, que testemunha a cena sem reação: “O que viu entre eles era um grande amor desencaminhado” (Madeira, 2021, p. 152). Desse modo, é reiterada a natureza mítica e romântica do relacionamento conjugal, que sobrevive a todos os episódios de violência.

Dalva é percebida pelos outros personagens como alguém cujo sofrimento é respeitado: “As putas reconheciam que ali não se podia bolinar, sabiam por experiência própria que não se deve aumentar uma dor sem tamanho” (Madeira, 2021, p. 27) e para Venâncio, ela é a sua salvadora: “Ele existia de novo no sopro do hálito dela, renascia de sua costela ofegante” (Madeira, 2021, p. 151). Portanto, seu sofrimento é reconhecido como algo sagrado.

No momento passado da história de Dalva, há o primeiro episódio agressivo de Venâncio, que poderia desencadear uma reação negativa em Dalva. Venâncio, ao ver um amigo da família entregar flores para o aniversário da personagem, lhe dá um soco: “Ildeu caiu no chão atordoado, fazendo um corte severo no braço, que estourou na quina da escada. [...] Você não encosta a mão no que é meu, que eu não encosto a mão no que é seu, seu merda” (Madeira, 2021, p. 97). A reação imediata de Dalva após o episódio é expulsar, indignada, o namorado de casa.

No entanto, sua reação muda ao ver os familiares condenando Venâncio: “mesmo tendo sido a primeira a se revoltar, não queria ouvir os irmãos condenando Venâncio daquele jeito. Era como se esse direito fosse só dela, como se, em meio a toda a raiva, sobrasse espaço para querer protegê-lo” (Madeira, 2021, p. 98). Essa compaixão é legitimada pela mãe, Aurora, figura associada ao equilíbrio: “É um absurdo o que Venâncio fez, não vai escapar de um belo puxão de orelha, mas ele continua sendo o namorado de Dalva e uma pessoa da família” (Madeira, 2021, p. 98). Por ser associada à sabedoria, ao diminuir a dimensão do ato violento presenciado e perdoar, válida a noção de que essa é, de fato, uma atitude sensata.

A narrativa, através da intrusão do narrador, num movimento que parece antecipar as críticas sobre a atitude da personagem em continuar com o agressor sem denunciá-lo, elenca diferentes escolhas que Dalva poderia ter feito que a fariam seguir por um caminho mais feliz, como ir morar com a família ou denunciar o marido para que fosse

preso: “Dalva poderia tantas coisas se pudesse. Mas só pôde o que fez. Quem vê de fora faz arranjos melhores, mas é dentro, bem no lugar que a gente não vê, que o não dar conta ocupa tudo” (Madeira, 2021, p. 133). Esse comentário suspende o julgamento moral sobre a personagem e afasta os leitores da busca por explicações racionais para sua permanência na relação. No entanto, ao deslocar o foco da análise para a dimensão existencial do “não dar conta”, o narrador apaga os fatores concretos que moldam decisões como a de Dalva, entre eles as crenças religiosas e, em seu caso específico, a influência materna, elementos fundamentais para compreender sua submissão.

É Aurora quem primeiro percebe o ciúme de Venâncio: “Via ele mergulhar nos olhares tentando decifrar os afetos, tenso na vigília [...] Ninguém tem culpa de sentir o que sente” (Madeira, 2021, p. 95), mas sua atitude, ao presenciar a agressão, é vê-lo no dia seguinte para aconselhar e perdoar o ato. As características de Dalva refletem as da mãe, que “tinha compaixão. Encontrava sempre um atenuante onde todo mundo só via culpa” (Madeira, 2021, p. 111). Além da compaixão, Aurora compartilha com a filha suas crenças religiosas. Em uma carta escrita após visitar a filha que havia perdido o bebê, sem saber exatamente como, mas desconfiando de que o ciúme estava relacionado à dinâmica distante do casal, ela afirma: “Deus não é um lugar de certeza, é só um pouco de esperança [...] confio no tempo de Deus. Ele põe tudo em movimento. Descanse” (Madeira, 2021, p. 139). Esse conselho ecoa na frase final do romance, quando Dalva perdoa o marido, mostrando que a lógica da fé e da resignação transmitida pela mãe estrutura o modo como a filha lida com a violência e o sofrimento.

Quando adota o bebê de Lucy, Dalva percebe em Venâncio pequenos gestos de carinho dedicados a ele. Diante dos atos do marido, Dalva traz para casa seu filho, menino, revelando que ele resistiu a morte e finalizando o romance com a expectativa de uma vida conjugal reconciliada: “[...] poderiam sentir o gosto e o gozo um do outro. O caminho alagado trazia a promessa dos corpos úmidos. Deus estava de volta” (Madeira, 2021, p. 194, grifo nosso). As descrições que evocam intimidade física insinuam a retomada da vida sexual do casal, reconstruindo os laços de intimidade rompidos após a agressão. A expressão final sugere o restabelecimento da dinâmica que sustentou a submissão de Dalva, e o retorno de Deus à narrativa reforça como o discurso religioso é mobilizado para legitimar o perdão e a reconciliação, corroborando para a associação da mulher à fé, ao perdão e à renúncia.

O desfecho do romance reverbera a realidade religiosa, em especial a evangélica no Brasil, que pode atuar de forma simbólica na manutenção da violência doméstica, “solicitando o silêncio, a submissão, a espera do cumprimento das promessas de Deus em suas vidas” (Vilhena, 2009, p. 9). Nesse contexto, o perdão é apresentado como virtude espiritual, e o sofrimento feminino é retribuído através de “uma troca: o silêncio pela promessa de uma família feliz” (Vilhena, 2009, p. 9). É esse também o percurso de Dalva: o silêncio após a agressão, a permanência em um casamento infeliz até surgir a possibilidade de reconciliação.

Portanto, ao longo da narrativa, percebe-se que Aurora, personagem que exerce influência sobre Dalva e que é associada à sabedoria, mantém e incentiva uma atitude de perdão, ancorada na lógica da fé. A vinculação entre a sensatez e uma postura conciliatória diante da agressão sugere que a concessão do perdão, sem a devida responsabilização do agressor, é apresentada como uma resposta equilibrada. Acrescido a isso, tem-se a personagem Dalva, vítima de violência doméstica, contemplada com um final feliz ao lado do companheiro. Felicidade esta que foi construída pela submissão e renúncia em favor de seu marido. Dessa forma, o romance não apenas representa a realidade de mulheres em contextos de violência de gênero e das dinâmicas que a sustentam, mas também pode reforçar a percepção de que a fé e a resignação feminina constituem caminhos recompensadores diante da violência.

Considerações finais

Levando em consideração o percurso desse trabalho, destaca-se a importância da crítica literária feminista para rever obras da literatura brasileira sob outro viés, especialmente para perceber como a violência contra a mulher, ainda quando representada, pode assumir formas de construção narrativa que demandam leituras críticas para serem problematizadas.

No caso de Dalva, observou-se que a violência é narrada prioritariamente pelo olhar masculino, o que impede a possibilidade de compreender a experiência da personagem feminina em seus próprios termos. Ao deslocar o foco das razões que levam Dalva a permanecer na relação, a narrativa tende a apagar a importância de fatores estruturais que influenciam decisões como essa, comprometendo uma compreensão mais abrangente da violência e das dinâmicas que a atravessam.

Nesse sentido, o trabalho contribui para ampliar a fortuna crítica de *Tudo é rio*, preenchendo uma lacuna diante da escassez de estudos acadêmicos sobre a obra. Além disso, os trabalhos existentes, em geral, não se debruçam sobre as contradições do romance em relação à violência de gênero e à construção da experiência feminina. Portanto, acrescenta-se à recepção crítica uma nova perspectiva para se pensar a obra. Dessa forma, a investigação também colabora para que futuras pesquisas possam expandir a análise sobre outros personagens frente à violência, também mobilizando a crítica literária feminista.

Diante do contexto brasileiro de desigualdades de gênero, discursos de base religiosa ainda impõem sobre as mulheres a obrigação de preservar relacionamentos agressivos, num teste de “sabedoria”, legitimando o sofrimento feminino. Quando esses discursos se enraízam no tecido social, a literatura e a crítica literária podem desempenhar um papel importante ao discutir tais percepções.

Portanto, ao articular a análise da violência de gênero às suas implicações sociais, o estudo evidencia como *Tudo é rio* constrói literariamente uma problemática contemporânea complexa, cujo debate demanda leituras críticas das relações entre narrativa, gênero e sociedade.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Graciele Fátima; LACHOVSKI, Marilda Aparecida. *A maternidade em “Tudo é rio”*: uma Literatura empenhada. Revista Interfaces, v. 14, n. 2, 2023. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/7491/5508. Acesso em: 19 jan. 2026
- BARROS, Lucas Domingos. *Quando a literatura deságua em polêmica*: uma análise de *Tudo é rio* e sua repercussão no campo da mídia literária. 2025. 103 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design e Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Núcleo de Design e Comunicação, Campus Agreste, Caruaru, PE, 2025.
- CHIAPPINI, Ligia; LEITE, Moraes. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- SILVA, Aléxia Souza da. *Tudo é água e tudo é rio*: uma análise sobre as metáforas do romance de Carla Madeira. 2023. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Letras – Tradutor Português e Inglês) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2023.
- BRANDÃO, Vanessa. *Cenas da violência contra a mulher*: a descida ao cotidiano na literatura brasileira contemporânea. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 71, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/54605>. Acesso em: 19 jan. 2026.

- DALCASTAGNÉ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008. p. 41- 56.
- DANTAS DOS SANTOS, Giny Karoline; OLIVEIRA, Silvanna Kelly Gomes de. *A visão da sociedade patriarcal sobre as mulheres em Tudo é Rio*. DISCURSIVIDADES, [S. l.], v. 15, n. 2, p. e-1522414, 2024. DOI: 10.29327/256399.15.2-12. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/REDISC/article/view/3115>. Acesso em: 19 jan. 2026.
- DUARTE, Constância Lima. Feminino Fragmentado. *Ipotesi - Revista de Estudos Literários*, Juíz de Fora, v. 13, n. 2, p. 31-37, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufff.br/index.php/ipotesi/article/view/19182>. Acesso em: 19 jan. 2026.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*, São Paulo, v. 17, n. 49, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/9950/11522>. Acesso em: 19 jan. 2026.
- DURÃO, F. A. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. *DELTA*, v. 31, n. spe, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502015000300015&script=sci_abstract&lng=pt. Acesso em: 19 jan. 2026.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- GANCHO, Cândida Vilarés. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.
- GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, [S. l.], n. 18/19, p. 121–144, 1999. DOI: 10.5902/2176148512080. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12080>. Acesso em: 19 jan. 2026.
- GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2013. DOI: 10.35520/diadorim.2013.v13n0a3981. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981>. Acesso em: 19 jan. 2026.
- PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, Campinas, SP, v. 12, n. 21, 2005. DOI: 10.53000/cma.v12i21.19559. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cma/article/view/19559>. Acesso em: 19 jan. 2026.
- RODRIGUES, Daiane de Moura. *Corpos femininos sob a insígnia da violência de gênero: As três Marias e As Meninas*. 2023. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação, Campus X, Teixeira de Freitas, BA, 2023.
- SCHØLLHAMMER, Karl Eric. Que significa literatura contemporânea? In: SCHØLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 9-19.
- VILHENA, Valéria Cristina. *Pela voz das mulheres: uma análise da violência doméstica entre mulheres evangélicas atendidas no Núcleo de Defesa e Convivência da Mulher – Casa Sofia*. 2009. 152 fls. Dissertação (Ciências da Religião) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. ver. ampl. Maringá: EDUEM, 2009. p.217-231.

Recebido em: 20/01/2026

Aceito em: 21/04/2026

A questão feminista e escravista no livro *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis

*The feminist and slavery issues in the book *Úrsula*, by Maria Firmina dos Reis*

Lucas de Souza da Silva¹

Lucy Miranda do Nascimento²

Resumo: Pondo em análise a baixa quantidade de estudos voltados às produções literárias femininas do século XIX, assim como das produções literárias de pessoas negras, o presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise do livro *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, focando na questão feminina e escravista. Desta forma, esta pesquisa é de teor qualitativo focada em uma metodologia de contraste nas relações entre a biografia da autora, o sistema escravista e a produção literária feminina como pontos fundadores da construção dos personagens descritos na história. Sendo possível, a partir disso, perceber uma forte influência do patriarcado (machismo) e preconceito racial abordados nos personagens, além do peso da religião como forma de institucionalizar este sistema.

Palavras-chave: Maria Firmina dos Reis; *Úrsula*; literatura de autoria afrodescendente

Abstract: Analyzing the low number of studies focused on the female literary productions of the nineteenth century, as well as, of the literary productions of black people, the present work aims to make an analysis of the book *Úrsula*, by Maria Firmina dos Reis, focusing on the issue of women and slave. The present research is of quantitative content concerned with contrast methodology in the relations between the author's biography, the slave system and the female literary production as founding points of the characters described in the story. It is possible, from this, to perceive a strong influence of patriarchy (machismo) and racial prejudice being addressed in the characters, in addition to the weight of religion as a way to institutionalize this system.

Keywords: Maria Firmina dos Reis; *Úrsula*; literature by authors of African descent.

Introdução

O período histórico no qual determinada produção literária está inserida difere muito a respeito de sua importância. O livro *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, encontra-se no século XIX onde direitos humanos básicos não lhes eram concedidos. Mulher, negra, nordestina, num país de regime patriarcal, machista e escravocrata destaca-se ao colocar-se na produção literária mesmo em meio a um panorama desmotivador e preconceituoso. Tanto é que existe a hipótese de que a escritora conseguiu publicar *Úrsula* devido à influência de seu primo Francisco Sotero dos Reis, que possuía reconhecimento social (Mendes, 2014, p. 44).

¹ Graduado em Letras-Literatura pela UFMT, professor efetivo de Língua Portuguesa do Estado de MT, especialista em Metodologia de Português e Literatura (UNIASSELVI), graduando em Letras-Espanhol (UFMT). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7438743885357750>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-4446-2867>. E-mail: lucas.souza414259@gmail.com

² Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT) e do Curso Letras-Espanhol (UFMT). Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da América Ladina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3702487084769719>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8168-0391>. E-mail: lucy.nascimento@ufmt.br

Direitos básicos como ler, escrever, trabalhar, não eram permitidos para as mulheres, as quais estavam destinadas à vida matrimonial. Somente em 1827, cinco anos após a independência do Brasil, foi permitida a abertura de escolas públicas femininas, comprovando o atraso social da época regida por uma estrutura sexista que cerceava e controlava as mulheres. Controle que se tornava ainda mais latente em relação às mulheres negras, visto que eram atravessadas pelo duplo fenômeno do racismo e sexismo, e estavam destinadas às funções de mucama e mãe preta, como explica Lélia Gonzalez (2020) em sua abordagem político-econômica a respeito da mulher negra na sociedade brasileira. Nesse sentido, a experiência da mulher negra na sociedade brasileira, principalmente no século XIX, é de opressão e de discriminação pela cor de sua pele. Subordinada a uma sociedade que legitima sua inferioridade, é perceptível inclusive a incorporação do pensamento patriarcal racista de inferioridade da época nos escritos iniciais de *Úrsula*, como a própria escritora expõe:

Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem (Reis, 2019, p. 21).

Chimamanda Adchie assevera que “se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal” (2014, p. 14), de modo que Firmino destaca-se enquanto uma figura importante para fugir desse parâmetro de subordinação, pois, mesmo tendendo para um estereótipo do que é ser mulher, continua sua carreira literária diante da constante visão de que era inferior, como bem destaca Mendes (2014),

mesmo com essas restrições, algumas mulheres conseguiram escrever em jornais e publicar alguns livros – como foi o caso de Maria Firmina dos Reis. Mas, essas mulheres escritoras não eram vistas com a mesma profundidade intelectual com a qual eram observados os homens que desempenhavam o mesmo ofício. A mulher, mesmo quando conseguia algum destaque no campo literário, era vista como inferior ao homem, sendo seus textos considerados frágeis (Mendes, 2014, p. 47).

É mister ter em mente o contexto social de influência para a produção literária da época, de acordo com Lopes, é importante ter um olhar atento para quem está produzindo literatura, pois os conflitos e as estruturas sociais, bem como os grupos e pessoas de interesses que são responsáveis pelas decisões políticas e econômicas, que geralmente

explicam as ações das personagens analisadas, e a sua importância na História considerada oficial. Desse modo, na tentativa de abarcar da maneira mais completa possível um entendimento de como foi construído o livro em análise e sua importância devido suas temáticas sensíveis e inovadoras para o período, será analisada a questão biográfica, feminista e escravista referentes ao período, buscando fazer um apanhado das relações que influenciaram as construções dos personagens e enredo da história. Por conseguinte, temos que pensar na sua biografia, sendo mulher e negra, possuindo importância por ter espaço como lugar de fala, em consonância com a tentativa de catalogação de como a sistema escravista e feminino eram vistos socialmente, ambos mutualmente auxiliando para entender a profundidade da obra.

Maria Firmina dos Reis e as estruturas racistas sexistas

Maria Firmina dos Reis foi uma escritora negra oitocentista nascida em São Luís do Maranhão no dia 11 de março de 1822, filha de pais separados Leonor Felipa dos Reis e Caetano José Teixeira, ambos negros. A partir de seus 5 anos de idade muda-se para vila de São José dos Guimarães, onde passa a viver em um ambiente totalmente feminino juntamente com sua vó, mãe, prima e irmã. É neste mesmo local onde falece no 11 de novembro de 1917. Firmina foi considerada autodidata por naquela época não haver um ensino para mulheres, assim como foi tida como conhecedora da língua francesa por realizar traduções de textos para jornais. Neste interim, percebe-se sua importância como mulher ao se inserir num meio predominantemente masculino. Em 1847, aos 22 anos, torna-se a primeira professora aprovada em um concurso público no Maranhão. Sua vida pública é marcada por participações em diversos jornais locais como: *A Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*, *O Federalista*, entre outros, escrevendo crônicas, poemas, traduções, etc.

Sua produção literária é focada na questão de povos renegados, como os negros-africanos escravizados e os povos indígenas, visto que em 1861, publica *Gupeva*, com temática indigenista, seguida por *A escrava*, em 1887, e *Cantos a beira mar*, em 1871. Além de livros, produziu músicas, com destaque para o *Hino a liberdade* composta após a assinatura da Lei Áurea. Sua obra póstuma, catalogada a partir de escritos feitos por volta de 1853 à 1910, destaca-se entre suas produções ao denotar uma perspectiva desmotivada pelo período no qual está incluída e sua condição humana. Intitulado por ela

de *Álbum*, tal texto encaixa-se no gênero textual diário, semelhante ao *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, o qual foi publicado somente em 1975 por José Nascimento Morais Filho com nome de *Maria Firmina – Fragmentos de uma vida*. Neste *Álbum*, segundo Mendes (2014, p. 42) citando Morais Filho (1975):

A morte é uma companheira que Maria Firmina desejou constantemente, como neste trecho datado de fevereiro de 1861: “o descanso de uma vida consumida, encontrasse na sepultura. O esquecimento das dores humanas, só ela oferece. Eu quero um dia de repouso, um dia de esquecimento. Campa!... campá, eu te saúdo” (Reis *apud* Morais Filho, 1975, s.p.).

Nesse trecho pode-se interpretar a tendência para aproximação com a figura da morte como resolvidora de todos os problemas, injustiças, como um alívio das dores, porque após falecer nada daquilo existirá. Seguindo essa forma de pensamento pode-se pensar na influência religiosa do cristianismo, na época ainda muito presente, trazendo a indagação que após a morte há um lugar de descanso ao lado de Deus, sem dor ou sofrimento. Tal maneira de pensar está presente de forma bem explícita no livro de Firmina, *Úrsula*, por exemplo, quando a negra Susana conta a respeito de sua história de sofrimento ao ser capturada como escravizada: “a dor que tenho no coração, só a morte poderá apagar! – Meu marido, minha filha, minha terra... Minha liberdade...” (Reis, 2019, p. 81). A relação da autora com o anseio pela morte e a religião era tão profundo que se manifestada em palavras:

Tentar contra os meus dias, seria um crime contra Deus, e contra a sociedade; mas almejo a morte. Perdoai-me Deus de misericórdia! Mas a vida é-me assaz penosa, e eu mal posso suportá-la. O mundo é áspero e duro; mas não me queixo do mundo nem de pessoa alguma. Minha compleição é débil, minha alma sensível, meus desgostos são filhos de meus caprichos (Reis *apud* Morais Filho, 1975, s.p.).

Demonstrando assim, uma resiliência e ao mesmo tempo conformismo, apesar da presença de uma angústia sufocante causadas pelas injustiças presentes em seu tempo. Este contraste pode ser justificado por sua criação ser inteiramente feminina, criada pela avó e mãe com a companhia de sua prima e a irmã, sendo uma “educação freirática”, voltada para os afazeres da casa e instigada pelos dogmas católicos, “é essa educação que ajuda a escritora a justificar sua maneira de ser e ver o mundo, uma educação que a limitou” (Mendes, 2014, p. 42). Ou seja, esta é uma das explicações para entender o

porquê de apesar da escritora romper as estruturas hegemônicas de seu tempo ao tratar questões abolicionistas e feministas e construir personagens representativos de tais categorias, ainda assim tender aos ideais patriarcais e religiosos da época.

Contudo, estas influências não tiraram a relevância de suas produções ao representar a situação inumanas e revoltantes, em alguns trechos até mesmo com traços irônicos, denunciando o sistema social patriarcal, escravista e machista latente. Tanto é que nos jornais femininos, onde Maria Firmina trabalhou, questionaram a submissão às quais as mulheres negras eram obrigadas a viver (Lopes, 2021, p. 71), evidenciando que durante toda sua vida Firmina desenvolve trabalhos voltados para as questões sensíveis de seu tempo. Já próximo do fim de sua vida revolucionou ao dar aulas de graças para meninos e meninas, aulas mistas, algo que ainda não existia, de acordo com Kulkamp (2019, p.3), citando Telles (1997):

Toda manhã, subia em um carro de bois para dirigir-se a um barracão de propriedade de um senhor de engenho, onde lecionava para as filhas do proprietário. Levava consigo alguns alunos, outros se juntavam. Um experimento ousado para a época. Uma antiga aluna, em depoimento de 1978, conta que a mestra era enérgica, falava baixo, não aplicava castigos corporais nem ralhava, aconselhava. Era estimada pelos alunos e pela população da vila. Reservada, mas acessível, toda passeata dos moradores de Guimarães parava em sua porta. Davam vivas, e ela agradecia com um discurso improvisado (Telles, 1997, p. 411-412).

Em consonância, Mendes (2014) assevera que o fato de Maria Firmina fundar a primeira escola mista do Brasil evidencia que ela possuía ideias e ações avançadas para o período de sua existência. Essa iniciativa evidencia a necessidade na vida da autora de contribuir socialmente na tentativa de superar os preconceitos hegemônicos. Reis enquanto mulher solteira, visto que não se casou, assume o papel de autora de sua própria história, sendo independente pelo seu trabalho, generosa e amigável para com as pessoas. Ao longo da vida cria 11 filhos adotivos, sendo alguns filhos de escravizados, e acaba morrendo aos 92 anos pobre e cega, infelizmente, sendo relegada ao esquecimento, mesmo merecendo grande valorização e reconhecimento por suas obras e história de vida.

O sistema escravista e a escritora abolicionista

O quadro social escravista no Brasil durante o período em que Maria Firmina vive era extremamente desmotivador, marcado ainda por condições desumanas vividas por pessoas negras que foram arrancadas de seu país para serem escravizadas ou nasceram no cativeiro. Até mesmo pessoas alforriadas não eram bem quistas. Mesmo com o início de movimentos abolicionistas isto continua presente, tendo hodiernamente consequências no racismo e machismo estrutural característico do patriarcado. O sistema escravista estava presente de tal forma que as leis criadas o favoreciam:

A escravidão no Brasil era legitimada, existiam leis que favoreciam os grandes fazendeiros, leis que existiam para manter a dominação sob a população negra escravizada ou não. A política brasileira tentou, juntamente com a elite, que a abolição da escravidão ocorresse o mais tarde possível. As primeiras leis sobre a escravidão no Brasil, apenas foram aprovadas por pressão da Inglaterra, que já havia iniciado o processo de industrialização e precisava de mercado consumidor (Lopes, 2021, p. 58).

Um exemplo foi a Lei de proibição ao tráfico negreiro aprovada em 1831 que não teve nenhum resultado efetivo, já que houve um aumento no tráfico negreiro em 1840. Só a partir da retificação desta Lei, em 1850, feita por Euzébio de Queiroz, elevando as punições a quem as descumprisse, o tráfico negreiro diminuiu. A Lei do Ventre Livre, em 1871, já na segunda metade do século XIX, indo em direção a um movimento para a abolição da escravatura, também não favoreceu ativamente os povos escravizados, tendo características que acabaram por garantir a supremacia dos senhores, como apontado por Lopes (2021):

Aos senhores ficava a obrigação de cria-los até os 8 anos, entregando-os depois ao governo e recebendo indenização. Se preferissem, ficariam com os “ingênuos” até os 20 anos, quando os serviços prestados já teriam pago os gastos com seu sustento. Está claro que a Lei do Ventre Livre não livrava ninguém. Mesmo porque, de cada dez crianças negras nascidas, apenas uma sobrevivia (Lopes *apud* Chiavenato, 1999, p. 113).

É notório que mesmo com a Lei as crianças continuariam em condição de escravidão, seja perante o seu senhor ou pelo governo, tendo que pagar com seu trabalho pelo direito de existir, enquanto o senhor que o prende como animal ganha indenização, por seu direito à liberdade. Ainda como exemplo, temos a Lei do Sexagésimo, de 1885, que ao dar aos escravizados de 60 anos a liberdade também

favorecia seus senhores, já que, a população negra possuía expectativa útil de trabalho muito baixa, portanto, servia para que os senhores não se preocupassem em sustentá-los, e pior, obrigavam os escravizados a trabalharem mais três anos para compensarem seu dono pela perda de mão de obra.

Igualmente com a assinatura da Lei Áurea, em 1888, que determinava o “fim” da estrutura escravista no Brasil, não houve uma mudança efetiva, já que a pessoas libertas não possuíam terras, educação, aceitação social para conquistar uma real mudança de sua condição. De tal modo que a abolição da escravidão ocorreu porque não era mais viável economicamente, entretanto, não houve planejamento, tampouco nenhuma medida para a integração digna da população negra liberta na sociedade brasileira. As pressões nacionais, como movimentos de fuga dos negros das fazendas, bem como a pressão de intelectuais abolicionistas e internacionais fizeram com que a abolição acontecesse, porém, agora alforriados, continuarão renegados a margem da sociedade, sem reconhecimento enquanto iguais, sem educação, sem direito a trabalho digno e remunerado devidamente.

Considerando o Maranhão, local onde Firmina nasceu e cresceu, como explica Oliveira (2007), trata-se de um Estado marcado por atraso econômico devido aos conflitos na tentativa de monopólio escravista para acabar com Companhia do Comércio e expulsão dos jesuítas, modificando-se a partir de 1823, quando Maranhão adere à independência do Brasil, pois até então era um território autônomo. Durante esse período de instabilidade predominava o contraste entre as grandes fazendas encontradas no território e as enormes quantidades de pessoas escravizadas que chegavam na região nos navios negreiros denominados de ‘túmbeiros, em cujos porões infectos se amontoavam 300 a 500 ‘fôlegos vivos’, a mortandade durante a travessia atingia a 25%, os quais eram trazidos como mão de obra escrava para a indústria açucareira (Lima, 1981, p.115). Logo, os negros escravizados correspondiam a aproximadamente dois terços da população maranhense (Oliveira, 2007, p. 22), é dizer, o mercado escravista compunha o corpo social do Estado, contribuindo para um crescente conflito entre conservadores, defensores do sistema político hegemônico, e liberais a favor da república e abolição. Pondo em perspectiva esse atraso civilizatório e conflito ideológicos a questão abolicionista para Zin (2016) começa a ser abordada por um conjunto de fatores:

Os discursos abolicionistas, no entanto, começaram a aparecer na província com mais força somente na década de 1860, momento em que,

no restante do país, também se fariam presentes. A extinção do tráfico internacional de escravos; o aumento da concorrência estrangeira seguida da retração do preço do algodão e do açúcar no mercado externo; o agravamento da situação financeira dos proprietários rurais locais; além das constantes insurreições e da influência dos movimentos antiescravistas desencadeados, principalmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo: tudo contribuiria para o abalo e para o desmoronamento das velhas estruturas (Zin, 2016, p. 44).

É nessa conjectura que o Estado passa a dar lugar a vários intelectuais, Oliveira (2007) aponta que o Maranhão seria um dos mais antigos berços literários, juntamente como a Bahia e o Pernambuco. Destacam-se entre as principais figuras literárias da época Francisco Sotero dos Reis, primo de Firmina no qual ela retrata como um dos responsáveis por sua educação, Antônio Henriques Leal e João Francisco Lisboa. Devido a este desenvolvimento intelectual começa a ser escrito trabalhos no intuito de apoiar a causa antiescravista, todavia, tais movimentos eram mais por possíveis benefícios que poderiam ser alcançados, pois

Ao lermos a primeira parte do artigo “A escravatura no Brasil”, de V. de Carvalho, publicado no Jornal maranhense Eco da Juventude, em 1865, que apresenta como objetivo demonstrar que a escravidão não tem fundamento legal, moral nem religioso, temos a impressão de que a finalidade dele é condenar a escravidão por ser ela uma desumanidade. No entanto, logo nos damos conta de que, ao contrário do narrador de Firmina, como veremos adiante, o principal interesse do autor é provar que a escravidão não se constitui em algo positivo para o país, fato que revela que seu interesse nacionalista se sobrepõe à preocupação com o escravo. [...] Carvalho está preocupado em limpar a mancha moral e religiosa que a escravidão representa para a nação brasileira e em trazer para cá o progresso, equiparando assim o Brasil às nações desenvolvidas. Ao contrário da postura presente em Úrsula, que defende o fim da escravidão por ser ela um ato de crueldade, uma desumanidade, Carvalho prega seu fim por acreditar que tal instituição era nociva ao desenvolvimento do país, uma vez que prejudicava as famílias aristocráticas, a economia e a imagem do Brasil (Oliveira, 2007, p. 32-33).

A abolição além de ser um intento social fruto de um sistema escravista que não podia mais se sustentar, também é reflexo do escopo social livre tentando encaixar-se no ideal de sociedade civilizada europeia, buscando transparecer às demais nações uma imagem adversa da barbárie cometida pelo sistema vigente. Isso fica claro ao pensar no

livro de Firmina que vai no sentido contrário, denunciando as situações inumanas que aconteciam com as pessoas escravizadas.

Espaço literário feminino e Maria Firmina dos Reis

No livro *Mulheres e Ficção*, de Virgínia Woolf, são citadas as produções literárias realizadas por mulheres na Inglaterra durante o século XIX, apesar de parecer não ter nenhuma relação com as produções brasileiras, os estudos de Woolf trazem importantes reflexões sobre como o espaço literário feminino se dá a partir de períodos de apagamento e de insurgência repentina de escritoras, causado por casos isolados que encontram em pessoas como Firmina espaço para transportar para o papel uma perspectiva do lugar de fala feminino, cabendo ressaltar aqui, que tratava-se de uma mulher triplamente marginalizada devido a sua cor, seu gênero e sua classe social. Há esse esclarecimento no livro de que a escrita tem grande influência da perspectiva do espaço social aonde a mulher está inserida, desta forma, usando até o lugar fechado e reduzido na qual foi encerrada, para através da ficção expor “o desejo de defender uma causa pessoal ou de fazer de uma personagem a porta-voz de uma insatisfação” (Woolf, 2009, p. 5).

Ao se pensar no movimento feminista, para Duarte (2003), em *Feminismo e Literatura no Brasil*, é importante considerar o feminismo como “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (Duarte, 2003, 152). Consequentemente, torna-se fundamental pensar o percurso das “ondas”, segundo a classificação de Duarte (2003, 152), que se dividem em quatro momentos de destaque. A primeira onda refere-se ao período em que Firmino está presente, onde busca-se o acesso de maneira mais efetiva uma educação feminina (apesar de em 1827 ser autorizada a criação de escolas femininas, ainda era reduzido a um recorte mínimo da população), desta forma Muzart (2000), de acordo com Duarte (2003, p.153), destaca os movimentos femininos atrelados à escrita, porque

no século XIX, as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então,

na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente (Muzart, 2000, p. 246).

Destaca-se neste período Nísia Floresta com *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, uma tradução de *Vindications of the Rights of Woman*, no qual, há uma reconstrução do original europeu, através de uma antropofagia de ideias para expor a realidade injusta do cenário feminino nacional. Além desta, surge mulheres como Joana Paula Manso de Noronha que cria o *Jornal das Senhoras*, em 1852, e Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, editora de *O Belo Sexo*, de 1862. A partir daí, com a segunda onda feminista em 1870, a uma expansão na criação de jornais femininos e uma luta para a ampliação da educação e do direito ao voto. Josefina Álvares é uma das primeiras mulheres a defender o direito de sua categoria, conseguindo encenar, em 1878, a peça *O Voto Feminino* no teatro *Recreio*, sendo de suma importância para o período. Inclusive é nessa época que surgem os primeiros casos de mulheres cursando ensino superior:

O Diário popular acaba de assentar praça nas fileiras do feminismo; e por esse arrojo, não regateamos aplausos à ponderada folha vespertina. O caso da Dra. Mirthes de Campos trouxe para o terreno dos fatos a questão abstrata dos direitos da mulher. E o Dr. Viveiros de Castro mostrou-se, mais uma vez, coerente consigo mesmo. Abrir também ao belo sexo a função da advocacia constitui um simples corolário da liberdade profissional, que a Constituição da República sabiamente consagrou. Não seria congruente que as nossas patrícias pudessem, como podem, conquistar nas academias um diploma científico e ficassem, ao mesmo tempo, privadas da eficácia desse diploma, tão duramente conquistado. Com que fundamentos vedariam à mulher o campo da atividade honesta, se a nossa péssima organização social não a pode muitas vezes salvar dos horrores da miséria ou das especulações do vício? (*A mensageira*, 15/10/1899 *apud* Duarte, 2003, p.158).

A terceira onda foi a organização feminina em prol do direito ao voto aos poucos conquistado, iniciado no Rio Grande do Norte, onde em 1927 o prefeito Juvenal Lamartine concede por Lei o direito ao voto das mulheres no Estado, e no ano de 1929, Alzira Soriano, no município de Lajes, torna-se a primeira prefeita eleita na América do Sul. Para apenas, em 1932, no governo do presidente Getúlio Vargas a mulher ser reconhecida com direito a voto em âmbito nacional. Já na área da literatura destaca-se Ercília Nogueira Cobra com *Virgildade Inútil - novela de uma revoltada*, de 1922, e Gilka Machado, em 1918, com livros de poemas eróticos *Meu Glorioso Pecado*, ambos com

temáticas que causaram grande escândalo para a sociedade conservadora da época ao tratar da sexualidade da mulher.

Por fim, na quarta e última onda catalogada por Duarte (2003, p. 165), o movimento é marcado pelo mote “nosso corpo nos pertence” e, principalmente, pela anistia contra a Ditadura Militar vigente entre 1964 a 1985, tendo os jornais um papel fundamental, como o periódico *Nós Mulheres*. No campo literário temos Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras.

Atualmente, pensando no que é proposto no livro *Feminismo para 99% um manifesto*, de Arruzza, Bhattacharya e Fraser, em outubro de 2016, deu-se início na Polônia um movimento que pode ser considerado uma quinta onda do feminismo. Na ocasião mais de 100 mil mulheres se organizaram em passeatas contra a proibição do aborto no país o que teve consonâncias em diversos países, sendo atualmente uma pauta muito debatida. Fazendo com que em 2017, em 8 de março, fosse organizada uma greve global, muito possível graças ao impacto das redes sociais na atualidade. Tais fatos vão de encontro com que Talírio Petrone traz ao dizer que no atual mundo globalizado, e pensando nas minorias historicamente desfavorecidas, o feminismo extrapola seus limites geográficos e semânticos e precisa ser também anticapitalista, antirracista, antiLGBTfóbico, etc.

Toda essa contextualização serve para refletir sobre como contexto social influência nas pautas e lutas femininas ao longo do tempo e após sua análise atentar-se a como direitos básicos eram renegados a mulher no século XIX. Lopes (2021, p. 38) confluente com Guacira L. Louro (1995), demonstra a fundamentalidade de mais escritos voltados para esta temática:

O feminismo permitiu-se rever e inaugurar metodologias e procedimentos de investigação, revalorização da história oral, estudos do cotidiano, registros de experiências, abandono da pretensão de pesquisa desinteressada, proposta de métodos originais (utilizando diários de grupos, conversa, dramatização, genealogias) [...] todos elementos considerados ligados à mulher, entendidos como restritos à esfera doméstica e, portanto, como necessariamente excluídos da esfera pública e das instituições políticas (Louro, 1995, p. 109-110).

Para Duarte (2003, p. 152), usando frase de Mariana Coelho (1998), é preciso acordar do “sono letárgico em que jaziam”, no qual, as questões feministas estão

segregadas da esfera social. E Maria Firmina dos Reis faz isso ao publicar seu romance, mesmo tendo consciência de não ter tido os mesmos direitos educacionais que o homem e sofrendo o peso do papel feminino imposto, porque

ao declarar sua condição de “mulher, e mulher brasileira” cuja educação era superficial, Firmina dos Reis pede desculpas por estar publicando um livro, pois estava consciente que a mulher não era bem recebida no meio literário; e parece querer demonstrar claramente sua intenção de especificar de que lugar está falando e de assumir a diferença (Oliveira, 2007, p. 70).

Assim, ao mesmo tempo em que se autocritica, fruto de uma concepção patriarcal estereotipada do papel da mulher, também se justifica mostrando que não é possível ter o mesmo conhecimento de alguém abastado que teve uma educação formal, lembrando que a escritora era autodidata. Pode ainda ser vista como uma ironia na tentativa de uma psicologia reversa na tentativa de demonstrar seu talento enquanto escritora. Outro detalhe interessante a ser pensando é o de que, segundo Mendes (2014), a primeira edição do livro *Úrsula* foi publicada sem o nome da autora, somente com pseudônimo “uma maranhense”, numa tentativa de não sofrer tanta retaliação preconceituosa e ter mais liberdade para sua escrita:

Muitas mulheres acabaram por optar por publicar seus escritos de duas formas: a primeira, como no caso de Firmina, intitulando-se uma maranhense (uma senhora, uma brasileira, entre outros) que não especificava exatamente quem era essa maranhense, mas deixava claro que era uma mulher; ou, uma segunda forma era a adoção de pseudônimos masculinos. Em ambos os casos, havia uma tentativa de adentrar-se, com um pouco mais de liberdade, no universo letrado, dominado, quase que exclusivamente por homens, além de tentar burlar o preconceito da época (Mendes, 2014, p. 44).

Isso não impediu que no ano seguinte, após o nome de Firmina, surgissem frases de cunho preconceituoso, como a publicada no *Jornal do Comércio*: “convidamos aos nossos leitores a apreciarem essa obra original maranhense, que, conquanto não seja perfeita” (Mendes, 2014, p. 41). Marginalidade e violência que também ocorriam com aquelas que trabalhavam no magistério, foram muitos impasses e obstáculos para que as mulheres tivessem acesso aos territórios das Letras no Brasil, tanto como escritora como educadora, o que se faz ainda mais inacessível para uma mulher negra, que é o caso da escritora e educadora Maria Firmina dos Reis. Nesse sentido, Mendes comenta:

A identificação da mulher com a atividade docente, que hoje parece a muitos tão natural, era alvo de discussões, disputas e polêmicas. Para alguns parecia uma completa insensatez entregar às mulheres usualmente despreparadas, portadoras de cérebros “pouco desenvolvidos” pelo seu “desuso” a educação das crianças. [...] Outras vozes surgiam para argumentar na direção oposta, afirmavam que as mulheres tinham, “por natureza”, uma inclinação para o trato com as crianças, que elas eram as primeiras e “naturais educadoras”, portanto, nada mais adequado do que lhes confiar a educação escolar dos pequeninos (Mendes *apud* Louro, 2010, p. 450).

Portanto, é inegável a importância de Maria Firmina dos Reis, ao considerarmos que era uma mulher negra, inserida num contexto escravista, uma mulher solteira em um sistema patriarcal que designava à mulher o papel de dona do lar, e ainda nordestina do Maranhão, que conseguiu, apesar de todas as adversidades, críticas e influências sofridas, produzir uma escrita que dá voz a causa feminista e abolicionista.

Úrsula, uma análise

Para fazer uma análise da obra é essencial entender do que ela trata de maneira geral. A história é descrita por uma narradora onisciente, em terceira pessoa, e gira em torno de três personagens principais, uma tríade, Úrsula e Tancredo, os protagonistas, e Fernando P., como antagonista. Conta sobre como os protagonistas se encontram e acabam apaixonando-se, porém o antagonista e tio de Úrsula também se apaixona por ela, querendo a ter como esposa a força, resultando em sua perseguição e assassinato de Tancredo, o que faz a protagonista perder a sanidade e morrer e o seu algoz lamentar até seu último dia por todo o ocorrido. O livro é separado em histórias fragmentadas onde os personagens secundários têm espaço para expor sua narrativa. Assim, pode-se separá-los em categorias: o grupo de pessoas que dão vozes as pessoas negras em situação de escravidão, que seriam Túlio, Antero e Suzana; as figuras paternas e maternas de Tancredo, que não são nomeados pela escritora, e os de Úrsula, Paulo B. e D. Luíza B.; além da figura sem relações aparentes com as personagens, Adelaide; e, por fim, os personagens ligados ao antagonista, na figura do padre e do feitor.

Enquanto uma obra do período romântico percebe-se desde o início a marcação de suas características através da descrição da natureza durante toda a obra: “São vastos e belos os nossos campos; porque inundados pelas torrentes do inverno

semelham o oceano em bonançosa calma – branco lençol de espuma, que não ergue marulhadas ondas, nem brame irado” (Reis, 2019, p. 23). Essa descrição cheia de floretes e exaltação ao natural também é presente ao introduzir o protagonista Tancredo: “em uma risonha manhã de agosto, em que a natureza era toda galas, em que as flores eram mais belas, em que a vida era mais sedutora – porque toda respirava amor –, em que a erva era mais viçosa e rociada” (Reis, 2019, p. 24), dando-lhe características de um cavaleiro medieval ao descrevê-lo como “cavaleiro melancólico” em um “ginete”, retomando os ideais dos romances de cavalaria. Já a personagem de Úrsula representa a heroína do romantismo, sempre dócil e angelical, Reis (2019) a descreve como:

É que aquele anjo de sublime doçura repartia com seu hóspede os diurnos cuidados, que dava à sua mãe enferma [...] Era ela tão caridosa... tão bela... e tanta compaixão lhe inspirava o sofrimento alheio, que lágrimas de tristeza e de sincero pesar se lhe escaparam dos olhos, negros, formosos e melancólicos (Reis, 2019, p. 33).

Assim, Úrsula representa o papel da mulher perfeita cheia de virtudes, “mimosa filha da floresta, flor educada da tranquilidade dos campos” (Reis, 2019, p. 34), sempre descrita como a criação divina associada à natureza. Neste fato encontra-se uma forte carga da religiosidade, pois toda sua bondade e beleza da natureza é resultado da criação Divina, devendo ser admirado, “O campo, o mar, a abóbada celeste ensinam a adorar o supremo Autor da natureza e a bendizer-lhe a mão; porque é generosa, sábia e providente.” (Reis, 2019, p. 24). As personagens maternas dos protagonistas também são desenvolvidas a partir da perspectiva de mulher dócil, no caso da Luíza B., mãe de Úrsula, representa a mãe resiliente que se vê no fim de sua vida transmutada em uma mulher parálitica e triste, devido os desgostos causados pelo seu irmão, Fernando P., e seu marido, Paulo B., por causa da opressão patriarcal que a tornava indefesa ao que a sociedade lhe impunha, conforme fragmento literário:

Paulo B. não soube compreender a grandeza de meu amor, acumulou-me de desgostos e de aflições domésticas, desrespeitou seus deveres conjugais, e sacrificou minha fortuna em favor de suas loucas paixões (Reis, 2019, p. 71).

A mãe de Tancredo também representa o papel de mulher resiliente ao sistema patriarcal vigente, seu filho deixa isso bem claro ao descrever o seguinte trecho: “Meu pai era para com ela um homem desapiedado e orgulhoso – minha mãe era uma santa e

humilde mulher” (Reis, 2019, p. 48), demonstrando como a mulher deveria ser nesta época para o bem do casamento. E mais uma vez a influência católica é um instrumento para reforçar esse padrão, como na fala a seguir: “— Amo as humilhações, meu filho – disse com brandura, que me tocou as últimas fibras da alma – o mártir do Calvário sofreu mais por amor de nós” (Reis, 2019, p. 53).

Dissonante ao que foi relatado até agora, a personagem Adelaide ao agir de forma diferente das restantes das personagens, é posta como uma pessoa ruim. A partir dessa construção abre-se para a compreensão do ponto mais gritante da crítica feminista presente no livro em um contraponto entre a postura da mulher ideal, angelical, assumida por Úrsula e a mulher desprovida de caráter, endemoniada, assumida por Adelaide, o que evidencia uma característica do romantismo do século XIX:

A mulher só ama uma vez. No seu coração imprimiu Deus um sentir tão puro e tão verdadeiro, que o homem não pode duvidar dos seus afetos. E a mulher cumpre na terra sua missão de amor e de paz; e depois de a ter cumprido volta ao céu; porque ela passou no mundo à semelhança de um anjo consolador. Esta é a mulher. [...] Mas aquela, cujas formas eram tão sedutoras, tão belas, aquela, cujas aparências mágicas e arrebatadoras escondiam um coração árido de afeições puras, e desinteressadas... Oh! Essa não compreendeu para que veio habitar entre os homens; porque a cobiça hedionda envenenou-lhe os nobres sentimentos do coração. O brilho do ouro deslumbrou-a, e ela vendeu seu amor ao primeiro que lhe ofereceu. Maldição!... Infâmia sobre a mulher que não compreendeu a sua honrosa missão, e trocou por outro os sublimes afetos da sua alma (Reis, 2019, p. 112).

Desta forma, pode-se depreender uma denúncia de como a mulher era julgada de acordo com um papel preestabelecido socialmente, ou seja, uma ideia baseada na religião e no patriarcado, em que a mulher deveria cumprir um papel de amar e promover a paz no lar. Por conseguinte, quando a personagem Adelaide transparece um lado sedutor e passa ter luxos, passa a ser plasmada como um demônio que levará o homem a ruína, na medida em que veio ao mundo enquanto mulher, porém não cumprindo o seu papel estabelecido pelo divino. Outra denúncia presente no livro trata-se à questão negra com o personagem Túlio, que cumpre o papel de salvador do protagonista Tancredo e contraria a ideia comum propagada do negro como uma pessoa bruta, ruim, devido a sua condição, como nota-se nesta passagem do livro:

E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos e puros como a sua alma. Era infeliz, mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista (Reis, 2019, p. 28).

O que denuncia o preconceito racial latente, o qual era justificado pelo homem branco, o Comendador B., que cometia inúmeras atrocidades, enquanto que o negro mesmo sem o direito a sua liberdade não podia se revoltar. Consonante, Oliveira (2007) levanta um ponto muito interessante ao afirmar que não é o caso de condenar a escravidão porque determinado escravizado possui bom caráter, mas sim, de condenar a escravidão como instituição; ou seja, ao descrever a escravidão, e as barbáries cometidas por ela, expõe um sistema e não apenas um sujeito. Quando a preta Susana, uma das personagens mais relevantes, descreve como é arrancada de seu país, de sua família e de sua liberdade, evidencia claramente isso: “dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade.” (Reis, 2019, p. 79). Ao pensar a respeito, Oliveira (2007) reflexiona a respeito das ideias de quem é o civilizado e o bárbaro:

Chamamos a atenção para a presença em Úrsula de uma reversão no sentido dessas palavras, pois Mãe Susana, ao denunciar a violência do aprisionamento, por duas vezes denomina como bárbaros os estrangeiros que a capturaram e demonstra que o que ela deixa para trás, ao ser trazida para o Brasil, não é uma barbárie, mas uma sociedade organizada na qual ela tinha plantações, família, amigos... Diante desta situação, cabendo interrogar: Quem é o bárbaro e quem é o civilizado? (Oliveira, 2007, p. 63).

Demonstrando assim, que a barbárie está no sistema escravista e não na subjetividade do afrodescendente. Por fim, entres os personagens que contribuem para uma mudança da visão da pessoa negra, apesar de parecer contraditório, temos Antero, “um escravo velho, que guardava a casa, e cujo maior defeito era a afeição que tinha a todas as bebidas alcoolizadas.” (Reis, 2019, p. 129), entretanto, mais adiante a autora justifica a dependência do álcool:

— Pois bem, – continuou o velho – no meu tempo bebia muitas vezes; embriagava-me, e ninguém me lançava isso em rosto; porque para

sustentar meu vício não me faltavam meios. Trabalhava, e trabalhava muito, o dinheiro era meu, não o esmolei. Entendes? — Perfeitamente, — retorquiu Túlio, fingindo sorrir-se. — Pois ouça-me, senhor conselheiro: na minha terra há um dia em cada semana, que se dedica à festa do fetiche, e nesse dia, como não se trabalha, a gente diverte-se, brinca, e bebe. Oh! Lá então é vinho de palmeira mil vezes melhor que cachaça, e ainda que tiquira (Reis, 2019, p. 114).

Entende-se, a partir dessa fala, que a sua predileção pela bebida é sua forma de conservar hábitos de sua terra, de sua origem, sendo seu meio de manter-se firme diante de sua dura realidade de escravizado. Portanto, vai de encontro com que traz Susana ao questionar Túlio por acompanhar Tancredo, que o havia alforriado: “Que te adianta trocares um cativo por outro!” (Reis, 2019, 77), porque, a verdadeira liberdade não se encontrava na carta de alforria, mas sim com o retorno à sua terra, às suas origens, de modo que de nada adiantaria ser liberto e continuar em uma sociedade predominantemente racista.

Na personagem do comendador Fernando P. encontra-se a personificação da maldade, que por ciúmes da irmã, Luíza B., ao se casar torna-se um homem impiedoso e encontra no sistema escravista um modo para praticar selvageria por não haver consequências, já que

nunca mais cansou de duplicar rigores às pobres criaturas, que eram seus escravos! Apraziam-lhe os sofrimentos destes; porque ele também sofria. Eis aí pois a alma implacável na maldade do irmão de Luísa (Reis, 2019, p. 95).

Seu procedimento era de tal modo cruel que seu próprio feitor, habituado também a castigar os negros, se revolta contra a desumanidade impostas na fazenda do comendador:

— Fartai-vos de atrocidades, já que sois um monstro, — retrucou fora de si o feitor, fixando-o com um olhar de desprezo, que ele suportou —, banhai-vos no sangue dos vossos semelhantes, juntai crimes horrendos a crimes imperdoáveis; mas não conteis mais doravante comigo para instrumento dessas ações, que revoltam ainda a um coração viciado, e que só no vosso pode achar morada (Reis, 2019, p. 118).

O Comendador também se utiliza do sistema patriarcal e de seu poder econômico para matar Paulo B., por considerá-lo indigno de sua irmã, saindo empunha, e obriga a sua sobrinha Úrsula que fique com ele. Para alcançar seu objetivo, ao conversar com

Luíza, impõe a sua vontade condenando-a à morte mais rápida, e aprisiona a escrava Susana por não contar o paradeiro de Úrsula, o que também a levou à morte. Nos desfechos finais da história, o Comendador assassina Túlio, juntamente com Tancredo, capturando a protagonista. Só que ao vislumbrar o enlouquecimento seguido da morte de Úrsula por não alcançar o seu objetivo de desposá-la, tornou-se frei para tentar amenizar suas culpas. É neste ponto que há uma crítica à religião, pois ela é usada como um mecanismo para tentar retirar a culpa do antagonista, mesmo ele não demonstrando arrependimento e culpando as demais pessoas e o próprio Divino por não se submeterem a suas vontades:

Arrependido, eu? Oh! Não, meu padre. Compadeceu-se Deus do meu martírio? Nunca. Matou-me a esperança no coração. Deixou lavar o amor frenético no peito, que o rasgou, que deu-lhe a coragem do crime, sem dar-lhe a saciedade da vingança. Cometi muitos crimes, e ainda até hoje não serenou-se-me o coração sedento de ódio e de vingança. Feri o homem a quem ela adorava, vi correr-lhe o sangue que derramei, vi-o expirar a meus pés, sorri-me de prazer, e oh! Maldição! Não fiquei vingado! (Reis, 2019, p. 147).

Isto é, Fernando B. utilizava a postura religiosa mais para engrandecer a sua imagem social do que motivado por algum sentimento religioso. Isso fica claro pelo fato de ter um padre em sua casa mais para demonstrar respeito do que por motivos de fé, “o comendador, talvez mais por ostentação que por sentimentos religiosos, tinha em sua casa um capelão” (Reis, 2019, p. 113). Tanto é que só demonstra arrependimento de toda barbaridade que fez ao lhe ser dito que não poderia ver mais a Úrsula, visto que ela estaria no céu, e se ele não se arrependesse não conseguiria encontrá-la após a morte.

— Porque, meu filho, ela está no céu, e vós, homem criminoso e impenitente, vos despenhais no inferno. [...] — Perdoai-me, Senhor! Porque na hora derradeira sufoca-me a enormidade das minhas culpas. Lágrimas de sincera dor verteram seus olhos, que para sempre se cerraram; e a morte imprimiu-lhe no rosto a tranquilidade da contrição (Reis, 2019, p. 148).

Conclui-se que o livro é marcado pela caracterização dos personagens de forma que diferentes formas de preconceito, sejam de caráter racista ou sexista, impostos no século XIX tanto por uma estrutura racial patriarcal que ditava à mulher como agir, como escravista, ao conceber os negros como bárbaros e sem direitos. Tendo a extrema

influência religiosa como suporte ideológico que assentava a base do sistema hegemônico, ao catequizar as mulheres e os negros, no intuito de torná-los mais dóceis e submissos.

Algumas considerações

Anna Maria Haddad Baptista, ao prefaciар o livro *Úrsula*, faz uma descrição que exprime, em suma, tudo que foi exposto nessa tentativa de entender como foram construídos os personagens desta história, ao dizer que a obra traz uma alma sensível, profundamente afetada pelos sofrimentos do sistema escravocrata e, em especial, pela condição feminina nesse período infame no Brasil. Ou seja, pensando em como Firmina se constrói enquanto mulher, confluyente ao que nos traz Simone de Beauvoir ao afirmar que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” (1967, p. 9), nos deparamos como uma autora negra dedicada a construir uma sociedade melhor com seu ato corajoso e de vanguarda ao exercer papel no magistério, criar aulas mistas, adotar 11 filhos e escrever sobre as injustiças de sua época.

Através de seus personagens, como Úrsula e Adelaide, ela denuncia a expectativa do papel que a mulher deveria desempenhar socialmente, relacionado diretamente a sua personalidade que deseja a morte ao ver-se diante de uma realidade tão difícil. Na atualidade, Chimamanda Ngozi Adichie nos faz refletir sobre as mesmas questões, ao dizer que o infortúnio da questão de gênero é que ela determina “como devemos ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero” (Adichie, 2014, p. 41). Assim como quando realiza outra construção literária acerca da pessoa negra com o personagem Túlio, ao lhe conferir características humildes, fiéis, bondosas, que mesmo diante de uma realidade injusta não embrutece e mantém boa índole. De igual maneira, critica o patriarcado, o preconceito racial e a religião, que eram os aparatos que sustentavam um sistema que segregava mulheres, negros, pessoas pobres; representado literariamente na figura do Comendador Fernando P., que se aproveitava desses aparatos ideológicos para agir impunemente. Destarte, como bem trouxe Zin (2016), citando Sigrid Weigel (1986), sobre *Úrsula*:

Um texto descoberto em um arquivo empoeirado não será bom e interessante somente porque foi escrito por uma mulher. É bom e

interessante porque nos permite chegar a novas conclusões sobre a tradição literária das mulheres, saber mais sobre como as mulheres desde sempre enfrentaram seus temores, desejos e fantasias e, também, as estratégias que adotaram para se expressar publicamente, apesar de seu confinamento ao pessoal e ao privado (Weigel, 1986, p. 76).

Portanto, ao retomar a leitura da obra de Maria Firmina dos Reis, considerando alguns dados biográficos da autora, bem como o contexto escravista e como a mulher era vista no século XIX, principalmente a mulher negra, é possível recuperar fatos importantes para se pensar como a sociedade daquele período foi construída. A literatura é uma importante forma de denúncia e de inserção social, apesar da invisibilidade e obliteração da produção literária de Maria Firmina ao longo de anos, sua obra proporciona uma outra visão e um outro discurso, no caso em questão, traz para a cena literária o discurso e a visão de uma mulher, negra, nordestina e pobre, que encontrou na escrita uma forma de luta contra as diferentes formas de opressão.

REFERÊNCIAS

- ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. *Feminismo para 99% Um Manifesto*. Tradução Heci Regina Candiani, editora Boi Tempo, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo – 2. A Experiência Vivida*. Segunda edição, tradução de Sergio Millet e capa de Fernando Lemos, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.
- DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e Literatura no Brasil*. Belo Horizonte, Estudos Avançados, 2003, p. 151-172
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. In: (Orgs.). Flavia Rios; Márcia Lima. São Paulo: Zahar, 2020.
- KULKAMP, Camila. *Biografia, imagens e obras de Maria Firmina dos Reis*. Santa Catarina, 2019.
- LOPES, Elaine. *Mulheres negras no ensino de história do Brasil: a história de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) - Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa. 2021. Disponível em <http://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3599>. Acesso em out. 2025.
- MENDES, Melissa Rosa Teixeira. *Maria Firmina dos Reis: mulher e escritora oitocentista*. Maranhão Vol. 2, Num. 1, p. 39-48, 2014.
- OLIVEIRA, Adriana Barbosa de. *Gênero e Etnicidade no Romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, 2007. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-73WGED>. Acesso em out. 2025.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e outras obras [recurso eletrônico]*. Prefácios de Ana Maria Haddad Baptista e Danglei de Castro Pereira. – 2. ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e Ficção*. Pinguin e Companhia das Letras, São Paulo, 2009.
ZIN, Rafael Balseiro. *Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, 2016.
Disponível em <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/19479>. Acesso em out. 2025.

Recebido em: 21/01/2026

Aceito em: 10/06/2026

Imagens insurgentes: escriturivências audiovisuais de cineastas negras como fios de uma formação antirracista e antissexista

Imágenes insurgentes: escriturivencias audiovisuales de cineastas negras como hilos de una formación antirracista y antissexista

Thiago Renan Figueira Dutra¹
Adilbênia Freire Machado²

Resumo: Este artigo investiga as escriturivências de cineastas negras brasileiras como dispositivos centrais na produção de conhecimentos para uma formação docente antirracista e antissexista. O estudo articula as dimensões éticas, estéticas e políticas das imagens, utilizando as trajetórias de Adélia Sampaio (1974 - 2018), Viviane Ferreira (2008 - 2023) e Edileuza Penha de Souza (2013 - 2023) para confrontar o racismo e o epistemicídio no campo educativo. Diante da lacuna entre a obrigatoriedade da Lei n.º 10.639/2003 e a escassez de materiais que integrem o cinema negro feminino à docência, a pesquisa realiza uma revisão de literatura sensível e comprometida. Os resultados demonstram que essas tramas visuais aforreferenciam currículos e fortalecem reexistências pedagógicas, revelando que as vozes dessas mulheres são capazes de moldar realidades e inspirar novas práticas educativas. **Palavras-chave:** Cinema negro feminino; formação docente; pedagogias aforreferenciadas; currículos antirracistas e antissexistas.

Resumen: Este artículo investiga los escritos de cineastas negros brasileños como dispositivos centrales en la producción de conocimientos para una formación docente antirracista y antissexista. El estudio articula las dimensiones éticas, estéticas y políticas de las imágenes, utilizando las trayectorias de Adélia Sampaio (1974 - 2018), Viviane Ferreira (2008 - 2023) y Edileuza Penha de Souza (2013 - 2023) para confrontar el racismo y el epistemicidio en el campo educativo. Ante la brecha entre la obligatoriedad de la Ley n.º 10.639/2003 y la escasez de materiales que integran el cine negro femenino a la docencia, la investigación realiza una revisión de literatura sensible y comprometida. Los resultados demuestran que estas tramas visuales aforreferencian currículos y fortalecen reexistencias pedagógicas, revelando que las voces de estas mujeres son capaces de moldear realidades e inspirar nuevas prácticas educativas.

Palabras clave: Cine negro femenino; formación docente; pedagogias aforreferenciadas; currículos antirracistas y antissexistas.

Adentrando: entre linhas, nós e reexistências³

A educação brasileira, tecido antigo e marcado por desfiamentos coloniais, ainda carrega tramas rígidas do eurocentrismo e do patriarcado. Em suas dobras, persistem

¹ Professor Substituto no Colégio Pedro II / Professor efetivo da Secretaria Municipal de Educação de Japeri. Mestre em Educação (UFRRJ). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4344678116332217>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3135-5579>. E-mail: professorthiagodutra@gmail.com

² Professora Adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutora em Educação (UFC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1983904257583624>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3226-2139>. E-mail: adilbenia@ufrj.br

³ Este artigo é derivado da pesquisa desenvolvida ao longo do mestrado do autor, da qual retoma e adapta dados e categorias analíticas apresentados na dissertação "Cinema negro em cena: vozes-mulheres tecendo uma pedagogia aforreferenciada e transgressora", orientada pela coautora. A versão integral do trabalho encontra-se disponível no Repositório Institucional da UFRRJ (RIMA), com acesso em: 10 jan. 2026.

costuras malfeitas do racismo e do sexismo estrutural, como cicatrizes bordadas à força em nossos cotidianos escolares. Contudo, desde as agulhadas poéticas das Leis 10.639/03 e 11.645/08, somos chamados/as a alinhar — com memória e justiça — os fios vivos das histórias afro-brasileiras e indígenas em nossos currículos, como um gesto de reencantamento do pano educativo. Reencantar a educação é urgente, pois encantamento traz implicações, comprometimentos políticos, éticos, estéticos para nossa relação com o mundo.

Porém, sabemos que essa não é uma costura simples. Não basta aplicar retalhos sobre moldes antigos: é preciso descosturar as bases e redesenhar e desenhar outros moldes para a formação docente. Nesse ateliê de transformação, o cinema negro feminino se apresenta como uma agulha encantada — aquela que fura, mas também cura. Suas imagens insurgentes tensionam tecidos coloniais da educação, rasgando silêncios e reconstituindo memórias com linhas de afeto, denúncia, ancestralidade e encanto (hooks, 2017; Macedo, 2010; Machado, 2019).

Ao desfiar o campo acadêmico e seu bordado cinematográfico, notamos uma ausência gritante: onde estão os pontos que costuram o cinema negro feminino à formação docente? Mesmo diante da potência das narrativas visuais criadas por mulheres negras — escrevivências audiovisuais vivas, repletas de cor, subjetividades e beleza —, ainda há um ponto solto, um vão na malha curricular e investigativa.

É nessa perspectiva que emergem trajetórias fundamentais do cinema negro feminino brasileiro. A pioneira Adélia Sampaio, primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no país, abriu caminhos em meio ao silenciamento estrutural da indústria audiovisual. Em continuidade, Viviane Ferreira tensiona as narrativas contemporâneas ao colocar mulheres negras no centro da cena, articulando estética, política e memória. Já Edileuza Penha de Souza, com sua travessia entre educação e cinema, transforma a imagem em gesto pedagógico e curatorial, afirmando o audiovisual como espaço de formação, afeto e reexistência. É com essas vozes-mulheres que este artigo dialoga e se constrói.

Essa lacuna, como nos ensinou Sueli Carneiro (2023), não é mero acaso: é corte preciso, é epistemicídio. Nesse sentido, a ausência de estudos que entrelacem essas imagens com práticas formativas revela uma urgência — um chamado a bordar, com consciência e ternura, uma pedagogia que reconheça a reexistência como método, estética e política, ou seja, uma pedagogia reexistente e encantada. É com esse fio que

este artigo se propõe: pensar o cinema negro feminino como dispositivo de formação antirracista, antissexista e afroreferenciado que circula e ganha vida nas diversas redes educativas que formamos e que nos formam.

Para isso, realizamos uma revisão integrativa da literatura de caráter exploratório e analítico, articulada a uma análise da trajetória fílmica de três cineastas negras centrais para o cinema brasileiro contemporâneo: Adélia Sampaio (1974 - 2018), Viviane Ferreira (2008 - 2023) e Edileuza Penha de Souza (2013 - 2023). Nessa perspectiva, compreendemos o cinema como um arquivo vivo, tecido por experiências, memórias e pedagogias insurgentes.

Como parte desse percurso, investigamos a presença do cinema negro feminino na produção acadêmica por meio de buscas na plataforma SciELO e no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, a fim de identificar aproximações com campo da formação docente. Essa metodologia, ancorada na análise documental e na revisão integrativa da literatura, foi guiada por uma escuta atenta às lacunas do campo e por um compromisso ético que recusa tratar os dados como abstrações neutras, entendendo-os, antes, como pontos que revelam apagamentos e emergências.

Ao costurar teoria, imagem e prática, buscamos mostrar como vozes-mulheres negras seguem alinhavando mundos — desafiando violências e bordando futuros possíveis para a educação brasileira. E é por isso que reivindicamos escrevivência, pois esse conceito de Conceição Evaristo tem as vozes-mulheres negras como pano de fundo, vozes que denunciam e acordam a casa grande:

Eu poderia dizer que esse conceito estético que está fundado no termo que eu uso, “escrevivência”, nasce de um processo muito ligado à História. A História dos africanos nas Américas. Muito relacionado à própria figura da mulher, que era escravizada dentro da Casa Grande. [Eu disse em um seminário no Rio de Janeiro, numa mesa de autoria negra de mulheres], **a nossa escrevivência não é para adormecer os da Casa Grande e sim para acordá-los dos seus sonhos injustos.** Por quê? O pano de fundo era justamente essa imagem que teve a mãe preta na colonização. Um dos papéis dessa mulher era justamente contar histórias para adormecer a prole colonizadora. É uma mulher que a palavra dela ainda era marcada pelo processo da escravidão. Ela era obrigada a acalantar os meninos da Casa Grande, contando histórias. Eu imagino, eu projeto essa nossa escrita, essa autoria negra, tendo justamente uma função contrária. (Evaristo, 2018, [s.p.], grifos nossos).

Esta fala de Conceição Evaristo desloca radicalmente o lugar da escrita ao reinscrevê-la como gesto histórico, político e estético. A escrevivência, nesse sentido, não emerge como mero conceito literário, mas como prática insurgente que tensiona a memória colonial e reconfigura o papel da palavra. Se, no contexto da escravização, a voz da mulher negra foi instrumentalizada para acalentar e sustentar a ordem da Casa Grande, hoje ela se reposiciona como força de ruptura, isto é, uma palavra que não mais adormece, mas desperta, denuncia e desestabiliza.

Esse movimento evidencia uma virada ética na produção de conhecimento e na própria noção de autoria: escrever passa a ser um ato de reivindicação de existência, de reinscrição de si e de sua coletividade na História. As vozes-mulheres negras, ao tecer suas experiências, produzem fissuras nas narrativas hegemônicas e instauram outras possibilidades de ver, sentir e ensinar o mundo. Trata-se de uma escrita que carrega marcas, memórias e afetos, mas, sobretudo, que projeta futuros — bordados a partir da resistência e da imaginação.

Encerrar esta seção com a escrevivência é, portanto, reafirmar um compromisso epistemológico e político com práticas educativas que não apenas reconheçam essas vozes, mas que se deixem atravessar por elas. Afinal, ao invés de apaziguar consciências, é na potência do incômodo, do deslocamento e do despertar que se inscrevem caminhos possíveis para uma educação verdadeiramente transformadora.

Das imagens que insurgem: escrevivências audiovisuais

O cinema, como tela e tear, há muito tem sido enredado por fios eurocentrados, narrativas embranquecidas e costuras que ignoram as cores da diversidade. Nesse cenário, o cinema negro feminino surge como bordado ousado — uma trama que insiste em existir com seus próprios pontos, cores e texturas, um cinema escrevivente que acorda a casa grande, resistindo e reexistindo através de dimensões estéticas e poéticas que tensionam o real. Como ensina bell hooks (2017), trata-se de uma reexistência que inscreve no pano da história outras possibilidades de ver, sentir e narrar.

Tendo em vista esse cenário, mulheres negras, ao empunharem câmeras como agulhas, rompem os moldes impostos e bordam suas vozes com imagens que sangram e encantam. Da coragem inaugural de Adélia Sampaio, primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil, aos fios contemporâneos de Viviane Ferreira e Edileuza

Penha de Souza, vemos um movimento de retomada — de quem costura o próprio lugar na história com mãos firmes, olhos atentos e linhas fortes e macias. Ainda assim, essas obras, mesmo quando premiadas e ovacionadas, permanecem nas bainhas esquecidas da academia e dos currículos, como se não coubessem nos moldes já prontos.

Essa ausência não é neutra: é uma recusa epistemológica, um rasgo intencional, um ponto desfeito pelas estruturas do epistemicídio (Carneiro, 2023). Não se trata somente de invisibilizar criações artístico-culturais; trata-se de silenciar saberes, de desfazer fios que sustentam uma pedagogia plural, libertadora, afrorreferenciada. Reivindicamos o pensamento afrorreferenciado, porque esse conceito nos convida a pensar nas referências afro-indígenas que tecem o nosso cotidiano, fortalecendo-as como produção intelectual legítima. Compreendemos que essas referências tecidas pela ancestralidade, pelo encantamento, ou seja, movimentos de resistências e reexistências, reivindica um pensamento, uma educação delineada por currículos que reconhecem corpos negros como produtores de conhecimento, por isso, chama-nos por inteiros para sala de aula, reconhecendo que o gesto de ensinar carrega memórias, vibrações, responsabilidade e comprometimento como nosso estar no mundo. Uma educação alinhavada por currículos afrorreferenciados valoriza nossos saberes e fazeres do/no cotidiano, é espaço de escuta sensível, ético e por isso transgressor, se recusando a hierarquizar saberes, culturas, as próprias pessoas, inclusive.

Ao realizar um levantamento nas bases de dados acadêmicas — Plataforma SciELO e Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES —, identificamos um cenário que se assemelha a um tear abandonado: uma escassez de artigos, dissertações e teses; poucos trabalhos que entrelacem o cinema negro feminino à formação docente. Os que existem, em sua maioria, focam em aspectos estéticos ou históricos, sem costurar, de fato, o potencial pedagógico dessas obras no combate ao racismo, ao sexismo e ao epistemicídio.

Mais que isso, ao se buscar cinema negro, em grande medida, as respostas dão relevo somente às produções sobre autorias masculinas. Para tornar visível esse vazio, propomos a apresentação de duas tabelas:

Tabela 1: Panorama de artigos científicos sobre o cinema negro (2008-2021).

Título do trabalho	Autoria	Ano
Uma imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro	Prudente, Celso Luiz	2021
“A terra é circular”: cosmologias afro-atlânticas e ação política no filme Ôrí	Silva, Vagner Gonçalves da	2023
Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem: percursos de um termo estético-político	Rodrigues, Anthony	2022
O cavaleiro negro em Tropa de Elite: arquétipos, dispositivos e imaginários	Matos, Marcus V.A.B. De	2021
Novas formas de visibilidade: representações de gênero e raça no audiovisual em Goiás	Ferreira, Ceíça; Carvalho, Clarissa	2021
Cinema negro feminino, estética e política na formação de professoras: uma experiência com o filme Kbelá	Rosa, Fábio José Paz da	2021
O filme curto na democracia brasileira	Maia, Paulo	2020
Dogma feijoada: a invenção do cinema negro brasileiro	Carvalho, Noel dos Santos; Domingues, Petrônio	2018
A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro	Carvalho, Noel dos Santos; Domingues, Petrônio	2017
Mulheres negras, religiosidades e protagonismos no cinema brasileiro	Montoro, Tânia; Ferreira, Ceíça	2014
Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e “pensamento negro” brasileiro durante a ditadura militar	Santiago Júnior, Francisco das Chagas Fernandes	2012
O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira	Araújo, Joel Zito	2008

Fonte: Elaborado pelo autor (Dutra, 2025)

Tabela 2: Panorama de teses e dissertações sobre o cinema negro (2008-2023)

Tipo de trabalho	Título do trabalho	Instituição/Programa	Autoria	Ano
Tese	Representações cinematográficas ensinando sobre o índio brasileiro: de selvagem a herói nas tramas de império	Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.	Paes, Maria Helena Rodrigues	2008
Dissertação	Narrativas Para Alteridade: o cinema na formação de	Universidade Estadual de Maringá.	Felipe, Delton Aparecido.	2009

	professores e professoras para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica'	Programa de Pós-Graduação em Educação		
Tese	Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade	Universidade de Brasília Faculdade de Educação Programa de Pós-Graduação em Educação	Souza, Edileuza Penha de	2013
Dissertação	Cinema Negro na Educação: as materialidades da imagem de autoafirmação no processo de descolonização em "a dialética do amor	Universidade Federal de Mato Grosso Instituto de Educação Programa de Pós-Graduação em Educação	Lobo, Mory Marcia de Oliveira	2017
Dissertação	A imagem de afirmação de professoras da educação básica: uma discussão mediada pela dimensão pedagógica do cinema negro	Universidade Federal de Mato Grosso Instituto de Educação Programa de Pós-Graduação em Educação	Périgo, Agnaldo	2018
Dissertação	O íbero-ásio-afro-ameríndio e a dimensão pedagógica do cinema negro: pontos reflexivos para análise da construção de uma autoimagem	Universidade Federal de Mato Grosso Instituto de Educação Programa de Pós-Graduação em Educação	Santos, Everaldo Silva	2019
Dissertação	Trajetórias de cineastas negras brasileiras	Universidade Federal de Minas Gerais Programa de Pós-Graduação em Educação - Conhecimento e Inclusão Social	Costa, Letícia Souza Ribeiro da	2020
Dissertação	Corpos negros fora do armário: potencialidades pedagógicas dos filmes negrume e o arco do tempo	Universidade de Brasília Instituto de Artes Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais	Mesquita, Marcus Vinicius Azevedo de	2021
Dissertação	Afrocinemusicalidade: perspectivas de uma ação didático-pedagógico-identitária no ensino médio	Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ) Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais	Ventura, Helio Lucio dos Reis	2021
Dissertação	Educação Antirracista, Cinema Negro e Cinema Negro Feminino brasileiro: estereótipos e resistências	Universidade Federal de Jataí Programa de Pós-Graduação em Educação	Oliveira, Rosangela Mendonça de	2022

Dissertação	Entre griots, cineastas e professores - educação como trajetórias de nós	Universidade do Estado do Rio de Janeiro Faculdade de Educação Programa de Pós-Graduação em Educação	Correa, Marco Aurélio da Conceição	2022
Dissertação	Pedagogias culturais no filme narciso rap para uma educação antirracista	Universidade Estadual de Maringá Programa de Pós-Graduação em Educação	Camargo, Janete Santos da Silva Monteiro de	2023
Dissertação	Mostra Internacional De Cinema Negro: A Educação nas Relações Étnico-Raciais para além da euroheteronormatividade	Universidade Federal de São Paulo Programa de Pós-Graduação em Educação	Prudente, Ana Vitoria Luiz e Silva	2023

Fonte: Elaborado pelo autor (Dutra, 2025)

A partir desses dados, é possível observar que, dos 12 artigos encontrados neste período, apenas 3 deles abordam diretamente o cinema negro feminino como solo fértil para repensar outras formas de produção e ensino crítico pelas imagens. Ademais, ao observar as produções advindas da pós-graduação stricto sensu, percebe-se que, embora existam diversas pesquisas que articulam cinema negro e educação, são ainda escassos os estudos que se dedicam especificamente ao cinema negro feminino como dispositivo formativo.

Nesse recorte mais específico, identificamos apenas uma tese e uma dissertação que abordam diretamente essa intersecção, o que evidencia uma lacuna importante no campo. Esses registros evidenciam, portanto, a necessidade de costurar com urgência e cuidado esse vazio investigativo que persiste: como se diz na costura ancestral, é preciso pegar o pano pela beirada e alinhar de novo, com outro ponto, outro tempo.

Esse cenário não apenas evidencia uma lacuna quantitativa, mas revela um problema qualitativo: a dificuldade da academia em reconhecer o cinema negro feminino como dispositivo formativo. Tal ausência compromete a construção de práticas pedagógicas comprometidas com a educação das relações étnico-raciais, mantendo currículos distantes das experiências e epistemologias negras.

Mas por que o cinema negro feminino importa tanto nesse fazer pedagógico? Porque ele oferece fios potentes de transformação:

1. Contra o racismo, pois suas imagens denunciam violências e tensionam estruturas. Ao mesmo tempo, costuram novas representações — plurais, complexas, afirmativas.
2. Contra o sexismo, pois apresentam mulheres negras em suas potências e vulnerabilidades, rompendo com moldes que as reduzem ou silenciam.
3. Contra o epistemicídio, pois celebram saberes outros, costuram oralidades, ancestralidades, espiritualidades e memórias que não cabem nos cânones hegemônicos. Cada obra é um ponto forte numa colcha que resiste ao apagamento e ao tempo.

Ademais, a análise da Tabela 2 evidencia a centralidade dos programas de pós-graduação em Educação na produção *stricto sensu* sobre a temática, concentrando a maioria dos trabalhos e indicando que é nesse campo que o cinema negro — e, em menor medida, o cinema negro feminino — tem encontrado maior acolhimento como objeto de investigação e prática formativa. Esse cenário revela, simultaneamente, a potência da Educação como espaço de articulação entre imagem, cultura e transformação social e uma concentração ainda pouco expandida para outras áreas, como cinema, artes e comunicação, o que reforça a necessidade de ampliar o debate de forma interdisciplinar e de tensionar os espaços de legitimação acadêmica. Nesse sentido, tais produções não apenas constroem representações: elas tecem mundos, evidenciando uma potência criativa que a academia precisa reconhecer, acolher e cultivar.

Entretanto, ao deslocarmos o olhar para a educação brasileira, percebemos que essas tramas ainda encontram um tecido marcado por desfiamentos coloniais. A rigidez do eurocentrismo e do patriarcado persiste, sustentando costuras atravessadas pelo racismo e pelo sexismo estrutural, que se manifestam como cicatrizes em nossos cotidianos escolares. Ainda assim, com as agulhadas políticas das Leis 10.639/03 e 11.645/08, abre-se a possibilidade de alinhar, com memória e justiça, os fios das histórias afro-brasileiras e indígenas nos currículos, tensionando as bases desse tecido formativo.

Diante disso, a educação para as relações étnico-raciais demanda a construção de práticas sensíveis e de uma escuta ética, inclusiva, transversal e horizontal, em que os saberes sejam compartilhados e reconhecidos em sua pluralidade, sem

hierarquizações, conforme propõe a pedagogia/filosofia ananseana (Machado, 2023). Contudo, essa costura não se faz por sobreposições superficiais: exige descosturar estruturas, revisar moldes e redesenhar os contornos da formação docente. É nesse movimento que o cinema negro feminino emerge como uma agulha encantada, capaz de tensionar, perfurar e, ao mesmo tempo, curar.

Isso se torna ainda mais urgente quando consideramos que a formação docente no Brasil, frequentemente marcada por modelos rígidos e pouco atentos às complexidades da vida, ainda opera sob moldes estreitos, técnicos e monorreferenciados, que silenciam as vozes ditas periféricas e os saberes do cotidiano, atuando como uma peça sem escuta. Ao desconsiderar as intersecções de raça, gênero, território e afetos, essa formação revela um esvaziamento pedagógico que desafia possibilidades. Assim, incorporar o cinema negro feminino nesse processo não é apenas uma escolha metodológica, mas um gesto político de reconfiguração dos modos de ensinar, aprender e existir na educação.

Essa ausência de escuta se evidencia quando ignoramos que os corpos, as experiências e as memórias também são arquivos vivos de conhecimento. Nesse sentido, Dona Maria Toinha — Maria Moura dos Santos (2020) —, em sua sabedoria ancestral registrada na obra *A mística dos encantados*, transcrita por seu neto Marcos Andrade dos Santos (2020), nos convoca a repensar o próprio ato de ouvir e de produzir conhecimento. Para ela, as marcas do corpo falam, narram e ensinam, exigindo de quem educa uma escuta sensível, atenta e ética:

Olho para o meu rosto, com a ajuda das minhas mãos sinto as marcas que se escavaram como o tempo. Estas marcas são provas do que me aconteceu... são o registro do tempo na minha pele. Estas marcas contam as minhas histórias de um jeito melhor do que eu poderia dizer. Escute-as, antes de escrever. Elas dirão aquilo que minha voz não é capaz de falar (Santos; Santos, 2020, p. 24).

A fala de Dona Maria Toinha desloca o centro da escuta para além da palavra dita, reconhecendo o corpo como território de memória, experiência e saber, e nos lembra que educar, antes de tudo, exige disposição para escutar aquilo que nem sempre se diz — mas que insiste em se mostrar. É justamente a partir dessa ética da escuta que se torna possível tensionar os modos tradicionais de formação docente, abrindo espaço para outras epistemologias e sensibilidades. Essa perspectiva nos obriga a deslocar o eixo da

formação docente de uma lógica instrumental para uma ética da escuta, onde ensinar passa a ser também reconhecer os corpos como arquivos vivos de saber.

Nesse horizonte, Roberto Sidnei Macedo (2010), pesquisador brasileiro que faz da escuta e da partilha um chão ético para pensar currículo e formação docente, já denunciava a fragilidade das licenciaturas frente à implementação efetiva da Lei 10.639/03. Ele, que concebe o dispositivo de formação não como algo técnico ou instrumental, mas como um campo sensível de transgressão e reencantamento do mundo (Macedo, 2010, p. 111), aponta para a necessidade de um fazer educativo que se configure como um método aberto, sempre em movimento, disposto ao inacabado. É nesse espaço de falta, nesse terreno fértil para o imprevisível, que o cinema negro feminino pode ser inserido como agulha e linha, um potente dispositivo de formação, germinando vozes plurais, diversas.

Na esteira dessas conquistas, fortalece-se o vínculo entre as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais (Brasil, 2004) e o que bell hooks (1994), teórica feminista negra de grande relevância, chama de uma educação transgressora — aquela que ensina como quem liberta, que escuta como quem cuida, que reconhece as dores da história e as transforma em possibilidade. Para a autora, a sala de aula é território de esperança, lugar onde as experiências ganham centralidade e onde as feridas podem ser nomeadas. Como afirma a autora: “O ato de ensinar é um ato de esperança, de fé na possibilidade de mudança” (hooks, 1994, p. 207).

Essa concepção dialoga com a pedagogia de Paulo Freire (1997), que compreende o ato de ensinar como compromisso amoroso e histórico com a transformação do mundo. Para ele, “ensinar exige esperança” e a desesperança seria uma forma de silêncio, de rendição (Freire, 1997, p. 92), lembrando-nos que ser uma pessoa educadora é, acima de tudo, manter acesa a chama do possível, é cultivar encantos. É nesse germinar que mora o pensamento afrorreferenciado.

Essa fé se materializa no diálogo — não como técnica, mas como prática afetiva e política que atravessa fronteiras e desmonta as barreiras impostas por raça, gênero, classe e outros marcadores sociais (hooks, 2013, p. 174). É nesse horizonte que se insere a proposta de entrelaçar educação das relações étnico-raciais, cinema negro feminino e currículo afrorreferenciado — entendendo o cinema como um instrumento potente de emancipação de subjetividades racializadas. Esse entrelaçamento se ancora na noção

de afrorreferência, tal como formulada pelas educadoras e pesquisadoras Adilbênia Freire Machado (2018), Sandra Haydée Petit (2016) e Maria Kellynia Farias Alves (2016). Juntas, elas nos convidam a pensar a educação como um lugar de encruzilhada — onde se encontram ancestralidade, encantamento, corpo, território e afeto.

A perspectiva afrorreferenciada que se delineia neste trabalho não é neutra, não é técnica, não é fria. É viva. E nasce do chão da escola pública, das encruzilhadas da universidade com os movimentos sociais, dos corpos que ensinam e aprendem com os pés no terreiro, com os olhos atentos ao presente e com o coração plantado na ancestralidade. Não se limita à inclusão de conteúdos sobre negritude, mas implica transformar os modos de ensinar, de aprender, de existir. É fazer da educação um território de cura e reexistência, um pensamento que ressoa com a cosmopercepção de pensadores como Nêgo Bispo, importante intelectual quilombola, ao enfatizar a importância da ancestralidade e dos saberes tradicionais.

Nesse cenário, pensar a partir da afrorreferência é pensar de corpo inteiro, reconhecendo que o gesto de ensinar carrega memória, vibração e responsabilidade, tecendo currículos e construindo uma educação que valoriza e potencializa nossas percepções e vivências, enraizadas em matrizes africanas e indígenas, em seus valores e encantos que atravessam o cotidiano e compartilham o vínculo com a terra como chão primeiro. O currículo afrorreferenciado, assim, se apresenta como espaço de escuta, de afeto e de transgressão.

Diante disso, ele se recusa a hierarquizar saberes e aposta na experimentação como prática de transformação, tecendo colchas de conhecimentos como colchas de retalhos. Ao afirmar que “os saberes são diferentes, e não melhores ou piores”, Adilbênia Machado (2022, p. 55) nos desafia a cultivar a horizontalidade como princípio. Sandra Petit (2016) reforça essa perspectiva ao destacar o papel do território e das comunidades negras como fundamentos de uma formação docente que se quer sensível, insurgente e enraizada. Kellynia Farias (2020), por sua vez, destaca os deslocamentos que ocorrem quando epistemologias negras são colocadas em diálogo com o currículo, provocando reordenações nos modos de ser professor/a, ser estudante, ser sujeito/a.

A afrorreferência, tal como pensada por Adilbênia Machado (2022), Sandra Petit (2016) e Kellynia Farias (2020) costura com a encruzilhada, com a soma, com o convite, com o germinar. Não busca substituir um centro por outro, mas construir redes de sentidos, múltiplas centralidades e pedagogias que se movem.

Diante desse cenário, torna-se urgente não apenas reconhecer essas produções, mas incorporá-las como práticas formativas concretas. O cinema negro feminino, nesse sentido, não opera apenas como representação, mas como dispositivo pedagógico capaz de tensionar currículos, promover identificação e ampliar repertórios críticos na formação docente.

Nesse horizonte, destacamos três obras fundamentais do cinema negro feminino brasileiro como caminhos formativos: *Amor Maldito* (1984), de Adélia Sampaio, primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra no país e marco do audiovisual brasileiro, ainda que sem protagonismo de mulheres negras; *Um dia com Jerusa* (2020), de Viviane Ferreira, estrelado por Léa Garcia, que resgata memórias e experiências negras; e o documentário *Filhas de Lavadeiras* (2019), de Edileuza Penha de Souza, que evidencia trajetórias de mulheres negras atravessadas pela luta de suas mães pelo acesso à educação.

Ou, como propõe Adilbênia Machado (2017), tais obras podem ser compreendidas como Odus, sentidos que apontam destinos, mas também anunciam reinícios. Cada plano, cada gesto e cada corpo em cena carrega a força de uma pedagogia ancestral, fincada no axé, na oralidade e na memória coletiva. Nesse contexto, os Odus operam como uma metodologia de escuta sensível, convocando a pessoa educadora a estar por inteiro, em corpo, tempo e presença, em diálogo com as forças que a antecedem.

Adélia Sampaio nasceu em Belo Horizonte, em 1944, e foi a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem de ficção no Brasil. Seu filme *Amor Maldito* (1984) enfrentou a censura da Ditadura e o silêncio imposto às histórias de mulheres negras e lésbicas. Adélia Sampaio aprendeu cinema nos bastidores, como montadora, maquiadora e produtora. Sem apoio do Estado, ainda assim nunca deixou de filmar. Fez do cinema um gesto de coragem, afeto e resistência. Aos 80 anos, segue viajando com suas obras e inspirando gerações — com sua voz firme, sua escuta generosa e sua fé na imagem como encontro. Abaixo, apresento a imagem e a minibiografia dessas três cineastas negras que iluminam e sustentam esta travessia.

Figura 01 - Imagem de Adélia Sampaio



Reprodução fotográfica: Ricardo Borges/FolhaExpress

A seguir, apresentamos o quadro com a filmografia selecionada de Adélia Sampaio. Essas obras compõem não apenas um percurso técnico, mas um caminho de resistência e enunciação.

Tabela 3 - Produções selecionadas de Adélia Sampaio (1974 - 2018)

Ano	Título da obra	Comentários
1974	O Segredo da Rosa	Atuou na produção executiva, assistência de fotografia e coautoria do roteiro. Direção de Vanja Orico.
1979	Denúncia Vazia	Curta-metragem de estreia como diretora, baseado em uma história real de um casal de idosos que se suicidou após receber uma denúncia infundada.
1980	Parceiros da Aventura	Atuou na produção. Direção de José Medeiros.
1980	Ele, Ela, Quem?	Atuou na produção. Direção de Luiz de Barros.
1980	Adulto Não Brinca	Curta-metragem dirigido por Adélia Sampaio.
1981	...Agora um Deus Dança em mim	Curta-metragem dirigido por Adélia Sampaio.
1982	Na Poeira das Ruas	Curta-metragem dirigido por Adélia Sampaio.
1984	Amor Maldito	Primeiro longa-metragem de ficção dirigido por uma mulher negra no Brasil, Adélia Sampaio. Ele aborda o preconceito enfrentado por um casal de mulheres em meio à repressão familiar e institucional.
1987	Fugindo do Passado: Um Drink para Tetéia e História Banal	Longa-metragem documental dirigido por Adélia Sampaio que reflete sobre dor, silêncio e memória durante a ditadura militar.
2001	AI-5 – O Dia Que Não Existiu	Curta-metragem dirigido por Adélia Sampaio e co-dirigido com Paulo Markun faz uma denúncia audiovisual sobre o regime militar.
2018	O Mundo de Dentro	Curta-metragem dirigido por Adélia Sampaio que estreou no Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo; monólogo sobre a ditadura e a política contemporânea.

Fonte: Elaborado pelo autor (Dutra, 2025)

Essa filmografia é mais do que uma lista: é testemunho. Ela registra a força de uma mulher negra que escolheu permanecer quando tudo parecia tentar silenciá-la. Cada obra é costura que desafia o apagamento. Se Adélia Sampaio abriu caminhos em meio ao concreto, Viviane Ferreira surge como continuidade e reexistência, renovando a luta com outras imagens e afetos. Nascida em Salvador, em 1985, Viviane Ferreira é uma das poucas mulheres negras a dirigir um longa de ficção no Brasil.

Figura 02: Imagem de Viviane Ferreira



Reprodução: Marcus Leoni/Itaú Cultural

Advogada por formação, cineasta por escolha política, ela transforma o cinema em ferramenta de luta, cuidado e memória. Fundadora da Odun Filmes e uma das vinte pessoas cineastas que, em 2015, deram origem à Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), Viviane Ferreira cria histórias que colocam mulheres negras no centro da cena — com beleza, escuta e complexidade. Sua trajetória se inscreve no movimento mais amplo de disputa por narrativas, imagens e lugares de autoria no audiovisual brasileiro, tensionando as formas hegemônicas de representação e produção que historicamente marginalizam corpos, vozes e experiências negras, em especial as femininas.

É imprescindível destacar que a criação da APAN, como informa a página inicial de seu site oficial, nasce da urgência de pessoas negras realizadoras do cenário audiovisual de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador em se organizarem para enfrentar um processo histórico de negação de existências, corpos, vozes e obras negras nos espaços de poder e de tomada de decisão no setor. Ao mesmo tempo, a

associação se constitui como um espaço de articulação política e de proposição de políticas públicas, atuando para transformar as estruturas que regulam quem pode produzir, circular e permanecer no cinema e no audiovisual no Brasil.

Em *Um Dia com Jerusa* (2020), Viviane Ferreira mostra como o cotidiano pode ser espaço de afeto, memória e ancestralidade, construindo uma narrativa que valoriza o tempo miúdo, os gestos e as relações como territórios de resistência. Seu cinema é um chamado coletivo: produzir imagens é também resistir, ensinar e sonhar. Por isso, suas obras não apenas contam histórias, mas abrem diálogos e fissuras para novas formas de pensar, sentir e viver o cinema negro feminino como prática estética, política e pedagógica.

Tabela 4 - Produções selecionadas de Viviane Ferreira (2008 - 2023)

Ano	Título da obra	Comentários
2008	Dê sua ideia, debata	Primeiro curta; aborda escuta e partilha como ferramentas de transformação.
2009	Marcha Noturna	Curta com foco em deslocamentos sociais e resistência.
2009	Festa da Mãe Negra	Celebração e espiritualidade negra em linguagem poética.
2010	Mumbi 7 Cenas pós Burkina	Diálogos com a ancestralidade e a diáspora africana.
2011	Jennifer	Atuou na produção.
2012	Samba de Cururuquara	Atuou na produção.
2014	O Dia de Jerusa	Curta que originou o longa; narrativa sensível sobre encontro de gerações.
2014	Peregrinação	Curtas que tensionam corpo, território e fé.
2017	O Som do Silêncio	Atuou na produção.
2017	Dara: A Primeira Vez Que Foi ao Céu	Atuou na produção.
2018	Simone: Estórias em Estação de Transferência	Atuou na produção.
2019	Pessoas – Contar para viver	Curtas sobre oralidade e o registro da experiência negra.
2019	Mato Adentro	Atuou na produção.
2020	Um Dia com Jerusa	Longa-metragem protagonizado por Léa Garcia; celebra afetos e ancestralidade no cotidiano de mulheres negras.
2022	Ó Paí, Ó 2	Dirigiu a sequência do filme de 2007, abordando questões sociais e culturais da comunidade negra em Salvador.
2023	Família de Sorte	Longa-metragem de comédia dramática que mistura humor, questões sociais e a relação dos brasileiros com os realities shows.

Fonte: Elaborado pelo autor (Dutra, 2025)

Figura 03: Imagem de Edileuza Penha de Souza



Reprodução fotográfica: Thais Mallon/A Gazeta

Essa filmografia reflete o gesto contínuo de Viviane Ferreira em tensionar a linguagem cinematográfica, insurgir contra apagamentos e afirmar novas narrativas negras. Seus filmes são travessias poéticas, políticas e pedagógicas. Assim, se Viviane Ferreira nos mostra a urgência de ocupar o agora, Edileuza Penha de Souza nos lembra que o tempo da mulher negra é outro — e que florescer também pode ser tardio, sereno e profundo.

Edileuza Penha de Souza nasceu no Espírito Santo e chegou à direção de cinema aos 60 anos, depois de uma longa trajetória como professora, pesquisadora e curadora. Sua vida é feita de travessias — entre a educação, o cinema e o desejo de ver mulheres negras contarem suas próprias histórias. Criadora da Mostra Adélia Sampaio e autora de uma obra que mistura afeto, política e ancestralidade, a cineasta sempre mostra que nunca é tarde para florescer. Com firmeza e doçura, faz do cinema um lugar de memória, presença e reexistência e suas obras refletem essas posturas éticas:

Tabela 5 - Produções selecionadas de Edileuza Penha de Souza (2013 - 2023)

Ano	Título da obra / ação	Comentários
2013	Cinema na Panela de Barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade (Tese)	Obra teórico-afetiva que articula narrativas de amor e identidade com estética negra.
2014	Teresa	Curta-metragem premiado; co-produção entre Brasil, Cuba, México e Venezuela.
2014	Mulheres de Barro	Documentário sobre mulheres paneleiras de Goiabeiras Velhas, Espírito Santo; premiado no

		Festival de Avanca, Portugal.
2016	Mostra Competitiva Adélia Sampaio	Atuou na produção e curadoria da primeira mostra competitiva dedicada exclusivamente a mulheres negras cineastas.
2019	Filhas de Lavadeiras	Documentário baseado na obra de Maria Helena Vargas; premiado na 25ª edição do Festival É Tudo Verdade e no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.
2019	Mulheres Negras: Cinema é Coisa Nossa!	Participação no videodocumentário; defesa da visibilidade, memória e espiritualidade negra.
2020	Curadoria em festivais e eventos	Participações recorrentes como curadora, jurada e debatedora em festivais de cinema negro, incluindo o Festival de Cinema do Paranoá (DF) e a Mostra de Cinema da Cova, em Lisboa.
2023	Vão das Almas	Filme premiado com Melhor Direção no Festival de Vitória de 2024; destaca a vida em comunidades quilombolas.

Fonte: Elaborado pelo autor (Dutra, 2025)

Antes de se lançar como realizadora, Edileuza Penha de Souza atuou como educadora e pesquisadora da Universidade de Brasília (UnB), onde contribuiu de maneira decisiva para os estudos sobre cinema negro, educação das relações étnico-raciais e pedagogias afroreferenciadas. Sua tese *Cinema na Panela de Barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade* (2013) se consolidou como um marco teórico e afetivo, articulando estéticas negras com narrativas sensíveis sobre o amor, o corpo e o pertencimento. Não se trata apenas de uma análise de filmes, mas de uma verdadeira escrivência teórica que mistura afeto, política e ancestralidade.

Edileuza Penha de Souza entende a curadoria como um gesto de afeto, política e pedagogia. Escolher um filme, uma diretora, uma imagem — para ela, é escolher também o que se deseja visibilizar, preservar e fazer ecoar. Foi com essa intenção que idealizou, em 2016, a Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, um espaço de celebração, afirmação e insurgência. Ao batizar a mostra com o nome de Adélia — cineasta historicamente silenciada pelo campo cinematográfico —, Edileuza Penha de Souza não apenas homenageia, mas reinscreve uma linhagem: a de mulheres negras que transformam silêncio em linguagem, ausência em presença.

Em suas palavras no videodocumentário *Mulheres Negras: Cinema é Coisa Nossa!* (Canal Preto, 2019), ela afirma com firmeza e doçura: “não é mais possível essa invisibilidade de cineastas negras dentro de nenhuma pesquisa”. Sua fala reverbera como sentença e semente — atravessa os ouvidos, finca-se no corpo e insiste em descolonizar olhares. Ao articular teoria, curadoria e militância, Edileuza Penha de Souza constrói espaços onde o cinema deixa de ser vitrine para se tornar encruzilhada, terreiro e partilha.

A trajetória de Edileuza Penha de Souza é, antes de tudo, uma travessia bordada em resistência e cuidado. Sua escrevivência não se limita à palavra: ela se derrama em filmes, curadorias, textos, encontros — em gestos que nascem da escuta atenta e do compromisso com o reencantamento das narrativas negras. Cada obra, cada fala, cada cena que constrói é um fio tecido contra o apagamento, uma oferenda contra o epistemicídio, uma aposta em futuros onde a dignidade não seja exceção, mas base.

Ideias para inacabar

Este artigo nasceu do desejo de entrelaçar saberes, vozes e imagens no pano áspero da formação docente, rasgando silêncios da academia com linhas de memória, reexistência e afeto. Ao investigar o cinema negro feminino como dispositivo de formação, sustentamos que suas escrevivências audiovisuais operam não apenas como expressão estética, mas como potência epistêmica, ética e pedagógica na construção de práticas antirracistas, antissexistas e afroreferenciadas.

Mais do que representar, essas imagens tensionam o currículo, desestabilizam narrativas hegemônicas e instauram outras possibilidades de ensinar, aprender e existir. Nesse sentido, sua incorporação na formação docente não pode ocorrer de forma pontual ou folclorizada, mas como prática contínua de deslocamento, escuta e transformação.

Conforme apontado, tais obras se configuram como recursos pedagógicos potentes ao: i) problematizar criticamente o racismo e o sexismo; ii) visibilizar saberes historicamente silenciados; iii) fortalecer identidades e pertencimentos; iv) promover experiências formativas baseadas na escuta, no afeto e na construção coletiva de sentidos.

Para além das análises aqui desenvolvidas, este trabalho propõe um compromisso: que a educação se deixe atravessar pelas imagens, vozes e escrevivências das mulheres negras. Como desdobramento, sugerimos: i) estudos de caso sobre práticas pedagógicas com filmes dirigidos por mulheres negras; ii) produção de materiais didáticos e curadorias afroreferenciadas; iii) investigações sobre os impactos dessas obras na formação crítica de educadores/as; iv) parcerias entre universidade e territórios culturais periféricos.

Almejamos, assim, que os espaços de formação docente se afirmem como territórios de escuta e acolhimento de epistemologias diversas. Que a pesquisa acadêmica avance sobre esse campo ainda pouco explorado — não como lacuna a ser preenchida, mas como potência a ser reconhecida.

Como nos lembra Conceição Evaristo (2018), “nossos passos vêm de longe”. É a partir desse longe — ancestral, negro, feminino — que seguimos costurando imagens, palavras e futuros. Que cada projeção seja um gesto de reexistência. Que cada imagem bordada na tela sustente o tecido da educação que desejamos: mais justa, plural, amorosa e viva.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Kellynia Farias. *A didática afroreferenciada entra na roda: experiências com EJA e formação de professores*. In: SEMINÁRIO ARTEFATOS DA CULTURA NEGRA. AFROBRASILIDADES: CULTURA, RELIGIOSIDADE E EDUCAÇÃO, 7., 19 a 23 de setembro de 2016, Crato(CE), Juazeiro do Norte (CE), Bodocó (PE). Anais... Juazeiro do Norte (CE): Universidade Regional do Cariri, 2016. p. 470-479.
- CANAL PRETO. *Mulheres Negras: Cinema é Coisa Nossa!*. Brasil, 2019. 6 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LW0DK6bP2c0>. Acesso em: 30 mar. 2025.
- CARNEIRO, Sueli. (2023), *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro, Zahar.
- DUTRA, Thiago Renan Figueira. *Cinema negro em cena: vozes-mulheres tecendo uma pedagogia afroreferenciada e transgressora*. 2025. 131 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares) - Instituto de Educação/Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/Nova Iguaçu, 2025.
- EVARISTO, Conceição. *Conceição Evaristo: 'Falar sobre preconceito racial no Brasil é derrubar o mito de democracia racial'*. Entrevista concedida a Fernanda Canofre para o Sul 21, Maio de 2018b. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas->

noticias/geral/2018/05/conceicao-evaristo-falar-sobre-preconceito-racial-no-brasil-e-derrubar-o-mito-de-democracia-racial/. Acesso em: 05 maio 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 60. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

hooks, bell. *Teaching to transgress: education as the practice of freedom*. New York: Routledge, 1994.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2017.

MACEDO, Roberto Sidnei. *Compreender/mediar a formação: o fundante da educação*. São Paulo: Cortez, 2010.

MACHADO, Adilbênia Freire. Filosofia Africana tecendo saberes ancestrais e encantados: conhecimento afrorreferenciado. In: Lucas Súllivam Marques Leite... [et al.] (Orgs.). *Ensino e Formação: novas perspectivas para o cotidiano*. Mossoró – RN: EDUERN, 2018.

PETIT, Sandra. *Práticas Pedagógicas para a Lei Nº 10.639/2003: a criação de nova abordagem de formação na perspectiva das africanidades*. In: Educ. Foco, Juiz de Fora, v.21, n.3, p. 657-684, set. / dez. 2016.

Recebido em: 21/01/2026

Aceito em: 21/04/2026

Ruptura, liberdade e protagonismo feminino em *Basta um*, de Flora Nwapa

Rupture, freedom and female agency in Flora Nwapa's One is Enough

Kleyton Ricardo Wanderley Pereira¹

Ana Cecília Sousa Dias²

Resumo: Este artigo propõe uma leitura pós-colonial do romance *Basta um*, de Flora Nwapa, com foco no protagonismo feminino e nas formas de resistência construídas por mulheres em contextos marcados pela colonialidade e pelo patriarcado. A análise centra-se na trajetória da personagem Amaka, cuja experiência evidencia conflitos entre tradição e modernidade, especialmente no que diz respeito às expectativas sociais impostas às mulheres no âmbito do casamento, da maternidade e do controle do corpo feminino. Dessa maneira, ao transitar entre conformidade e ruptura, Amaka constrói estratégias situadas de autoafirmação que desafiam tanto os resquícios coloniais quanto as práticas patriarcais ainda vigentes na sociedade nigeriana pós-independência. Acorado nos estudos pós-coloniais (Bhabha, 1998) e nos debates sobre gênero e poder (Oyèwùmí, 2004; Hudson-Weems, 1998; Scott, 1995), o artigo demonstra como a narrativa de Flora Nwapa reinscreve as mulheres no centro da representação literária nigeriana, rompendo com processos históricos de silenciamento e invisibilização feminina e afirmando a literatura como espaço de produção de saberes, resistência e reexistência.

Palavras-chave: Protagonismo feminino; Gênero; Pós-colonialismo; Literatura nigeriana; Flora Nwapa.

Abstract: This article proposes a postcolonial reading of Flora Nwapa's *One Is Enough*, focusing on female protagonism and on the forms of resistance constructed by women in contexts marked by coloniality and patriarchy. The analysis centers on the trajectory of the character Amaka, whose experience reveals conflicts between tradition and modernity, particularly with regard to the social expectations imposed on women in relation to marriage, motherhood, and the control of the female body. In this way, as she moves between conformity and rupture, Amaka develops situated strategies of self-affirmation that challenge both colonial remnants and patriarchal practices that remain operative in post-independence Nigeria. Grounded in postcolonial studies (Bhabha, 1998) and in debates on gender and power (Oyèwùmí, 2004; Hudson-Weems, 1998; Scott, 1995), the article demonstrates how Flora Nwapa's narrative reinscribes women at the center of Nigerian literary representation, breaking with historical processes of silencing and female invisibilization and affirming literature as a space for the production of knowledge, resistance, and re-existence.

Keywords: Female agency; Gender; Postcolonialism; Nigerian literature; Flora Nwapa.

Introdução

A experiência das mulheres africanas, especialmente no período pós-colonial, é marcada por camadas complexas de opressão e resistência. Mesmo após a retirada dos

¹ Professor Associado da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), docente do curso de Licenciatura em Letras - Português e Inglês na Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UAST); Doutor em Letras na área de Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8902091363038170>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7027-7684>; E-mail: kleyton.pereira@ufrpe.br

² Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE); Graduada em Licenciatura em Letras - Português e Inglês pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), na Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UAST). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2344119936252683>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-2520-5583>. E-mail: anaceciliassd@gmail.com

colonizadores, as marcas da dominação europeia continuaram nas estruturas sociais, nas práticas culturais e nos modos de perceber o mundo. Para as mulheres, esse processo foi ainda mais intenso, já que a colonização não apenas impôs outros modelos políticos e econômicos, mas também reformulou os papéis de gênero, apagando formas de organização familiar e comunitária que antes ofereciam às mulheres maior agência e reconhecimento, evidenciando como, nas sociedades pós-coloniais, elas foram “duplamente colonizada[s]” (Bonnici, 1998, p. 13).

Uma das vozes pioneiras da literatura africana de autoria feminina, primeira mulher do continente a publicar um livro em inglês³ e alcançar reconhecimento internacional, Flora Nwapa constrói, em suas obras, narrativas que desestabilizam tanto os modelos coloniais quanto os patriarcais. Seu quarto romance *One is enough* (1981), publicado no Brasil com o título *Basta um* (2023), pela Editora Roça Nova, com tradução de Ana Meira e Lubi Prates, narra a trajetória de Amaka, uma mulher igbo⁴ que transita entre os limites do tradicional e os apelos da modernidade, confrontando as expectativas impostas pela sociedade sobre o que significa ser mulher, esposa e mãe. Através da história de sua protagonista, Nwapa nos convida a refletir sobre como a identidade feminina é constantemente moldada por forças externas, sejam elas culturais, coloniais ou religiosas, e como, mesmo diante de opressões duradouras, é possível afirmar subjetividades que escapam às normas.

Maternidade e casamento, temas centrais no romance, não aparecem como escolhas livres, mas como exigências sociais rigidamente instituídas. Como apontam as autoras Oyèrónké Oyěwùmí (2004) e Clenora Hudson-Weems (2019), o conceito de mulher no contexto africano não pode ser compreendido apenas a partir das categorias ocidentais de gênero, pois estas foram impostas por meio do colonialismo e carregam consigo uma lógica excludente, baseada na subalternização dos sujeitos. Assim, analisar

³ O romance *Efuru* foi publicado em 1966, pela editora inglesa Heinemann e fez parte de uma série intitulada “African Writers Series”, cujo editor era o também nigeriano Chinua Achebe. O livro é considerado um marco da literatura nigeriana tanto pelo seu ineditismo quanto por evidenciar a perspectiva feminina negligenciada, até aquele momento, por discursos masculinizados de autores africanos. Outros romances publicados pela autora: *Idu* (1970), *Never again* (1975), *One is enough* (1981), *Women are different* (1986), *The lake Goddess* (1995). Também publicou duas coletâneas de contos e livros de literatura voltados para o público infanto-juvenil. Fundou duas editoras na Nigéria: a Tana Press e a Flora Nwapa Books Ltd.

⁴ Os Igbo (ou Ibo) são um dos principais grupos étnicos da Nigéria, localizados predominantemente no sudeste do país. Possuem uma rica tradição cultural, com língua própria (igbo), práticas religiosas diversas e uma forte organização social baseada em comunidades e linhagens familiares. Além de Flora Nwapa, outros(as) autores(as) de destaque internacional de origem igbo são: Chinua Achebe, Buchi Emecheta e, mais recentemente, Chimamanda Ngozie Adichie.

a trajetória de Amaka requer atenção aos atravessamentos históricos, culturais e raciais que refletem sua experiência e sua busca por autonomia.

Ao longo da narrativa, Amaka rompe com a estrutura familiar tradicional nigeriana, abandona um casamento violento e infértil, migra para Lagos e se reinventa como empreendedora, mãe e mulher independente. No entanto, sua caminhada não é linear. A personagem oscila entre momentos de conformidade e de resistência, revelando os dilemas vividos por muitas mulheres africanas que tentam conciliar os valores herdados com as exigências contemporâneas de liberdade e realização pessoal. Essa ambivalência é uma das características das identidades pós-coloniais, como observa Homi Bhabha (2003, p. 69), ao destacar que o sujeito colonizado habita um espaço de incerteza e de negociação, onde diversas culturas se cruzam, se chocam e se transformam para emergir como o outro de si mesmo.

Diante desse contexto, este artigo tem como objetivo analisar o romance *Basta um* a partir de uma perspectiva pós-colonial, enfatizando o protagonismo feminino e as formas de resistência construídas por mulheres em contextos atravessados pela colonialidade e pelo patriarcado. Ao centrar-se na trajetória da protagonista de uma obra ainda pouco explorada no contexto acadêmico brasileiro, esse estudo busca contribuir para reinscrever as mulheres no centro da reflexão literária e crítica a partir de debates contemporâneos sobre literatura, gênero e colonialidade, evidenciando como a narrativa da autora nigeriana tensiona relações de poder historicamente naturalizadas e desafia processos de silenciamento e invisibilização que marginalizam vozes femininas.

Para tanto, metodologicamente, utilizamos uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório, interpretativa, baseada na análise literária e em uma revisão bibliográfica a partir de teorias sobre a historicidade do conceito de gênero, de sua relação com o poder e, principalmente, da necessidade de observá-lo a partir das experiências das mulheres negras no contexto africano. Também nos apoiamos nos conceitos de autores oriundos dos campos de estudos pós-coloniais, a fim de realizarmos um deslocamento da perspectiva hegemônica e refletirmos sobre as experiências da mulher nigeriana como um sujeito duplamente colonizado, construído num espaço contraditório e ambivalente de enunciação, e sobre sua luta por emancipação.

Assim, a obra de Flora Nwapa se mostra particularmente relevante para pensarmos a diversidade de experiências das mulheres igbo em contextos coloniais e pós-coloniais, uma vez que problematiza expectativas sociais relacionadas ao

casamento, à maternidade e ao controle do corpo feminino, afirmando a literatura como espaço privilegiado de reflexão de certas representações socioculturais, contribuindo para ampliação da crítica sobre o tema e para a ruptura com uma visão patriarcal das mulheres africanas.

Quando o desejo é construção: tradição, gênero e ambivalência

Na sociedade tradicional nigeriana, o papel da mulher é frequentemente associado ao casamento e à maternidade, princípios que se tornaram centrais na caracterização de suas identidades. O senso comum é o de que a mulher ideal é aquela que cumpre esses papéis, de esposa e mãe, garantindo a manutenção da linhagem familiar e desempenhando essa função dentro dessa estrutura. No romance *Basta um*, Flora Nwapa retrata essa realidade por meio da trajetória da protagonista Amaka, uma mulher igbo que carrega em si as expectativas culturais e coloniais que associam o valor da mulher ao casamento e à maternidade. Ainda que esses papéis tenham sido historicamente atribuídos às mulheres como formas de controle social e moral, é interessante observar que, talvez, o desejo da personagem de ser mãe e esposa não se apresenta de forma puramente imposta. Assim, a compreensão de que o valor da mulher é medido a partir de sua capacidade de gerar filhos é reforçado durante a narrativa: “O importante não é o casamento em si, mas os filhos, ser capaz de ter filhos, ser mãe. Tenha filhos, seja capaz de cuidar deles e você será respeitada” (Nwapa, 2023, p. 21).

Ao mesmo tempo em que podemos identificá-la como fruto de uma socialização pautada em normas patriarcais, a obra também nos permite perceber traços de um desejo que se expressa com afetividade e entusiasmo — o que nos leva a refletir: até que ponto esse desejo é “genuinamente individual”? Ou melhor, como discernir entre o que é espontâneo e o que é construído em um sujeito que é, por natureza, histórico e cultural? Essas ambiguidades fazem parte da complexidade da personagem desde as primeiras páginas, como podemos notar no excerto abaixo:

Amaka sempre quis ser casada, invejava as pessoas casadas. Quando Obiora finalmente decidiu casar-se com ela, sentiu-se nas nuvens. Estava decidida a mostrar a todos que a ambição de uma mulher era o casamento, um lar para chamar de seu, um homem a quem amar e do qual cuidar e crianças para coroar a união (Nwapa, 2023, p. 1).

Essa passagem revela tanto a internalização das expectativas sociais quanto um sentimento que parece íntimo — o que reforça a necessidade de ler a personagem a partir de uma perspectiva que compreenda as contradições da mulher que deseja, mesmo quando o desejo nasce dentro de um sistema que dita o que ela deve querer.

Essa noção de ambiguidade é fundamental para entendermos como Amaka é uma personagem complexa, representando mulheres que não necessariamente rejeitam as normas sociais em que está inserida, mas tentam ressignificá-las dentro de um contexto onde possam exercer sua autonomia e fazer suas próprias escolhas. Essa busca por autonomia em um cenário marcado por tradições, desigualdades e heranças coloniais dialoga com as ideias da socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2004), que aponta a importância de se pensar a construção de gênero na África a partir de suas próprias especificidades culturais e sociais.

Para a autora, é problemático aplicar conceitos ocidentais generalizados a contextos africanos, especialmente quando se trata de relações familiares, maternidade e identidade. Ao invés de considerar a maternidade como sinal exclusivo de submissão, como muitas leituras feministas ocidentais propõem, Oyěwùmí nos convida a refletir sobre como essa função pode ter outros significados dentro de certas culturas africanas, sem necessariamente colocar a mulher em um lugar de inferioridade. Como ela afirma:

A mulher no centro da teoria feminista, a esposa, nunca fica fora do domicílio. Como um caracol, ela carrega a casa em torno de si mesma. O problema não é que a conceituação feminista comece com a família, mas que ela nunca transcenda os estreitos limites da família nuclear (Oyěwùmí, 2004, p. 5).

Ainda assim, é necessário reconhecer que, mesmo em contextos onde a maternidade é valorizada culturalmente, essa valorização pode ser atravessada por opressões patriarcais. No caso específico das mulheres nigerianas, o valor social da mulher acaba sendo fortemente associado à sua capacidade de gerar filhos. A infertilidade feminina, portanto, não é vista apenas como uma condição pessoal, mas como uma falha social, um motivo para marginalização e desvalorização da mulher. Esse discurso opressor está presente na obra *Basta um* e a narrativa de Nwapa o problematiza — não ao negar a importância da maternidade, mas ao mostrar como ela se torna um critério cruel de julgamento das mulheres pela sociedade.

Essa crítica torna-se particularmente evidente no momento em que Amaka, mesmo sendo uma mulher independente, instruída e financeiramente bem-sucedida, encontra-se na posição humilhante de ter que implorar para não ser rejeitada por sua sogra em razão de sua infertilidade.

Aquela expressão — “Não me descarte” — não era comum entre seu povo. Ela diria “rejeitar”, mas preferia não usar essa palavra, era muito dolorosa. “Descartar” parecia mais apropriada. Mas Amaka não fazia o tipo rejeitada ou ainda, como disse, descartada. Havia deixado sua marca nos negócios. Era uma mulher com quem se podia contar. Por que deveria implorar dessa forma, humilhando-se nesta manhã? Mas Amaka queria paz (Nwapa, 2023, p. 1).

Na passagem acima, vemos como o desejo de autonomia e a pressão social impõem uma visão restrita ao significado de ‘ser mulher’, pois mesmo que uma esposa seja dedicada e contribua financeiramente para a estabilidade do casamento, ainda assim será uma ‘mulher ruim’, pois seu valor está associando ao exercício de sua função reprodutora: ter filhos. No romance, a incapacidade de Amaka de gerar filhos, considerada uma falha irreparável dentro da estrutura familiar nigeriana, a converte de uma esposa respeitada em um fardo para o marido e sua família – crença que está diretamente ligada à necessidade do homem de ter um herdeiro. Assim, ao não cumprir o papel que lhe foi imposto, a protagonista não apenas sofre as consequências individuais desse ‘fracasso’, como também afeta a posição de seu marido, Obiora, que passa a ser visto como um homem malsucedido pela família e com desprezo por outros homens.

Em *Africana Womanism: reclaiming ourselves* (1998), a pensadora afro-estadunidense Clenora Hudson-Weems enfatiza a importância da centralidade da mulher africana e sua relação com a comunidade, distanciando-se da perspectiva do feminismo ocidental. Assim, a autora procura não romantizar essas opressões, mas propõe uma leitura mais complexa e situada — na qual a maternidade pode ser valorizada sem ser obrigatória, e onde a mulher pode construir sua identidade além das funções reprodutivas. Como afirma a autora:

Nem um desdobramento nem um adendo ao feminismo, o *Mulherismo Africana* não é o feminismo negro, o feminismo africano, nem o mulherismo de Alice Walker que algumas mulheres africanas da diáspora passaram a adotar. O *Mulherismo Africana* é uma ideologia criada e concebida para todas as mulheres de ascendência africana. Ele se fundamenta na cultura africana e, portanto, concentra-se

necessariamente nas experiências, lutas, necessidades e desejos singulares das mulheres africanas da diáspora. Aborda de forma crítica as dinâmicas do conflito entre o feminismo hegemônico, o feminismo negro, o feminismo africano e o mulherismo. A conclusão é que o *Mulherismo Africana* e sua agenda são únicos e distintos tanto do feminismo branco quanto do feminismo negro e, além disso, no que diz respeito especificamente à nomenclatura, o *Mulherismo Africana* difere do feminismo africano⁵ (Hudson-Weems, 1998, p. 24, tradução nossa).

Nesse sentido, a opressão das mulheres negras deve ser entendida através de uma perspectiva histórica, compreendendo que foi marcada pelo colonialismo, o ideal de feminilidade e casamento não pode ser dissociado desse cenário uma vez que as normas patriarcais contemporâneas foram intensificadas pelo colonialismo, que redefiniu o papel da mulher africana, além de impor novos modelos de família baseados no ocidente. Antes da colonização, muitas sociedades africanas, particularmente as matrilineares, reconheciam diferentes formas de organização familiar e as mulheres podiam ocupar posições centrais na vida econômica, política e espiritual das comunidades, com uma autoridade que não se alinhava com os modelos patriarcais impostos pelos colonizadores. Com o imperialismo colonial, esse protagonismo foi deslegitimado e a mulher passou a ser vista apenas como esposa e mãe, apagando outras formas de existência e contribuição feminina nas sociedades africanas. Esse modelo reforçou não apenas a desigualdade de gênero, reconfigurando o papel da mulher, mas também um ideal de submissão que antes não se apresentava da mesma forma nessas culturas, desestabilizando as próprias bases da identidade feminina na sociedade africana.

Dessa maneira, tanto o pensamento de Oyèrónké Oyěwùmí (2004) quanto o de Clenora Hudson-Weems (1998) argumentam que a discussão sobre a experiência das mulheres negras deve considerar questões de raça e de gênero, numa luta dupla: anticolonial e antipatriarcal. Essa perspectiva evidencia que a opressão de Amaka não pode ser analisada exclusivamente sob um viés feminista tradicional, pois ela é oprimida

⁵ No original: Neither an outgrowth nor an addendum to feminism, *Africana Womanism* is not Black feminism, African feminism, or Walker's womanism that some Africana women have come to embrace. *Africana Womanism* is an ideology created and designed for all women of African descent. It is grounded in African culture, and therefore, it necessarily focuses on the unique experiences, struggles, needs, and desires of Africana women. It critically addresses the dynamics of the conflict between the mainstream feminist, the Black feminist, the African feminist, and the Africana womanist. The conclusion is that *Africana Womanism* and its agenda are unique and separate from both White feminism and Black feminism, and moreover, to the extent of naming in particular, *Africana Womanism* differs from African feminism.

não simplesmente por causa de seu gênero, mas ostensivamente por causa de sua raça e, para a maioria, essencialmente por causa de sua classe.

Submissão, Ruptura e Agenciamento Feminino

Na sociedade em que viviam, particularmente na sua própria comunidade, uma esposa levava a culpa pelos fracassos de seu marido, nos negócios e na vida em geral. Nos bons e velhos tempos, porém, uma esposa também era elogiada pelo sucesso de seu companheiro. [...] Os tempos mudaram, e **os homens começaram a afirmar sua masculinidade sobre as esposas trabalhadoras**. Quando socializavam e bebiam, eles **zombavam dos maridos cujas esposas eram endinheiradas**. [...] Em seguida cuspiam no chão para mostrar repulsa (Nwapa, 2023, p. 31, grifo nosso).

No fragmento acima, vemos como, em uma sociedade patriarcal onde a masculinidade está atrelada à capacidade do homem de ser o provedor, o sucesso financeiro de Amaka representava uma ameaça à autoridade de Obiora, intensificando a hostilidade contra ela. A zombaria dirigida aos maridos cujas esposas eram economicamente bem-sucedidas revela como a independência feminina era vista com desdém, desafiando a estrutura tradicional de poder. Nesse contexto da obra, Amaka, inicialmente, projeta em Obiora a expectativa de proteção e parceria, mas essa idealização se desfaz à medida que ele reafirma o papel de subordinação que a sociedade impõe às mulheres. Isso fica nítido quando Amaka questiona Obiora sobre o fato dele não ter contado à mãe sobre a participação financeira de sua esposa na manutenção do casamento. Em resposta, ele a humilha, culpando-a pela perda do bebê no primeiro ano de casamento e afirmando que ela não deveria levantar a voz, ressaltando que o seu papel na casa é o de silêncio e obediência, como podemos ver no seguinte excerto: “Mulher estéril e insensata! Você está esquecendo que não tem filhos. Se fosse sensata, não levantaria a voz nessa casa. Você deve continuar com as suas coisas em silêncio e não ofender ninguém, caso contrário vai escutar umas verdades” (Nwapa, 2023, p. 34). Através de sua fala, Obiora não apenas reforça a reprodução das imposições sociais que subordinam as mulheres, especialmente aquelas que desafiam o papel tradicional que lhes é atribuído, mas também busca reestabelecer e reafirmar sua autoridade diminuindo o valor de uma mulher que ameaça a estrutura de poder que ele tenta preservar.

Além do desprezo do marido, Amaka também precisou enfrentar a hostilidade de sua sogra, que a via como inadequada por não conseguir engravidar. A figura da sogra representa uma geração que acredita que a maternidade é o único meio de validação feminina, reforçando valores que marginalizam mulheres inférteis ou que não se encaixam nas expectativas convencionais. Na obra, ela expressa esse desprezo de maneira cruel, humilhando Amaka ao revelar que Obiora casou-se em segredo e teve dois filhos com outra mulher, que agora viria morar com eles:

Meu filho tem dois filhos, e amanhã a mãe deles virá morar aqui nesta casa com os filhos dela. Realizamos todas as cerimônias, e ela já está a caminho..." Amaka ficou completamente chocada. Começou a tremer. Não conseguia mais controlar suas emoções. Agarrou-se à cama para não desmaiar. Obiora tem dois filhos com outra mulher e nunca me contou? Impossível. Como ele pôde fazer isso comigo? Voltou a si com as palavras da sogra. "A esposa e mãe dos filhos dele queria que você fosse expulsa desta casa. Mas eu disse que não aceitaria isso. Disse que você não será expulsa porque é a primeira esposa" (Nwapa, 2023, p. 28).

Apesar de casamentos poligâmicos não serem uma regra na Nigéria, a situação em que Amaka vivia demonstra como a sociedade enxerga a mulher apenas como um instrumento da manutenção da estrutura familiar, negando-lhe sua autonomia e valor próprio. Nesse sentido, Clenora Hudson-Weems (1998) destaca que o feminismo foca na autonomia feminina, mas aponta que as mulheres africanas sempre desempenharam um papel de protagonismo ao lado dos homens – o que não significa, no entanto, ausência de hierarquias ou desigualdades sociais e de gênero. A leitura de um suposto equilíbrio tradicional pode facilmente cair em uma idealização ou romantização da cultura pré-colonial, apagando as complexidades internas dessas sociedades. Portanto, mais do que afirmar um protagonismo estável e harmônico, o que a trajetória de Amaka revela é justamente o conflito constante entre a opressão de estruturas patriarcais (que se intensificaram durante o imperialismo colonial) e os modos de resistência e reinvenção que as mulheres africanas constroem. Assim, o que se evidencia na obra de Flora Nwapa é a necessidade de uma ruptura com as narrativas que silenciam essas tensões, ao mesmo tempo em que se busca valorizar as formas de agência feminina que emergem mesmo em contextos adversos. Esse dilema fica claro quando Amaka se questiona sobre o que realmente define seu valor.

Seria realmente o fim do mundo? Ela seria de fato inútil para a sociedade se não se tornasse mãe? Seria inútil para o mundo se não fosse casada? Com certeza não. Então por que estava sofrendo essas injúrias tanto do marido como da sogra? Poderia adotar um filho e uma filha. Poderia ser mãe deles. Poderia ir para algum lugar distante, talvez Gana ou até o Zaire, para adotar um menino e uma menina (Nwapa, 2023, p. 35).

Esse questionamento sobre o casamento e a maternidade como a principal e única razão para a realização feminina se aprofunda à medida que Amaka reflete sobre seu próprio lugar na sociedade e percebe as limitações dessa visão. Ela começa a imaginar alternativas para sua vida, como a adoção, e a criação de uma nova identidade, que não dependa das expectativas familiares ou sociais. No entanto, essa busca por alternativas não se apresenta de forma plena ou resolutiva, pelo contrário, carrega consigo um sentimento de deslocamento e ambivalência. Amaka se vê, muitas vezes, isolada, como se estivesse exilada de uma identidade genuína e obrigada a reinventar-se em meio a um terreno instável.

É nesse ponto que sua postura revela não apenas resistência, mas também traços de subserviência e conformação, criando um lugar de tensão constante. Homi Bhabha (1998), em *O local da cultura*, destaca justamente como as identidades pós-coloniais são marcadas por contradições e movimentos entre posições muitas vezes opostas, sendo atravessadas por ambiguidades. Segundo o crítico indiano:

É desse espaço entre a mímica e o arremedo, onde a missão reformadora e civilizatória é ameaçada pelo olhar deslocador de seu duplo disciplinar, que vêm meus exemplos de imitação colonial. O que todos têm em comum é um processo discursivo pelo qual o excesso ou deslizamento produzido pela *ambivalência* da mímica (quase o mesmo, *mas não exatamente*) não apenas “rompe” o discurso, mas se transforma em uma incerteza que fixa a sujeito colonial como uma presença “parcial”. Por “parcial” entendo tanto “incompleto” como “virtual”. É como se a própria emergência do “colonial” dependesse para sua representação de alguma limitação ou proibição estratégica *dentro* do próprio discurso autorizado. O sucesso da apropriação colonial depende de uma proliferação de objetos inapropriados que garantem seu fracasso estratégico, de tal modo que a mímica passa a ser simultaneamente semelhança e ameaça (Bhabha, 1998, p. 131).

Assim, Amaka não encarna uma figura puramente subversiva, mas sim uma mulher em conflito, negociando com os discursos dominantes ao mesmo tempo em que tenta reafirmar-se como sujeito. Essa ambivalência, longe de enfraquecer sua trajetória,

evidencia a complexidade das formas de resistência possíveis dentro de uma sociedade patriarcal e pós-colonial.

Então uma mulher não era nada por ser estéril ou por não ser casada? **Não haveria outra forma de realização para ela?** Não poderia ser feliz, no verdadeiro sentido da palavra, apenas por ter homens que não eram seu marido? De fato parecia haver algo mágico na palavra “marido”. Quando criança, seu povo martelava em seus ouvidos que uma garota tinha apenas uma ambição: ser casada. Toda a sua energia era voltada para encontrar um bom marido (Nwapa, 2023, p. 37, grifo nosso).

No excerto acima, vemos que a busca incessante por um marido é um reflexo da limitação imposta pelas normas socioculturais nigerianas onde as meninas não são incentivadas a buscar sua própria autonomia e felicidade, pois sua realização pessoal deve ser encontrar um marido. Ao colocar a palavra ‘marido’ no mesmo patamar semântico que ‘mágico’, Nwapa faz uma crítica a essa visão estreita e sugere que as mulheres devem encontrar significado para sua vida de outras formas. Em contraste com essa visão limitadora da busca desesperada por um marido, temos a visão da mãe de Amaka, que “educou as filhas para serem independentes” (Nwapa, 2023, p. 38), oferecendo um modelo alternativo do papel da mulher, desassociada da ideia de dependência financeira dos maridos, visão transmitida pela tia da protagonista ao afirmar:

Minhas filhas têm marido rico — planejei todos os casamentos. São felizes com o marido, mas eu digo a elas: nunca dependam do seu marido. Nunca sejam escravas dele. Tenham o seu próprio negócio, não importa quão pequeno seja, porque nunca se sabe. Acima de tudo: nunca abandonem o seu marido. Não deixei o meu, mas eu era independente. Se não tivesse escolhido esse caminho, não poderia ter dado a educação básica que dei aos meus filhos (Nwapa, 2023, p. 21).

Ao enfatizar que, apesar da importância do casamento, a verdadeira liberdade para a mulher está em alcançar independência emocional e financeira, a tia de Amaka ilustra que a mulher deve ser autossuficiente, mesmo que dentro de uma estrutura conjugal. Essa postura indica que a autonomia não é apenas possível, como necessária para uma vida digna e plena. No entanto, essa perspectiva também revela as contradições internas desse discurso: a tia aconselha as filhas a nunca deixarem seus maridos, mesmo diante de situações potencialmente abusivas ou opressoras. A

mensagem é ambígua — ao mesmo tempo em que defende a independência da mulher, reforça a permanência dentro de uma estrutura patriarcal.

Essa ambivalência ecoa o que Homi Bhabha (1998, p. 215) chama de “zona de instabilidade oculta”, onde os sujeitos colonizados e subalternizados transitam em constante negociação num espaço discursivo e cultural entre resistência e conformidade. Sendo assim, a tia de Amaka personifica essa complexidade cultural: sua experiência é marcada por estratégias de sobrevivência e adaptação que não rompem completamente com a tradição, mas tampouco a aceitam de forma passiva. Essa dualidade evidencia como as personagens de *Basta um* vivem dentro de um espaço híbrido, onde as possibilidades de autonomia são negociadas a partir das estruturas disponíveis — muitas vezes, frágeis e contraditórias.

Com o auxílio de sua irmã Ayo, Amaka decide abandonar seu marido Obiora e se muda para Lagos, capital da Nigéria na época, onde, utilizando-se de suas habilidades como empreiteira, não demora muito a se firmar financeiramente, dando início a sua jornada de emancipação. Isso representa um importante momento de autodescoberta para a protagonista, pois ela não apenas se reestabelece financeiramente como também passa a perceber o quanto pode ser independente e autossuficiente, algo que antes parecia impossível dada sua condição de mulher e esposa, limitada pelo casamento e pelo patriarcado. No entanto, esse momento da narrativa também deve ser lido de forma crítica: embora represente uma conquista pessoal, ele ainda está inserido dentro de um contexto da lógica capitalista e meritocrática que associa valor pessoal à produtividade e à ascensão econômica capitalista no período de transformações sociais dos anos 1970 e 1980, da reconstrução nacional, da destruição promovida pela guerra civil Biafra-Nigéria⁶, dos vários golpes de estado após a independência do país e da corrupção desenfreada (Cassiano, 2021, p. 122-123).

Essa visão, herdada de um modelo ocidental, muitas vezes reforça hierarquias sociais e de status que contrastam com formas de organização mais comunitárias e coletivas da tradição africana. Assim, a trajetória de Amaka, mesmo sendo um marco de sua força e resiliência, também revela como a ideia de emancipação pode vir atrelada a

⁶ Considerado como um dos conflitos mais sangrentos e brutais da história do continente africano, a guerra civil Biafra-Nigéria aconteceu entre os anos de 1967 e 1970, em decorrência da fragmentação interna pós-independência e de um processo separatista da região oriental do país para fundação da República do Biafra, resultando na morte de, aproximadamente, três milhões de pessoas, civis em sua maioria, principalmente devido ao forte bloqueio da região por tropas federais (Cf. Falola & Heaton, 2014).

padrões de sucesso impostos por uma sociedade que valoriza mais o acúmulo e o prestígio do que os laços comunitários e afetivos.

A liberdade possível: maternidade, autonomia e contradição

O rápido sucesso profissional e financeiro de Amaka é evidenciado no decorrer da narrativa em passagens como: “Amaka recebeu meio milhão de nairas em quatro semanas – vinte e cinco por cento do total era dela” (Nwapa, 2023, p. 98). A riqueza que ela adquire, bem como a rápida ascensão social, representam um marco importante de sua emancipação: ela consegue comprar uma casa e um carro, além de entrar no Clube das Mulheres do Dinheiro, um grupo seletivo ao qual apenas mulheres com determinado *status* aquisitivo tinham acesso. Apesar disso, esse sucesso ainda não era o suficiente para preencher a lacuna emocional que ela sentia, ainda faltava algo: “Talvez fosse para o exterior, desse um jeito em sua vida; faria uma consulta com um ginecologista e tiraria umas boas férias” (Nwapa, 2023, p. 98). O excerto revela a constante busca de Amaka por algo que, embora aparentemente tenha conquistado, ainda lhe faltava.

Outro ponto importante é que, no decorrer da obra, observamos que a ideia de se relacionar como homens poderosos, como os personagens Alhaji e Padre Mclaid, este último também chamado de Izu, é um mecanismo que ela encontra para alcançar seus objetivos financeiros. Embora Amaka perceba que tais relações não preencham sua necessidade emocional, pelo menos a beneficiavam de outra maneira. No trecho a seguir, ela reflete sobre sua relação com Alhaji:

Queria um homem em sua vida. Todas as mulheres deveriam ter homens em suas vidas. Os homens poderiam ser maridos ou amantes. Mas o Alhaji não a atraía dessa maneira. Ela não o queria como um amante, porém ainda não podia rejeitá-lo propriamente. Era valioso naquele momento. Precisava dele mais do que ele necessitava dela (Nwapa, 2023, p. 86).

Nesse fragmento, percebemos que Amaka está consciente da função instrumental que esses homens ocupam em sua trajetória: eles não são companheiros no sentido afetivo ou tradicional, mas ferramentas dentro de uma lógica de sobrevivência e ascensão. Ao fazer isso, Amaka também se distancia da perspectiva *mulherista*, que preza pela reconstrução da comunidade com base na reciprocidade entre homens e

mulheres africanos. Aqui, o homem deixa de ser visto como parceiro e passa a ocupar o lugar do meio para se alcançar a autonomia — o que revela uma ruptura com a tradição.

Essa ruptura, no entanto, não deve ser lida apenas como uma rejeição ao passado, mas como um exemplo claro do que Bhabha (1998, p. 67) chama de “Terceiro Espaço da enunciação”, isto é, um lugar de tensão, ambivalência e negociação cultural onde o sujeito colonizado vive simultaneamente entre a resistência e a adaptação, entre o presente e o passado, criando novas formas de ser e de se relacionar. Assim, Amaka não nega totalmente as tradições, mas reinterpreta seus papéis dentro de um contexto em que precisa sobreviver e se reinventar. É nesse lugar entre o esperado e o possível que ela constrói sua própria lógica de existência, ainda que cheia de contradições.

Ao afirmar “Queria um homem em sua vida. Todas as mulheres deveriam ter homens em suas vidas. Os homens poderiam ser maridos ou amantes.” (Nwapa, 2023, p. 86), Amaka critica a sociedade que define o valor da mulher, muitas vezes, por sua relação com um homem. Essa visão dialoga com a crítica de Joan Scott (1995) sobre a construção social da feminilidade, em que a mulher é submetida a um papel de suporte emocional e afetivo para o homem, deixando de lado suas próprias necessidades, desejos e aspirações, uma vez que, segundo a autora (1995, p. 82), “a imposição de regras de interação social é inerente e especificamente generificada”. Embora ancorada em tradições intelectuais ocidentais, o artigo de Scott é um importante instrumento para pensar gênero como uma categoria de análise historicamente construída, o que reforça a relevância do pensamento de Oyěwùmí e Hudson-Weems que deslocam e tensionam as discussões sobre o tema no contexto africano.

Dessa forma, Amaka rejeita tanto o papel tradicional de esposa quanto o de amante ao expressar sua vontade de escapar de uma identidade definida unicamente pela relação com um homem, compreendendo que ambas são formas de subordinação e dependência. Seu desejo é de ser livre e independente, posicionamento que afirma a necessidade de transcender os papéis estabelecidos pelas convenções patriarcais e pelo colonialismo. Além disso, a protagonista quer ser definida por si mesma, e não por pertencer ou estar com um homem, reconstruindo sua própria identidade, livre de imposições externas e seguindo um caminho de emancipação e redefinição de seu lugar no mundo.

Na obra, o conceito de casamento é reificado, transformando-se em um objetivo fixo e determinante para a realização de uma mulher, desconsiderando suas vontades e

desejos pessoais, sendo casamento e mulher, nesse contexto, sinônimos. Então, quando Amaka declara: “Vim devolver meu dote pro Obiora. Depois, devo começar os procedimentos do divórcio na Justiça. [...] **Eu quero ser livre, absolutamente livre**” (Nwapa, 2023, p. 86, grifo nosso), ela rejeita de forma clara e enfática todas as expectativas sociais que a vinculavam ao casamento, se colocando em uma posição de resistência ao sistema, rompendo com essas normas limitantes. Esse movimento de ruptura é simultaneamente pessoal quanto coletivo, pois questiona a natureza das relações de gênero e classe em sua sociedade, afirma sua independência, ressaltando que a liberdade é mais valiosa para ela do que qualquer compromisso conjugal, como podemos ver no excerto abaixo:

Como esposa, não sou livre. Sou uma sombra de mim mesma. Como esposa, sou quase impotente. Estou numa prisão, sem poder avançar com o corpo e a alma. Algo me aprisiona como esposa e me destrói. Quando me libertei de Obiora, as coisas começaram a funcionar pra mim. Não quero voltar pros meus dias de esposa. Não, estou farta de maridos. Eu disse adeus aos maridos no primeiro dia em que cheguei a Lagos (Nwapa, 2023, p. 154).

Ao se divorciar de seu marido e expressar sua aversão ao casamento, Amaka afirma não querer mais ser definida pelas expectativas de uma sociedade patriarcal que coloca a mulher no papel submisso da esposa. Para ela, o casamento, longe de ser um espaço de realização e autonomia, se tornou uma prisão que limita sua liberdade, sua identidade e seu potencial. Ao longo da narrativa, Amaka percebe que sua autonomia e liberdade não podem coexistir com o casamento, pois este a aprisiona como esposa, a submete a uma posição de inferioridade e dependência. Em sua busca pela emancipação, ela se desvincula do *status* de esposa e encontra para si uma nova identidade capaz de ser autossuficiente e independente.

O ponto alto de sua jornada é quando ela engravida do Padre Mclaid. Essa gestação, embora pareça ser a concretização de seu maior desejo, também representa a transição para um novo espaço de poder. Ela se orgulha de sua maternidade: “Você sabe o que é ouvir ginecologistas declararem que você é estéril e depois descobrir que está grávida?” (Nwapa, 2023, p. 128). Dessa maneira, a gravidez de Amaka, que antes parecia impossível, não se resume ao cumprimento das expectativas sociais, mas torna-se uma reapropriação de sua identidade. Agora, ela alia sua capacidade de gerar uma vida à conquista de sua autonomia, sem abrir mão da liberdade que lutou para alcançar.

Ainda assim, é importante destacar que a maternidade continua sendo representada como uma ponte central para a felicidade e a realização de sua identidade, pois, mesmo que Amaka questione os papéis tradicionais das mulheres na Nigéria, é justamente ao engravidar e assumir o lugar de mãe que ela finalmente se sente plena. Esse aspecto evidencia as tensões que permeiam sua trajetória: ao mesmo tempo em que há ruptura com certos modelos – como o casamento obrigatório ou a submissão ao patriarcado –, há também uma permanência de valores enraizados na cultura local, como a associação entre a maternidade e o valor social da mulher.

Mais do que apenas a realização de um desejo pessoal profundo, a gravidez da protagonista representa um triunfo sobre as vozes que a desqualificaram e a invalidaram por sua infertilidade. Sua gestação, nesse sentido, é vista como uma redenção dentro de sua comunidade, tornando-a, finalmente, em uma mulher completa. Assim esse momento representa uma contradição: por um lado, Amaka alcança autonomia e sucesso por si mesma, mas, por outro, sua aceitação dentro da comunidade ainda está atrelada ao fato de ela ter engravidado. Isso evidencia como as normas patriarcais continuam influenciando a visão sobre a mulher, mesmo quando ela conquista liberdade e poder por outros meios.

Embora tenha conquistado seu desejo de tornar-se mãe e se sentindo plenamente realizada, Amaka se recusa a ser aprisionada novamente pelas normas tradicionais que determinam o valor de uma mulher. Apesar da pressão de sua família e da sociedade para que se case, especialmente com o Padre Mclaid, que após um golpe militar passou a ocupar um cargo de destaque no governo, ela mantém sua decisão de permanecer independente. Sua conversa com Izu não é apenas uma defesa de sua gravidez, mas também uma afirmação de sua liberdade.

Izu, tenho trinta e dois anos e estou divorciada. Não sou uma adolescente em apuros. Você não tem que fazer nada respeitoso por mim, nem qualquer coisa desse tipo. Você sabe o que é pra mim estar grávida? Teria me relacionado com o mendigo da rua se soubesse que ficaria grávida. Você sabe o que é ouvir ginecologistas declararem que você é estéril e depois descobrir que está grávida? Por isso, vou manter a minha gravidez com orgulho (Nwapa, 2023, p. 128).

Ao recusar se submeter a um casamento, Amaka reafirma que sua realização como mulher vai além do matrimônio. Sua decisão evidencia que a verdadeira emancipação feminina, especialmente no contexto africano, não se resume a romper com

normas patriarcais, mas também a reivindicar um espaço no qual a mulher possa existir plenamente, guiada por suas próprias escolhas e ambições (Hudson-Weems, 1998). Assim, ela não apenas rejeita uma relação que lhe limitaria como sujeito, mas também reafirma sua capacidade de conduzir sua própria vida: Amaka simboliza a mulher que, ao conquistar sua independência total, não apenas desafia as normas patriarcais, como também redefine o que significa ser uma mulher realizada dentro de uma sociedade que insiste em limitá-la a papéis pré-determinados.

Em *Basta um*, a busca pela realização pessoal vai além das expectativas sociais, mas não rompe totalmente com elas. Aliás, o nome reflete esse processo ambíguo da protagonista: um filho parece bastar para que ela se sinta completa, mas também reafirma a ideia de que a maternidade ainda é vista como condição essencial para a identidade feminina. Apesar de conquistar sua liberdade, Amaka permanece atrelada a esse papel, pois, mesmo alcançando sua autonomia financeira, ela ainda busca afirmar sua identidade através da maternidade. Sua trajetória, portanto, revela uma combinação de força e contradição. Além do mais, o título da obra também pode ser interpretado como o reflexo de um ato de coragem para romper com o ciclo de submissão, sugerindo que a verdadeira emancipação não está em se desvincular totalmente das expectativas, mas em conquistar o direito de viver seus próprios desejos com liberdade, mesmo diante das amarras sociais.

Considerações finais

A análise do romance *Basta um*, de Flora Nwapa, revelou como a experiência feminina nos contextos colonial e pós-colonial nigeriano é não só atravessada por múltiplas formas de opressão, mas também por complexas estratégias de reinvenção e resistência. Amaka, protagonista do romance, representa essa tensão entre o desejo de pertencimento e a urgência de liberdade, entre os valores culturais herdados e os limites impostos pelas estruturas coloniais e patriarcais que ainda organizam a sociedade. Nesse sentido, sua trajetória é marcada por rupturas corajosas e escolhas ambíguas, que evidenciam a complexidade da construção identitária em espaços pós-coloniais que escapa às convenções sociais impostas.

Ao se recusar em continuar ocupando o lugar de esposa submissa, Amaka desafia os papéis normativos tradicionalmente atribuídos às mulheres igbo, ainda que, por vezes,

se veja condicionada por valores que internalizou ao longo de sua vida. Sua maternidade, que surge no fim da narrativa como uma conquista inesperada, é tanto uma reafirmação de seu desejo pessoal quanto um espelho das expectativas sociais que ainda medem o valor da mulher pela capacidade de gerar filhos. Sua história não oferece uma resolução simples, mas propõe uma reflexão sobre as ambiguidades que marcam o processo de emancipação feminina.

Por fim, a escrita literária da autora de *Basta um* contribui para um pensamento descolonizador ao apresentar personagens que resistem às normas dominantes não apenas por meio da negação, mas pela negociação, adaptação e ressignificação, principalmente representados na figura de sua protagonista, Amaka. A força da narrativa de Flora Nwapa está justamente na recusa de simplificar a experiência feminina africana, apostando em figuras que se movem entre a dor e a superação, o fracasso e a autonomia, o silêncio e a voz. Nas palavras de Cassiano (2021, p. 129): “a escrita literária de Flora descortina a complexidade dos papéis sociais femininos no mundo igbo” e “permite construir uma interpretação acerca de temas como colonialismo, ancestralidade, laços de linhagem, educação e relações sociais”.

Assim, ao narrar a trajetória de Amaka rumo à sua emancipação — ainda que parcial —, o romance reafirma a potência da literatura como espaço de reconstrução simbólica e crítica social, convidando seus leitores a repensarem categorias como liberdade, maternidade e autonomia a partir de um horizonte pós-colonial e africano. Dessa forma, contribui-se para a construção de um debate mais plural e representativo dentro dos estudos literários, sendo a literatura africana de autoria feminina um campo fértil para novas reflexões. O que é evidente é que, tais narrativas não oferecem verdades absolutas, mas abrem espaços para o diálogo e a transformação a partir de produções literárias que desafiam leituras hegemônicas. Flora Nwapa, então, nos oferece, com delicadeza e contundência, a imagem de uma mulher que ousa existir para além das margens, mostrando que ser livre é, muitas vezes, negociar com o mundo que tenta nos prender, e que, mesmo quando se está entre ruínas, é possível reinventar-se.

REFERÊNCIAS

BERRIAN, Brenda. Flora Nwapa (1931-1993). In: *Research in African Literatures*, v. 26, n. 2, p. 124-129, Summer, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3820275>. Acesso em: 03 abr. 2026.

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998. Disponível em: https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998_art_01.pdf. Acesso em: 08 jan. 2026.
- CASSIANO, Tathiana Cristina. História das Áfricas e Literatura: as mulheres igbos na escrita literária de Flora Nwapa. *Revista Transversos*. Dossiê: O protagonismo da mulher negra na escrita da história das Áfricas e das Américas Ladinhas. Rio de Janeiro, v.21, p. 114-132, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/transversos/article/view/54915/37671>. Acesso em: 12 jan. 2026.
- FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew. *A history of Nigeria*. 6.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- HUDSON-WEEMS, Glenora. *Africana Womanism: reclaiming ourselves*. 3.ed. Michigan-USA: Bedford Publishers, 1998.
- NWAPA, Flora. *Basta um*. Tradução de Ana Meira e Lubi Prate. Rio de Janeiro: Roça Nova, 2023.
- OYĒWŪMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Concepts, Methodologies and Paradigms. Tradução para uso didático de: OYĒWŪMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. *CODESRIA Gender Series*, Dakar, v. 1, p. 1-8, 2004, por Juliana Araújo Lopes. Disponível em: <https://ayalaboratorio.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/06/conceito-genero.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2026.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. Revisão de Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 12 jan. 2026.
- UMEH, Marie; NWAPA, Flora. The Poetics of Economic Independence for Female Empowerment: An Interview with Flora Nwapa. In: *Research in African Literatures*, v. 26, n. 2, p. 22-29, Summer, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3820268>. Acesso em: 12 jan. 2026.

Recebido em: 16/01/2026

Aceito em: 21/04/2026

Narrativas das mulheres tacacazeiras de Porto Velho: cultura e memória na Amazônia

Tacacazeiras of Porto Velho: Women's Work, Food Culture, and Memory in the Amazon

Eunice Coelho da Conceição¹

Clarides Heinrich de Barba²

Paola Conceição Foroni³

Resumo: Este artigo investiga as narrativas das mulheres tacacazeiras de Porto Velho: cultura e memória na Amazônia, tomando como objeto central o trabalho das mulheres tacacazeiras enquanto sujeitos históricos, sociais e culturais. A pesquisa analisa a origem do tacacá, alimento de matriz indígena, sua resignificação no contexto urbano amazônico e suas representações simbólicas para a população local. A metodologia adotada é a da história oral, fundamentada em Verena Alberti em *Fontes Históricas* (2010), e Orser Júnior (1999), que compreende a informação oral como documento histórico, articulada a aportes da antropologia da alimentação e dos estudos culturais. Foram realizadas quatro entrevistas, sendo três com mulheres e uma com um homem, todas conduzidas durante o momento da venda do tacacá. As narrativas evidenciam a centralidade da mandioca e de seus derivados, a transmissão intergeracional de saberes femininos e o tacacá como prática de subsistência, memória e identidade cultural, configurando-se como patrimônio imaterial da cultura amazônica em Porto Velho.

Palavras-chave: Tacacá; cultura alimentar amazônica; trabalho feminino; memória social.

Abstract: This article investigates the narratives of *tacacazeiras* in Porto Velho, focusing on the work of these women as historical, social, and cultural subjects. The study examines the origins of *tacacá* — a food of Indigenous origin — its re-signification within the urban Amazonian context, and its symbolic representations for the local population. The methodology is based on oral history, drawing on Alberti (2010), who understands oral narratives as historical sources, and Orser Jr. (1999), who recognizes oral information as historical documentation, combined with theoretical contributions from the anthropology of food and cultural studies. Four interviews were conducted — three with women and one with a man — all carried out during the sale of *tacacá*. The narratives highlight the centrality of cassava and its derivatives, the intergenerational transmission of women's knowledge, and *tacacá* as a practice of subsistence, memory, and cultural identity, thereby constituting an element of the Amazonian intangible cultural heritage in Porto Velho.

Keywords: *Tacacá*; Amazonian food culture; women's work; social memory.

Introdução

A narrativa ou o texto narrativo é fundamental para a composição da linguagem que se torna um elemento fundamental na organização textual e nos atos de fala.

¹ Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0767108341094035>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-0340-5835>. E-mail: eunicecoelhoxama@gmail.com

² Docente da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Doutor em Educação Escolar pela UNESP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4572407003327880>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2950-9033>. E-mail: clarides@unir.br

³ Mestre em História e Estudos Culturais pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3576232088429124>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-4151-5785>. E-mail: paolacforoni@gmail.com

Assim, Corrinne Squire (2014, p. 273) define que as narrativas são “uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares, e não gerais”.

Deste modo, para esta autora, as narrativas implicam em “[...] conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível e que, por operarem com a particularidade e não com a generalidade, não são reduzíveis a teorias” (Squire, 2014, p. 273).

A forma particular da narrativa destacada por Squire (2014) evidencia o caráter particular de uma cultura, e no caso desta pesquisa, as narrativas com mulheres tacacazeiras expressam um elemento singular alimentar na Amazônia, o Tacacá.

O tacacá está entre os alimentos que emergem desse complexo cultural preparado a partir do tucupi e da goma da mandioca, acrescidos de jambu, camarão seco e temperos diversos. Configura-se como prática cultural, expressão identitária e estratégia de subsistência, pois, além de ser um alimento, especialmente para as mulheres que o produzem e o comercializam nos espaços urbanos.

Os hábitos alimentares expressam modos de vida, valores, saberes e formas de organização social que se constroem historicamente no cotidiano dos grupos humanos, enquanto um processo cultural antropológico, identitário de uma cultura amazônica.

As relações de trabalho, a memória social e as práticas culturais, sobretudo em contextos marcados pela diversidade étnica e ambiental, assim como na Amazônia, representa através da mandioca e seus derivados um lugar central na constituição da cultura alimentar, sendo base da dieta de populações indígenas, ribeirinhas e caboclas.

O tacacá integra o cotidiano alimentar da cidade de Porto Velho, RO e se insere na paisagem urbana por meio do trabalho das tacacazeiras, mulheres que exercem um ofício transmitido intergeracionalmente e marcado por saberes tradicionais. O tacacá, nesse sentido, funciona como mediador entre tradição e modernidade, entre o rural e o urbano, e entre o passado e o presente.

Essas mulheres ocupam o espaço público por meio da venda do tacacá, articulando trabalho, cultura e memória, ao mesmo tempo em que contribuem para a manutenção de uma herança alimentar de matriz indígena ressignificada no contexto urbano amazônico.

Considerando o contexto apresentado, este artigo tem como objetivo narrar a origem e a história do tacacá em Porto Velho, tomando como foco central o trabalho das mulheres tacacazeiras e suas práticas culinárias, bem como analisar as representações simbólicas do tacacá para a população local e para a cultura da cidade. Ao trazer as tacacazeiras como objeto de estudo, esta reflexão contribui para tornar visível uma prática de trabalho feminino amazônica que sustenta modos de vida e preserva patrimônios culturais imateriais.

Delineamento da Pesquisa

A metodologia adotada nesta narrativa fundamenta-se na história oral, conforme argumentos de Verena Alberti (2010), que reconhece a informação oral compreendida como um instrumento legítimo para a produção do conhecimento histórico e cultural, envolvendo práticas cotidianas, saberes tradicionais e sujeitos historicamente invisibilizados.

A opção pela história oral de Verena Alberti (2010) mostra-se particularmente pertinente para o estudo das tacacazeiras de Porto Velho, uma vez que o ofício, os saberes e as trajetórias dessas mulheres, raramente, aparecem em registros oficiais. Essa escolha metodológica permitiu articular discurso e prática, ampliando a compreensão do tacacá como fenômeno social e cultural.

As narrativas orais permitem acessar memórias, experiências de trabalho, processos de aprendizagem e percepções sobre o significado do tacacá na vida cotidiana, contribuindo para a compreensão da cultura alimentar amazônica a partir do ponto de vista de seus próprios agentes.

Conforme Orser Júnior (1999), a informação oral pode ser considerada equivalente aos documentos escritos, uma vez que ambas constituem registros produzidos em contextos sociais específicos e carregados de significados simbólicos.

Foram realizadas quatro entrevistas, sendo três com mulheres e uma com um homem, todos envolvidos diretamente na produção e na venda do tacacá na cidade de Porto Velho.

Os entrevistados possuem as seguintes características:

Quadro 1- Características dos Sujeitos entrevistados

Sujeitos	Sexo	Tempo de atuação	Local	Aprendizagem

1	M	45 anos	Arigolândi a	Aprendeu com a mãe dela (minha avó) que era paraense.
2	F	25 anos	Arigolândi a	Aprendeu com a sogra.
3	F	35 anos ou 40	Centro	Aprendi com uma paraense, há muito tempo.
4	F	33 anos	Centro	Foi uma paraense – minha ex-sogra, dona Rosilda.

Fonte: Dados da pesquisa, 2015.

As entrevistas foram conduzidas de forma semiestruturada, e ocorreram no próprio local de comercialização do alimento, durante o momento da venda do tacacá, o que possibilitou observar a dinâmica de trabalho, o contato com os clientes e os procedimentos de preparo e serviço do tacacá. Houve gravação, transcrição e análise das narrativas das mulheres.

As entrevistadas narraram livremente suas histórias de vida, suas experiências com o trabalho e seus saberes culinários, ao mesmo tempo em que se abordavam temas centrais da pesquisa, como a origem do aprendizado, os ingredientes utilizados, as técnicas de preparo e o significado do tacacá em suas trajetórias pessoais.

A abordagem foi realizada no momento da venda do tacacá, com o objetivo de verificar os conceitos da feitura, da venda e da comercialização, relacionando-os aos hábitos alimentares com articulação da antropologia da alimentação, da história cultural e dos estudos sobre trabalho feminino, permitindo analisar o tacacá como prática social, econômica e simbólica (Orser Júnior, 1999).

As narrativas foram analisadas buscando identificar recorrências, sentidos e representações. As categorias analíticas foram construídas a partir do próprio material empírico, respeitando a lógica interna das falas e articulando-as com o referencial teórico adotado. Essa abordagem permitiu compreender os valores simbólicos associados ao tacacá e as relações entre trabalho feminino, cultura e memória.

A história oral foi adotada como metodologia reafirmando o reconhecimento das vozes das tacacazeiras como fontes legítimas de conhecimento. Tal perspectiva contribui para a valorização dos saberes tradicionais e para o reconhecimento do trabalho feminino como elemento central na constituição da cultura alimentar e da memória social da cidade de Porto Velho.

Cultura alimentar do tacacá

Bourdieu (2009, p. 21) criou um conceito que abarca a realidade cultural e social. Para o autor, o *habitus* é definido como “princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em conjunto unívoco de escolhas, de bens, de práticas”. Relacionado a essas ideias Bankoff, Bispo e Sousa (2020, p. 4) afirmam que: “A alimentação é um processo cultural caracterizado por hábitos e costumes que a família traz consigo independentemente do nível sócio-econômico, cor, raça e sexo”.

Nesse contexto, a distinção entre alimento e comida, proposta por Roberto DaMatta (1986, p. 22), contribui para a compreensão do lugar e do espaço que dá lugar ao termo comida:

Alimento é algo universal e geral. Algo que diz respeito a todos os seres humanos: amigos ou inimigos, gente de perto e de longe, da rua ou de casa, do céu e da terra. Mas a comida é algo que define um domínio e põe as coisas em foco. Assim, a comida é correspondente ao famoso e antigo de-comer, expressão equivalente a refeição, como de resto é a palavra comida. Por outro lado, comida se refere a algo costumeiro e sadio, alguma coisa que ajuda a estabelecer uma identidade, definindo, por isso mesmo, um grupo, classe ou pessoa.

DaMatta (1986) considera que o alimento se refere àquilo que é biologicamente necessário à sobrevivência, enquanto a comida envolve escolhas culturais, rituais e identidades. Este conceito está relacionado as práticas incorporadas do alimento “tacacá” refletido na posição social e os valores de uma comunidade no contexto de sua sobrevivência alimentar.

A alimentação é traduzida pelos hábitos alimentares que possuímos em função das relações sociais estabelecidas em torno do nosso cotidiano, identificados pelos alimentos e a forma de como eles são preparados em nosso cotidiano

A antropologia da alimentação também enfatiza que as práticas alimentares não podem ser analisadas apenas sob o viés nutricional. Assim, para Poulain e Proença (2003, p. 16), “a alimentação humana envolve dimensões psicológicas, fisiológicas e socioculturais, sendo um fenômeno complexo que demanda abordagens interdisciplinares”, no caso do tacacá envolve as relações afetivas na preparação, consumo e comercialização carregados de significados da cultura alimentar.

A cultura alimentar, por sua vez, envolve os contextos alimentares e de acordo com Santos e Paschoal (2013, p. 73)

A cultura alimentar é um sistema simbólico, formado pelo conjunto de diversas influências (históricas, ambientais e regionais), nas quais cada sociedade estabelece um conjunto de práticas alimentares consolidadas ao longo do tempo. Dessa forma, a cultura alimentar é a expressão da identidade de diversos povos por meio da alimentação e é considerada como patrimônio imaterial.

Neste caso, enquanto cultura alimentar, a composição do alimento tacacá se constitui como um dos principais marcadores culturais dos grupos humanos da Amazônia, pois estão profundamente vinculados às condições ambientais, aos saberes tradicionais, às práticas culturais de povos indígenas, ribeirinhos e caboclos e expressa valores, modos de vida, relações simbólicas e formas de organização social (Nunes; Maia; Chemelo, 2021)

Tal processo evidencia o que Câmara Cascudo (2011) caracteriza como a formação de uma culinária brasileira marcada pela mestiçagem cultural, na qual elementos indígenas, europeus e africanos se combinam sem que os saberes originários sejam totalmente apagados.

O tacacá cuja origem está vinculada a preparação indígena conhecida como “*mani poi*,” é uma sopa feita à base da goma e do caldo extraído da mandioca, que sofreu transformações decorrentes do contato com europeus e africanos, que introduziram novos ingredientes e temperos, como o camarão seco, o alho pimenta, como é narrado por Cascudo (2011, p. 135)

Uma excelente sopa, também denominada de mani poi que tomam pela manhã e dão de costume às crianças de peito, tal qual fazemos com as papas, essa manipoi fez nascer as atuais tacacas, com caldo de peixe, ou de carne. Alho, sal, pimenta, às vezes camarões secos, e também o molho de tucupi.

Para ele, a mandioca e seus derivados estruturam a base da alimentação brasileira desde o período colonial, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste, onde seu cultivo e processamento se associam a saberes tradicionais transmitidos ao longo das gerações. A partir da mandioca, produzem-se alimentos que extrapolam a função nutricional, adquirindo significados culturais e simbólicos, como é o caso do tacacá. (Cascudo, 2011).

Nessa perspectiva, a mandioca ocupa um lugar central na cultura alimentar amazônica, pois ao se transformar em “tacacá” ultrapassa a condição de alimento e se constitui como comida, inserido em práticas sociais específicas, associado a momentos do cotidiano urbano, a espaços de sociabilidade e a memórias coletivas nas práticas alimentares. Na Amazônia urbana, o consumo do tacacá mantém vínculos com o modo de vida ribeirinho e com a memória das populações beradeiras, ao mesmo tempo em que se adapta às dinâmicas da cidade.

As narrativas femininas tacacazeiras como protagonista social

Nas narrativas femininas o trabalho feminino, historicamente, foi marcado por processos de invisibilização e desvalorização, sobretudo quando associado às atividades domésticas, ao cuidado e à alimentação.

Em diversos contextos culturais, especialmente na Amazônia, as práticas alimentares constituem importantes estratégias de subsistência econômica e de afirmação social das mulheres. Nesse cenário, o ofício de tacacazeira emerge como uma atividade que articula trabalho, cultura e identidade, conferindo às mulheres um papel central na preservação e transmissão de saberes tradicionais.

Woortmann (2006) destaca que o preparo dos alimentos, em muitas sociedades, é um domínio majoritariamente feminino, no qual se concentram conhecimentos técnicos, simbólicos e culturais transmitidos entre gerações. No caso do tacacá, o domínio sobre o processamento da mandioca, a extração do tucupi, o preparo da goma e o manejo dos temperos envolve um saber complexo, aprendido no convívio familiar e comunitário, sobretudo entre mulheres tacacazeira.

Esse conhecimento não se limita à técnica culinária, mas abrange critérios de qualidade, tempo, sabor e apresentação, fundamentais para o reconhecimento social da mulher tacacazeira. A presença das tacacazeiras no espaço urbano de Porto Velho evidencia a ocupação feminina da rua como local de trabalho e sociabilidade.

Segundo Perrot (2007), o trabalho das mulheres, por muito tempo relegado à esfera privada ou informal, constitui parte essencial da história social, ainda que frequentemente silenciada nos registros oficiais.

Para Halbwachs (2013, p.22):

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado ainda de concordar com suas memórias e que haja bastante ponto de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum

Nesse contexto, a noção de gênero, conforme discutida por Scott (1995), permite compreender o trabalho das tacacazeiras como uma construção social que envolve relações de poder, divisão sexual do trabalho e reconhecimento simbólico. Embora a produção e a venda do tacacá sejam atividades economicamente relevantes, elas permanecem, em muitos casos, classificadas como trabalho informal, o que reflete desigualdades estruturais que afetam principalmente as mulheres. Ainda assim, as tacacazeiras constroem estratégias de autonomia e resistência por meio do domínio de seu ofício.

A venda do tacacá em bancas improvisadas, praças e calçadas revela uma dinâmica na qual o espaço público se transforma em lugar de encontro, memória e troca cultural buscando atender a demanda de uma população urbana crescente em uma cartografia do tacacá que demonstra que as suas vendas sempre estiveram presentes no centro ou nas periferias das cidades.

Ao comercializar o tacacá, essas mulheres não apenas garantem sua subsistência e a de suas famílias, mas também reafirmam identidades e pertencimentos ligados à cultura amazônica.

As representações dos espaços evidenciam a dinâmica de um grupo presente na vida cotidiana, demarcada pelos alimentos que consomem e que determinam a realidade cultural, como afirma Fraxe (2004, p. 186): “O nortista, fora da sua região, assume sua identidade, seu *ethos* amazônico, quando se depara com uma cuia quase transbordante de tacacá”.

As mulheres tornaram-se necessárias na cultura da cozinha do tacacá. A figura 6, uma pintura a óleo, demonstra uma vendedora de tacacá:

Neste caso, na venda, as tacacazeiras com suas barracas, quiosques e carrinhos espalhados pela cidade são parte da paisagem urbana, acompanhando o ritmo de desenvolvimento histórico e econômico local.

Ao perguntar para as mulheres “como foi a relação das famílias delas com o tacacá”, as respostas foram:

- O tacacá representa um alimento para a família, pois é feito aparece toda a família para tomar (S 1);
- No começo meu marido não gostou muito, me deu até um bronca. Mas insisti na ideia e com o tempo ele acabou aceitando. Pois arranjei alguém para ficar com meus filhos. Mas ele colocou uma condição: para que eu tivesse hora para sair (as 16:00hs) e hora para chegar em casa (às 19:00 hs) (S 3);
- Nós tínhamos um restaurante. Nos trabalhávamos juntas de manhã no restaurante e a tarde ia vender tacacá em frente ao ginásio Claudio Coutinho. Quando me separei do meu marido, continuei no tacacá e ele parou, pois já era de idade (S 4);

Observa-se pelas falas das mulheres que as mesmas retratam que o aprendizado e o gosto de fazer o tacacá se manifestam com base familiar. Evidencia-se, assim, que os retratos de cada depoimento demonstram existir um processo cultural em ter o prazer de preparar um alimento que sai da casa para a rua.

As narrativas das entrevistadas evidenciam que o aprendizado do fazer tacacá está associado à memória familiar, às figuras maternas e às experiências vividas nas comunidades ribeirinhas. Esse processo reforça o caráter intergeracional do saber culinário e a centralidade da mulher como guardiã da cultura alimentar. Assim, o trabalho da tacacazeira não se reduz à produção de um alimento, mas se configura como prática social que articula economia, cultura, gênero e memória. Neste aspecto, Bitter e Bitar (2012, p. 224) afirmam:

As mulheres que o preparam e comercializam tiram desse ofício o sustento ou o complemento da renda familiar. As tacacazeiras são encontradas em bairros nobres e populares, em pontos turísticos, nas proximidades dos mercados, nas praças, largos e em certas esquinas. Em torno das barracas, quiosques, carrinhos e restaurantes caseiros juntam-se pessoas de diversos extratos sociais, quando se reafirmam relações sociais e vínculos afetivos, ainda que se verifique também alguma segmentação da clientela distribuída pelos diversos pontos de venda, que oferecem o produto a preços variados.

O alimento torna-se um patrimônio cultural evidenciado pela identidade de um povo, e se verifica pelo saber fazer em transformar um produto a partir dos recursos representados por meio de alimentos cozidos e preparados com utensílios e equipamentos.

Em outra pergunta “Como é a preparação do tacacá?”, os mesmos afirmam:

- Era um preparo diferente. Minha avó fazia o tucupi. Ela não usava camarão. Ela usava tudo o que estava em cima do fogão a lenha, como por exemplo: cabeça de pirarucu, cabeça de peixe, e ficava muito bom. Já a minha mãe comprava o tucupi. Sim ela tirava da horta (que tinha em casa) o jambú, a alfavaca. Toda a preparação era igual a do Pará, só que em vez do camarão ficar boiando, ele ficava todo no fundo da cuia. As pessoas tomavam todo o caldo e o camarão era o último e tinha que pegar com o palitinho ela mesma fazia as cuias para colocar o tacacá (S 1);
- O principal ingrediente é o tucupi, pois se você não souber preparar o tucupi, você não consegue servir o tacacá. Do mesmo jeito, com os mesmos ingredientes que a dona Isaura fazia. Eu mudei somente a forma de servir o tacacá. A dona Isaura servia 1º o tucupi depois os outros ingredientes. Eu sirvo 1º a goma (S 2)
- Ao meu gosto. Já trago tudo pronto de casa. Apenas deixo aquecendo (na estufa) para não esfriar. O tucupi eu preparo em casa a meu gosto (S3);
- Primeira lava a folha de jambú, cozinho, escorro, depois vem o caldo do tucupi coloco chicória, pimenta de cheiro, alho e camarão. Não vai sal. Coloca água pra ferver, depois dissolvo a goma na água fria e depois adiciono água quente e fico mexendo até engrossar. Então levo pronta para a banca (S4).

Observa-se pelas falas que o tucupi se torna um ingrediente fundamental para o prato, sendo que sua qualidade faz a diferença no gosto que são modificando levemente antes de chegar à mesa nobre. Deste modo, ao cozinhar os ingredientes relacionados ao tacacá percebem-se as técnicas complexas.

A comida pode ser evidenciada por um ato simbólico caracterizado pelos modos culturais estabelecidos, codificados e reconhecidos, e como tais tornam-se os pratos da cozinha das quais se devem levar em conta o processo histórico-cultural específico de cada existência. Esta constituição faz com que os elementos que constituem o tacacá sejam necessários e fundamentais para a sua preparação, como o tucupi.

Em relação ao tucupi, foi perguntado como ocorre o preparo do tucupi:

- Para fazer o tucupi original usa-se 3 sacas de mandioca, a Jabuti e a Pirarucu, pois esta mistura é que vai dar cor ao verdadeiro tucupi.

Descasca e depois lava. Passa no catitu (tipo uma bola) deixa lá dentro por um determinado tempo, depois tira e coloca na caixa, depois passa em um pano jogando água e esfregando para separar a água (tucupi) espera 5 horas, a goma desce e fica embaixo. Depois de 10 horas o tucupi começa a descolar da goma, então tira só o tucupi (água) e coloca em outro recipiente, deixa ele subir tudo, depois leva para o fogo, coloca sal e alho. A 1ª fervura você tem que ficar mexendo para ele não talhar e nem embolotar. Pois é na 1ª fervura que se tira o veneno (S 1 E S 2);

- O tucupi eu tempero a gosto. Tem fornecedores, eu compro tudo (S3);

- Eu compro o tucupi preparado que custa R\$ 60,00. A goma ele também produz. É pura produzida de modo tradicional. Ele vende a R\$ 2,50 o litro. No mercado tem, mas não é original (S 3)

- Em relação ao tucupi, hoje muitos compram da localidade de Manicoré, mas muitos usam o açafraão para dar cor ao tucupi, e assim o deixa um pouco escuro, mas altera o sabor (S4)

A preocupação com a compra de produtos advindos da região de Manicoré no Amazonas tem encarecido o produto, mesmo assim, existe uma preocupação em fazê-lo de modo tradicional.

Estas falas representam que os saberes culinários das mulheres são importantes para o desenvolvimento cumulativo popular, de uma “mão” que é reservada pelos conhecimentos que foram adquiridos ao longo dos tempos, devido a experiências que foram adquirindo ao longo dos anos. Assim, o tacacá deixa de ser considerado em si mesmo e passa a fazer parte de um processo alimentar culinário.

O tacacá além de representar o sustento e ou o complemento da renda familiar, ainda é um alimento natural sem a intervenção artificial industrial produzida pelo ser humano, conforme se observa nestas falas representativas:

- A minha mãe começou a fazer o tacacá por necessidade de ganhar dinheiro. Ela conversou com meu pai, que iria abrir uma banca. Então ela começou a preparar o tacacá com uma diferença do que a sua mãe preparava. Por que minha mãe teve 02 filhos e ajudou muito na educação, e também na nossa criação. (S 1).

- Sim. É meu sustento. Não tinha estudo e também tinha filho pra criar. Sim. O tacacá nos ajudou bastante, pois mantivemos nossa vida e nossa cultura (S2)

- Ajudou bastante também. Cada um cresceu e estudaram principalmente nos estudos dos meus filhos. A ter um padrão de vida

melhor. Hoje meus filhos estão todos formados. O importante é por meio do tacacá cada um cresceu, pois todos estudaram em Escolas boas de Rondônia. Eu ganhei bem com o tacacá. Com a minha renda e a dele dava para sustentar os filhos (S3)

- Eles gostam. Sempre me ajudaram em tudo, em tirar o tucupi, em vender o tacacá. Todos foram criados a base do tacacá. Mesmo depois de casados o tacacá continua ajudando quando precisam (S4).

Verifica-se que por meio do tacacá muitas mulheres e famílias conseguiram o sustento de seus lares, além de que o tacacá se tornou importante para a vida delas:

Hoje falando do tacacá me dá até uma tristeza, porque perdemos uma coisa boa que era o Mirante, é como perdesse a identidade da gente. O tacacá é minha vida. Eu não sei fazer outra coisa. Estamos aguardando o Mirante ser recuperado, e chamarem a gente para entrarmos em acordo, pra continuar com a venda do tacacá e outras variedades de comidas da região (S2).

A sustentabilidade econômica para a família, e a garantia de um emprego para a manutenção econômica da família, mas nem sempre as pessoas garantem os seus espaços de venda. E, nesse aspecto, as relações da perda de um lugar, ou dos produtos para preparar o tacacá impedem a continuidade das vendas, fazendo com que isto seja um problema para o desenvolvimento da vida econômica e social, pois “a dimensão social do ato de se alimentar traduz um capital simbólico, facilitador da aquisição de capital social e que expõe a posse de capital econômico e cultural. O alimento bom ou ruim é determinado, também, socialmente” (Marques, Gutierrez, 2009 p. 103).

Em outra pergunta, foi questionado ainda, por que as pessoas vêm tomar o tacacá. Obteve-se as seguintes repostas:

- Elas saboreiam, às vezes uns acham que falta sal, outros achavam que estava apimentado. Aqui o cliente é que pede. Complementamos ao gosto do cliente (S1);
- Eles falam para eu não parar de vender o tacacá, falam que o meu tacacá é mais gostoso. Inclusive tenho clientes que todo ano encomendam minhas comidas para comemorar o aniversário dele (S2);
- Tem muita gente, pessoas que vem de fora, do sul, americanos. Tem gente que experimenta a 1ª vez e gosta (S3);

- Eles gostam. Vejo satisfação ao virem aqui tomar o tacacá. Minha clientela é boa (S4).

O gosto do alimento representa também o gosto pela vida, o gosto em consumir os alimentos daqueles que vivem aqui ou que vem de fora. Deste modo, as pessoas consomem o tacacá porque gostam e porque buscam uma satisfação em se alimentar e nutrir-se com um alimento que é bom e benéfico ao organismo. Na fala de uma das entrevistadas fica claro o sentimento de festejar o aniversário com o tacacá. O que representa a ideia de manter sempre a tradição dos costumes desta cultura indígena.

O tacacá se torna importante na vida de um ser humano, das trabalhadoras, como afirma uma das entrevistadas: “Hoje sou conhecida na região. Quando saio e encontro com as pessoas (clientes) eles me param e fazem bons elogios. Eles gostam e sentem falta das nossas comidas, principalmente do tacacá” (S 2). Neste caso, a valorização da trabalhadora como tacacazeira caracteriza-se pelo sistema simbólico e cultural impresso na identidade para a produção do tacacá formada por um conjunto de influências históricas, ambientais e regionais.

Em suma, a cultura alimentar do tacacá se torna a identidade da cultura amazônica que se constitui no conjunto do patrimônio estabelecido pela herança cultural brasileira que pode ser analisada pelo ponto de vista de uma combinação alimentar que está presente na fala dos depoimentos desta pesquisa:

- Cada um tem seus segredos, suas formulas. Nenhum é igual ao do outro. Eu uso os mesmos ingredientes da minha mãe, sigo a tradição da família (S 1).

- O tacacá é um empreendimento familiar, Um conhecimento passado de mãe para filha e assim por diante, pois todos nós crescemos vendo o preparo e a venda (S3).

Estes depoimentos representam que o tacacá tornou-se um empreendimento familiar. No entendimento de Cascudo (2011), o alimento sacia a fome. Com isso, podemos considerar que o tacacá possibilita uma experiência física da subsistência, uma vez que a comida, identificada por meio do paladar, consiste em um processo que está determinado pelas normas e regras que se constituem em um poder simbólico que ocupa uma função primordial na constituição cultural relacionado ao alimento desde a preparação, a apresentação e consumo.

O paladar evidencia as identidades coletivas que representam o desenvolvimento de um grupo, assim, os saberes envolvidos no preparo de um tacacá são, em parte, compartilhados por ambas, em que o tacacá representa a culinária regional e se constitui como um papel social muito marcado.

Dessa forma, o tacacá se destaca por organizar a vida das tacacazeiras, estruturando-a e envolvendo os processos privados e públicos, assim como as questões pessoais que representam a vida das pessoas que dele dependem. Elas constituem um ofício que por meio de uma íntima relação com o espaço público e sua clientela, transformam o significado de vender em uma verdadeira profissão que as tornam felizes: “Eu diria que gosto de trabalhar. Eu adoro isso aqui. Eu sou apaixonada pelo que faço. Tudo o que você faz com amor e carinho, você faz bem feito e melhor e além de tudo é divertido.” (S3).

Ao reconhecer a tacacazeira como sujeito social, este estudo reafirma a importância do trabalho feminino na constituição da cultura amazônica e contribui para ampliar o debate acadêmico sobre alimentação, gênero e identidade. O tacacá, produzido e vendido por mulheres, torna-se, assim, um símbolo da resistência cultural e da permanência dos saberes tradicionais no contexto urbano de Porto Velho.

Ao privilegiar o olhar sobre as tacacazeiras, esta pesquisa contribui para a valorização do trabalho feminino e para o reconhecimento do tacacá como patrimônio cultural imaterial da Amazônia, compreendendo esse ofício como um conjunto de saberes, práticas e técnicas culinárias transmitidas historicamente entre gerações de mulheres, especialmente no contexto urbano amazônico

As narrativas das tacacazeiras entrevistadas revelam que o saber-fazer do tacacá está profundamente vinculado à memória familiar e às experiências vividas nas comunidades ribeirinhas e urbanas da Amazônia. O aprendizado do ofício, segundo as entrevistadas, ocorreu majoritariamente no âmbito doméstico, por meio da observação e da prática junto a mães, avós e outras mulheres da família, evidenciando o caráter intergeracional desse conhecimento.

Nesse sentido, a cultura alimentar é entendida como elemento estruturante da memória social e da identidade coletiva, (Halbwachs, 2013), pois os alimentos e seus modos de preparo expressam relações sociais, pertencimentos e formas de viver o território (Cascudo, 2011; Montanari, 2008).

Ao ampliar o debate acadêmico sobre cultura alimentar, memória e identidade na região Norte do Brasil, evidenciando o papel central das mulheres na preservação e transmissão dos saberes tradicionais que sustentam a vida cotidiana amazônica, conforme apontam os estudos sobre trabalho feminino e reprodução cultural (Woortmann, 2006; Halbwachs, 2013).

A mandioca aparece como elemento central, não apenas como ingrediente, mas como símbolo da cultura alimentar amazônica. O domínio do processo de preparo do tucupi e da goma é apresentado como um conhecimento que exige tempo, cuidado e experiência, sendo frequentemente associado à ideia de “jeito certo de fazer”, aprendido com as mulheres mais velhas. Esse saber técnico e simbólico reforça a noção de que a produção do tacacá envolve mais do que uma receita, constituindo um patrimônio cultural transmitido oralmente.

A prática cotidiana da venda do tacacá também emerge nas entrevistas como espaço de sociabilidade e reconhecimento. As tacacazeiras relatam que o contato com os clientes vai além da relação comercial, envolvendo conversas, troca de histórias e a construção de vínculos afetivos. O consumo do tacacá, nesse sentido, se insere em um ritual cotidiano que articula comida, memória e pertencimento, conforme a distinção entre alimento e comida proposta por DaMatta (1986).

O trabalho das tacacazeiras é descrito como atividade que exige esforço físico e dedicação, especialmente devido às longas jornadas e à necessidade de conciliar o trabalho produtivo com outras responsabilidades, como o cuidado com a família. Ainda assim, as entrevistadas expressam orgulho pelo ofício, reconhecendo o tacacá como principal fonte de renda e como meio de afirmação de sua autonomia econômica. Essa dimensão evidencia o papel do trabalho feminino na sustentação das famílias e na dinâmica econômica local.

As falas também apontam para a permanência de elementos tradicionais na preparação do tacacá, como o uso do camarão seco, do jambu e dos temperos regionais, ao mesmo tempo em que revelam adaptações às exigências do contexto urbano. Essa combinação entre tradição e adaptação demonstra a vitalidade da cultura alimentar amazônica e a capacidade das tacacazeiras de reinventar seus saberes sem romper com a memória cultural.

Ao narrar suas trajetórias, as tacacazeiras constroem uma identidade marcada pelo pertencimento à cultura amazônica e pelo reconhecimento do tacacá como

símbolo dessa identidade. Suas falas evidenciam que o tacacá não é apenas um alimento consumido, mas um elemento que carrega histórias, afetos e significados sociais. Assim, as narrativas orais confirmam o papel central das mulheres na preservação e na transmissão da cultura alimentar, reafirmando o tacacá como patrimônio imaterial da cidade de Porto Velho.

A presença do tacacá nas ruas de Porto Velho revela a permanência de hábitos alimentares tradicionais em meio às transformações sociais e econômicas, reafirmando a alimentação como espaço de resistência cultural.

Os sistemas alimentares tradicionais estão profundamente ligados às relações de trabalho e às divisões sociais, especialmente no que se refere ao trabalho feminino. No caso do tacacá, a produção e a venda são majoritariamente realizadas por mulheres, o que confere à prática um caráter de saber feminino, transmitido no interior das famílias e das comunidades. Assim, a cultura alimentar amazônica, materializada no tacacá, articula alimento, trabalho e identidade, configurando-se como expressão viva da memória social e cultural da região.

Considerações finais

Esta pesquisa buscou compreender o tacacá como expressão da cultura alimentar amazônica a partir das práticas, memórias e narrativas das tacacazeiras da cidade de Porto Velho.

Ao longo da pesquisa, foi possível evidenciar que o tacacá ultrapassa a condição de simples alimento, constituindo-se como comida no sentido simbólico e cultural, marcada por valores identitários, afetivos e sociais que estruturam a vida cotidiana de grupos ribeirinhos e urbanos amazônidas.

A narrativa da história arqueológica da mandioca demonstrou que este tubérculo ocupa lugar central na formação dos sistemas alimentares indígenas da Amazônia, sendo a base para a elaboração do tucupi e da goma, elementos fundamentais na preparação do tacacá. A partir dessas histórias e das narrativas das mulheres foi possível compreender o tacacá como resultado de um processo de contato cultural entre populações indígenas, colonizadores europeus e africanos escravizados, evidenciado pela incorporação de ingredientes como o camarão seco, o alho e determinados temperos.

As entrevistas realizadas revelaram que o saber-fazer do tacacá é transmitido majoritariamente por mulheres, de forma oral e prática, reforçando o caráter das narrativas ancestrais desse conhecimento. As tacacazeiras desempenham papel fundamental na preservação da cultura alimentar amazônica, não apenas ao reproduzir técnicas tradicionais, mas também ao adaptar o preparo e a comercialização do tacacá às dinâmicas urbanas contemporâneas, sem romper com os referenciais simbólicos herdados.

Observou-se ainda que a venda do tacacá se configura como espaço de sociabilidade e construção de vínculos, onde se reafirmam identidades regionais e memórias coletivas. Tal dinâmica confirma a compreensão de que a alimentação extrapola a dimensão biológica, uma vez que, como afirma DaMatta, “a comida não serve apenas para alimentar o corpo, mas para situar pessoas, definir identidades e estabelecer relações sociais” (DaMatta, 1987, p. 56). O ponto de venda, geralmente localizado em espaços públicos, transforma-se em local de encontro, troca de experiências e reafirmação cultural, consolidando o tacacá como elemento constitutivo da paisagem urbana e da vida social de Porto Velho, aspecto que dialoga com a leitura de Câmara Cascudo ao afirmar que “o ato de comer é também um ato social, carregado de tradição, memória e convivência” (Cascudo, 2011, p. 27).

Do ponto de vista socioeconômico, o tacacá revelou-se essencial para a subsistência das famílias envolvidas na sua produção e comercialização. As falas das entrevistadas evidenciam que o ofício de tacacazeira possibilitou a criação dos filhos, o acesso à educação e a manutenção da dignidade por meio do trabalho, reforçando a importância do reconhecimento desse ofício como patrimônio cultural imaterial. Essa realidade pode ser compreendida à luz de Bourdieu, para quem “as práticas cotidianas estão diretamente relacionadas às condições materiais de existência e às estratégias de reprodução social” (Bourdieu, 2009, p. 164). Nesse contexto, o trabalho alimentar pode ser compreendido como uma forma legítima de inserção social e econômica.

Dessa forma, conclui-se que o tacacá representa um bem cultural que articula natureza, memória, trabalho e identidade. Conforme ressalta DaMatta, “os alimentos funcionam como mediadores entre a ordem da natureza e a ordem da cultura” (Da Matta, 1997, p. 93), o que permite compreender o tacacá como expressão simbólica e socialmente compartilhada. Sua preservação depende não apenas da continuidade dos saberes tradicionais, mas também de políticas públicas de salvaguarda que

reconheçam o valor social, cultural e econômico das tacacazeiras. A valorização dessa prática alimentar contribui para a conservação da sociobiodiversidade amazônica e para o fortalecimento das identidades culturais regionais.

Por fim, esta narrativa reforça a importância de uma abordagem interdisciplinar que articula a Arqueologia Histórica, a Antropologia da Alimentação, os Estudos Culturais e a Literatura como campos teóricos capazes de compreender os alimentos enquanto artefatos sociais, históricos e simbólicos (Funari, 2003; Montanari, 2008; Canesqui, 2005). Nesse contexto, o tacacá ultrapassa sua condição de prática alimentar cotidiana e se configura como expressão viva da história amazônica, cuja continuidade é assegurada, sobretudo, pelas mulheres tacacazeiras. São elas que, por meio de seus saberes, práticas e narrativas, preservam e ressignificam conhecimentos tradicionais, articulando memória, trabalho, identidade e pertencimento nos espaços urbanos de Porto Velho.

Portanto, a narrativa das mulheres não apenas sustenta a permanência do tacacá enquanto patrimônio cultural, mas também revela formas de resistência, protagonismo feminino e transmissão intergeracional de saberes no contexto amazônico contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Fontes orais*. In: PINSKY, Carla Bessanesi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010. p 155-202.
- BANKOFF, Antonia Dalla Pria, BISPO, Ieda Maria Pace, SOUSA, Marco Aurélio Batista de. Estudo da cultura alimentar, hábitos de vida e influências sobre as doenças crônicas não transmissíveis. *Revista Saúde e Meio Ambiente*, RESMA, Três Lagoas, v. 10, n. 1, p. 1-18, Janeiro/Julho. 2020. Disponível em <https://periodicos.ufms.br/index.php/sameamb/article/view/9118>. Acesso em 23 dez. 2025
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. 12. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- CANESQUI, Ana Maria. *Antropologia e alimentação*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global, 2011.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Arqueologia*. São Paulo: Contexto, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2013.
- MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. São Paulo: Senac, 2008.

- NUNES, Paulo Jorge Martins.; MAIA, Maira Oliveira; CHEMELO, Thainá Oliveira. Narrativa e memória na Amazônia de Dalcídio Jurandir. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 34, p. 54–64, 2021. DOI: 10.24261/2183-816x0434. Disponível em: <https://mail.revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/561>. Acesso em: 6 abr. 2026.
- ORSER JÚNIOR, Charles E. *Introdução à arqueologia histórica*. Trad. Pedro Paulo Funari. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1999.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.
- POULAIN, Jean-Pierre; PROENÇA, Rossana Pacheco da Costa. O espaço social alimentar: um instrumento para o estudo dos modelos alimentares. *Revista de Nutrição*, Campinas, v. 16, n. 3, p. 245–256, 2003. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rn/a/vWntG65Sm4HTrycGpBzhvjF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 15 set. 2025.
- SANTOS, Valdirene F. Neves dos, PASCOAL. Grazieli Benedetti Aspectos gerais da cultura alimentar paraense. *RASBRAN - Revista da Associação Brasileira de Nutrição*. São Paulo, SP, Ano 5, n. 1, p. 73-80, Jan-Jun. 2013. Disponível em: <https://www.rasbran.com.br/rasbran/article/view/10/12>. Acesso em 13 set. 2025
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 6 jan. 2026.
- SQUIRE, Corinne. O que é narrativa? *Civitas*. Porto Alegre v. 14 n. 2 p. 272-284 maio-ago. 2014 Disponível em <https://www.scielo.br/j/civitas/a/hpRyww6d63ZJFHPM6nXyRjF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 3 jan. 2026.
- WOORTMANN, Klaas. *Hábitos e ideologias alimentares em grupos sociais de baixa renda*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2006.

Recebido em: 08/01/2026

Aceito em: 09/05/2026

A resistência indígena feminina no romance brasileiro contemporâneo: uma leitura comparativa entre *Um rio sem fim* e *O som do rugido da onça*

Feminine indigenous resistance in the contemporary Brazilian novel: a Comparative reading between Um rio sem fim and O som do rugido da onça

Rosane Cardoso¹
Franco Junior Marval Javier²

Resumo: A análise propõe-se a compreender de que maneira as autoras Verenilde Pereira e Micheline Verunschik constroem, a partir de diferentes vozes narrativas, uma crítica à lógica colonial que historicamente silenciou e/ou estereotipou os povos indígenas. Fundamentado em um arcabouço decolonial, o estudo busca identificar como as obras questionam a colonialidade (Gonzaga, 2021), abrindo espaço para novas epistemologias literárias que reposicionam o sujeito indígena como agente histórico e simbólico. A comparação entre os dois romances permitiu observar distintas estratégias de reescrita da história e de resistência discursiva feminina, contribuindo para o debate sobre a literatura como território de memória e reexistência.

Palavras-chave: Romance brasileiro contemporâneo; resistência indígena; autoria feminina.

Abstract: This study aims to understand how the two authors, Verenilde Pereira and Micheline Verunschik construct, through distinct narrative voices, a critique of the colonial logic that has historically silenced and/or stereotyped Indigenous peoples. Grounded in a decolonial theoretical framework, the analysis examines how the novels challenge coloniality (Gonzaga, 2021), opening space for literary epistemologies that reposition Indigenous subjects as historical, symbolic, and discursive agents. A comparative reading of the works reveals different strategies of rewriting history and of feminine resistance, contributing to the debate on literature as a territory of memory, denunciation and re-existence.

Keywords: Brazilian novel; Indigenous resistance; female author.

Considerações iniciais

Histórias de longa duração, como o romance, integram um gênero literário marcado pela complexidade e pela capacidade de elaborar mundos. Nesse espaço, personagens e enredos se desdobram em prosa, articulando-se em torno de um início, um desenvolvimento e um desfecho, sempre atravessados por contextos históricos e sociais mais amplos. O romance, tal como se consolidou na modernidade, nasce precisamente no momento em que vêm à tona as tensões e contradições próprias das relações burguesas, tornando-se, como observa Antunes (1998, p. 185), o “gênero

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2580718280810312>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8471-307X>. E-mail: cardoso.rosanem@gmail.com

² Doutorando em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4564448246683402>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-3844-3360>. E-mail: francomarvaljavier@gmail.com

artístico dominante da sociedade burguesa” e, ao mesmo tempo, expressão e crítica de sua experiência histórica.

Como observa Georg Lukács (2007), o romance deve ser compreendido como um processo em constante transformação, capaz de interrogar a própria realidade e de incorporar múltiplos contextos históricos e existenciais que se intensifica na contemporaneidade, momento em que, para Moretti (2009), o romance se inscreve em um horizonte estético marcado pela circulação global de indivíduos e linguagens. Nessa perspectiva, o gênero adquire novas camadas de significação e amplia seu alcance crítico que se torna importante na literatura já que “para formar cidadãos críticos e independentes, difíceis de manipular, em permanente mobilização espiritual e com uma imaginação inquieta, nada melhor do que bons romances” (Vargas, 2009, p. 27).

O romance se fortalece pelos conflitos que articula a narrativa, abrindo-se para dimensões políticas, sociais, religiosas, afetivas, filosóficas e culturais que transformam a experiência de leitura em um exercício crítico, como sugere Llosa (2009), em um espaço de permanente inquietação imaginativa.

No contexto latino-americano do século XX, essa potência se amplia: o romance torna-se um território de pluralidade multicultural que confronta e desestabiliza os saberes eurocêntricos que por tanto tempo orientaram a produção literária. O movimento converge com aquilo que Arnold Hauser (2003, p. 651) identifica: “Toda a arte moderna é, até certo ponto, o resultado dessa luta romântica pela liberdade. (...) a emancipação do indivíduo, a exclusão de toda autoridade externa, o temerário menosprezo por todas as barreiras e proibições, é e continua sendo o princípio vital da arte moderna”.

É por isso que este estudo se propõe a analisar como a resistência indígena se manifesta, comparadamente, nos romances *Um rio sem fim* (Verenilde Pereira, 2025) e *O som do rugido da onça* (Micheline Verunschik, 2020), pesquisando de que modo se constituem como estratégias de revisão crítica da representação indígena na literatura brasileira contemporânea. Busca-se destacar, de forma mais específica, a emergência de vozes indígenas femininas que reconfiguram o lugar da mulher na tradição narrativa; a construção de estilos autorais singulares que afirmam a literariedade das obras; a exposição das violências coloniais ainda inscritas na memória histórica; e a força da oralidade como princípio epistemológico que reorganiza a maneira de contar e de existir no mundo.

A relevância deste trabalho se manifesta no modo como ele evidencia o protagonismo de mulheres indígenas e negras na literatura brasileira contemporânea e discute criticamente a permanência das estruturas coloniais na representação dessas vozes. Neste trajeto, romances como os de Verenilde Pereira, cuja trajetória é marcada por sua ascendência indígena e negra, e de Micheliny Verunschik, que como mulher se engaja eticamente na revisão crítica do passado colonial, mostram-se fundamentais para compreender tal movimento. Ao mostrar fluxos narrativos desordenados mediante estratégias que desestabilizam modelos hegemônicos de escrita, as obras em questão ampliam a visibilidade de sujeitos historicamente invisibilizados e reafirmam o romance como espaço de insurgência política.

No âmbito dessas reflexões, é importante destacar, ainda que brevemente, os enredos que sustentam as obras analisadas e as etnias amazônicas nelas evocadas.

Em *Um rio sem fim*, a narrativa se constrói a partir da experiência do povo Sateré-Mawé, grupo originário do Amazonas reconhecido pela invenção da cultura do guaraná. Ambientado nos anos 1980, o romance expõe a atuação da congregação salesiana na retirada de meninas de suas comunidades sob o pretexto de um processo civilizatório, revelando múltiplas camadas de violência colonial que incidem nos modos de vida indígenas.

Já *O som do rugido da onça* retoma a trajetória do povo Miranha, também do Amazonas, historicamente associado às dinâmicas econômicas da borracha. A obra, entretanto, centra seu enredo no sequestro de duas crianças indígenas, episódio que evidencia a violência colonial e reinscreve, pela via ficcional, uma ferida histórica que permanece aberta com a ampla difusão que o livro dispõe nos cenários vigentes.

Portanto, a investigação aqui proposta pretende compreender os mecanismos históricos e políticos que sustentam os modos de representação da resistência indígena, oferece também ao leitor um percurso crítico que convida à reflexão aprofundada sobre a presença e a urgência das vozes indígenas no romance brasileiro contemporâneo.

A representatividade indígena na contemporaneidade

Álvaro de Azevedo Gonzaga, integrante do povo indígena Guarani Kaiowá, do estado do Mato Grosso do Sul, é um reconhecido ativista na luta contra o extermínio e pela demarcação de terras. Para o autor, a resistência indígena manifesta-se de múltiplas

formas diante de um sistema capitalista de matriz europeia, no qual “certos aspectos da história do Brasil têm sido desconstruídos e vêm sendo substituídos por compreensões em que os indígenas emergem como personagens das evoluções” (Gonzaga, 2021, p. 22).

Os processos de desconstrução não se restringem à revisão do passado colonial, implicam o reconhecimento dos povos colonizados como sujeitos ativos de uma luta contínua no presente. Ainda assim, como o próprio Gonzaga observa, os estudos sobre o decolonialismo no Brasil permanecem incipientes, o que evidencia a amplitude de possibilidades para o desenvolvimento de pesquisas que aprofundem essa temática (Gonzaga, 2021), junto às contribuições que vêm sendo realizadas no campo indígena contemporâneo, principalmente na literatura como ponto de valorização das línguas e culturas indígenas:

[...] é necessário que as línguas indígenas sejam valorizadas, faladas e escritas nos ambientes das escolas e das universidades e em toda a sociedade, de forma permanente, tomando-as como línguas de instrução, materializadas por meio de aulas orais, cantos, exercícios e tarefas escritas e orais cotidianas, elaboração e uso de livro didáticos, elaboração e defesa de monografias, dissertações e teses, tudo e todos em línguas indígenas. Além disso, essas línguas precisam alcançar os meios de comunicação de massa como a televisão, a rádio, os jornais impressos, as igrejas, os quartéis, os sindicatos e outros espaços relevantes (Luciano, 2017, p. 308).

Destaca-se, assim, a força que reside nas pesquisas e nas publicações de livros didáticos, monografias, dissertações e teses como instrumentos de produção de conhecimento de desconstrução decolonial. Isto contribui na transmissão de saberes de formação intelectual, tanto nos espaços escolares e universitários quanto na vida cotidiana das comunidades e da sociedade em geral.

Na ocupação de diferentes suportes e ambientes, a literatura indígena contribui para a preservação e a revitalização dos saberes ancestrais de forma decolonial, articulando oralidade e escrita como formas complementares de expressão ampliando sua presença para além do livro e alcançando os meios de comunicação e outros espaços públicos.

Vozes, literariedade e protagonismo feminino

Verenilde S. Pereira, originária do estado do Amazonas e pertencente ao povo Sateré-Mawé, manifesta-se como uma voz literária marcada por sua ancestralidade e por sua trajetória enquanto mulher afro-indígena. Filha de mãe negra e pai indígena, construiu também um caminho no jornalismo, a partir do qual passou a abordar questões relativas aos povos indígenas e às violências que atravessam sua história e seu cotidiano. Conforme é relatado no posfácio de *Um rio sem fim* (2025), a escritora publicou a obra com recursos próprios em 1998 e permaneceu pouco conhecida por mais de duas décadas, trajetória que remete ao longo silenciamento que marcou autoras como Maria Firmina dos Reis, cuja obra *Úrsula* (1858) levou mais de um século para alcançar reconhecimento amplo.

A formação e as experiências de Pereira atravessam a escrita de forma contundente. *Um rio sem fim* apresenta uma narrativa de forte impacto emocional, construída por meio de uma prosa que transita entre o choque e o lirismo, mantendo sempre uma voz que repercute na memória e nos modos de dizer próprios de seus ancestrais. Essa força narrativa aparece também no posfácio do romance, quando a autora afirma: “A literatura, para mim, de início, não tem obrigação de nada. Mas é um jeito de contar com tanta força que acaba sendo isso e muito mais” (Pereira, 2025, p. 170). Sua concepção de literatura reflete uma postura estética, um posicionamento ético que confere densidade e autenticidade à obra.

Micheliny Verunschik, por outro lado, é escritora e historiadora pernambucana, filha de militar e professora. Sua formação acadêmica em História vincula sua produção literária, que se caracteriza pelo uso de fontes, documentos e registros do passado e articulados a uma sensibilidade ficcional que se atenta às vozes esquecidas pelos discursos oficiais. Neste romance, a prática historiográfica complementa as vozes originárias, permitindo que acontecimentos silenciados sejam sustentados com provas verídicas nos novos modos de estudo e revisão dos fatos históricos.

Esses modos de interpretação e visibilidade construídos pelas autoras já se manifestam no primeiro contato do leitor com as obras que começam pelas capas e pelos títulos dos romances. Ambos apresentam traços estéticos que acionam a função poética da linguagem de forma conotativa. Se inscrevem saberes ancestrais e dimensões simbólicas que articulam a experiência visual à experiência literária.

A capa de *O som do rugido da onça* apresenta a obra “O clã das onças”, do artista Macuxi Jaider Esbell, cuja iconografia se relaciona com a multiplicidade de significados

atribuídos à onça nas culturas indígenas. Essa polissemia explica a existência de inúmeras representações do animal, cada uma vinculada às cosmologias específicas de cada etnia. A onça é o centro visual que antecipa a complexidade simbólica atuando como chave interpretativa na compreensão dos fatos de um silenciamento histórico vivido pelos povos originários.

A imagética que apresenta de *Um rio sem fim*, ilustrada pela obra “Mãe d’água” de Daiara Tukano do povo indígena Tukano, manifesta outra dimensão fundamental das cosmologias indígenas: a inseparabilidade entre o humano e os elementos do território. A imagem da mulher entrelaçada à água e à fauna expressa a compreensão de que não existe ruptura entre espiritualidade e natureza. A escolha dessa imagem evidencia a centralidade da água como força vital e ancestral, e reforça a percepção de que o romance não pode ser separado da cosmologia que o sustenta.

Figura 1 - Capas e títulos das obras



Fonte: Verunschik; Pereira (2021; 2025)

A presença das artes feitas por indígenas de diferentes povos originários, nas capas dos romances, encontra respaldo no entendimento de que, para as comunidades indígenas, a imagem opera como memória e território. Nesse caso é conveniente refletir sobre a estética indígena Potiguara, por exemplo, onde se demonstra que os grafismos ancestrais constituem discursos visuais de resistência e afirmam identidades coletivas na

preservação das cosmovisões que se articulam diretamente com a biodiversidade e com a espiritualidade dos povos (Falcão, 2022).

A escolha das ilustrações de Jaider Esbell e Daiara Tukano não se limita a adornar as capas, as imagens inserem nas obras literárias, uma linha definida de saberes visuais que comunicam ancestralidade e pertencimento, assim como os títulos que os representam.

Na perspectiva dos nomes das obras, o “rugido”, que faz parte do nome do romance, representa o grito da onça-menina lãe-e, símbolo de força e resistência dos povos autóctones diante da violência colonial que atravessa séculos e repercute até o presente. Já *Um rio sem fim* convoca uma metáfora expandida: as águas que se encontram e se transformam evocam múltiplas perspectivas, saberes e cosmologias, revelando o protagonismo dos rios nas culturas indígenas do Amazonas, onde a vida flui em relação sagrada com os cursos d’água.

Ambos os títulos se relacionam com o protagonismo dos recursos naturais e da espiritualidade presente nas cosmovisões indígenas que afirmam o chamado de Krenak: “(...) respeitem a água e aprendam a sua linguagem. Vamos escutar a voz dos rios, pois eles falam. Sejamos água, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos” (Krenak, 2022, p. 27).

Gritos de resistência nos enredos

Nos dois romances, a violência colonial é exposta de forma clara e direta, revelando-se tanto em práticas históricas quanto em suas reverberações no presente por meio da memória, da escrita e da reinscrição histórica. Em *Um rio sem fim*, a narrativa denuncia a brutalidade física e simbólica exercida sobre os corpos indígenas, como se observa quando “Maria Assunção reconheceu na gargalhada dos policiais o mesmo tom que faziam quando esbofeteavam e arrancavam o cabelo das mulheres indígenas” (Pereira, 2025, p. 21), evidenciando a naturalização da violência institucional.

A obra também explicita a violência biológica e moral ao relatar a imposição de deslocamentos forçados e de padrões sociais alheios às cosmologias indígenas, sustentados por castigos e punições que visavam disciplinar corpos e afetos. Tal processo aparece nitidamente no trecho em que se afirma que “só através de rigorosos castigos é que os índios conseguiram compreender termos como virgo, fidelidade

conjugal, matrimônio, pudor, atitudes imorais” (Pereira, 2025, p. 84), revelando a tentativa de enquadrar modos de vida indígenas a valores morais eurocristãos.

Essa lógica de violência simbólica e institucional se relaciona diretamente com a análise de Gonzaga (2021, p. 64), ao afirmar que, desde o período colonial brasileiro, políticas de Estado vêm sendo praticadas com o objetivo de absorver e integrar os povos indígenas à sociedade dominante, invalidando suas identificações étnicas e seus sistemas próprios de organização social e espiritual. Assim, o romance evidencia que tais práticas não constituem episódios isolados, mas integram um projeto histórico de assimilação forçada e apagamento cultural.

Já em *O som do rugido da onça*, a violência colonial manifesta-se de modo igualmente cruel, tanto na exposição biológica dos indígenas a ambientes para os quais não possuíam imunidade, resultando na morte das crianças “depois de alguns meses no novo clima” (Verunsch, 2020, p. 89), quanto na atualização dessas práticas de extermínio no presente, quando a narrativa incorpora o assassinato de uma vereadora negra e ativista, evento que convulsiona o país (Verunsch, 2020, p. 111).

Ambas as autoras articulam passado e presente para denunciar a persistência de um sistema colonial que continua a operar por meio da violência física, simbólica, biológica e política. As opressões físicas, sociais e biológicas, identificadas nas obras não se limitam à função de denunciar somente; constituem também um espaço literário que remete à escrevivência concebida por Conceição Evaristo, em que as modalidades de expressão atuam como ambientes de identificação de minorias e o sujeito da escrita se fundamenta em si mesmo (Evaristo, 2020). No caso de Verenilde Pereira, ela narra sua própria experiência e, simultaneamente, fala em nome das comunidades indígenas. Assim, as situações descritas neste romance configuram-se como uma estratégia narrativa do cotidiano, reforçando a concepção da escrevivência como um espaço de escrita de mulheres negras entendido como um “lugar de autoafirmação” (Evaristo, p. 40, 2020).

Para além da violência física e biológica, *Um rio sem fim* mostra o epistemicídio operado pelo sistema colonial por meio da imposição religiosa e da negação dos sistemas de conhecimento indígenas. A narrativa expõe a substituição forçada das crenças ancestrais pelo cristianismo como estratégia de dominação simbólica, quando se afirma que a personagem “já acredita em Deus. No Deus Cristão. O de dom Matias” (Pereira,

2025, p. 18), em oposição à deslegitimação dos pajés e das práticas espirituais tradicionais da Amazônia.

Esse movimento aparece também na associação entre civilização e catolicismo, marcada por uma lógica missionária que chega “com toda a volúpia física e espiritual própria daqueles que pensam introduzir a civilização e a modernidade através do catolicismo” (Pereira, 2025, p. 12). A interferência epistemológica se aprofunda ainda na imposição linguística, quando a palavra indígena é corrigida e substituída pela língua colonial, como no imperativo “Fale em português, vovô! Fale em cristão!” (Pereira, 2025, p. 14), revelando que a negação da língua é também a negação da memória e das formas próprias de compreender o mundo.

Ainda no mesmo romance, *Um rio sem fim*, a chegada de Maria Assunção a Manaus é marcada por uma sensação de desnorreamento e estranhamento, como se o corpo precisasse atravessar um espaço enevoado e hostil, imagem que traduz a quebra do vínculo entre sujeito e território e em *O som do rugido da onça*, essa ruptura se intensifica com a travessia marítima, quando Iñe-e inicialmente percebe o mar como continuidade de grandes rios. O silenciamento se completa quando a narrativa apresenta o fato de Iñe-e não escutar mais as águas e suas histórias, impedida pelo frio, pelas paredes e pelos ruídos do mundo colonial, revelando que a perda da escuta da natureza equivale à interrupção da própria cosmovisão indígena.

Dessa forma, *O som do rugido da onça* condensa a condição histórica que atravessa ambas as obras ao explicitar o apagamento das identidades indígenas reduzidas a nomes vazios e corpos silenciados. Como afirma a história, que para os captores “só interessa saber que ele é Johann, do povo Juri, e ela, Isabella, do povo Miranha. Ou tão somente Miranha e Juri, dois rostos sem corpo, dois nomes sem história” (Verunsch, 2020, p. 73), imagem que sintetiza o processo colonial de desumanização e negação da memória.

A personagem Josefa, que segue “evidências mínimas, pistas interiores difusas e escuta um chamado indefinido que ainda assim a move” (Verunsch, 2020, p. 111), pode ser lida como figura simbólica do trabalho realizado tanto por Micheline Verunsch quanto por Verenilde Pereira. Ambas percorrem fragmentos para reconstruir narrativas interrompidas, transformando a escrita em um exercício de investigação utilizando estratégias jornalísticas e históricas das profissões das autoras. A literatura aqui, se afirma como esse espaço de resistência que nasce da autoafirmação que é capaz de

romper o silêncio imposto e reinscrever os povos indígenas como sujeitos ativos da sua cosmovisão.

A força da oralidade ancestral

O livro *Um rio sem fim* se inicia com uma cena de forte carga simbólica: a queima de livros atribuídos a um indígena, gesto que pode ser lido como metáfora do apagamento histórico das representações impostas aos povos originários ao longo dos anos, frequentemente marcadas por distorções e silenciamentos. No ato de lançar os livros ao fogo, a narrativa questiona a autoridade da escrita colonial e enfrenta discursos que construíram imagens estigmatizadas do indígena.

Nesse cenário, a oralidade assume papel central, evidenciando-se na figura do pajé que, pintado com jenipapo, irrompe à noite para denunciar o desaparecimento das meninas e reivindicar de forma pública as diferentes injustiças. A cena é mediada pela palavra falada, um corpo e um ritual como formas legítimas de conhecimento e resistência, como se observa no clamor: “Tomara que esses gravetos e essa aguardente aqui, essa que vou jogar, queimem o olho desse mentiroso, que nunca mais ele diga o que nunca fui, como não quero ser, como essa índia aí, espie como essa índia não é” (Pereira, 2025, p. 10).

O romance ressalta a potência da oralidade tanto como base narrativa quanto como contraponto crítico às versões escritas que, historicamente, buscaram defini-la, uma visão que se relaciona com a reflexão de Conceição Evaristo, ao evidenciar que “foi do tempo/espço que aprendi desde criança a colher as palavras [...] não nasci rodeada de livros, do meu berço trago a propensão, o gosto para ouvir e contar histórias” (Evaristo, 2020, p. 53).

Essa valorização da palavra falada se materializa, ao longo da narrativa, na personagem Maria Assunção, figura que encarna a memória viva e a transmissão dos saberes ancestrais. Conhecida também como Maria Assunção Augusta, a personagem é apresentada como “uma cabocla que vivera ali, contando histórias primevas” (Pereira, 2025, p. 19), assumindo o papel de fonte e multiplicadora da memória coletiva e da experiência comunitária.

A presença dessa personagem evidencia que, diante das tentativas de apagamento operadas pela escrita colonial, a palavra oral permanece como território de permanência, e afirmação identitária:

Na cultura indígena mantemos nossa narrativa oral, mesmo que a escrita tenha uma importância fundamental na transmissão de saberes. Nas rodas de conversa ouvem-se narrativas contadas e recontadas pelos mais velhos com direito à repetição, para melhor assimilação e entendimento (Kambebe, 2022, p. 10).

Se, em *Um rio sem fim*, essa oralidade é defendida na figura de Maria Assunção como protetora da memória coletiva, em *O som do rugido da onça* ela se manifesta como princípio formador da própria existência indígena como é defendido por Kambebe (2022). No romance de Micheliny Verunschik, a oralidade ocupa o centro da vida comunitária, transmitida pelo velho avô que, reunido no interior da maloca, convoca os mais jovens a escutarem os ensinamentos ancestrais. É pela verbalização que se constrói o sentido de humanidade, como explicita o enunciado: “Sem palavra não poderíamos ser gente. Nosso povo recebeu a palavra de vida do criador, e isso nos diferencia dos bichos. A dos bichos é a outra palavra” (Verunschik, 2020, p. 27).

As duas obras aqui analisadas também se aproximam pela forma singular com que organizam a obra, recusando um fluxo linear e fixo em favor de uma estrutura fragmentada (Graúna, 2013). Essa organização não ordenada segundo os parâmetros do romance tradicional, permite que diferentes histórias ancestrais se integrem mediante memórias e saberes que representam novas janelas de estruturas narrativas. A academia precisa de obras que instiguem os cenários narrativos para reforçar o significado da palavra Literatura (Evaristo, 2020).

Os romances situam-se no âmbito da literatura indígena contemporânea ao favorecer a valorização das distintas cosmovisões que elucidam modos de vida. Em *O som do rugido da onça*, por exemplo, Micheliny Verunschik insere termos dos povos Miranha, Juri e Nheengatu, além de fragmentos e relatos de viajantes e missionários, combinando fontes variadas para delinear uma narrativa que questiona a história oficial e expande as formas de escuta das vozes indígenas.

Considerações finais

As análises desenvolvidas ao longo deste artigo evidenciam que a literatura brasileira contemporânea tem se constituído como um espaço cada vez mais significativo para a representatividade indígena. *Um rio sem fim* e *O som do rugido da onça* inscrevem-se nesse movimento posicionando sujeitos indígenas como protagonistas de histórias atravessadas por memória, dor, resistência e continuidade cultural.

O protagonismo feminino indígena — e que também é mestiço — constitui um dos eixos centrais dessas narrativas e se manifesta tanto na construção das personagens quanto no gesto autoral das escritoras. As mulheres indígenas que atravessam os romances, sejam narradoras, defensoras da memória ou corpos submetidos à violência, assumem uma posição ativa na reelaboração das histórias de seus povos. Essa centralidade feminina rompe com a tradição literária que frequentemente relegou as mulheres indígenas à invisibilidade ou à estereotipação, afirmando-as como sujeitos de saber e de resistência.

Outro aspecto fundamental diz respeito à literariedade dessas obras, visível desde os títulos e capas até a organização narrativa. As escolhas estéticas, tanto visuais quanto textuais operam como extensões do sentido das narrativas. Os títulos funcionam como metáforas condensadoras de experiências coletivas, enquanto as capas, produzidas por artistas indígenas, reafirmam o protagonismo desses sujeitos também no campo das artes visuais.

Por fim, destaca-se a força da oralidade indígena como princípio estruturante das duas narrativas. A oralidade, a religiosidade, as memórias e as histórias que atravessam os romances como verdadeiros gritos de resistência frente ao epistemicídio e ao apagamento cultural promovidos pelo colonialismo. *Um rio sem fim* e *O som do rugido da onça* afirmam a literatura como território de permanência e existência das cosmovisões indígenas no romance brasileiro contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Leticia Zini. *Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa*. In: Estudos de literatura e linguística. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: FCL/Unesp, 1998.
- EVARISTO, Conceição. *A Escrivivência e seus subtextos*. In: DUARTE, C.L.; NUNES, I.R. (orgs.). *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

- GONZAGA, Álvaro de Azevedo. *Decolonialismo indígena*. São Paulo: Matrioska, 2021.
- FALCÃO, Emanuel de Sousa Fernandes. *Grafismo e discurso identitário indígena potiguara da Paraíba no século XXI*. Tese (Doutorado em Ciências das Religiões) - Universidade Federal da Paraíba, 2022.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay Kakyri Tamma: eu moro na cidade*. 2 ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2022.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- LLOSA, Mario Vargas. *É possível pensar o mundo moderno sem o romance?* In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LUCIANO, Gersem José dos Santos. *Língua, educação e interculturalidade na perspectiva indígena*. *Revista de Educação Pública*, Cuiabá, v. 26, n. 62, p. 295-310, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5965/01045962v26n622017310>. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/4996/3368>. Acesso em: 29 jun. 2025.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2007.
- MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- PEREIRA, Verenilde S. *Um rio sem fim*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2025.
- SMITH, Linda Tuhiwai. *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*. Trad: Roberto G. Barbosa. Curitiba: Editora UFPR, 2018.
- VERUNSCHK, Micheliny. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Recebido em: 06/01/2026

Aceito em: 21/04/2026

O pessoal é político: uma análise da personagem Toni Ortiz, da série em quadrinhos *Perigosas Sapatas* (2021)

The Personal Is Political: An Analysis of the Character Toni Ortiz in the Comic Series Dykes to Watch Out For (2021)

Júlia Julieta Silva de Brito¹

Resumo: Este artigo analisa a personagem Toni Ortiz, da série em quadrinhos *O essencial de Perigosas Sapatas* (2021), de Alison Bechdel, tomando como ponto de partida a relação entre experiências do âmbito privado e os debates sociopolíticos. Metodologicamente, adota-se uma abordagem qualitativa, de caráter bibliográfico e analítico-interpretativo, fundamentada em teorias feministas e queer, a fim de examinar a linguagem híbrida dos quadrinhos. Quanto ao referencial teórico, aborda a existência lésbica e o *continuum* lésbico com base em Rich (2010), as perspectivas críticas sobre identidade de Lorde (2021) e a maternidade com referência a Corrêa (2012) e O'Reilly (2016). Os três quadrinhos analisados evidenciam a pressão da heteronormatividade e a fragilidade das redes de apoio destinadas a mães lésbicas, permitindo observar essa existência nos espaços domésticos e parentais a partir da personagem Toni Ortiz. Ao reunir seus traços enquanto mulher lésbica, latina e mãe, o texto busca compreender de que modo essa personagem é construída na narrativa.

Palavras-chave: Quadrinhos; lesbianidade; feminismo; Alison Bechdel.

Abstract: This article analyzes the character Toni Ortiz from the comic series *The Essential of Dykes to Watch Out For* (2021), by Alison Bechdel, taking as its starting point the relationship between private experiences and sociopolitical debates. Methodologically, it adopts a qualitative approach of a bibliographic and analytical-interpretative nature, grounded in feminist and queer theories, in order to examine the hybrid language of comics. Regarding the theoretical framework, it draws on lesbian existence and the lesbian continuum based on Rich (2010), critical perspectives on identity from Lorde (2021), and motherhood studies with reference to Corrêa (2012) and O'Reilly (2016). The three analyzed comic strips highlight the pressure of heteronormativity and the fragility of support networks available to lesbian mothers, allowing this existence to be observed within domestic and parental spaces through the character Toni Ortiz. By bringing together her traits as a lesbian, Latina woman, and mother, the text seeks to understand how this character is constructed within the narrative.

Keywords: Comics; lesbian identity; feminism; Alison Bechdel.

Introdução

A segunda onda do feminismo, que emergiu entre as décadas de 1960 e 1980, período em que as histórias em quadrinhos contraculturais estavam em ascensão, ampliou a luta pelos direitos das mulheres para além do sufrágio e da igualdade jurídica, temas centrais da primeira onda. Esse movimento foi marcado por debates em torno da desconstrução de discursos de opressão contra as mulheres, abrangendo questões

¹ Mestra em Literatura pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Especialista em Linguagem pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Professora de Língua Portuguesa em escola pública. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0066509438186646>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0856-7736>. E-mail: juliajulieta2025@gmail.com

como sexualidade, direitos reprodutivos, participação no mercado de trabalho e representações femininas na cultura e na sociedade. Algumas das principais teóricas desse período incluem a filósofa feminista francesa Simone de Beauvoir², Betty Friedan³ e Kate Millett⁴.

No panorama das histórias em quadrinhos, surgiram os coletivos femininos como *It Ain't Me, Babe: Women's Liberation* (1970) e *Wimmen's Comix* (1972-1992), ambos organizados por Trina Robbins. Em 1972, Joyce Farmer⁵ e Lyn Chevely⁶ lançam a *Tits'n'Clits* (1972), focada na sexualidade feminina. Essas tiras expressam a diversidade identitária e política da época, ampliando o alcance da contracultura e influenciando a cultura contemporânea dos quadrinhos (Chute, 2010). Nesse contexto, personagens femininas que desafiam o ideário heteronormativo têm sido desenvolvidas nos últimos anos, tanto em conteúdo quanto em estilo, o que resultou na crescente presença dos quadrinhos lésbicos nos registros literários.

As artistas utilizaram essas produções como forma de expressão pessoal, o que refletiu nos primeiros quadrinhos *queer*⁷, de forma que obras verbo-visuais têm se apresentado nas últimas décadas como um importante lugar de representatividade lésbica, explorando personagens que extrapolam convicções estereotipadas e reducionistas. Chute (2010) ressalta que é por meio dos coletivos femininos que surgem trabalhos confessionais que possibilitaram um cenário diversificado e predominantemente autobiográfico pós-traumático após a revolução *underground*. Bauer (2015), parafraseia acerca da relação entre a vivência das mulheres lésbicas e os contextos sociopolíticos.

Essas leituras englobam o nosso objeto de estudo, *O essencial de Perigosas Sapatas* (2021), da cartunista Alison Bechdel, uma história em quadrinhos publicada originalmente entre 1983 e 2008 em jornais alternativos norte-americanos e que, no último ano de publicação nos Estados Unidos, tornou-se uma antologia, e chegou ao Brasil em 2021, pela Editora Todavia. A autora retrata de maneira jornalística a naturalidade do cotidiano de um grupo de mulheres lésbicas, desenvolvendo um conjunto

² Autora de *O segundo sexo* (1949), *A mulher destruída* (1967), *A velhice* (1970), entre outros.

³ Foi uma jornalista e ativista estadunidense e uma das fundadoras da *National Organization for Women* (NOW), uma organização que lutava pelos direitos civis e igualdade de gênero. Autora de *A mística feminina* (1963).

⁴ Escritora e ativista estadunidense. Autora da obra *Política Sexual* (1970).

⁵ Cartunista de quadrinhos *underground* americana.

⁶ Foi uma cartunista de quadrinhos *underground* americana.

⁷ “Uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas” (Colling, 2004). Disponível em: <http://cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2024.

de personagens tridimensionais e aborda as particularidades da vida das protagonistas, como relacionamentos amorosos e de amizade.

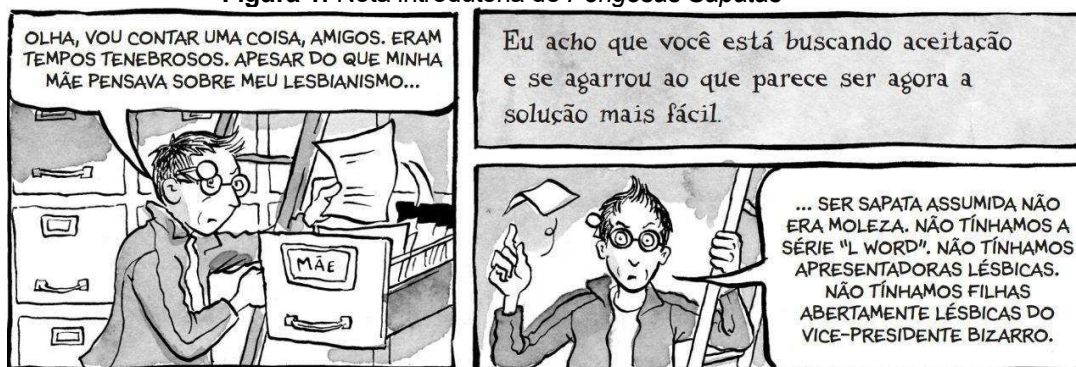
Ao lado das temáticas citadas, são apresentados debates sociopolíticos, como a invisibilidade lésbica, homoparentalidade, maternidade e a luta pela igualdade de direitos. Esses assuntos são explorados por meio das singularidades da personagem Toni Ortiz. Nessa conjuntura, é possível observar que os temas que perpassam a obra são de cunho pessoal e político, pois a narrativa permite acompanhar não apenas as transformações de um país, mas também as mudanças nas próprias personagens. Ao longo dos anos, as personagens da obra envelhecem, amadurecem e modificam suas opiniões à medida que experimentam as ocorrências do mundo, evidenciando relações lésbicas ao longo de duas décadas.

Antonia Ortiz, mais conhecida como Toni, é uma mulher lésbica, latina e formada em contabilidade. Sua identidade articula marcadores interseccionais, de maneira que a construção da personagem visibiliza uma vivência lésbica que não se restringe à experiência branca, já que está inserida em um país que racializa sujeitos latinos e imigrantes. Assim, a sua trajetória e amadurecimento no enredo sinalizam a maneira como Bechdel insere as personagens racializadas na comunidade lésbica retratada, primordialmente em um contexto em que essas representações ainda eram escassas nos quadrinhos. Com base no exposto, “embora esses quadrinhos sejam escritos de perspectivas específicas, há um esforço para abordar questões de representações de outras raças, classes, sexualidades, gêneros e assim por diante”⁸ (Shaw, 2009, p. 93, tradução nossa).

Nesse sentido, este texto tem como objetivo analisar as singularidades que constituem a personagem Toni Ortiz, mulher lésbica da série em quadrinhos *O essencial de Perigosas Sapatas* (2021), da cartunista Alison Bechdel. De modo geral, a fixação por documentar e registrar a própria vida, assim como a de personagens lésbicas, como forma de expor e debater temas como feminismo e lesbianidade é uma constante duradoura nas obras da Alison Bechdel:

⁸ Original: Although these comics are written from specific perspectives, there is an effort to address issues of representations of other races, classes, sexualities, genders, and so on (Shaw, 2009, p. 93).

Figura 1: Nota introdutória de *Perigosas Sapatas*



Fonte: Bechdel (2021, p. XV)

Ao afirmar que quando iniciou sua série de quadrinhos lésbicos estava inserida em um contexto de produção distinto do atual, Bechdel aponta que passou por diferentes fases em sua trajetória artística. Ao mencionar a ausência de referências midiáticas e figuras públicas lésbicas quando começou a produzir quadrinhos, ela explicita o apagamento cultural e institucional enfrentado por mulheres lésbicas de sua geração. Além disso, o processo de produção e distribuição dos comix nos anos 70 era caracterizado por revistas de baixo custo e impressão menos elaborada, cuja estética atendia às necessidades do contexto da época (Chute, 2010, p. 14).

Décadas depois, passou a preferir narrativas de edição única, não serializadas, e cresceu o interesse em preservar as obras de forma que transcende o consumo imediato, o que levou ao lançamento de quadrinhos em formato de livro. *O essencial de Perigosas Sapatas* (2021) foi veiculada em jornais feministas e alternativos, o que impôs limitação à circulação, mas tornou-se uma antologia após o encerramento de sua publicação em 2008. Em suma, Bechdel ainda afirma na nota introdutória da referida HQ: “Meu Deus. Quantas jovens mulheres me disseram que essas eram as primeiras lésbicas que elas conheciam? Que minhas personagens eram — ah, nem consigo dizer as palavras [...] modelos exemplares!” (Bechdel, 2021, p. XVII).

Fundamentação teórica

Tomamos como base os conceitos de Adrienne Rich (2010), a respeito do *continuum* lésbico, heterossexualidade compulsória e existência lésbica. A autora propõe que seu trabalho foi desenvolvido com a finalidade de “desafiar o apagamento da existência lésbica de boa parte da literatura acadêmica feminista” (Rich, 2010, p. 19).

Para ela, o reforço à instituição da heterossexualidade pode ser demonstrado por meio de controle dos corpos das mulheres.

Nesse viés, Rich elabora o conceito de heterossexualidade compulsória, bem como sua contrapartida, o *continuum* lésbico. O entendimento dos termos *continuum* lésbico e existência lésbica são primordiais para a pesquisa, pois sugere que a primeira expressão deve ser compreendida em um sentido mais amplo, ainda inclui relações genuínas entre as mulheres, desde a amamentação entre mãe e filha, até os vínculos de amizade e companheirismo, dado que não necessariamente é preciso que haja experiências afetivo-sexuais entre mulheres para que o *continuum* lésbico seja abarcado. Ela afirma que:

Optei por usar o termo existência lésbica e *continuum* lésbico porque o termo lesbianismo tem alcance limitado e clínico. Existência lésbica sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa mesma existência. Entendo que o termo *continuum* lésbico possa incluir um conjunto – ao longo da vida de cada mulher e através da história – de experiências de identificação da mulher (Rich, 2010, p. 35).

A autora considera a possibilidade de que todas as mulheres fazem parte de um *continuum* lésbico, visto que o afeto e a conexão entre mulheres podem se manifestar de diversas formas. As experiências e identificações de trocas mútuas e autênticas entre mulheres ao longo de suas vidas são a base do conceito desenvolvido por ela na medida que pretendia "[...] abarcar muito mais formas de intensidade primária [...] dar e receber de apoio prático e político" (Rich, 2010, p. 36), dado que surge como uma forma de mulheres lésbicas serem aliadas, de poderem descobrir as potencialidades prazerosas, eróticas e criativas, onde a existência lésbica seria um ato de resistência a instituição heterossexual.

A poeta Audre Lorde exprime que *A poesia não é um luxo* para as mulheres, "[...] é uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível" (Lorde, 2021, p. 47). Ela enfatiza que a linguagem poética é uma ferramenta política, já que a poesia não é apenas sonho e imaginação, ela é o esqueleto que estrutura as vidas das mulheres negras e lésbicas, estabelecendo os alicerces para um futuro de mudanças, sendo "[...] uma ponte que atravessa o medo que sentimos daquilo que nunca existiu" (Lorde, 2021,

p. 47). Ainda acrescenta que a poesia é um veículo necessário para a resistência e reivindicação de direitos, visto que “[...] cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade” (Lorde, 2021, p. 48).

Outro ensaio que Lorde manifesta o pensamento interseccional é *Raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença*, publicado originalmente em abril de 1980. A teórica ilustra que grande parte da história ocidental europeia nos condiciona a ver as diferenças humanas como oposições simplistas: dominante ou subordinado, bom ou mau, em cima ou embaixo, superior ou inferior (Lorde, 2021). Além de ser “[...] tradição, na sociedade americana, esperar que os membros dos grupos oprimidos e objetificados se desdobrem para superar a distância entre as realidades da nossa vida e a consciência do nosso opressor” (Lorde, 2021, p. 141). Respalado nisso, costuma ser responsabilidade do oprimido educar o opressor, dado que “espera-se que os negros ou pessoas do Terceiro Mundo eduquem as pessoas brancas quanto à nossa humanidade” (Lorde, 2021, p. 142). Espera-se que as mulheres eduquem os homens, que as lésbicas e gays eduquem o mundo heterossexual, assim “[...] os opressores mantêm sua posição e se esquivam da responsabilidade pelos seus atos” (Lorde, 2021, p. 142).

O'Reilly (2016), recorda que Adrienne Rich em *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*⁹ (1976) conceitua a instituição da maternidade como espaço de opressão patriarcal. No escrito, ela discute os dilemas da mãe escritora, do domínio do patriarcado sobre a experiência do nascimento e da maternidade, através de um testemunho pessoal e base acadêmica. Adrienne casou-se jovem e teve três filhos, anos depois separou-se do marido para viver sua própria vida como uma mulher lésbica. Aqui, ela apresenta um estudo sobre os aspectos políticos que permeiam a maternidade, a opressão sobre ser mãe e a forma como o sistema determina essas vivências. Em uma sequência de obrigações cotidianas, ela pormenoriza a violência institucional posta a esses sujeitos:

As mães: pegando seus filhos na escola; sentadas em fileiras na reunião de pais e professores; acalmando bebês cansados em carrinhos de supermercado; se arrastando para casa para fazer o jantar, lavar roupa e cuidar das crianças depois de um dia de trabalho; lutando para conseguir cuidados decentes e salas de aula habitáveis para seus filhos; esperando por cheques de pensão alimentícia enquanto o senhorio ameaça despejá-los; engravidando mais uma vez porque sua única fuga

⁹ Em português: De Mulher Nascida: A Maternidade como Experiência e Instituição.

para o prazer e o abandono é o sexo; forçando agulhas longas em suas delicadas partes internas; acordadas pelo choro de uma criança de seus sonhos externamente inacabados — as mães, se pudéssemos olhar para suas fantasias — seus devaneios e experiências imaginárias — veríamos a personificação da raiva, da tragédia, da energia sobrecarregada do amor, do desespero inventivo, veríamos a maquinaria da violência institucional destruindo a experiência da maternidade¹⁰ (Rich, 1976, p. 280, tradução nossa).

A teórica percebe a desvalorização das mulheres em diferentes esferas, as pressões sociais sobre elas e a necessidade de validação associada à maternidade. Ela também aborda a maternidade enquanto instituição política, em termos feministas. Outra questão levantada por ela, seria a obrigação da maternidade imposta a sujeitos femininos, visto que na estrutura patriarcal, não há espaço para a mulher exercer plenamente suas escolhas, ao ponderar que as “mulheres que se recusam a se tornar mães não são apenas emocionalmente suspeitas, mas são perigosas. Elas não apenas se recusam a continuar a espécie; elas também privam a sociedade de seu fermento emocional — o sofrimento da mãe”¹¹ (Rich, 1976, p. 164, tradução nossa). Ao analisar que mulheres tornam-se mães e devem seguir os termos de um sistema, Adrienne Rich considera a maternidade enquanto instituição imposta às mulheres para mantê-las em papéis restritos, moldadas e influenciadas por normas e expectativas sociais, uma vez que a estrutura busca garantir que todas as mulheres “[...] permaneçam sob controle masculino”¹² (Rich, 1976, p. 13).

A tese de doutorado intitulada *Duas mães? Mulheres lésbicas e maternidade* (2012), Maria Eduarda Cavadinha Corrêa, segue o mesmo fio condutor ao compreender as concepções sobre parentalidade de mulheres lésbicas, programas e políticas atuais brasileiras para as especificidades das lésbicas e como tais figuras atribuem significado

¹⁰ Original: The mothers: collecting their children at school; sitting in rows at the parent-teacher meeting; placating weary infants in supermarket carriages; straggling home to make dinner, do laundry, and tend to children after a day at work; fighting to get decent care and livable schoolrooms for their children; waiting for child-support checks while the landlord threatens eviction; getting pregnant yet again because their one escape into pleasure and abandon is sex; forcing long needles into their delicate interior parts; wakened by a child's cry from their externally unfinished dreams—the mothers, if we could look into their fantasies—their daydreams and imaginary experiences—we would see the embodiment of rage, of tragedy, of the overcharged energy of love, of inventive desperation, we would see the machinery of institutional violence wrenching at the experience of motherhood (Rich, 1976, p. 280).

¹¹ Original: Women who refuse to become mothers are not merely emotionally suspect, but are dangerous. Not only do they refuse to continue the species; they also deprive society of its emotional leaven —the suffering of the mother (Rich, 1976, p. 164).

¹² Original: Shall remain under male control” (Rich, 1976, p. 13).

a maternidade, de modo a demonstrar a diversidade existente de mulheres e suas formas de construir arranjos familiares. Na contemporaneidade têm ocorrido a desnaturalização do conceito de família, posto que “as relações de afeto estão se sobrepondo ao fator biológico. Entretanto, o discurso que ainda predomina no campo do direito, enquanto legitimador desses novos arranjos familiares é o da ‘normalidade’. E é nesse contexto que a homossexualidade aparece à parte da norma” (Corrêa, 2012, p. 43). A pesquisadora parte do pressuposto que a maternidade pode ser um dos projetos de vida de mulheres lésbicas, assumindo diferenciadas implicações a depender das dinâmicas familiares presentes no contexto contemporâneo brasileiro, e seu reconhecimento transforma esse tema em uma questão cultural e política.

Toni Ortiz: entre o privado e político

A fim de atender ao objetivo, buscamos, nesta seção, apresentar a personagem e seus traços característicos a partir da análise de dois recortes. O primeiro diz respeito ao momento em que Toni expressa sentimentos de solidão durante a gestação; e o segundo, ela desabafa com Glória após receber uma ligação inesperada de sua mãe e, em um instante de desespero, beija Glória. No que diz respeito à representação visual, Toni é retratada com cabelo curto e ondulado, além de vestir roupas de cortes simples, como camisetas, regatas, calças ou bermudas e, por meio desse estilo, percebe-se um guarda-roupa funcional, coerente com sua personalidade prática. Com a chegada de Raffi, ela passa a se dedicar às tarefas cotidianas, como as compras de mercado, os afazeres domésticos e os cuidados com o filho, uma vez que vivencia mudanças em sua rotina, que passa a ser em grande parte permeada pelo doméstico.

No mais, Toni também costuma assumir uma postura conciliadora nos debates que ocorrem no grupo de amigas, por exemplo, a tirinha *Escassez na balança*, publicada em 2000, quando Mo e Clarice discutem opiniões divergentes a respeito das eleições presidenciais, Toni intervém e propõe que todas utilizem um minuto para expressar algo pelo qual são gratas. Já na tirinha *Uma terrível guerra civil*, veiculada originalmente em 2006, Raffi é um pré-adolescente e, mesmo após tentativas de reconciliação, Toni conclui que ela e Clarice estão infelizes no relacionamento e sugere um diálogo sobre a possibilidade de separação. Quando Clarice, de forma irônica, comenta sobre as notícias no rádio — “Desastre? Fiasco? Catástrofe? Não importa! Vamos seguir em frente”

(Bechdel, 2021, p. 357) —, Toni retoma a fala da esposa e a desloca para o contexto da relação entre elas, respondendo que talvez seja isso o que estejam fazendo e que seria melhor que ambas se divorciassem antes que a situação piore, reconhecendo que, embora já não estejam mais apaixonadas, preservam respeito e amizade. Em suas palavras: “Nós já estamos lutando há tanto tempo. Talvez a gente pudesse ser mais feliz” (Bechdel, 2021, p. 357).

A maternidade, por sua vez, representa um importante momento para Toni, pois, ao tornar-se mãe, ela abandona a contabilidade e passa a dedicar-se integralmente aos cuidados de Raffi, o que implica uma reorganização de suas prioridades, as quais passam a girar em torno da família. Corrêa (2012, p. 49) afirma que “as mulheres lésbicas que decidem articular sua sexualidade com a maternidade acabam por ficar socialmente mais vulneráveis, pois a nossa sociedade considera as duas práticas como incompatíveis”. Em uma sociedade estruturada por normas heterossexuais, assumir uma identidade lésbica e, ainda assim, escolher ser mãe exige enfrentar diversos obstáculos. Esse percurso é marcado por resistências e por afirmações de legitimidade, já que a orientação sexual pode se tornar motivo de exclusão em diferentes esferas da vida social. Diante disso, coloca-se a necessidade de reivindicar direitos e espaços que garantam o pleno exercício da cidadania para mulheres que não se enquadram nas normas heteronormativas (Corrêa, 2012).

Como já foi mencionado, Clarice está sempre envolvida com o trabalho, o que torna a rotina de Toni com o filho ainda mais difícil. Em *Não é um bolinho*, veiculado em 1994, quando Raffi ainda é um bebê, ela desabafa com Harriet: “eu sei que o emprego dela é importante, mas não sei se posso viver assim! Ela nunca está em casa! É o mesmo que ser uma mãe solteira” (Bechdel, 2021, p. 127). Esse desabafo apresenta o cansaço de Toni, que, mesmo estando em um relacionamento, enfrenta a maternidade quase sem companhia. Além disso, a ausência de Clarice acaba ocupando um espaço na sua experiência como mãe, especialmente quando se trata de uma mulher lésbica, em que a maternidade envolve outros atravessamentos. Toni, por exemplo, não conta com o apoio da família nos cuidados com o filho, já que seus pais rejeitam sua orientação sexual, de forma que a lesbofobia dentro da própria família corrobora o sentimento de solidão em momentos em que o apoio seria fundamental. O recorte de *Uma tórrida noite de verão*, originalmente publicado em 1993, exemplifica parte do que foi exposto.

Figura 2: Recorte de *Uma tórrida noite de verão*



Fonte: Bechdel (2021, p. 110)

Acerca disso, Collier de Mendonça (2021, p. 27) ressalta que entre mães lésbicas “a estruturação de uma rede de apoio confiável é difícil, frequentemente, postergam a retomada das rotinas pessoais, conjugais e profissionais”. A falta de acolhimento aparece como uma experiência negativa para Toni durante a gravidez, e depois do parto ela passa a lidar com uma sobrecarga que vem acompanhada de frustrações. A maternidade, nesse contexto, é tomada pelo distanciamento de Clarice quando Toni mais precisa de apoio, como nas consultas de pré-natal, as quais Clarice não consegue acompanhar.

O recorte intitulado *Uma Tórrida Noite de Verão*, publicado em 1993, se passa no ambiente doméstico, mais especificamente na cozinha de Clarice e Toni, um espaço tradicionalmente vinculado à vida privada que na tirinha aparece como cenário de conflito, uma vez que Kirtley (2017, p. 49, tradução nossa) define a obra de Bechdel como “[...] espaço nem privado nem público, mas mais exatamente privado e público ao mesmo tempo. O espaço onde os problemas privados se encontram de maneira significativa”¹³. A ambientação, nesse caso, funciona como elemento narrativo, dado a escolha da cozinha e dos objetos ao redor que contribuem para a leitura da cena, de modo que a

¹³ Original: the chance of changing this condition hangs on the agora—the space neither private nor public, but more exactly private and public at the same time. The space where private problems meet in a meaningful way (Kirtley, 2017, p. 49).

composição gráfica explora essa atmosfera por meio da progressão contínua dos quadros e do uso predominante do enquadramento em plano médio, aquele que mostra o corpo da cintura para cima, favorecendo as expressões e os gestos das personagens (Eisner, 1989).

Barbieri (2017) sugere a natureza híbrida e interativa das HQs, além de destacar que “a linguagem dos quadrinhos é ‘filha’ de outras linguagens. Historicamente, nasce como uma derivação de linguagens como a da ilustração, da caricatura e da literatura ilustrada” (Barbieri, 2017, p. 14), o autor também observa que a representação do tempo influencia o ritmo da leitura, uma vez que o quadrinho organiza tempo e espaço na página (Barbieri, 2017, p. 90). Por meio da sequência de imagens cria-se uma narrativa que se desdobra temporalmente, e a disposição de imagens e textos impacta diretamente tanto o ritmo quanto a forma de recepção da história. Na Figura 2, os primeiros requadros são mais amplos, com destaque para a ambientação onde as personagens estão inseridas, já os três últimos se concentram nos rostos, movimentos e gestos, fazendo com que o recurso visual acompanhe as emoções de Clarice e Toni.

Assim, o diálogo inicia quando Clarice pede desculpas por estar ausente por causa do trabalho, mas justifica sua dedicação com o argumento de que a audiência é importante, Toni, por sua vez, responde que gostaria que Clarice se preocupasse com o bebê tanto quanto com a profissão, cobrando mais presença nos cuidados da maternidade. Clarice associa sua atuação como advogada ao compromisso com o futuro do filho, de modo que “[...] é difícil imaginar outro meio expressando essas múltiplas camadas de significado com tanta concisão; os muitos níveis da narrativa se desenrolam de forma eloquente, mostrando contradição e conexão com e entre imagens e textos”¹⁴ (Kirtley, 2017, p. 49, tradução nossa).

Quanto ao ritmo do quadro, Groensteen (2015) pondera que a leitura dos quadrinhos depende de uma cadência própria, construída pela organização gráfica e pela maneira como os quadros articulam tempo, espaço e emoção. Na tira analisada, a conversa entre Clarice e Toni se desenvolve de forma ritmada, caracterizada pelo peso emocional presente em cada quadro, como no momento em que Toni chora, representado graficamente por três elementos visuais, como a anatomia expressiva da

¹⁴ Original: It is hard to imagine another medium expressing these multiple layers of meaning with such concision; the many levels of the narrative play out eloquently, showing contradiction and connection with and between images and texts (Kirtley, 2017, p. 49).

personagem, as lágrimas e a onomatopeia em caixa alta “CHORO” (Bechdel, 2021, p. 110).

Groensteen (2015) também propõe os conceitos de progressão e retenção como formas de leitura nos quadrinhos; no recorte acima, a progressão ocorre pelo encadeamento de falas extensas, dispostas em balões sobrepostos que sugerem as tentativas de explicação entre as personagens. Enquanto a retenção ocorre pela maneira como movimentos carregados de desconforto, como a mão de Clarice apoiada sobre a mesa e o braço de Toni posicionado na cintura, ambas se apresentam irritadas por meio da leitura expressiva.

No quarto quadro, em um tom sarcástico, Toni afirma ver mais a entregadora de jornais do que a própria esposa, enfatizando a falta de apoio. A resposta de Clarice, que vai do estranhamento à culpa e termina com um gesto de carinho, oferece um pequeno alívio narrativo, isto é: a promessa de mudança. O enquadramento final, com o abraço e o beijo, encerra a sequência sem uma resolução definitiva, expondo como o afeto entre mulheres constrói-se na instabilidade, em meio à negociação entre as demandas pessoais (Kirtley, 2017).

Nesse contexto, além de Clarice e do grupo de amigas que forma sua rede de apoio, Toni passa a aproximar-se de Glória, uma mãe lésbica casada, que conhece durante a gestação e cuja esposa está ocupada devido ao trabalho. A relação entre as duas surge pela troca de experiências cotidianas, o que faz com que Glória seja uma presença contínua na rotina de Toni, de maneira que passam a sentir uma atração mútua. Como na tirinha *Mulheres no Limite*, publicada em 1995, quando elas confessam seus sentimentos e são interrompidas pelo telefonema da mãe homofóbica de Toni.

O recorte da tirinha *Mulheres no Limite* tem como cenário a casa de Toni, onde ela e sua amiga Glória acabam de cuidar de seus bebês, que estão dormindo, enquanto conversam sobre experiências pessoais relacionadas à maternidade e à vida amorosa. Em determinado momento, Glória pergunta se Toni já contou aos pais que é lésbica e ela explica que ainda não consegue conversar com os pais, pois ela e Clarice não estão bem e que, quando decidir, vai precisar do apoio da esposa. Ao longo da conversa, em um quadro de plano médio (Eisner, 1989), Toni e Glória reconhecem que existe uma atração entre elas que vai além da amizade.

Figura 3: Recorte de *Mulheres no Limite*



Fonte: Bechdel (2021, p. 147)

Os três últimos quadros estão em close-up (Eisner, 1989), enquadramento mais próximo do rosto, o qual preenche a maior parte da tela, em que, a cada sucessão de quadros, Toni e Glória se aproximam até o instante em que o balão de linhas pontilhadas assume o último quadro, sinalizando o telefonema da senhora Ortiz, que descobre a sexualidade de Toni. A descoberta da mãe de Toni sobre a carta em que ela define sua estrutura familiar como formada por duas mulheres e uma criança provoca uma resposta negativa, em que Toni tem que lidar com a sua identidade em um contexto religioso, conservador e tradicional, que corrobora discursos heteronormativos. A reação da mãe, sobretudo ao dizer “Que nojo!” (Bechdel, 2021, p. 147), configura-se como forma de violência simbólica (Bourdieu, 1997), ou seja, aquela que acontece quando certas imposições são naturalizadas, em que um grupo dominante impõe seus valores e ideias sobre os outros indivíduos. A senhora Ortiz ainda encerra com uma dupla negatividade e contradição ao afirmar que nunca mais quer falar com a filha, mas solicitar que Toni a ligue imediatamente.

A senhora Ortiz também usa a expressão “una familia lesbiana” (Bechdel, 2021, p. 147), colocada entre aspas, o que indica um distanciamento em relação à legitimidade dessa configuração familiar. As aspas, aqui, podem funcionar como um marcador de estranhamento, de maneira a evidenciar que uma família composta por duas mulheres

não é plenamente reconhecida por ela como pertencente ao que, no contexto heteronormativo, se entende por família. Nesse sentido, o “[...] discurso majoritário reverberado na sociedade enquanto legitimador da estrutura familiar patriarcal estar respaldado nos padrões da ‘normalidade’, assumindo posições conservadoras que tendem a caracterizar as famílias homoparentais como sinal de anomia” (Lúcio et al., 2018, p. 535). Esse pensamento dialoga com a chamada heterossexualidade compulsória proposta por Rich (2010), a qual considera a heterossexualidade como uma instituição política que retira o poder das mulheres, além de discutir o apagamento da existência lésbica no pensamento feminista, bem como no entendimento geral das relações de gênero na sociedade.

A teórica cita as instituições pelas quais as mulheres são tradicionalmente controladas como “[...] a maternidade em contexto patriarcal, a exploração econômica, a família nuclear, a heterossexualidade compulsória – têm sido fortalecidas através da legislação, como um *fiat* religioso, pelas imagens midiáticas e por esforços de censura” (Rich, 2010, p. 19). Assim, algumas das formas de poder masculino se manifestam mais facilmente reconhecíveis do que outras, como o reforço da heterossexualidade sobre as mulheres, pois elas “[...] têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas – mesmo se opressivos e não satisfatórios” (Rich, 2010, p. 26). Após os acontecimentos apresentados na figura 3, a narrativa introduz um novo episódio que dá continuidade ao que foi desenvolvido na tira anterior.

Figura 4: Indiscreta



Fonte: Bechdel (2021, p. 148)

Através de imagens pictóricas justapostas em sequência deliberada (McCloud, 1995), a Figura 4 apresenta 14 requadros. Na primeira fileira, surge uma espécie de legenda introdutória que retoma os acontecimentos do episódio anterior, onde “[...] a narração exagerada evoca comparações com dramas domésticos da alta e baixa cultura e eleva a emoção nas pequenas cenas cotidianas”¹⁵ (Kirtley, 2017, p. 44, tradução

¹⁵ Original: the exaggerated narration evokes comparisons with domestic dramas from high and low culture and elevates the emotion within the small, everyday scenes.

nossa). A voz narrativa em tom irônico destaca que um beijo foi interrompido por uma mensagem histórica enviada pela mãe de Toni e, embora os corpos das personagens ainda não apareçam nesse momento, a voz narrativa já antecipa suas reações ao afirmar que elas “[...] parecem momentaneamente perplexas” (Bechdel, 2021, p. 148).

Toni aparece abalada com os olhos arregalados, braços cruzados e sobrelanceiras erguidas que reforçam a tentativa de conter a frustração. Segundo Eisner (1989) esse uso de gestualidade expressa uma emoção que transborda a linguagem verbal, já que o papel do rosto na comunicação seria registrar as emoções, dado que “a cabeça (ou rosto) é usada com frequência pelos artistas para expressar a mensagem inteira do movimento corporal [...] o rosto, é claro, também dá sentido à palavra escrita. Seus gestos são mais sutis do que os do corpo, porém mais prontamente compreendidos” (Eisner, 1989, p. 111).

A personagem ainda afirma que não precisará mais “sair do armário” com o discurso bem ensaiado que ajustou ao longo dos últimos 15 anos. O próprio termo “sair do armário” e no original em inglês refere-se ao processo de revelar a orientação sexual a outras pessoas, um passo que, como destacam Nascimento e Scorsolini-Comin (2018, p. 1534), pode gerar insegurança no âmbito pessoal, familiar e profissional, justamente porque a sociedade tenta moldar identidades e impõe expectativas normativas, de maneira que a “família também é vista como fundamental para que o sujeito se sinta acolhido e amparado para revelar a orientação sexual, o que lhe dá forças também para que se revele no local de trabalho e em outros locais externos ao seu lar” (Nascimento e Scorsolini-Comin, 2018, p. 1533). A expressão também revela a heterossexualidade compulsória, já que é a sexualidade dissidente que precisa ser revelada enquanto a outra é tida como padrão.

Além do mais, as falas de sua mãe no decorrer do quadrinho demonstram uma moralidade conservadora que não respeita, tampouco aceita a sua sexualidade, nem a sua capacidade de maternar fora da norma heterossexual. Toni, em um momento de desespero, fala que sua vida está arruinada e imagina que a mãe possa estar pegando um avião para resgatar o neto daquilo que ela chama de “vida depravada”. Além disso, a análise da tirinha sob a perspectiva da interseccionalidade, conforme desenvolvida por Crenshaw (2002), permite compreender como diferentes marcadores sociais se entrelaçam para produzir vulnerabilidades específicas:

A discriminação interseccional é particularmente difícil de ser identificada em contextos onde forças econômicas, culturais e sociais silenciosamente moldam o pano de fundo, de forma a colocar as mulheres em uma posição onde acabam sendo afetadas por outros sistemas de subordinação. Por ser tão comum, a ponto de parecer um fato da vida, natural ou pelo menos imutável, esse pano de fundo (estrutural) é, muitas vezes, invisível. O efeito disso é que somente o aspecto mais imediato da discriminação é percebido, enquanto que a estrutura que coloca as mulheres na posição de "receber" tal subordinação permanece obscurecida. Como resultado, a discriminação em questão poderia ser vista simplesmente como sexista (se existir uma estrutura racial como pano de fundo) ou racista (se existir uma estrutura de gênero como pano de fundo). Para apreender a discriminação como um problema interseccional, as dimensões raciais ou de gênero, que são parte da estrutura, teriam de ser colocadas em primeiro plano, como fatores que contribuem para a produção da subordinação (Crenshaw, 2002, p. 176).

A partir disso, Toni projeta uma sequência de perdas, como não ter mais a guarda do filho por conta de sua orientação sexual, em consequência Clarice a deixaria, ela ficaria sem teto e teria dificuldade para conseguir trabalho, já que, segundo ela mesma, o mercado está difícil. Essas apreensões não surgem do nada, pois são resultado de experiências anteriores e de uma estrutura social que silencia ou deslegitima mulheres lésbicas. A afirmação de Crenshaw (2002), contribui para um melhor entendimento de como esses medos se constroem em uma conjuntura sinalizada por forças econômicas, culturais e sociais que atuam de forma silenciosa, fazendo parecer natural a exclusão dessas mulheres subalternas.

Na terceira fileira, o rosto de Toni aparece em destaque, com um *close-up* que foca na sua anatomia expressiva, onde o enquadramento faz com que suas emoções fiquem em primeiro plano, já que o olhar e os gestos ganham mais relevância que o próprio texto e "[...] desperta maior atenção e envolvimento" (Eisner, 1989, p. 109), dado que essa escolha visual ajuda a construir a personagem como alguém abalada nesse contexto. Assim, o rosto "[...] quando adequado e habilidoso, pode sustentar a narrativa sem que se lance mão de acessórios ou cenários desnecessários. O uso da anatomia expressiva na ausência de palavras é menos trabalhoso" (Eisner, 1989, p. 111).

Glória, ao ouvir e acolher e Toni, desempenha o que Rich (2010) denomina de apoio prático e político entre as mulheres, funcionando como contraponto à rejeição familiar. Rich (2010, p. 36), ao discutir a respeito do compartilhamento de uma vida interior

mais rica, afirma que “a existência lésbica inclui tanto ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres” (Rich, 2010, p. 36). Ela ainda traz os custos emocionais e sociais de viver uma vida fora da heteronorma, pois essa experiência envolve consequências, como o “[...] isolamento, ódio pessoal, colapso, alcoolismo, suicídio e violência entre mulheres. Ao nosso próprio risco, romantizamos o que significa amar e agir contra a corrente sob a ameaça de pesadas penalidades” (Rich, 2010, p. 36).

Considerações finais

Neste texto, tivemos como objetivo analisar a personagem Toni Ortiz da série em quadrinhos *O essencial de perigosas sapatas* (2021), de Alison Bechdel, de modo que os quadrinhos discutidos apresentam a pressão da heteronormatividade e a fragilidade das redes de apoio para mães lésbicas, nos quais contemplamos tal existência no espaço doméstico, parental e afetivo por meio da personagem Toni Ortiz. Dessa maneira, ao reunir os traços característicos dela enquanto mulher lésbica, latina e mãe, este texto buscou mostrar como a personagem é construída.

Toni Ortiz é retratada como uma das personagens que encarna a maternidade lésbica em sua materialidade cotidiana, estabelecendo laços de parentalidade e enfrentando as exigências normativas do ambiente suburbano dos Estados Unidos. Ao lado de Clarice, cujos vínculos familiares também são centrais, Toni aparece em episódios que abordam o cuidado com o filho e as negociações sociais inerentes a esses processos, evidenciando como sua experiência de ser mãe se articula a fatores de classe, raça e sexualidade. Essa presença narrativa demonstra que a maternidade de Toni não é idealizada nem deslocada de contextos sociais concretos, mas situada em contextos experienciados por mulheres lésbicas.

Portanto, esses episódios narrativos, articulados pela combinação entre linguagem verbal e recursos gráficos, evidenciam como o afeto entre mulheres e a parentalidade compartilhada permanecem sob constante escrutínio nas dinâmicas familiares e nos dispositivos legais, reafirmando as HQs como um campo expressivo relevante para a reflexão sobre maternidades lésbicas e formas de organização familiar que se afastam dos modelos hegemônicos.

REFERÊNCIAS

- BARBIERI, Daniele. *As linguagens dos quadrinhos*. Trad. Thiago de Almeida C. Amaral. São Paulo: Peirópolis, 2017.
- BAUER, Heike. Comics, graphic narratives, and lesbian lives. In: MEDD, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 219-235. Disponível em: <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/13530/1/chapter%20proofs.pdf>. Acesso em: 22 out. 2022.
- BECHDEL, Alison. *O essencial de Perigosas Sapatas*. São Paulo: Todavia, 2021.
- BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil, 1997.
- CHUTE, Hillary. *Graphic women: life narrative and contemporary comics*. New York: Columbia University Press, 2010.
- CORRÊA, Maria Eduarda Cavadinha. Duas mães? Mulheres lésbicas e maternidade. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002278361>. Acesso em: 20 jun. 2024.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 1, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt/>. Acesso em: 23 set. 2023.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.
- KIRTLEY, Susan. The political is personal: dual domesticity in Dykes to Watch Out For. *The Journal of the Comics Studies Society*, v. 1, p. 40-55, 2017. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/651962/pdf>. Acesso em: 09 fev. 2024.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- LÚCIO, Poliana; ABREU, Paula; VASCONCELOS, Eliane; ARAÚJO, Ednaldo. Rede social: avaliação do contexto de apoio ou contenção de mães lésbicas. *Revista Brasileira de Enfermagem*, v. 71, supl. 1, p. 490-495, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eben/a/HvbYPKq7P8tZYDTpmftZ6dR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 03 mai. 2025.
- MENDONÇA, Maria Collier de. Maternidade e maternagem: os assuntos pendentes do feminismo. *Revista Ártemis*, v. 31, n. 1, 2021.
- NASCIMENTO, Geysa; SCORSOLINI-COMIN, Fabio. A revelação da homossexualidade na família: revisão integrativa da literatura científica. *Temas em Psicologia*, v. 26, n. 3, p. 1527-1541, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tpsy/a/M7ckhVvTmWTxRDQcFN9YYmK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 02 dez. 2025.
- O'REILLY, Andrea. *Matricentric feminism: theory, activism and practice*. Canadá: Demeter Publishing, 2016.
- RICH, Adrienne. *Of woman born: motherhood as experience and institution*. New York: Norton, 1976.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas – Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades*, v. 4, n. 5, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 22 ago. 2024.

SHAW, Adrienne. Women on women: lesbian identity, lesbian community, and lesbian comics. *Journal of Lesbian Studies*, v. 13, n. 1, p. 93-111, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1080/07380560802314227>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07380560802314227>. Acesso em: 10 jun. 2024.

Recebido em: 02/01/2026

Aceito em: 21/04/2026

Os jornais como tribuna feminina (e feminista) na América Latina do Século XIX

Los periódicos como tribuna femenina (y feminista) en América Latina en el siglo XIX

Gabriela Willig¹

Jorgelina Ivana Tallei²

Resumo: O artigo analisa a formação da imprensa feminina na América Latina do século XIX. A partir de casos no Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Peru e Paraguai, observa-se como mulheres se apropriaram dos jornais como espaços de intervenção cultural, criando novas formas de expressão e redes de diálogo. Mesmo marcadas por limitações, essas experiências evidenciam práticas feministas antes mesmo da consolidação do feminismo como movimento social na região. O trabalho adota uma abordagem comparativa e interdisciplinar, articulando história da imprensa, estudos literários e teorias feministas. Conclui-se que esses periódicos representam marcos fundamentais para compreender a participação feminina na produção literária e nos debates públicos oitocentistas.

Palavras-chave: imprensa feminina; América Latina; século XIX; práticas feministas.

Resumen: El artículo analiza la formación de la prensa femenina en América Latina en el siglo XIX. A partir de casos en Brasil, Argentina, Chile, Colombia, Perú y Paraguay, se observa cómo las mujeres se apropiaron de los periódicos como espacios de intervención cultural, creando nuevas formas de expresión y redes de diálogo. Aunque marcadas por limitaciones, estas experiencias evidencian prácticas feministas incluso antes de la consolidación del feminismo como movimiento social en la región. El trabajo adopta un enfoque comparativo e interdisciplinario, articulando historia de la prensa, estudios literarios y teorías feministas. Se concluye que estos periódicos representan hitos fundamentales para comprender la participación femenina en la producción literaria y en los debates públicos decimonónicos.

Palabras clave: prensa femenina; América Latina; siglo XIX; prácticas feministas.

Introdução

No século XIX, em grande parte da América Latina, a imprensa consolidou-se como um importante espaço de circulação de ideias e de debates políticos. O avanço técnico das prensas e a ampliação das redes de transporte e correio aceleraram a produção e distribuição de periódicos, enquanto o crescimento — ainda restrito às elites — da alfabetização criou um público leitor disposto a participar das discussões públicas.

De acordo com Dulcília Schroeder Buitoni (2009), o século XIX também foi o “século da imprensa artesanal”, caracterizado pela presença da “pequena imprensa

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6112635199908149>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-9445-1386>. E-mail: gabriela.w@unila.edu.br

² Professora adjunta na área de Letras e Linguística na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA); Doutora em Educação (UFMG). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1863700309171897>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8486-0881>. E-mail: jorgelina.tallei@unila.edu.br

combativa, feita mais de ideias e polêmicas do que de informações". Aliás, seguindo a tendência mundial, a imprensa na América Latina "começou muito mais opinativa do que informativa" (Buitoni, 2009, p. 46).

Foi nesse período que surgiram os primeiros exemplares da imprensa feminina, definida por Claudia Montero como "periódicos ou revistas de diferentes tipos, temas e orientações feitos por mulheres e que refletem sobre o lugar delas na sociedade" (Montero, 2019, p. 245, tradução nossa). Buitoni coloca que, por essência, a imprensa feminina se caracteriza pelo sexo de suas leitoras. "Imprensa feminina é um conceito definitivamente sexuado: o sexo de seu público faz parte de sua natureza" (Buitoni, 1990, p. 7).

Na pesquisa que resultou no "Dicionário Ilustrado Imprensa feminina e feminista no Brasil: Volume I: Século XIX" (2023), Constância Lima Duarte identificou 143 jornais voltados para públicos femininos, que circularam em todas as regiões do Brasil no século XIX. A autora, no entanto, acredita que muitos outros tenham existido e se perdido pela falta de conservação. Os primeiros exemplares, porém, foram lançados por "homens da imprensa, atentos às novidades e às mudanças dos costumes" (Duarte, 2023, p. 20)³.

Para as mulheres do século XIX, a imprensa era um território cercado de restrições, limitado pelas normas sociais que cerceavam sua participação efetiva nos espaços públicos. Ainda assim, alguns jornais do século XIX revelam a presença ativa — e, por vezes, incômoda — de mulheres publicando, editando ou dirigindo. Esses periódicos funcionaram como espaços para que diversas letradas pudessem tornar visíveis suas ideias, reflexões e críticas, criando redes de leitura e diálogo.

Quando as primeiras mulheres tiveram acesso ao letramento, imediatamente se apoderaram da leitura, que por sua vez as levou à escrita e à crítica. E independentemente de serem poetisas, ficcionistas, jornalistas ou professoras, a leitura lhes deu consciência do estatuto de exceção que ocupavam no universo de mulheres analfabetas, da condição subalterna a que o sexo estava submetido e propiciou o surgimento de escritos reflexivos e engajados [...] Mais do que os livros, foram os jornais e as revistas os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, que desde o início se configuraram em espaços de aglutinação, divulgação e resistência. (Duarte, 2023, p. 14)

³ O primeiro título de jornal voltado para o público feminino conhecido no Brasil foi "O Espelho Diamantino, Periódico de Política, Literatura, Belas Artes, Teatro e Moda, Dedicado às Senhoras Brasileiras" fundado pelo francês Pierre Plancher, no Rio de Janeiro, em 1827 (Duarte, 2023, p. 20).

Ao ocupar esse lugar, as autoras não apenas se adaptaram às condições impostas pelo jornalismo da época, mas souberam transformá-las em estratégias de intervenção cultural e política. Como aponta Montero, “as escritoras se adaptaram rapidamente às possibilidades e regras desse espaço. Mais ainda, [...] souberam administrá-lo ou, para ficar mais claro, manejaram suas características para se afirmar como mulheres com voz e opinião” (2019, p. 245, tradução nossa). Ou seja, mesmo dentro de limites patriarcais, as escritoras encontraram brechas para afirmar sua presença e construir discursos críticos, instaurando novas formas de participação intelectual e social.

Os primórdios da imprensa feminina no Brasil

No Brasil, a primeira vez que uma mulher assumiu a direção de um periódico, exibindo seu nome junto ao título, foi no jornal “Belona Irada contra os Sectários do Momo”, de propriedade da educadora, poetisa e jornalista Maria Josefa Barreto (1775-1837) “uma surpreendente mulher, raramente mencionada pelos estudiosos” (Muzart, 2003, p. 228). O jornal, que circulava em Porto Alegre (RS), tinha objetivos essencialmente políticos e conservadores. Maria Josefa era “defensora do Partido Caramuru contra os Farrapos, que aspiravam um governo liberal e republicano” (Duarte, 2023, p. 68). Por ser distribuído em uma região fora do eixo político-cultural do Brasil no século XIX, o “Belona”, como é conhecido, não teve repercussão nacional.

Temos de pensar que era um periódico fundado na província, com objetivos essencialmente políticos e que, nessa época, o que se passava nesse fim de mundo da Província de São Pedro realmente ali ficava confinado. [...] Creio que Maria Josefa pode ser considerada, pioneira que foi, como feminista e fundadora do primeiro jornal dirigido por uma mulher. E um jornal que provavelmente não trazia nem bordados, nem culinária, nem boas maneiras. (Muzart, 2003, p. 230)

Em 1852, foi lançado no Rio de Janeiro aquele que se tornou conhecido como o fundador da imprensa feminista, o “Jornal das Senhoras – Modas, Literatura, Bellas Artes, Theatros e Crítica”, dirigido pela argentina Juana Paula Manso, educadora, jornalista e escritora que atuou, no Brasil e na Argentina, defendendo a educação feminina como eixo de transformação social. O periódico se diferenciou das demais publicações

femininas da época por seu “discurso emancipacionista, incentivando as mulheres a buscarem instrução e se conscientizarem de seu valor” (Duarte, 2023, p. 118).

Podemos afirmar que o “Jornal das Senhoras” inaugurou uma nova fase da imprensa feminina. O objetivo não era mais apenas distrair a mulher que ficava em casa, mas questionar a ausência da mulher na educação formal e nos espaços de trabalho e dar a ela condições de se desenvolver intelectualmente. O artigo “Emancipação moral da mulher”, assinado por Juana Manso, resume parte dessa proposta.

Sem dúvida que há deveres naturais que prendem a mulher ao lar doméstico, porém é precisamente desde o seio da sua família que ela pode ter uma influência direta sobre essa mesma família, sobre a nação e sobre a humanidade inteira. Perguntar-me-eis: Como? Pois a mulher pode ter outra influência que não seja sobre as panelas? Outra missão além das costuras? Outro porvir que não seja o rol da roupa suja? [...] Eis pelo que desejamos a emancipação moral da mulher: Porque lutaremos sempre em demonstrar que ela não é inferior ao homem em inteligência, e porque pugnamos sempre pelos seus direitos desprezados, e pela sua missão desconhecida. (O Jornal das Senhoras, ano I, n.2, 11 de janeiro de 1852, p.14).

Juana Paula Manso esteve na direção do Jornal das Senhoras até julho de 1852. Nesse período, a publicação abriu uma janela de expressão para várias mulheres letradas, veiculando ensaios, poesias, crônicas e cartas de autoria de outras mulheres, a maioria assinada com pseudônimos. O periódico foi, portanto, o primeiro jornal brasileiro conduzido por mulheres, já que reuniu autoria, edição, direção e propriedade femininas.

Mapeando experiências latino-americanas

Se ampliarmos o olhar para além das fronteiras brasileiras, veremos a presença de vários jornais e revistas encabeçados por mulheres em países latino-americanos. Isso nos faz pensar que, mesmo com as limitações impostas para a presença feminina, não se tratava de iniciativas isoladas, encabeçadas por algumas mulheres que ousaram ir contra o sistema vigente. Trata-se de um movimento coletivo que colaborou para uma nova configuração cultural da Região, na qual a escrita de mulheres passou a integrar, ainda que timidamente, os circuitos de produção e circulação de ideias, contribuindo para reconfigurar as práticas letradas e os horizontes discursivos na América Latina oitocentista.

Embora outros países não tenham (ou não tenhamos encontrado) dicionários ilustrados que reúnam a produção de imprensa feminina dividido por período, a exemplo do trabalho realizado por Constância Lima Duarte (2023) no Brasil, há várias pesquisadoras e pesquisadores que vêm mapeando e analisando os periódicos de autoria feminina em seus países. Esses trabalhos nos permitem ampliar o conhecimento sobre a inserção feminina na cultura letrada latino-americana.

Na Argentina, há registro de jornais dirigidos por mulheres desde 1830, como o *La Aljaba* e o *La Argentina*, embora, segundo Graciela Batticuore, esses tenham circulado de forma anônima (2022, p. 160). Mesmo tendo uma explícita preocupação pela educação feminina, esses primeiros periódicos defendiam que essa educação deveria ser norteadas por princípios morais e religiosos.

Nos últimos anos da década de 1830 e na década de 1840, o governo de Juan Manuel de Rosas restringiu a atividade da imprensa na Argentina. Por isso, o próximo jornal feminino que se tem registro é o *La Camelia*, inaugurado dois meses depois do fim do regime de Rosas, em outubro de 1852.

La Camelia propõe realizar aquilo que suas próprias redatoras consideram uma empresa temerária: 'Lançar-se como escritoras em um povo tão ilustrado, e num momento em que tantas capacidades dedicam suas penas à redação de periódicos'. [...] As escritoras são muitas, embora assinem com pseudônimo e se dirijam ao público sob a forma de um coletivo 'nós', com o qual pareceriam buscar conter os ataques de seus colegas ou as reticências do público. (Batticuore, 2022, p. 168, tradução nossa).

Cabe destacar que Juana Paula Manso também fundou, em Buenos Aires, um jornal voltado para o público feminino: o "*Álbum de Señoritas – Literatura, Modas, Bellas Artes, Teatro*", em 1854. A proposta editorial era semelhante ao periódico fundado anteriormente no Rio de Janeiro: contribuir para a formação crítica e a transformação social de suas conterrâneas.

Juana Paula Manso de Noronha ousa expor seu nome completo à frente do semanário, sendo ela, além disso, a única que cobre quase todas as colunas jornalísticas e aborda quase todos os gêneros literários com textos de sua autoria. Artigos sobre 'Emancipação moral da mulher', crônicas, anedotas, notas sobre 'Organização das escolas', lições de filosofia para a 'Ilustração da mulher' ou dissertações sobre 'Educação popular', além de alguns relatos de viagem e, de vez em quando, poesia

ou também o romance-folhetim intitulado *A família do Comendador*. (Batticuore, 2022, p. 177, tradução nossa).

Já no Chile, os primeiros registros de imprensa feminina datam de 1865. Como observa Claudia Montero (2009, p. 248), tratava-se de uma produção realizada por mulheres que se assumiam como sujeitos sociais e buscavam expressar suas opiniões no espaço público. Nesse cenário, destaca-se o periódico “*Eco de las Señoras de Santiago*” (1865), produzido por um grupo anônimo de mulheres católicas e conservadoras. A publicação tinha caráter político e se posicionava contra as reformas de laicização do Estado. Como sintetiza Montero, “esse tom revela mulheres que falavam a partir de um lugar de segurança dado por sua classe social e pela superioridade moral que sentiam ao defender ideias que supunham fazer parte da estabilidade da nação” (2009, p. 248, tradução nossa).

A experiência chilena mostra que a imprensa feminina latino-americana não se limitava a discursos progressistas ou à defesa explícita da emancipação feminina. Pelo contrário, abarcava diferentes agendas políticas e culturais, refletindo a pluralidade de projetos das mulheres letradas da época.

Avançando para a Colômbia o jornalismo feminino também começou a se desenvolver a partir da década 1860. Segundo Vidales, nesse período “multiplicaram-se as publicações dirigidas às mulheres. Mais da metade delas foram fundadas e redigidas por homens, e as demais realizadas integralmente por mulheres” (2022, p. 80, tradução nossa). Ainda que sob tutela masculina, esses jornais abriram espaço para colaboradoras, muitas vezes sob pseudônimos. Um exemplo notável é Soledad Acosta de Samper, que assinava como “Andina” e “Aldebarán” (Vidales, 2022, p. 81).

Vidales ressalta que as mulheres não foram meras receptoras desse processo. “Elas trouxeram iniciativas, rebeldia, exigências e uma intensa atividade. Foram protagonistas dos conflitos sociais e políticos, atuantes e criadoras das transformações ocorridas na sociedade colombiana” (2022, p. 83, tradução nossa). Esse protagonismo se manifestou especialmente em figuras como Soledad Acosta, que chegou a dirigir revistas próprias (*La Mujer*, *La Familia*, *Lecturas para el Hogar*, *El Domingo*), e em escritoras como Agripina Montes del Valle e Mercedes Flórez, que conquistaram reconhecimento no cenário literário.

A emergência da imprensa feminina no Peru se deu de forma expressiva a partir da década de 1870, com publicações que buscavam oferecer voz às mulheres no espaço

público e literário. Segundo Vidarte (2022) um dos primeiros periódicos foi “*El Álbum*”, que circulou pela primeira vez em 23 de maio de 1874 sob a direção de Carolina Freire de Jaimes e Juana Manuela Gorriti.

A revista já em seu primeiro número assumiu um tom de reivindicação, defendendo “os direitos de igualdade de condições com os homens, deixando de lado os preconceitos sociais” (Vidarte, 2022, p. 29, tradução nossa). “*El Álbum*” também questionava os papéis tradicionais atribuídos às mulheres pela sociedade patriarcal e as apresentava como protagonistas de um futuro civilizatório: “a mulher será o poderoso motor para o progresso da civilização e do mundo” (*Influencia de la mujer en la civilización*, 1870, *apud* Vidarte, 2022, p. 29, tradução nossa).

Ainda em 1874, surgiu o semanário “*La Alborada*” que, em um contexto em que mulheres raramente assumem papéis de empresárias, contou com uma mulher se responsabilizando tanto pelos custos quanto pelo funcionamento da tipografia. O periódico congregou parte importante da intelectualidade feminina peruana e, com a chegada de Juana Manuela Gorriti, transformou-se em espaço de ressonância das *Veladas Literarias*, encontros culturais liderados pela escritora. Nesses espaços, diversas intelectuais puderam expor suas opiniões sobre política, religião e filosofia, expandindo os limites da participação feminina na esfera pública (Vidarte, 2022, p. 30).

A presença de Juana Manuela Gorriti merece destaque nesse processo. Escritora argentina de ampla circulação no espaço latino-americano, Gorriti teve trajetória marcada pela produção literária e jornalística, pela organização de encontros culturais - como as já mencionadas *Veladas Literarias*, em Lima - e pela defesa da educação feminina. Sua atuação no Peru consolidou-a como uma das principais mediadoras culturais do século XIX, criando pontes entre escritoras e intelectuais de diferentes países e fortalecendo a inserção das mulheres no espaço público de debates. Há indícios, inclusive, de que Juana Manuela Gorriti e Juana Paula Manso se conheciam, pois foram contemporâneas e pertenciam ao mesmo círculo de relações (Lobo, 2009, p. 50).

A imprensa feminina também era realidade em Cusco, onde foi fundado “*El Recreo*”, em 1876, por iniciativa de Clorinda Matto de Turner, outra figura central da literatura e do jornalismo femininos no Peru. O semanário nasceu com a proposta de “oferecer um jornalismo alternativo aberto aos interesses sociais” (Ortiz, 2018, p. 106, tradução nossa). Desde o primeiro número, “*El Recreo*” se apresentava como uma imprensa alternativa aberta à criação literária — principalmente *cuzqueña*, mas também

nacional — e como uma tribuna para as mulheres que escreviam, ao mesmo tempo em que defendia a educação feminina e o progresso social coletivo. Ortiz (2018, p. 107) observa que o periódico reunia perspectivas diversas. Algumas seções reproduziam visões conservadoras e estereótipos de gênero, mas autoras como Trinidad Enríquez, Juana Manuela Gorriti, Mercedes Cabello e Clorinda Matto de Turner lutavam para afirmar um discurso crítico, ainda que em clara minoria.

Encerramos nosso recorrido pela imprensa feminina latino-americana com um exemplo que vem do Paraguai que, embora não seja do século XIX, optamos por incluí-lo por entender a importância de olhar para os países vizinhos, especialmente os que fazem parte da região trinacional entre Brasil, Argentina e Paraguai.

Em 1902 foi fundado, na cidade de Concepción, o jornal “*La Voz del Siglo*”, a primeira publicação paraguaia dirigida por uma mulher. Sua proprietária, a jornalista e escritora Ramona Ferreira, permanece uma figura enigmática e pouco estudada. Clyde Soto a define como “a mais esquecida de nossas precursoras”, já que há apenas breves menções sobre sua trajetória, mas nenhum estudo sistemático que recupere sua biografia ou sua obra (Soto, 1993, p. 413, tradução nossa).

Mesmo assim, a atuação de Ramona Ferreira foi marcante. Ao fundar um jornal livre-pensador em plena virada do século, Ferreira enfrentou resistências profundas em um ambiente dominado pelo poder clerical e político. Soto lembra que, ainda que “*La Voz del Siglo*” tenha encontrado eco na época, nos anos seguintes “não ficou nenhum vestígio de lembrança”, revelando o apagamento de sua memória nos circuitos posteriores da imprensa feminina (1993, p. 414, tradução nossa).

Os conflitos vividos por Ramona Ferreira em torno de seu jornal mostram a relevância de sua intervenção pública. José Carlos Rodríguez (1993) relata que, em outubro de 1902, o local de impressão de “*La Voz del Siglo*” foi atacado. A polícia não interveio, e a responsabilidade do ataque foi atribuída aos padres salesianos, indignados com a linha crítica do jornal contra o poder clerical (Rodríguez, 1993, p. 417).

No pensamento de *La Voz del Siglo* há motivos para irritar o clero. Pedese que as pessoas não frequentem a Igreja, isso [...] dirige-se às mulheres, porque os homens da sociedade não iam: “Quantas vezes te disse, minha menina, não frequentes mais a igreja, porque de lá se sai queimado de muitas e tantas maneiras!”. Defende-se o divórcio absoluto, “bem da civilização e do progresso”. O jornal denuncia a dominação clerical da consciência como continuação da Inquisição e de suas torturas. Reivindica o heroísmo das vítimas da Inquisição, como Giordano

Bruno, Campanelli, Savonarola e Galileo Galilei. (Rodríguez, 1993, p. 421, tradução nossa).

Os ataques se intensificaram em 1904, quando o jornal foi definitivamente fechado após um assalto armado. Para Rodríguez, esse episódio revela como “foi uma mulher quem fez o clérigo perder a paciência” (1993, p. 418, tradução nossa), demonstrando o peso simbólico de uma voz feminina que desafiava não apenas a ordem religiosa, mas também a ordem social vigente. A trajetória de Ramona Ferreira ilustra o quanto a presença feminina na imprensa latino-americana esteve sujeita a riscos concretos. Seu “fracasso”, como aponta Rodríguez, “alimenta seu mito entre as herdeiras e os herdeiros de sua causa” (1993, p. 424, tradução nossa).

Durante a breve pesquisa de jornais femininos latino-americanos, não foram encontrados artigos ou trabalhos que abordassem periódicos dos países da América Central. Mas isso não significa que eles não existiram. Para a francesa Evelyne Sullerot, grande estudiosa do fenômeno da imprensa feminina, “a história global da imprensa destinada às mulheres ainda está por fazer” (Sullerot *apud* Buitoni, 2009, p. 29). E debruçar-se sobre essa temática pode lançar um novo olhar sobre a vida social no século XIX.

A história desta imprensa é apaixonante porque nela lemos a história dos costumes: não a “pequena história” feita de anedotas sobre os grandes deste mundo, mas um reflexo significativo da vida cotidiana, da economia doméstica das relações sociais, das mentalidades, das morais e dos esnobismos apaixonados, no seu monótono frenesi de novidade. (Sullerot, 1963, *apud* Buitoni, 2009, p. 29)

Feminismo: As práticas antes do conceito

Os exemplos da imprensa feminina latino-americana no século XIX permitem perceber que, muito antes do feminismo se consolidar como conceito⁴ ou movimento social, já se delineavam práticas que tensionavam a ordem patriarcal. A escrita de mulheres em jornais, ao reivindicar participação pública e reconhecimento intelectual, materializam formas de contestação que, mesmo não nomeadas como “feministas” em seu tempo, podem ser reconhecidas como tais. Essa experiência nos conduz ao próximo

⁴ O termo feminismo teria sido cunhado pelo filósofo francês Charles Fourier (1772-1837) e passou a ser difundido no final do século XIX (Muzart *apud* SOUTO, 2024, p. 68).

passo deste trabalho: refletir sobre como compreender o feminismo a partir da noção de práticas que antecedem o próprio conceito.

Como lembra Bárbara Souto, em consonância com Zahidé Muzart, “como prática, o feminismo preexiste ao emprego da palavra com que é designado” (Muzart, 1999 *apud* Souto, 2024, p. 68). Esta compreensão encontra eco na definição de Constância Lima Duarte para quem “o ‘feminismo’ poderia ser compreendido, em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos” (Duarte, 2003, p. 152).

Se levarmos em consideração que esses gestos ou ações podem acontecer em qualquer momento histórico e em qualquer espaço geográfico, essa visão afasta a ideia de que o pensamento e a prática feminista teriam surgido na primeira metade do século XX, com a consolidação de movimentos sociais. Além disso, questiona o modelo de Ondas, a forma pela qual se costuma apresentar a história das lutas sociais das mulheres nas narrativas históricas convencionais.

Como observa Joana Maria Pedro (2011 *apud* Souto, 2024, p. 70), o modelo de Ondas tende a desconsiderar as múltiplas origens e a circulação das ideias em contextos fora da Europa e dos Estados Unidos.

Pensar o feminismo a partir de Ondas reforça a ideia da existência de centros irradiadores e suas margens; é como se uma pedra tivesse sido atirada na água, formando várias ondas. Elas vão se abrindo e apontando para a circulação de discursos e teorias que partem de um centro produtor – em geral, países considerados desenvolvidos do hemisfério Norte – e se dirigem para o hemisfério Sul, localização principal dos países considerados subdesenvolvidos. (PEDRO, 2011 *apud* SOUTO, 2024, p. 70)

Ampliar o conceito de feminismo para além da cronologia proposta nas narrativas tradicionais, nos ajuda a olhar com mais atenção às vivências de mulheres latino-americanas, que são atravessadas por questões políticas, culturais, étnicas e linguísticas muito particulares. E também reconhecer que os movimentos feministas e suas pautas não são universais, nem mesmo dentro da própria América Latina. “Esta periodização não pode ser aplicada da mesma forma a todas as Américas, incluindo as áreas insulares do Caribe, nem tampouco em paralelo às cronologias europeia e estadunidense” (Femenías, 2009, p. 47, tradução nossa).

Para orientar essa análise, recorro brevemente a algumas perspectivas formuladas por teóricas feministas, que ajudam a compreender a circulação de ideias em contextos próprios, atravessados por relações históricas de poder. Nessa dinâmica, as desigualdades que o feminismo enfrenta não se limitam à exclusão de mulheres de certos espaços. São desigualdades que estão enraizadas em estruturas que produzem e reproduzem um padrão dominante de relações de gênero.

Para Heleieth Saffioti, “os sujeitos históricos têm suas relações reguladas pelo gênero, conjunto de representações absolutamente central na sociedade” (2003, p. 55). Com base em Teresa de Lauretis, Saffioti ressalta que o gênero - que para Lauretis diz apenas respeito às categorias masculino e feminino - normatiza as relações sociais. A força da mudança social está presente “seja através de um sujeito que, sendo moldado pelo gênero, é ao mesmo tempo capaz de tomar distância em relação a ele, seja pela capacidade desestabilizadora da desconstrução” (Saffioti, 2003, p. 55).

Essa leitura dialoga com Judith Butler, para quem “o gênero não denota um ser substantivo, mas um relativo ponto de convergência entre configurações de relações, cultural e historicamente específicas” (1990 *apud* Saffioti, 2003, p. 55). Saffioti também afasta a noção humanista do gênero como atributo fixo de uma pessoa, concebendo-o a partir de “uma concepção relacional, na qual tanto a pessoa quanto o gênero são frutos de um contexto histórico que os constrói” (2003, p. 55).

Nessa perspectiva que vê o gênero como uma construção histórica e social inscrita em uma lógica relacional, o foco recai sobre o padrão dominante das relações de gênero que sustenta e reproduz a desigualdade. E a produção e manutenção desse padrão ocorre, segundo Saffioti, por meio das chamadas “tecnologias de gênero”.

A modelagem de homens e mulheres como seres diferentes faz-se através de “tecnologias de gênero”, terminologia que Lauretis (1987) toma de empréstimo de Foucault (1976, ‘tecnologias de sexo’) e que designa discursos hegemônicos, cinema, posturas epistemológicas, críticas, enfim, “práticas sociais e culturais” (Lauretis, p. ix). [...] Tecnologias de gênero seriam desenvolvidas pelos aparelhos ideológicos do Estado (Althusser, 1976) aos quais pesa-se ser necessário agregar explicitamente os aparelhos ideológicos privados. Obviamente, de forma implícita, estes estão compreendidos nos primeiros, já que as determinações do Estado alcançam os mais ocultos espaços da vida privada. (Saffioti, 2003, p. 54)

Compreender o gênero como parte de uma relação historicamente situada e produzida por tecnologias que moldam e normatizam as relações sociais, permite lançar um novo olhar para a atuação das mulheres na imprensa do século XIX. Inseridas em um contexto em que o padrão dominante restringe sua formação e sua participação plena na sociedade, essas autoras utilizaram a literatura e o jornalismo como espaço estratégico de intervenção. Seus escritos contestavam as representações hegemônicas de gênero e construíam contra-narrativas. Nesse sentido, essas autoras devem ser reconhecidas como feministas, pela prática de enfrentamento e pela tentativa de deslocamento das fronteiras que delimitavam o lugar da mulher.

Esse reconhecimento é fundamental para resgatar os primórdios da luta e o percurso das mulheres “que se expuseram à incompreensão e à crítica como nossas primeiras e legítimas feministas” (Duarte, 2003, p. 152). Na literatura, exemplos significativos dessa prática podem ser observados nas trajetórias de várias das mulheres que já citamos aqui, como Maria Josefa Barreto, Juana Paula Manso, Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner e tantas outras. Todas, ainda que não nomeassem suas ações como feministas, sustentaram práticas concretas de contestação e inauguraram novos espaços de participação para as mulheres.

Porém, mesmo concebendo essas mulheres como pioneiras feministas, é necessário fazer a ressalva de que a visão que elas tinham da participação das mulheres na sociedade era parcial e restrita, sobretudo quando observada a partir dos parâmetros contemporâneos. Afinal, eram mulheres das classes mais abastadas - as únicas que tinham acesso à alfabetização no século XIX - com reivindicações voltadas para outras mulheres das classes mais abastadas. A agenda girou em torno de direitos como “educação, administração da herança e do patrimônio, igualdade no trabalho [...] e a denúncia da ‘dupla moral’ ou ‘moral hipócrita’ que legitimava os direitos consuetudinários dos homens, entre outros” (Femenías, 2009, p. 47, tradução nossa). Questões relacionadas, por exemplo, à realidade de mulheres pobres, imigrantes, indígenas ou escravizadas não eram abordadas, com apenas algumas raras e pontuais exceções⁵.

⁵ Entre essas exceções, podemos citar o texto “*Emancipación moral de la mujer*” de Juana Manso, em que ela fala do exemplo da Inglaterra “*que ha hecho a la humanidad el relevante servicio de extirpar el comercio de la carne humana, suprimiendo el tráfico de la esclavatura*” (Álbum de Señoritas, n. 1, 01 jan. 1854, p. 2-4). Outro exemplo é o jornal *Ave Libertas*, periódico abolicionista criado por um grupo de senhoras do Recife em 1884 (DUARTE, 2023, p. 283).

No século XIX, a compreensão das questões de gênero era fortemente moldada pela perspectiva biológica, que encontravam respaldo no Catolicismo e em algumas correntes científicas. Nessa concepção, “dos sexos biológicos (macho/fêmea) decorreram os gêneros (masculino/feminino) e seus papéis, numa relação de complementaridade” (Tilio, 2014, p. 129). Essa matriz de pensamento sustentava a ideia de papéis sociais fixos e complementares, definidos pelas diferenças biológicas. “Em suma, as mulheres seriam mães por excelência, portadoras de um instinto materno, enquanto os homens seriam viris e proativos por natureza, incumbidos de sustentar o lar” (Tilio, 2014, p. 128). Essa visão não apenas legitimava as desigualdades de gênero, mas também delimita os horizontes de demandas das próprias mulheres, restringindo o alcance de suas propostas de transformação social.

Mesmo com limitações sob o olhar atual, a atuação das mulheres na imprensa foi marcante para o século XIX. Elas desafiaram papéis rígidos, causaram impacto e abriram espaços para outras mulheres se desenvolverem na literatura e no jornalismo em anos posteriores.

Considerações finais

O percurso desenvolvido ao longo deste artigo permitiu traçar um panorama do surgimento da imprensa feminina na América Latina do século XIX, ressaltando os primeiros periódicos dirigidos ou escritos por mulheres e a maneira como tais iniciativas se consolidaram como espaços de circulação de ideias e de intervenção cultural. Ao analisar casos do Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Peru e Paraguai, observou-se que, apesar das diferenças, esses periódicos abriram brechas significativas para a expressão feminina e a inserção de mulheres no debate público.

A escolha por reunir diferentes experiências latino-americanas amplia a compreensão sobre a imprensa feminina como fenômeno continental, evidenciando tanto sua diversidade quanto os elementos de convergência. Essa opção reforça a concepção do estudo de que não se trata de iniciativas isoladas, mas de um movimento mais amplo de participação das mulheres na cultura letrada, anterior à consolidação do feminismo como conceito ou movimento organizado.

A pesquisa também evidenciou a necessidade de um olhar crítico sobre as fontes, uma vez que muitos periódicos desapareceram por falta de conservação ou foram pouco

registrados pela crítica literária tradicional. Isso reforça o papel da pesquisa em recuperar vozes silenciadas e construir novas narrativas sobre a presença das mulheres na história intelectual latino-americana.

Como desdobramento, abrem-se novas possibilidades de investigação: aprofundar o estudo de periódicos; analisar os textos das mulheres letradas do século XIX; mapear experiências em países da América Central e Caribe; ou mesmo comparar a recepção desses jornais entre as leitoras. Além disso, permanece a questão sobre como inserir de maneira mais sistemática as práticas feministas do século XIX em debates contemporâneos, superando modelos eurocêntricos e de “ondas” que muitas vezes excluem experiências locais.

Longe de encerrar um assunto tão amplo e complexo, este artigo buscou recuperar a trajetória de mulheres pioneiras na imprensa, ampliando os horizontes de análise e abrindo caminhos para pesquisas futuras que deem continuidade a esse processo de resgate e reinterpretação.

REFERÊNCIAS

- BATTICUORE, Graciela. *La mujer romántica: lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Sudamericana, 2022.
- BITTONI, Dulcília S. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009.
- BITTONI, Dulcília S. *Imprensa Feminina*. São Paulo: Ática, 1990.
- DUARTE, Constância L. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: dicionário ilustrado: Volume I: Século XIX*. São Paulo, Autêntica, 2023.
- DUARTE, Constância L. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 49, p. 151–172, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/9950>. Acesso em: 01 ago. 2025.
- FEMENÍAS, María Luisa. Género y feminismo en América Latina. *Debate Feminista*, UNAM (México) v. 40, 2009. Disponível em: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/1438. Acesso em: 03 ago. 2025.
- ORTIZ FERNANDEZ, Carolina. El Recreo, tribuna pública de mujeres pioneras en la educación y el periodismo en el Perú del siglo XIX. *Letras*, Lima, v. 89, n. 130, p. 100-122, jul. 2018. Disponível em: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722018000200005&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 7 ag. 2025.
- JORNAL DAS SENHORAS: modas, litteratura, bellas-artes, theatro e crítica. Rio de Janeiro: Typ. Parisiense, 1852-1855. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/jornal-senhoras/700096>. Acesso em: 20 jul. 2025.

- LOBO, Luiza. Juana Manso: Uma exilada de três pátrias. *Gênero*, Niterói, v. 9, n. 2, p. 47-74, jan-jul. 2009. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/27042011-0216108-dossieloboluiza.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2025.
- MONTERO, Claudia. Textos híbridos: crônicas de mujeres del fin del siglo (XIX-XX) en la prensa chilena. *Cuadernos de Literatura*, Santiago, v. 23, n. 45, 2019. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/27728>. Acesso em: 7 ago. 2025.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 225-233, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100013>. Acesso em: 05 ago. 2025.
- RODRÍGUEZ, José Carlos. La Voz del Siglo: Los ecos de Ramona Ferreira. El feminismo de nuestra "belle époque". In: BAREIRO, L.; SOTO, C.; MONTE, M. (orgs.). *Alquimistas*. Documentos para otra historia de las mujeres. Asunción: Centro de Documentación y Estudios (CDE), 1993, p. 417-424. Disponível em: <https://www.cde.org.py/publicacion/alquimistas/>. Acesso em: 10 ago. 2025.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. Conceituando o gênero. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Educação; Coordenadoria Especial da Mulher. *Gênero e educação: caderno de apoio para a educadora e o educador*. São Paulo: SME, 2003. p. 53-58.
- SOTO, Clyde. La rebeldía escrita. In: BAREIRO, L.; SOTO, C.; MONTE, M. (orgs.). *Alquimistas*. Documentos para otra historia de las mujeres. Asunción: Centro de Documentación y Estudios (CDE), 1993, p. 411-416. Disponível em: <https://www.cde.org.py/publicacion/alquimistas/>. Acesso em: 10 ago. 2025.
- SOUTO, Bárbara F. *Mulheres e imprensa no século XIX: projetos feministas no Rio de Janeiro e Buenos Aires*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Luas, 2024.
- SOUTO, Bárbara F. "Trabalhei como uma mulher!": o labor das mulheres impresso nas páginas do Jornal das Senhoras (Rio de Janeiro, 1852-1855). *Caminhos da História*, v. 30, n. 1, p. 11-37, 2025. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/8705>. Acesso em: 28 jul. 2025.
- TILIO, Rafael de. Teorias de gênero: Principais contribuições teóricas oferecidas pelas perspectivas contemporâneas. *Gênero*, Niterói, v. 14, n. 2, p. 125-147, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31193>. Acesso em: 02 ago. 2025.
- VIDALES, Carlos. Escritoras y periodistas colombianas en el siglo XIX. *II Coloquio Internacional - Literatura escrita por mujeres en el ámbito hispánico y portugués*, Estocolmo, 11-13 abril, Departamento de Español, Portugués y Estudios Latinoamericanos, Universidad de Estocolmo, en colaboración con la Institución de Lenguas Románicas, Universidad de Lund. Disponível em: https://www.academia.edu/2129866/Escritoras_y_periodistas_colombianas_en_el_Siglo_XIX. Acesso em: 10 ago. 2025.
- VIDARTE ROJAS, Jordani. *Las mujeres ilustradas - Historia de la mujer en el periodismo peruano del S. XIX*. 38 f. Trabalho de Graduação (Disciplina Historia del Periodismo) - Curso de Comunicação Social, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/2129866/Escritoras_y_periodistas_colombianas_en_el_Siglo_XIX.

edu/43996625/Las_mujeres_ilustradas_Historia_de_la_mujer_en_el_periodismo_perua
no_del_S_XIX?email_work_card=title. Acesso em: 07 ago. 2025.

Recebido em: 04/12/2025

Aceito em: 09/05/2026

Re-Unir