



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
FACULDADE DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE (PPGLI)**

CLAUDECI RIBEIRO DA SILVA ARAÚJO

**SEXUALIDADE FEMININA E FEMINICÍDIO EM ROMANCES HISTÓRICOS
DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA**

CAMPINA GRANDE – PB

2024

CLAUDECI RIBEIRO DA SILVA ARAÚJO

**SEXUALIDADE FEMININA E FEMINICÍDIO EM ROMANCES HISTÓRICOS
DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura e Interculturalidade.

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais.

Orientadora: Professora Doutora Aldinida de Medeiros Souza

CAMPINA GRANDE- PB

2024

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

A658s Araújo, Claudeci Ribeiro da Silva.
Sexualidade feminina e feminicídio em Romances Históricos de Luzilá Gonçalves Ferreira [manuscrito] / Claudeci Ribeiro da Silva Araújo. - 2023.
178 f. : il. color.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2023.

"Orientação : Prof. Dra. Aldinida de Medeiros Souza, Departamento de Letras - CH".

1. Romance Histórico Contemporâneo. 2. Mulher. 3. Sexualidade. 4. Feminicídio. 5. Luzilá Gonçalves Ferreira. I. Título

21. ed. CDD 800

CLAUDECI RIBEIRO DA SILVA ARAÚJO

SEXUALIDADE FEMININA E FEMINICÍDIO EM ROMANCES HISTÓRICOS DE
LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA

Tese apresentada à Coordenação do
Curso de Doutorado em Literatura e
Interculturalidade da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutora
em Literatura e Interculturalidade

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória
e Estudos Culturais.

Aprovada em: 23/09/2024.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado eletronicamente por:

- **Marcelo Medeiros da Silva** (***.457.254-**), em **16/12/2024 19:54:46** com chave **bf5c9a0abc0011efb6741a7cc27eb1f9**.
- **Aldinida de Medeiros Souza** (***.991.304-**), em **16/12/2024 19:31:57** com chave **8f649882bbfd11efbf961a7cc27eb1f9**.

Documento emitido pelo SUAP. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura
do QrCode ao lado ou acesse https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar_documento/ e informe os dados a seguir.

Tipo de Documento: Folha de Aprovação do Projeto Final

Data da Emissão: 17/12/2024

Código de Autenticação: c3bcd8



Dedico este trabalho à minha filha, Mariana Ribeiro Araújo.

Às mulheres que são resistência, como Antonia Carneiro, Anna Coelho Cunha e Filipa Raposa, personagens do *corpus* desta Tese.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por ter permitido que eu tivesse sabedoria e determinação para não desanimar durante os quatro anos de pesquisa no doutorado. Sem Ele, não chegaria até aqui.

Aos meus pais, José Manoel e Marlene Ribeiro, por acreditarem que eu posso ir mais longe do que os meus limites, ampliando sempre meus horizontes em relação aos estudos.

A minha filha, Mariana Ribeiro, por compreender meu distanciamento nos momentos de estudo.

Às minhas irmãs Cássia e Alessandra, que me fortaleceram nos meus estudos.

A professora Dr.^a Aldinida de Medeiros Souza, minha orientadora, pelo olhar criterioso, pela argumentação precisa que possibilitaram a ampliação de minha visão sobre o tema deste estudo, pelas discussões e, principalmente, pela confiança e pela amizade.

À escritora e professora Luzilá Gonçalves Ferreira, pelas contribuições com a escrita de seus romances históricos contemporâneos, narrando história de mulheres.

Ao professor doutor Marcelo Medeiros da Silva, pelas contribuições na banca de qualificação, e por aceitar participar da defesa da Tese.

As professoras doutoras Moama Lorena de Lacerda Marques, Verônica Prudente Costa e Francisca Zuleide Duarte de Souza, pelas contribuições na banca de defesa do doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), pela valorização das pesquisas e pela produção de conhecimento.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa nos últimos dois anos, contribuindo para a concretização da pesquisa. Aos coordenadores do PPGLI e aos professores doutores com os quais estudei ao longo desses quatro anos de pesquisa.

E, de maneira muito especial, aos meus colegas do Grupo de Pesquisa de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus/CNPq) pelas discussões, estímulo e incentivo para a realização da pesquisa de doutorado. Especialmente, Michelle Thalyta Cavalcante e Francisco Edinaldo de Pontes.

Aos amigos que conheci durante a pesquisa e que me ajudaram com suas palavras nas horas de angústia e conflitos de pesquisadora.

A vocês todos, minha gratidão!

[...] Descobri que as palavras podem criar mundos, fazer surgir aquilo que não existia antes. Uma revelação. Aí me prometi que um dia escreveria coisas belas como aquelas que estava lendo, haja pretensão. Leitora, eu partilhava com eles a fome de beleza e de solidariedade humana, de que todos necessitamos. Autora, acho que é isso ainda que me leva a escrever.

(Luzilá Gonçalves Ferreira, 2003)

RESUMO

Partindo das perspectivas do Romance Histórico Contemporâneo e dos Estudos de Gênero, esta pesquisa analisa representações da sexualidade feminina e feminicídio na Literatura Brasileira. Toma como *corpus* os romances da escritora pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira: *Os rios turvos* (1997), *No tempo frágil das horas* (2003) e *Um murmúrio de rosa* (2018). De forma geral, realiza-se um estudo crítico das personagens Filipa Raposa, Antonia Carneiro Cunha e Anna Coelho, das narrativas citadas, respectivamente, para refletir sobre a condição feminina e verificar até que ponto os romances históricos de Luzilá Gonçalves Ferreira constroem representações de mulheres que podem ser consideradas submissas ou transgressoras. Defende-se a tese de que os três romances históricos contemporâneos abordam uma representação de mulheres do período colonial, com perfis diferentes das narrativas históricas tradicionais, principalmente, no que diz respeito à relação conjugal. São narrativas históricas contemporâneas que fazem uma releitura crítica e reflexiva da História e contribuem para questionar construções tradicionais sobre a sexualidade da mulher e o feminicídio, como consequências da violência de gênero, opressão e dominação masculina. Metodologicamente, a pesquisa consiste de um estudo bibliográfico, com abordagem de interpretação textual e crítico-reflexiva das narrativas literárias. Para tanto, trazemos como aporte teórico as contribuições de Antônio Esteves (2010), Maria de Fátima Marinho (1999), Linda Hutcheon (1991), Lúcia Osana Zolin (2005; 2015), Joan Scott (1995), Teresa de Lauretis (1994), Michel Foucault (2007), Heleieth Saffioti (1997; 2001), Pierre Bourdieu (2012), entre outros. Na pesquisa, verificamos que Luzilá Gonçalves Ferreira, ao representar protagonistas que buscam sua própria voz e liberdade sexual no período colonial em Pernambuco, reescreve a história de mulheres que transgridem as amarras do patriarcalismo, bem como, acionam outros lugares do protagonismo feminino nos romances históricos contemporâneos. Em síntese, chegamos às considerações de que, a análise das relações de gênero indicam que o feminicídio das personagens consideradas transgressoras é decorrente da dominação masculina fruto de uma sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Romance Histórico Contemporâneo; Mulher; Sexualidade; Feminicídio; Luzilá Gonçalves Ferreira.

ABSTRACT

Starting from the perspectives of Contemporary Historical Novel and Gender Studies, this research analyzes representations of female sexuality and femicide in Brazilian Literature. It takes as its *corpus* the novels by Pernambucanian writer Luzilá Gonçalves Ferreira: *Os rios turvos* (1997), *No tempo frágil das horas* (2003), and *Um murmúrio de rosa* (2018). In general, we have carried out a critical study about the characters Filipa Raposa, Antonia Carneiro Cunha and Anna Coelho, from the aforementioned narratives, respectively, to reflect about the female condition and to verify the extent to which the historical novels by Luzilá Gonçalves Ferreira construct representations of women which can be considered submissive or transgressive. We have defended the thesis that the writing of the three contemporary historical novels addresses a representation of women in the colonial period, with different profiles from traditional historical narratives, mainly in the marital relationship. They are contemporary historical narratives that provide a critical and reflective reinterpretation of History and contribute to questioning symbolic constructions about the sexuality of women and the femicide as a consequence of gender violence, oppression, and male domination. Methodologically, the research consists of a bibliographical study, with a textual and critical-reflective interpretation approach to literary narratives. Therefore, we will approach as a theoretical contributions by Antônio Esteves (2010), Maria de Fátima Marinho (1999), Linda Hutcheon (1991), Lúcia Osana Zolin (2005; 2015), Joan Scott (1995), Teresa de Lauretis (1994), Michel Foucault (2007), Heleieth Saffioti (1997; 2001), Pierre Bourdieu (2012), amongst others. During the research, we have found that the writing by Luzilá Gonçalves Ferreira, by representing protagonists who seek their own voice and sexual freedom in the colonial period in Pernambuco, rewrites the History of women who transgress the bonds of the patriarchal system, as well as triggering other places of female protagonism in contemporary historical novels. In summary, we have arrived at the considerations that the analysis of gender relations also indicates that the femicide of characters considered transgressive in their narratives is a result of male domination.

Keywords: Contemporary Historical Novel; Woman; Sexuality; Femicide; Luzilá Gonçalves Ferreira.

RESUMEN

Partiendo de las perspectivas de la Novela Histórica Contemporánea y de los Estudios de Género, esta investigación analiza las representaciones de la sexualidad femenina y del feminicidio en la literatura brasileña. Para ello, toma como corpus las novelas de la escritora pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira: *Os rios turvos* (1997), *No tempo frágil das horas* (2003) y *Um murmúrio de rosa* (2018). En general, el objetivo es realizar un estudio crítico de los personajes Filipa Raposa, Antonia Carneiro Cunha y Anna Coelho, de las narraciones mencionadas, respectivamente, para reflexionar sobre la condición de la mujer y ver en qué medida las novelas históricas de Luzilá Gonçalves Ferreira construyen representaciones de mujeres que pueden considerarse sumisas o transgresoras. La tesis es que la escritura de las tres novelas históricas contemporáneas aborda una representación de la mujer en el período colonial, con perfiles diferentes de las narrativas históricas tradicionales, especialmente en la relación conyugal. Son narrativas históricas contemporáneas que hacen una relectura crítica y reflexiva de la historia y contribuyen a cuestionar las construcciones simbólicas sobre la sexualidad de las mujeres y el feminicidio como consecuencia de la violencia de género, la opresión y la dominación masculina. Metodológicamente, la investigación consiste en un estudio bibliográfico, con interpretación textual y abordaje crítico-reflexivo de las narrativas literarias. Para ello, nos basaremos en las contribuciones teóricas Antônio Esteves (2010), Maria de Fátima Marinho (1999), Linda Hutcheon (1991), Lúcia Osana Zolin (2005; 2015), Joan Scott (1995), Teresa de Lauretis (1994), Michel Foucault (2007), Heleieth Saffioti (1997; 2001), Pierre Bourdieu (2012), entre otros. A lo largo de la investigación, constatamos que Luzilá Gonçalves Ferreira, al representar protagonistas que buscan voz propia y libertad sexual en el período colonial en Pernambuco, reescribe la historia de las mujeres que transgreden las ataduras del sistema patriarcal, además de activar otros lugares de protagonismo femenino en la novela histórica contemporánea. En resumen, hemos llegado a la conclusión de que el análisis de las relaciones de género también indica que el feminicidio de personajes considerados transgresores en sus narrativas es el resultado de la dominación masculina.

Palabras clave: Novela Histórica Contemporánea; Mujer; Sexualidad; Feminicidio; Luzilá Gonçalves Ferreira.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do romance <i>Os rios turvos</i> (1997)	167
Figura 2 – Fotografia de Luzilá Gonçalves Ferreira	168
Figura 3 – Trecho do romance <i>D. Narcisa Villar no Jornal A Marmota</i> (1858)	173
Figura 4 – Folha de rosto da primeira edição do romance <i>D. Narcisa Villar</i> (1859).....	173
Figura 5 – Capa do romance <i>A infanta Carlota Joaquina</i> (1937)	174
Figura 6 – Capa do romance <i>Florinda, a mulher que definiu uma raça</i> (1938).....	174
Figura 7 – Capa do romance <i>Seara de Caim</i> (1952).....	175
Figura 8 – Capa do romance <i>A muralha</i> (1954).....	175

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 1 – Homicídios de mulheres e feminicídios no Brasil em 2023	176
Gráfico 1 – Percentual local de ocorrência dos feminicídios e das demais Mortes Violentas Intencionais (MVI) de mulheres no Brasil em 2023-----	177
Quadro 1 – Distribuição das Mortes Violentas Intencionais (MVI) de mulheres, em comparação com o feminicídio e demais MVI, por local de ocorrência, em % no Brasil em 2023	177

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACNUDH	Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos
ABSP	Anuário Brasileiro de Segurança Pública
ABL	Academia Brasileira de Letras
APL	Academia Pernambucana de Letras
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
DDC	Departamento de Extensão Cultural
DNF	Diretrizes Nacionais do Feminicídio
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
GIELLus	Grupo de Pesquisa de Estudos Literários Lusófonos
MVI	Mortes Violentas Intencionais
PPGLI	Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade
STF	Supremo Tribunal Federal
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
2 O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO: INSTRUMENTO DE VEZ E VOZ PARA AS MULHERES	22
2.1 Reflexões críticas sobre o Romance Histórico Contemporâneo	22
2.2 Algumas notas sobre o Romance Histórico Contemporâneo.....	26
2.3 Romance Histórico de autoria feminina no Brasil	31
2.4 Luzilá Gonçalves Ferreira e sua galeria de mulher (es).....	41
3 CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E OS ESTUDOS DE GÊNERO: ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES	50
3.1 Crítica feminista e a visibilidade para a escrita das mulheres	50
3.2 Possibilidades de autoria feminina nos textos.....	59
3.3 Considerações sobre os Estudos de Gênero.....	66
3.4 Gênero, sexualidade feminina e violência.....	71
4. REPRESENTAÇÕES DA SEXUALIDADE FEMININA N'OS <i>RIOS TURVOS</i>, NO TEMPO FRÁGIL DAS HORAS E UM MURMÚRIO DE ROSA: DESEJOS REPRIMIDOS, SUBMISSÃO E MATERNIDADE.....	76
4.1 <i>Rios turvos</i> em torno de Filipa Raposa na Inquisição	77
4.1.1 Filipa Raposa: a senhora do seu próprio desejo sexual	82
4.2 Os desafios de Antonia Carneiro <i>No tempo frágil das horas</i>	91
4.2.1 Antonia Carneiro: sexualidade reprimida no casamento	96
4.3 O protagonismo de Anna Coelho em <i>Um murmúrio de rosa</i>	104
4.3.1 Anna Coelho: procriação como opressão da sexualidade feminina	110
5. A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NOS ROMANCES <i>OS RIOS TURVOS E UM MURMÚRIO DE ROSA</i>: FEMINICÍDIO COMO DOMINAÇÃO MASCULINA.....	119

5.1 De Filipa Raposa a Anna Coelho: a violência doméstica no casamento se repete.....	121
5.2 A morte de Filipa Raposa: honra masculina <i>versus</i> feminicídio	130
5.3 O feminicídio de Anna Coelho: até que a morte os separe ou que o esposo mate?.....	140
 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 151
 REFERÊNCIAS	 157
 ANEXOS.....	 166

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa se insere no âmbito das relações entre Literatura Brasileira e História analisando a representação de protagonistas femininas nos romances históricos contemporâneos *Os rios turvos* (1997), *No tempo frágil das horas* (2003) e *Um murmúrio de rosa* (2018), da escritora Luzilá Gonçalves Ferreira e, por isso, partimos de uma explanação sobre a imagem da mulher na sociedade patriarcal no Brasil, especialmente no período colonial, em Pernambuco. Silenciada e até esquecida pelos registros da História, estudos revelam a exclusão das mulheres em todos os segmentos da sociedade.

Assim, a sua história na sociedade patriarcal brasileira é um complexo tecido de normas de conduta, comportamentos e estruturas que moldam a imagem feminina ao longo dos séculos para não transgredir mais uma vez: “Que a mulher conserve o silêncio, diz o apóstolo Paulo. Porque primeiro foi Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher, que seduzida caiu em transgressão” (Perrot, 2007, p. 17). Um silêncio que, segundo Michelle Perrot (2007), era ao mesmo tempo disciplina do mundo, das famílias, dos corpos e das regras impostas. Em Pernambuco, estado marcado por uma rica diversidade cultural, essas dinâmicas se manifestaram conectada às características nacionais, principalmente durante o período colonial.

Neste período, a mulher foi criada para ser submissa, delicada, passiva e obediente. Sua opinião e vontade foram frequentemente ignoradas ou relegadas a um lugar de menor importância, em favor das decisões masculinas. Esse comportamento moldou suas ações e a maneira como o feminino se relaciona com o mundo ao seu redor. No que tange ao comportamento, a divisão entre os sexos parece seguir modelos tradicionais para falar do que é normal e natural para a mulher.

Notadamente a trajetória da mulher na sociedade brasileira patriarcal é marcada por desafios advindos da rigidez das estruturas sociais e da dominação masculina. No âmbito da cultura patriarcal, as mulheres foram historicamente submetidas a papéis que as relegavam à esfera doméstica e as colocavam em posições de subserviência. Essa dinâmica é evidente em diferentes aspectos, desde o comportamento até as relações familiares. Na esfera familiar, a estrutura patriarcal se refletia na figura do pai como líder – a centralidade do homem nas decisões e na autoridade doméstica. Após o casamento, essa dominação transferia-se para o marido, perpetuando a submissão feminina e limitando sua autonomia. Elas eram vistas como propriedade dos homens, e o principal objetivo era servir aos desejos e necessidades deles. A

voz da mulher era silenciada e sua opinião desvalorizada, uma vez que qualquer forma de questionamento poderia ser interpretada como desafio à autoridade masculina.

Na esfera comportamental, as expectativas sociais estabelecem padrões rígidos que limitam a liberdade e autonomia da mulher. A submissão é frequentemente enaltecida, reforçando a ideia de que a figura feminina deve estar subordinada aos desejos e normas patriarcais. A mulher também era preterida no acesso à educação e ao mercado de trabalho. Enquanto os homens eram encorajados a estudar e buscar uma carreira profissional, às mulheres era reservado apenas o papel de donas de casa e mães. A sociedade patriarcal impunha a elas a responsabilidade de cuidar do lar e dos filhos, reforçando a ideia de que essa seria sua única função ou destino.

A sexualidade feminina, por sua vez, era alvo de regulamentação social. Normas culturais e religiosas influenciavam fortemente as percepções sobre a sexualidade das mulheres. Até o final do século XIX, as mulheres consideradas saudáveis eram as que não tinham desejos sexuais e esperava-se que não houvesse prazer nas relações íntimas, ou seja, nas palavras de Mary Del Priore (2004), é no vazio dos prazeres físicos que o corpo feminino se mostra dentro da normalidade, livre de julgamentos sociais e contribuindo para a perpetuação do controle masculino. Essa opressão se refletia também na violência física e psicológica contra as mulheres. A violência doméstica e o feminicídio eram bastante comuns, uma vez que os homens acreditavam que tinham o direito de controlar a vida e o corpo da mulher. Esta vivia constantemente com medo e submissa, desconhecendo os próprios direitos e perpetuando assim a dominação masculina.

Em síntese, a imagem da mulher na sociedade patriarcal no Brasil, com particularidades em Pernambuco, é um tema complexo, revelando as interações entre cultura, tradição e poder. A compreensão dessas dinâmicas históricas é crucial para contextualizar os desafios enfrentados pelas mulheres e promover mudanças sociais, reconhecendo não apenas as opressões, mas também as resistências que moldaram a trajetória feminina na sociedade brasileira.

Nesse sentido, a pesquisa visa analisar a representação das personagens protagonistas Filipa Raposa, Antonia Carneiro e Anna Coelho, nos romances *Os rios turvos* (1997), *No tempo frágil das horas* (2003) e *Um murmúrio de rosa* (2018), respectivamente, refletindo sobre a condição feminina e buscando compreender representações de mulheres no período colonial.

Com este estudo, pretendemos responder ao seguinte questionamento: As personagens femininas dos romances históricos de Luzilá Gonçalves Ferreira são submissas ou transgressoras? Defende-se a tese de que os três romances históricos contemporâneos revelam

representações de mulheres no período colonial, com perfis diferentes das ficções históricas tradicionais, transgredindo o sistema patriarcal e acionando outros lugares para o protagonismo feminino na sociedade. São narrativas de autoria feminina no romance histórico contemporâneo que contribuem para questionar construções simbólicas da sexualidade da mulher e o feminicídio como consequência da violência de gênero, opressão e dominação masculina.

Para tanto, traçamos alguns objetivos para a nossa pesquisa: realizar uma leitura crítica dos romances históricos do *corpus* da Tese para investigar de que maneira a autora Luzilá Gonçalves Ferreira apresenta as personagens femininas no período colonial, em Pernambuco (submissas, subordinadas, acomodadas, sensíveis, corajosas ou transgressoras). Analisar detalhadamente as peculiaridades das obras através da História e as suas protagonistas buscando compreender a condição feminina no Brasil e especificamente em Pernambuco. Selecionar aspectos que unem as narrativas históricas a partir das categorias temáticas: sexualidade e feminicídio por suspeita de adultério.

Isto posto, convém contextualizar a razão de pesquisar as temáticas que surgiram de uma inquietação da prática profissional como Jornalista, Professora de Língua Portuguesa/Literatura e das transformações na minha vida pessoal: casamento, maternidade e mercado de trabalho; que influenciaram diretamente na mulher que eu sou hoje. Como Jornalista, acompanho frequentemente reportagens sobre mulheres vítimas de feminicídios por parte de seus companheiros e este cenário preocupante nos inquietou; tendo em vista que, o Brasil tem leis punitivas avançadas, mas as estatísticas aumentam a cada ano e colocam o país no quinto lugar no *ranking* mundial de feminicídio, segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH), perdendo apenas para El Salvador, Colômbia, Guatemala (três países latino-americanos) e a Federação Russa.

Outra inquietação, era o fato de que, ao realizar as leituras de romances da Literatura Brasileira – como Professora de Literatura –, identifico representações de mulheres com a sexualidade reprimida da infância ao casamento. Isto é, no que concerne a respeito do caráter e da fidelidade que a mulher era obrigada a cumprir para com o seu marido, mediante as imposições androcêntricas e falocêntricas do sistema patriarcal. Como identifico, através da leitura do romance *Dom Casmurro* (2021), de Machado de Assis, no que consiste a relação da condição feminina e conjugal de Capitu e Bentinho, se comparado com as personagens Filipa Raposa e Bento Teixeira do romance *Os rios turvos* (1997), de Luzilá Gonçalves Ferreira; comparação essa que contribuiu para a construção de maneira profícua para a análise sobre a relação matrimonial e no que consiste as desconfianças de adultério que são nutridas pelo narrador ao longo da diegese da narrativa em tela.

Por isso, a sexualidade da mulher e o feminicídio na perspectiva de gênero nos instigaram a entender as razões que levam tantas mulheres a serem mortas por exercerem o seu direito de escolha dentro de uma relação conjugal. Este tipo de violência é abrangente em todos os níveis, conforme afirma Heleieth Saffioti (2001), haja vista não discriminar lugar, idade, religião, nível de escolaridade, camada social ou raça/etnia.

No papel de esposa, mãe e profissional no mercado de trabalho nos estados da Paraíba e Pernambuco, percebi como é difícil ser mulher frente a construções naturalizadas mesmo diante das conquistas decorrentes do movimento feminista. Uma vez que casar, procriar, cuidar da casa e ser fiel ao marido “até que a morte os separe” – se perpetuam como modelo tradicional de mulher – para uma boa família. O “destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento” (Beauvoir, 2009, p.165). Além disso, a remuneração muitas vezes é inferior ao salário do homem e a violência de gênero fica evidente quando ocupa-se um cargo de chefia em grandes empresas – tendo em visto que vivenciei todas as desigualdades de gênero citadas no texto em questão.

Justificamos a escolha do romance histórico contemporâneo devido ao nosso interesse em pesquisar o universo feminino desde o Mestrado em Literatura e Interculturalidade, o que nos levou a participar de congressos, palestras e a produzir artigos nas áreas de Literatura, Antropologia e História. São narrativas que permitem voz aos esquecidos e excluídos porque uma das características do romance histórico contemporâneo “É devolver a palavra a setores que tradicionalmente tem sido silenciados pelo discurso oficial com o objetivo de construir uma versão mais justa” (Esteves, 2010, p. 188). Este ensaísta destaca principalmente as mulheres relegadas ao papel secundário e assim escreve Luzilá Gonçalves Ferreira em seus romances

Apesar do anacronismo entre o período colonial e a Lei do Feminicídio no Brasil (2015), o romance histórico contemporâneo dá conta de ler com olhos atuais o que aconteceu no passado, visto que, ao ficcionalizar as mortes das personagens Filipa Raposa e Anna Coelho, apresentam uma nova visão crítica-reflexiva sobre os acontecimentos – a do romancista. Como aponta Maria de Fátima Marinho (1999, p. 23) é uma reescrita que retoma o passado e “funciona assim como pré-história do presente” e neste sentido traz uma narrativa com um discurso subversivo aos registros historiográficos.

Observamos que as temáticas (sexualidade da mulher e feminicídio) vêm sendo exploradas nos últimos anos pelas escritoras brasileiras contemporâneas, no entanto, ainda não há muitas pesquisas de fôlego sobre o assunto, por isso, urge a necessidade da escolha desses dois percursos fundamentais nas narrativas. Nesse sentido, esta lacuna encontrada na academia

nacional em relação à produção literária da escritora nos despertou para analisar as narrativas na intenção de oferecer uma contribuição aos estudos de gênero e ao romance histórico contemporâneo de autoria feminina no Brasil. Sabemos que numa sociedade ainda patriarcal e machista como a nossa, esta é uma pesquisa que exige persistência e convicção de que o futuro pode ser bem diferente para nós mulheres.

Com relação ao *corpus* da Tese, devemos ressaltar que, embora existam estudos significativos sobre os romances históricos de Luzilá Gonçalves Ferreira, não encontramos nas plataformas digitais pesquisas com as categorias temáticas escolhidas, sexualidade feminina e feminicídio, para o Doutorado em Literatura e Interculturalidade na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Além disso, a Tese torna-se relevante porque incorpora o romance *Um murmúrio de rosa* (2018), no qual não encontramos estudos, mesmo em artigos ou páginas de internet, o que aponta para uma pesquisa até então inédita sobre a obra e sua protagonista Anna Coelho.

Os rios turvos (1997) é o primeiro romance histórico da escritora pernambucana e refere-se ao período colonial, século XVI. Narra a história da brasileira Filipa Raposa e do português Bento Teixeira, autor do poema Prosopopéia¹. Luzilá Gonçalves pesquisava a história da Inquisição em Pernambuco quando encontrou informações sobre a vida do casal e resolveu dar visibilidade a essa mulher. Filipa Raposa denuncia o marido à Inquisição e sofre os efeitos de uma ordem social porque ela não se enquadra nos estereótipos de submissa, recatada e do lar esperado para o feminino da época. Além disso, suas características sempre chamavam a atenção: cabelos ruivos, pele clara, olhos verdes e personalidade forte, uma mulher com um perfil de transgressora. Por conta da suspeita de adultério, é vítima de feminicídio.

A obra *No tempo frágil das horas* (2003) narra a história de Antonia Carneiro da Cunha e seus desafios para administrar os engenhos da família no início da revolução industrial, no Estado de Pernambuco. A autora recria nas personagens características típicas de uma cultura antiga: donos de engenhos, conde, baronesa e escravos. Antonia é uma mulher que domina a leitura e conhece de perto as noites de Paris, que se casou com o tio para que o patrimônio ficasse na família e que ficou viúva muito cedo, tendo que enfrentar os problemas econômicos, a decadência do amor e a solidão espiritual. A temática contextualiza o casamento em família e a situação das minorias (mulheres e escravos/as). A sexualidade

¹ Escrito durante o cárcere de Bento Teixeira, em Lisboa, retrata a vida e o trabalho de Jorge de Albuquerque, terceiro donatário da Capitania de Pernambuco. É considerado o início do Barroco na Literatura Brasileira.

feminina também é apresentada em vários trechos, desde o nascimento da baronesa, a virgindade e o sexo no casamento.

Um murmúrio de rosa (2018) é um dos romances históricos mais recentes da autora e tem como cenário a Guerra dos Mascates (1710 a 1711) para contar a vida de Anna Coelho ao lado de André Vieira de Melo, em Olinda, também em Pernambuco. A Guerra dos Mascates é conhecida como “alterações pernambucanas” e suas causas não podem ser observadas apenas pela elevação do Recife à vila e a constituição da Câmara Municipal, em detrimento do termo Olinda, mas remontam ao período da restauração com a impunidade dos nobres. Nesta obra, a escritora reinventa os contextos históricos, transformando os acontecimentos passados em fatos presentes sobre a mulher que aprendia a costurar, bordar, cozinhar e ser a donzela perfeita para o casamento. Em uma época em que as mulheres também valiam pelo dote, o discurso ficcional de Luzilá Gonçalves aborda a temática em torno de Anna Coelho, que, sem nobreza no nome na cidade de Ipojuca, casa-se com André Bernardo. As viúvas, o adultério e o assassinato da protagonista pelo marido e sogra são temáticas da segunda parte da obra.

A pesquisa segue os pressupostos teórico do Romance Histórico Contemporâneo e da perspectiva dos Estudos de Gênero. Neste sentido, no segundo capítulo focalizaremos o Romance Histórico Contemporâneo como instrumento de voz para as mulheres e o Romance Histórico de autoria feminina. O intuito não é fazer uma extensa revisão de teorias, mas apresentar a evolução do gênero e sua contribuição para a visibilidade da história de mulheres na narrativa literária, especialmente de Luzilá Gonçalves Ferreira, uma vez que, de certa forma, resgatou a história da mulher e produziu novas imagens do feminino e sua representação na Literatura Brasileira. Consideramos necessários os seguintes pressupostos teóricos para o estudo: as obras de György Lukács (2011) – que aponta Walter Scott como “pai fundador” desse gênero, Antônio Roberto Esteves (2010), Aldinida Medeiros (2019); Maria de Fátima Marinho (1999) e Linda Hutcheon (1991).

Concluimos o capítulo apresentando a escritora pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira na Literatura Contemporânea, que escreve romances narrando histórias de mulheres, a partir de temáticas como sexualidade, maternidade, violência/feminicídio – selecionadas para o *corpus* analisado da Tese. Neste item, como suporte realizamos uma entrevista por e-mail com a escritora no ano de 2021², a leitura de suas obras, entrevistas e estudos publicados sobre a autora e seus romances. A partir de pesquisas em sites de editoras, também elaboramos um quadro com as obras publicadas entre os anos de 1981 a 2024, o que evidencia uma produção

² (C.f. Anexo B) – Entrevista com a escritora Luzilá Gonçalves Ferreira.

voltada para as mulheres, especialmente do Estado de Pernambuco, e que contribuem para representar histórias de Anas, Antonias e Filipas de qualquer cidade, estado ou país.

No terceiro capítulo apresentamos contribuições da Crítica Feminista Literária para a visibilidade da autoria feminina e representações de mulheres em narrativas da Literatura Brasileira, seguida de uma breve contextualização sobre sexualidade feminina e violência. Para as considerações, recorreremos aos estudos de Teresa de Lauretis (1994), Joan Scott (1995), Constância Duarte (2003), Elódia Xavier (1998), Elaine Showalter (1994), Lúcia Osana Zolin (2009; 2015), Regina Dalcastagnè (2005), entre outros. Outra discussão no capítulo é a possibilidade de marcas da autoria feminina nos textos. Será que o texto escrito por mulher apresenta diferenças em relação ao autor masculino? As marcas nos textos de autoria feminina terão reflexões a partir dos estudos de Lúcia Castello Branco (2004), Isabel Allegro Magalhães (1995) e Antônio de Pádua Dias da Silva (2010; 2011).

No quarto capítulo adentramos ao universo das três protagonistas mulheres para analisar representações da sexualidade feminina nos romances *Os rios turvos* (1997), *No tempo frágil das horas* (2003) e *Um murmúrio de rosa* (2018). São mulheres que, diante dos conflitos para conseguirem uma liberdade sexual, podem ser consideradas exemplos de resistência e transgressões às normas da Igreja Católica e ao sistema patriarcal. Com o objetivo de possibilitar uma melhor compreensão do texto, partimos do seguinte questionamento: como a sexualidade feminina é representada nos romances de Luzilá Gonçalves Ferreira, tomando para as análises o tripé: desejo sexual feminino reprimido, submissão ao masculino e a procriação – o destino da mulher/mãe –, representações em torno da maternidade e do casamento.

Iniciamos com Filipa Raposa, mostrando como a personagem caracterizada como “senhora do seu próprio desejo sexual” se comportou diante da opressão advinda do discurso da Igreja Católica e do patriarcalismo. Em seguida, analisamos a sexualidade da protagonista Antonia Carneiro Cunha, da adolescência ao casamento, representando uma voz subversiva ao sistema patriarcal. Antonia não teve, mas defende os amores livres, a exemplo do que vive, no romance, sua sobrinha Maria Amália, com o segundo marido, o conde Gaston. No último tópico, a nossa análise será da personagem Anna Coelho, uma esposa encarcerada ao destino de mulher/mãe e que nos leva a questionar as práticas sexuais femininas no casamento apenas para a procriação. Elizabeth Badinter (1986), Mary Del Priore (2004, 2009, 2011), Michel Foucault (2007), Pierre Bourdieu (2012) e Simone de Beauvoir (2009) são algumas referências teóricas para o capítulo proposto.

O quinto capítulo abordará reflexões da violência contra a mulher refletida nos casos de feminicídio no espaço doméstico/casamento por suspeita de adultério. Para analisarmos a

violência de gênero em algumas modalidades (física, sexual, moral, psicológica, familiar e simbólica) realizamos uma discussão das vivências das personagens no casamento e em seguida uma reflexão sobre a morte das mulheres, a partir do Código Civil de 1916, que instaurou o crime em defesa masculina. Posteriormente o feminicídio na perspectiva de gênero. Sabe-se que o assassinato de mulheres ganhou ressignificado com a Lei do Feminicídio nº 13.104/2015. para um novo crime e, portanto, o agressor a partir da lei tem uma punição criminal correspondente, no entanto, aparatos jurídicos lhe deram legitimidade por décadas.

A violência contra mulheres praticada pelos companheiros é uma realidade observada desde o início da colonização, sendo recente as leis para punir os culpados: a Lei Maria da Penha nº 11.340/2006 e a Lei do Feminicídio. Frequentemente, quando se trata desse crime, julga-se que a responsabilidade é da vítima como uma punição para o seu corpo transgressor. Assim, partiremos principalmente dos pressupostos teóricos críticos de Carlos Magno Gomes (2013;2014;2021), Pierre Bourdieu (2012), Heleieth Saffioti (1997; 2001; 2016) e Gayatri Chakravorty Spivak (2010).

Buscando, ao longo desta pesquisa responder à pergunta-problema da Tese, sobre a sexualidade feminina e o feminicídio representados na autoria de Luzilá Gonçalves Ferreira, observamos que resultam da insubmissão de mulheres consideradas transgressoras para o período colonial.

2 O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO: INSTRUMENTO DE VEZ E VOZ PARA AS MULHERES

Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as situações do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais.

(Linda Hutcheon, 1991)

2.1 Reflexões críticas sobre o Romance Histórico Contemporâneo

O romance apresenta-se como gênero de expressão literária contemporânea, com temáticas diversificadas e sempre em evolução. Surgido no século XII, sua ascensão em relação aos demais gêneros da literatura consagrou-se na segunda metade do século XVIII e no século XIX, transformando-se em uma narrativa aberta, que daria conta de retratar a nova sociedade. Aguiar e Silva (2007), ao discorrer sobre a gênese e o desenvolvimento do romance, afirmam que, “de mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance voltou-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem e testemunho polêmico” (Aguiar; Silva, 2007, p. 671), porque o romancista, de autor pouco considerado na república das letras, transformou-se num escritor prestigiado, exercendo poderosa influência nos seus leitores. Por meio do Romantismo, a narrativa romanesca afirma-se decisivamente como uma grande forma literária, apta a exprimir os multiformes aspectos do homem e do mundo.

O filósofo Mikhail Bakhtin (1988) observa que o romance está apto a refletir os processos de transformação da realidade histórica e permanece em evolução: “É o único gênero por se constituir, e ainda inacabado” (Bakhtin, 1988, p. 397). Segundo o teórico russo, é o único também nascido e alimentado pela era moderna e aparentado a ela, enquanto os outros gêneros são recebidos como um legado dentro de uma forma acabada, pronta, apenas adaptando-se às novas condições de existência. Acomoda-se mal com os outros gêneros e luta pela sua supremacia na literatura. Bakhtin, ainda em seu estudo, afirma que o nascimento e a formação do romance se realizam sob a luz da História.

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa a futura evolução de toda a literatura. Desse modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a

renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental para o desenvolvimento de toda a literatura. Nisto reside a importância excepcional do romance como objeto de estudo para a teoria e a história da literatura (Bakhtin, 1988, p. 400- 401).

Diante de sua evolução e aproximação da História – com sua capacidade de ler o presente, revisitando o passado –, o gênero ganhou visibilidade como romance histórico, e, na contemporaneidade, passou a representar uma voz para os grupos silenciados, como os negros e as mulheres. Trata-se do romance histórico contemporâneo ou novo romance histórico, espaço bastante promissor para a produção literária de autoria feminina. O respectivo gênero surgiu do romance histórico tradicional, mas pouco são conhecidas as obras escritas por mulheres no país, que alcançam rupturas significativas com essa narrativa, na literatura contemporânea do século XX, principalmente contando histórias de mulheres.

Para falar das características do romance histórico contemporâneo, é preciso antes definir o que consideramos como romance histórico tradicional. Conceitua-se o romance histórico tradicional como uma narrativa híbrida na literatura, que nos remete ao romantismo e às ideias do crítico marxista György Lukács (2011), que situa a narrativa a partir das obras³ do escocês Walter Scott. O autor relaciona o surgimento do romance histórico na Europa, no início do século XIX, aos efeitos das transformações políticas da Revolução Francesa, à ascensão e queda de Napoleão. György Lukács, principal referência para os estudiosos do tema, registra que, nos séculos XVII e XVIII, existiam romances históricos, mas apenas por sua temática exterior e roupagem, e não por serem um retrato de uma época histórica concreta.

Para o crítico, não se encontrará nada que possa, de algum modo, iluminar em sua essência o fenômeno do romance histórico antes de Walter Scott, e justifica seu posicionamento enfatizando a falta do elemento especificamente histórico e o fato de as particularidades dos homens ativos derivarem da especificidade histórica de seu tempo. “A questão da verdade histórica na descrição ficcional da realidade permanece fora de seu horizonte (Lukács, 2011, p. 33).

Os estudos de Lukács (2011) caracterizam o romance histórico scottiano como de conhecimento intenso e pormenorizado dessa literatura de ficção histórica. Os heróis do romance de Walter Scott são diferentes, uma renúncia ao modelo romântico: “Sua tarefa é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande

³ Conforme Marinho (1999), a publicação de *Waverley* (1814) marca a inauguração do romance histórico. Sendo que a consolidação e popularização desse gênero ocorrem com a publicação de *Ivanhoe* (1819).

crise da sociedade” (2011, p. 53). Em contrapartida, os estudos dos realistas não veem historicamente aquilo que é específico de seu próprio tempo, pois captam apenas os traços essenciais do presente. Em relação à narrativa histórica, Lukács reforça que, para Scott, “Os detalhes são apenas um meio para atingir a fidelidade histórica retratada, para evidenciar de maneira concreta a necessidade histórica de uma situação concreta” (Lukács, 2011, p. 80). A fidelidade histórica refere-se à verdade da psicologia histórica das personagens e do seu modo de agir.

Conforme o teórico, os romances históricos tratam da construção das personagens vivendo no seu tempo e não na época do escritor, a exemplo dos romances antes de Scott. Sendo assim, podemos dizer que escritos anteriores a esses romances também não são considerados históricos, de acordo com Lukács. Mas, sem dúvida, os dois romances são recriações para a narrativa histórica na literatura, reforçando a ideia de que um bom romance histórico ensina mais do que um livro de história. Entretanto, é preciso deixar claro que os romancistas não repetem a história como os historiadores, mas, prioritariamente, narram a vida das personagens com elementos da ficção literária.

Antônio Roberto Esteves (2010) ressalta que coube a Scott criar essa nova variante narrativa de personagens inseridos no fluxo da história, atuando de modo que seu comportamento explicita as peculiaridades da época representada. O autor acentua que o esquema do romance histórico criado por Scott obedece a dois princípios. O primeiro diz respeito à ação, que ocorre em um passado anterior ao presente do escritor, com um ambiente rigorosamente reconstruído, em que figuras históricas ajudam a fixar a época – trama fictícia, personagens e fatos inventados pelo autor. O segundo é marcado pela introdução, na trama ficcional, de um episódio amoroso geralmente problemático, cujo desenlace pode variar, ainda que, na maioria das vezes, termine na esfera do trágico. Esteves acrescenta que

Preocupação do romance histórico romântico foi manter equilíbrio entre a fantasia e a realidade, configurando-se como espaço discursivo em que os jogos inventivos do escritor, aplicados a dados históricos, produzissem composições que oferecessem aos leitores, simultaneamente, ilusão do realismo e oportunidade de escapar de uma realidade insatisfatória. Como bem observa o crítico espanhol Amado Alonso (1984, p. 26), a técnica própria do romance e a atitude romântico positivista se alternaram ou se juntaram ao longo do século XIX para produzir e fixar importantes características nesse novo gênero (Esteves, 2010, p. 19).

Antônio Roberto Esteves (2010) ressalta que os romances históricos considerados tradicionais continuaram sendo publicados ao longo de praticamente todo o século XX. Sendo que alguns romperam com um dos pressupostos básicos apontados por Lukács para o modelo fixado por Scott: a ficcionalização de personagens históricos, e, adotando o parâmetro

instaurado pelos sucessores do escritor José de Alencar, muitos transferem a ação para as diversas regiões, seguindo os passos do regionalismo. Entretanto, poucos dos grandes escritores regionalistas que deram consistência a essa forma de escrita que marcou o segundo momento do modernismo brasileiro escreveram romances históricos.

Segundo Marilene Weinhardt (1994), o trabalho pioneiro e, em certo sentido, ainda único de George Lukács não pode ser ignorado nos estudos. Em suas observações, ela ressalta que Lukács acentua o romance histórico funcionando distintamente do romance. Sua especificidade, que é a de figurar a grandeza humana na história passada, deve resolver-se nas características gerais da forma romanesca, o que inclui também a possibilidade de apresentar as figuras históricas em momentos historicamente decisivos. Concordamos com Marilene Weinhardt que o romance histórico:

Não se propõe unicamente a ideia de recontar a história sob outro viés, ou “repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. O bom romance histórico resulta da compreensão entre o passado histórico e o tempo presente (Weinhardt, 1994, p. 50-51).

Para a ensaísta, o diálogo entre os estudiosos da ficção e da história intensificou-se no país com a realização de seminários e debates no final dos anos de 1980⁴. Pode-se dizer que o romance histórico difundiu-se no Brasil do século XIX e, da mesma forma, seu surgimento aparece associado à consolidação do próprio romance moderno como gênero, com a instalação em terras americanas dos princípios do romantismo e da forma de divulgação dessa literatura, o folhetim.

O gênero romance histórico é considerado nos estudos um dos principais meios encontrados pelos escritores românticos para a reinterpretação nacionalista de fatos e personagens da nossa História, revalorizando e recriando o passado. Roberto Esteves (2010) aponta os autores que se destacaram: José de Alencar, com *As minas de prata* (1865) e *A guerra dos Mascates* (1873)⁵; Bernardo Guimarães, com *Lendas e Romances e Histórias e Tradições*

⁴ Entre esses eventos que ajudaram ampliar e divulgar os estudos na área, merecem destaque pelo temário, pela amplitude e pelo nível de trabalhos apresentados, o "Colóquio Narrativa: Ficção e História", realizado no Rio de Janeiro em 1987, organizado por Dirce Cortes Riedel, e o "Encontro Internacional sobre Literatura e História na América Latina", em 1991, patrocinado pelo Centro Angel Rama (SP) e organizado por Ligia Chiappini e Flávio Wolf Aguiar (Weinhardt, 1994, p. 50-51).

⁵ *As minas de prata* (1865) e *A guerra dos mascates* (1873) são considerados romances históricos assim como *O Guarani* (1857), ainda que alguns críticos e historiadores da literatura o reconheçam como nativista ou indianista. Os românticos, como José de Alencar, alimentaram o ideário ufanista de um país idílico, continental e heroico em sua constituição – mesmo que a figura do grande herói tenha sido mais frequentemente construída sob a égide da

da *História de Minas Gerais* (1872); e Franklin Távora, com o *Matuto* (1878); Lourenço (1878)⁶. O autor reforça que o romance histórico de José de Alencar pertence à fase de construção da nova pátria, pois sua literatura era uma forma de atuar, de contribuir para o bom resultado do projeto de uma pátria brasileira.

Ao longo do século XX, o modelo passou por grandes alterações formais e temáticas, mudanças essas que são percebidas nas obras críticas e engajadas de autores como Ernest Hemingway, André Malraux ou John Dos Passos, que, entre outros, transpuseram para a ficção as profundas mudanças e os fatos trágicos ocorridos da Primeira Guerra à Revolução Chinesa. No Brasil, o escritor Oswald de Andrade se arriscou a compor um mural das melancólicas transformações vividas durante a República Velha e os primeiros tempos de Getúlio Vargas. Nas décadas de 1980 e 1990, a produção de romances históricos alcançou um número significativo, e o escritor Assis Brasil, por exemplo, contribui com *Videiras de Cristal* (1990); *Um castelo no pampa – trilogia* (1992-1993); *Concerto campestre* (1997) e *Breviário das terras do Brasil* (1997). Outro destaque é a escritora Ana Miranda, que publica *Desmundo* (1996).

A ficcionalização de personagens literários e escritores, que se apresentava como uma das linhas de força do romance histórico na década de 90, mantém-se firme na primeira década do século XXI. Além das obras de Ana Miranda, são exemplos *A filha do escritor* (2008), de Gustavo Bernardo, *O Dom do Crime* (2010), de Marco Luchesi, e *Machado* (2016), de Silviano Santiago, que ficcionalizam a obra ou a vida de Machado de Assis; *Era no tempo do Rei* (2007), de Ruy Castro, que retoma a personagem Leonardo do romance *Memórias de um sargento de milícias*, recriando uma narrativa na qual essa personagem ficcional convive com a figura de Dom Pedro I.

2.2 Algumas notas sobre Romance Histórico Contemporâneo

Após considerações sobre a ruptura em relação ao modelo tradicional do romance histórico, apresentamos algumas características do gênero no contemporâneo. Conforme Esteves (2010), o ensaio do crítico literário Fernando Ainsa (1999), intitulado *La nueva novela latino-americana*, aponta dez características significativas do romance histórico contemporâneo em comparação ao tradicional. As dez marcas do novo romance demonstram

escrita da História e as figuras menores tenham, mais recorrentemente, composto os romances românticos, conforme já anunciara Lukács ao analisar o romance histórico (Cruz, 2014, p. 16).

⁶ Os romances citados estão referenciados na obra de Esteves (2010).

uma transformação significativa no gênero, permitindo que os autores contemporâneos explorem a história de maneira mais diversificada e crítica.

1-O novo romance histórico caracteriza-se por fazer uma releitura crítica da História; 2- A releitura proposta por esse romance impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da História. Nesse sentido, a literatura visa suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a todos os que foram negados, silenciados ou perseguido; 3- A multiplicidade de perspectivas possíveis faz com que se dilua a concepção de verdade única com relação ao fato histórico; 4- O novo romance histórico aboliu o que Bakhtin (1990, p.409) chama de "distância épica" do romance histórico tradicional, pelo uso de recursos literários como o emprego do relato histórico em primeira pessoa; monólogos interiores; descrição da subjetividade e intimidade das personagens; 5- Ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, esse romance se afasta deliberadamente da historiografia oficial; 6- Há, nesse tipo de romance, uma superposição de tempos históricos diferentes. Sobre o tempo romanesco, presente histórico da narração, incidem os demais; 7- A historicidade do discurso ficcional pode ser textual, e seus referentes documentar-se minuciosamente, ou, pelo contrário, tal textualidade pode revestir-se de modalidades expressivas do historicismo a partir da invenção mimética de textos historiográficos; 8-As modalidades expressivas dessas obras são muito diversas. Em algumas, as falsas crônicas disfarçam de historicismo suas textualidades. Em outras, se valem da glosa de textos autênticos inseridos em textos onde predominam a hipérbole ou o grotesco; 9- Produz uma releitura distanciada, carnavalizada ou anacrônica da história que se reflete numa escritura paródica que, por sua vez, produz novos sentidos, destitui os sentidos arraigados em determinada textualidade e pode fazer a história aparecer sob uma visão burlesca ou sarcástica; 10- A utilização deliberada de arcaísmos, pastiches ou paródias, associada a um agudo sentido de humor pressupõe uma maior preocupação com a linguagem que se transforma na ferramenta fundamental desse novo tipo de romance, levando à dessacralizadora releitura do passado a que se propõe (Ainsa *apud* Esteves, 2010, p. 29-30).

Mesmo diante da extensa caracterização para que um romance possa ser considerado, dentro dos limites estruturais e temáticos, como novo romance histórico, segundo Ainsa (1991), não é necessário que ele apresente todas as características mencionadas no texto. Para o crítico, a base que pode ser encontrada no romance é a construção de uma narrativa que busca achar o indivíduo perdido atrás dos escombros de uma história esfacelada, além de descobrir e enaltecer a figura humana em sua faceta mais autêntica. Podemos entender os romances históricos de Luzilá Gonçalves Ferreira, a partir das primeiras três características citadas no texto e do uso de paródia.

Diferente do conceito de Lukács, o romance histórico contemporâneo passou a ser uma narrativa de visibilidade dos marginalizados, ficcionalizando personagens históricos e fazendo uma releitura da história com liberdade, ou, como destaca Linda Hutcheon (1991), protagonistas marginalizadas e figuras periféricas da história ficcional. São narrativas

reescrevendo acontecimentos e personagens do passado. Nessa esteira de romances, destacamos personagens femininas representando perfis de mulheres sem padrões e livres da opressão da História oficial. É o gênero mais próximo de fazer da literatura narrativa a história não oficial dos povos, particularmente dos vencidos, a quem a história habitualmente negou voz.

A ascensão do gênero, abrindo espaço aos romances em que os aspectos sociais ganham maior evidência na literatura contemporânea, ocorreu no início do século XX. De acordo com Maria de Fátima Marinho (1999), pode-se chamar de romance histórico pós-moderno os textos produzidos desde 1963 até os dias atuais, mas que mantêm como “próprio de sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance, e de uma certa *verdade*, apanágio do discurso da história” (Marinho, 1999, p. 12). A ensaísta acrescenta que “o passado funciona assim como pré-história do presente, lugar onde se encarnam as verdades religiosas e as intemporais paixões humanas” (Marinho, 1999, p. 23). O romance histórico contemporâneo adota uma narrativa crítica e reflexiva sobre fatos e figuras históricas, aproxima a realidade da sociedade para o mundo do leitor e elabora formas alternativas e heterodoxas de rever a História⁷. Ainda, de acordo com a autora citada, o romance histórico

[...] torna-se não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política. Tal constatação leva à tomada de consciência do caráter eminentemente crítico e contextualizado de qualquer forma de conhecimento histórico na atualidade, facto que se traduz frequentemente pelo uso da ironia (Marinho, 1999, p. 39).

Maria de Fátima Marinho (1999), citando o romance histórico português, ressalta inúmeros exemplos de ironia que contribuem para o processo metaficcional e afirma que o conceito de ironia implica necessariamente o de paródia. Parodiar não significa destruir o passado, mas repensá-lo a partir da História, porque “a definição de paródia significa sempre um novo sentido que é dado a um texto preexistente” (Marinho, 1999, p. 40). Seria, necessariamente, a intenção do autor e o reconhecimento do leitor. A ironia e a paródia encontram-se, por vezes, associadas à metaficção, principalmente no romance histórico pós-moderno, ou seja, é de fundamental importância para a sua compreensão. Ainda de acordo com Marinho,

⁷ Utilizamos História, com “H” maiúsculo, em relação à narração de fatos históricos, e história, com “h” minúsculo, como sinônimo de enredo.

[...] o repensar irônico pós-moderno da História revela-se definitivamente não nostálgico, ao contrário da evocação romântica das Idades Médias de sonho, na medida em que se toma plena consciência de que não há uma só verdade, facto que se poderá traduzir por uma grande instabilidade na focalização. A mudança, por vezes, constante de focalização, relatando cada uma a sua versão da História, da medida exacta da precária verdade do passado (Marinho, 1999, p. 41).

Por sua vez, as focalizações – característica fundamental no que se refere ao relevo das personagens – contribuem para valorizar, no romance histórico pós-moderno, uma perspectiva diferente da História oficial. Segundo Maria de Fátima Marinho (1999), os narradores frequentemente são os proscritos, os marginais ou as mulheres, que imprimem ao discurso um tom diferente do que consta nos tradicionais livros de História. “A importância dos marginais é assim diferente daquela do século XIX e que Lukács sistematiza, não assumindo estes o papel de proscrito que é olhado com complacência por narrador e personagens principais” (Marinho, 1999, p. 43). A mudança de perspectiva favorece o aparecimento de histórias alternativas e de novas reflexões por meio do autor.

Um exemplo citado pela autora é *Além do Mar*, de Miguel Medina, que narra a viagem de Vasco da Gama à Índia, partindo da perspectiva dos nativos e dos marinheiros. Em síntese, desde a publicação de *Waverley*, de Walter Scott, considerado por George Lukács (2011) o marco desse gênero na modernidade, o romance histórico mudou e foram acrescentados ao gênero conceitos, ou seja, novas problemáticas em relação a sua classificação. Na esteira dos novos estudos dessa narrativa, na contemporaneidade, se destaca Linda Hutcheon (1991), com o conceito de “Metaficção Historiográfica”. Para Aldinida Medeiros (2019), isso ocorreu porque surgiu a necessidade, dentro do próprio gênero, de uma subdivisão:

A História – antes tida como verdadeira, agora alvo de reflexões sobre a construção de um discurso oficial questionável – apresenta-se como um campo em que se podem observar novos olhares, resultado de novas práticas e condutas quer de historiadores quer de romancistas. Para nós, a característica maior do romance histórico contemporâneo e diferença em relação ao romance tradicional é a alteração a ele subjacente da perspectivação da História canônica (Medeiros, 2019, p. 40).

Segundo Linda Hutcheon (1997), a Metaficção Historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. A narrativa histórica é construída a partir de dois elementos: os descritos nas narrativas e o tipo de enredo que o historiador escolheu para conferir sentido a seu texto. “Este, na função de contador de história, pode ‘silenciar, excluir e eliminar do passado’, exatamente como os escritores”

(Hutcheon, 1991, p. 143). Um elemento que nunca pode faltar em nenhum texto histórico ou literário é o elemento ficcional.

Conforme a autora, a Metaficção Historiográfica caracteriza o pós-modernismo na ficção sendo “considerada a quarta maneira de narrar o passado ao lado da fábula, estória heroica e romance histórico, apontadas por Umberto Eco” (Hutcheon, 1991, p. 144). Ela enfatiza, ainda, que a Metaficção Historiográfica não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós, atualmente, e seus protagonistas são os ex-cêntricos, os marginalizados e as figuras periféricas da história ficcional. Destaca, ainda, que:

A Metaficção Historiográfica se aproveita das mentiras e das verdades do registro histórico. Em romances como *Foe*, *Burning Water* ou *Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais), certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido. A segunda diferença está na forma como a ficção pós-moderna realmente utiliza os detalhes ou os dados históricos. A ficção (para Lukács) costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional. A Metaficção Historiográfica incorpora esses dados, mas raramente os assimila (Hutcheon, 1991, p. 152).

Os romances pós-modernos levantam, em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas que merecem um estudo mais detalhado. Questões em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história. Subjetividade, intertextualidade, referência e ideologia estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção no pós-modernismo. No entanto, muitos teóricos se voltaram para a narrativa como sendo o único aspecto que engloba a todas obras, pois o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição do sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos.

Com base nessas postulações de Linda Hutcheon (1991), podemos dizer que a Metaficção Historiográfica também se volta para os intertextos da História e da literatura. Ela considera que foram autoras feministas, juntamente com os negros, que utilizaram a intertextualidade irônica com os objetivos ideológicos e esteticamente (como se, na verdade, os dois pudessem ser separados de modo tão fácil). Para esses autores, a paródia é mais do que uma simples estratégia essencial pela qual a “duplicidade” se revela, é uma das principais maneiras pelas quais as mulheres e outros ex-cêntricos usam e abusam, estabelecem e depois desafiam as tradições masculinas na arte. A ironia e a metaficção estão, às vezes, associadas,

sobretudo no romance histórico contemporâneo ou pós-moderno. “Portanto, como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada” (Hutcheon, 1991, p. 185).

Assim, observamos nesta Tese que o romance histórico contemporâneo difere do romance histórico tradicional porque traz para a narrativa personagens que ficaram à margem da História, a exemplo das mulheres nas narrativas de Luzilá Gonçalves Ferreira, além da forma como o escritor vai narrar os acontecimentos das protagonistas. Ou, como diz Maria de Fátima Marinho (1999), tem continuidade a partir do tradicional, mas com algumas inovações, e a ironia é uma delas. O romance histórico contemporâneo ou pós-moderno não é uma pura historiografia, apresentando uma reconstrução da realidade dos fatos históricos das personagens, tendo em vista que o romance é ficção, palavra que significa invenção fabulosa ou artificiosa.

A partir do exposto, afirma-se que as narrativas de Luzilá Gonçalves Ferreira se inserem na característica do romance histórico contemporâneo porque a autora, ao resgatar a História de mulheres silenciadas na História oficial, transforma-as em protagonistas na Literatura Brasileira. São personagens baseadas em fatos reais que se destacam nas narrativas, conforme observaremos nos capítulos seguintes, na análise dos romances, *corpus* da Tese.

Nessa perspectiva, as vivências femininas são ressignificadas pelo viés histórico, de modo que as vozes emudecidas ecoam na autoria feminina de Luzilá Gonçalves Ferreira. É relevante destacar que os romances citados apresentam intertextos da História e da Literatura, que são permeados pela Metaficção Historiográfica, ou seja, “decidem quais os acontecimentos que se transformarão em fatos” (Hutcheon, 1991, p. 161). No entanto, não é nossa pretensão limitar os romances da autora a uma única tendência, mas optamos, na Tese, por usar como referência o termo “romance histórico contemporâneo”, por o considerarmos mais abrangente para os estudos.

2.3 Romance Histórico de autoria feminina no Brasil

O diálogo entre a História e a Literatura amplia novas reflexões sobre a sociedade. No Brasil, ganhou visibilidade desde o final do século XX, com a publicação de romances de autoria feminina, especialmente romances históricos, gênero híbrido que mescla a História e a Literatura. Considera-se essa relação importante para estudos que abordam o romance histórico em suas mais diversas modalidades. No entanto, ainda existe uma preocupação em separar as narrativas históricas das narrativas literárias. Apesar de esse discurso de real e ficcional

persistir, os escritores de romances contextualizam seus personagens, ambientes e acontecimentos para conquistar o leitor com uma obra significativa, pois a literatura tem uma construção discursiva privilegiada, narrando diferentes épocas. “Se o texto histórico produz uma versão do passado convincente e próxima o mais possível do acontecido, o texto literário não deixa de levar em conta essa aproximação” (Marinho, 1999, p. 57).

Para a teórica Linda Hutcheon, o que a escrita pós-moderna ensinou é que, tanto a História quanto a ficção são discursos, ou seja: “Sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (Hutcheon, 1991, p. 122). É a partir daí que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que os transformam em fatos históricos do presente. Ela acrescenta que, antes da “história científica”, a Literatura e a História pertenciam à mesma árvore do saber, mas depois veio a separação das disciplinas e, atualmente, os estudos se concentram mais no que as duas têm em comum do que nas diferenças. Seguindo o pensamento da autora, tanto a História quanto a ficção romanesca são narrativas com discurso próprio, que se diferenciam apenas na estrutura textual, porém não se pode falar em “verdades absolutas”. Sobre a História e a Literatura, é preciso lembrar

[...] que as duas obtêm sua força a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo (Hutcheon, 1991, p. 141).

Linda Hutcheon, que utiliza o termo “Metaficção historiográfica”⁸ para uma nova categoria de ficção romanesca – ao inserir o discurso da História em um texto literário –, afirma que as relações entre a História e a Literatura partem da verossimilhança com os fatos reais. Nesse sentido, a responsabilidade desse passado vai depender tanto do historiador, como das estratégias adotadas pelos romancistas, que evidenciam, na escrita, os fatos adormecidos nas narrativas oficiais. No entanto, o texto vai além de uma criação literária, pois não trata apenas de descrever a realidade dos fatos, mas também de apresentar possibilidades de refletir e questionar essa representação do real da sociedade.

⁸ Linda Hutcheon (1991) refere-se à Metaficção Historiográfica como um conceito da pós-modernidade a partir do qual se discute relações nos estudos entre a História e a Literatura.

Com base nessa perspectiva, o diálogo entre a História e a Literatura contribui para a construção do romance histórico contemporâneo, especialmente de escrita de autoria feminina no Brasil. A partir dessa categoria, os arquivos históricos de mulheres, que estavam esquecidos, passaram a compor um novo aspecto no romance histórico contemporâneo escrito por mulheres. Regido pela linguagem poética, esse romance não se configura em uma história oficial, pois se volta para a imaginação e a subjetividade de quem escreve. São romances ficcionalizando acontecimentos e personagens marginalizados, respeitando a verossimilhança com a História. “Essa adulteração dos fatos da história consagrada é o principal meio de fazer com que o leitor se conscientize sobre a natureza específica do referente teórico (Hutcheon, 1991, p. 123).

O estudo de Antônio Roberto Esteves (2010, p. 33) mostra que as mulheres escrevem romance histórico há muito tempo, sendo que, a partir da década de 1990 do século XX, a autoria feminina com essa narrativa alcançou rupturas significativas na Literatura Contemporânea. Podemos relacionar essas transformações à inserção das mulheres em várias esferas da sociedade, e sua consequente visibilidade na escrita literária. Ao concluir a trajetória do romance histórico no Brasil, desde suas origens até os anos 1970, Esteves faz algumas observações sobre este gênero literário em relação à autoria feminina, mostrando que apresentam trechos da História do Brasil como pano de fundo para seus personagens.

Mariléia Gärtner (2006) afirma que os estudos de Cristina Tejada oferecem um panorama dessa trajetória da mulher no romance histórico⁹, dividindo-o em três momentos: século XIX, a partir dos anos 30 do século XX e, depois, a partir dos anos de 1950. O primeiro, no século XIX, trata das obras que fundam a nacionalidade e teria começado no ano de 1859, quando Ana Luísa de Azevedo Castro (1823 - 1869) publicou seu romance. Nesta obra, *D. Narcisa Villar* (1859), mulheres e índios representam resistência a uma sociedade patriarcal, colonialista e racista. Antes de sua publicação em livro, o romance foi publicado em folhetim, no jornal *A Marmota*, do Rio de Janeiro, no ano de 1858.

O artigo *Gênero e indianismo no Brasil colonial: uma leitura de D. Narcisa de Villar de Ana Luísa de Azevedo Castro* (2014), de Elis Regina Guedes de Souza e Marcelo Medeiros da Silva, traz uma importante contribuição para os estudos sobre a obra. Segundo os autores, além da representação valorativa do índio, traço da narrativa de Ana Luísa de Azevedo Castro, outra marca do romance é a exaltação da mulher/heroína – D. Narcisa de Villar. Com essa valorização, Castro busca dar “um destaque relevante à mulher representada em Narcisa,

⁹ Como os romances históricos citados são pouco conhecidos, consideramos por bem disponibilizar algumas reproduções das capas das obras (Cf. Anexo C) – Romances Históricos escritos por mulheres nos séculos XIX e XX.

dotando-a de ares de superioridade, tanto de coração como de beleza física” (Souza; Silva, 2014, p. 3). Eles destacam ainda que a autora aborda outro aspecto da sociedade:

O casamento como jogo entre homens e, portanto, determinado por interesses financeiros e políticos, ocasião de enriquecer à mulher, principalmente àquelas que não queriam seguir as regras e rédeas de tal jogo. A romancista é enfática também ao criticar, em toda a sua obra, a condição de marginalidade e exclusão do indígena e da mulher, mesmo esta sendo branca e da classe rica (Souza; Silva, 2014, p. 11).

O romance *D. Narcisa de Villar* se passa no Brasil colônia, entre os anos de 1500 e 1822, no qual as mulheres viviam como indivíduos distantes das instâncias de poder e decisão da sociedade. Seguindo o exemplo das mulheres que se dedicavam à escrita no século XIX, época em que o feminino enfrentava limitações e preconceitos, Ana Luísa usou o pseudônimo de Indígena do Ipiranga¹⁰. A escritora nasceu em Santa Catarina e viveu boa parte da sua vida no Estado do Rio de Janeiro.

Ao segundo momento, a partir dos anos 30 do século XX, pertencem obras que ainda seguem o modelo tradicional, a exemplo de *Diamantes pernambucanos* (1933), de Josefa Farias, que faz uma releitura da Inconfidência Mineira por meio da ficção; *A infanta Carlota Joaquina* (1937), da feminista Cecília Bandeira de Mello (1870- 1940); *Florinda, a mulher que definiu uma raça* (1938), de Cacilda de Resende Pinto, com ação no Maranhão do século XIX; *Luz e sombra* (1944), de Maria José Monteiro Dupré (1905-1984).

O terceiro momento é iniciado na década de 1950. Os destaques são *Seara de Caim* (1952), de Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975), diplomata e jornalista, militante feminista nos anos 1930, e *A Muralha* (1954), de Dinah Silveira de Queirós (1917-1982), escrito no contexto das celebrações do IV Centenário da Cidade de São Paulo. A obra recebeu o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras (ABL), nesse mesmo ano.

Os romances históricos de Dinah Silveira de Queiroz retratam alguns momentos da história do Brasil, como se observa na obra *A muralha* (1954), que apresenta os momentos da ocupação de São Paulo, destaca as lutas entre os índios e a população paulista, nos séculos XVI a XVIII. Já o romance de fundo maravilhoso, *Margarida la*

¹⁰ O uso de pseudônimos foi recorrente no Brasil e ocorria porque o público e a crítica não valorizam a escrita feminina, e isso tornou-se uma estratégia para romper com a censura. Usando pseudônimo, destaca-se a escritora Dionísia Gonçalves Pinto, Nísia Floresta (1810 - 1885), como representante da primeira onda do feminismo. Nísia é o final do seu nome de batismo Dionísia e Floresta uma homenagem ao sítio onde nasceu, no Rio Grande do Norte, na região Nordeste. Em relação à obra de Nísia Floresta, seu primeiro livro foi *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), o qual trata dos direitos das mulheres à instrução e ao trabalho e marca historicamente o feminismo no Brasil. Constância Duarte (2003) explica que a obra é inspirada principalmente em Mary Wollstonecraft (Nísia declarou ter feito uma “tradução livre” de *Vindications of the Rights of Woman*), mas também nos escritos de Poulain de la Barre, de Sophie, e nos famosos artigos da “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, de Olympe de Gouges, sendo o tratado de Nísia Floresta considerado um texto fundante do feminismo brasileiro. Foi também autora de outras obras como *A lágrima de um Caeté* (1849) no contexto romântico indianista.

Roque: a ilha dos demônios (1949) reúne o ficcional, o imaginário, as aventuras, a literatura histórica de viagens e a história do Brasil. Nas obras, Dinah salienta a situação de submissão da mulher no Brasil colonial e ressalta sua sexualidade, sensualidade, determinação e força. A autora também escreve outras obras com temática histórica: *Era uma vez uma princesa* (1960), *A princesa dos escravos* (1966), biografia romanceada da vida da princesa Isabel e Combamalina (1969) (Nunes, 2011, p. 103).

A preocupação das escritoras, enfatiza Maria Eloísa Rodrigues Nunes (2011), é inovar a produção ficcional histórica brasileira ao representar personagens femininas que fogem às convenções, mas sempre dentro da medida do verossímil, em relação ao que se espera do comportamento de uma mulher no passado. As escritoras trabalham com uma rigorosa mimese e suas pesquisas documentais procuram levantar, através da história das mentalidades, momentos da história do cotidiano e da vida privada da população brasileira dos séculos passados, contribuindo com a reconstrução da memória nacional.

De acordo com Gisele Thiel Della Cruz (2014), a partir da década de 1990, as escritoras repensam seus discursos, abrindo um novo espaço para a literatura de autoria feminina, “resgatando a história da mulher e produzindo como resultado novas imagens do feminino ou da representação da mulher” (Cruz, 2014, p. 37). Segundo ela, destacam-se, nessa época no Brasil, as obras de Ana Miranda: *O retrato do rei* (1991), *A última quimera* (1995), *Desmundo*¹¹ (1996), *Amik* (1997), *Clarice* (1999), além de *Dias & Dias* (2002) e *Semiramis* (2014), revistando fatos históricos ou ficcionalizando autores e trazendo personagens mulheres como protagonistas. Por sua proeminente produção, ela também se destaca como uma autora cuja matéria ficcional é o passado.

Ligada aos conceitos de mulher e de gênero, a literatura escrita por mulheres incorporou, em suas narrativas, uma alternativa ao cânone e uma nova forma de representação da mulher – quer nos textos de criação, quer na abordagem. Essas novidades, que parecem amarradas umas às outras, propiciam um espaço fecundo para que a literatura de mulheres ou escrita por mulheres se vincule à produção do romance histórico e se torne uma de suas características a partir da década de 1990, como é o caso dos romances escritos por Ana Miranda (Cruz, 2014, p. 17).

Segundo Gisele Thiel Della Cruz (2014), traçando um paralelo com o que propõem as linhas de pesquisa de História dos vencidos ou História vinda de baixo, ao pensar um romance histórico que não apenas “revisa e revisita” fatos da história oficial, mas é escrito sob a óptica dos vencidos, por escritoras mulheres, o que se tem é a manifestação de outras vozes – que

¹¹ O romance *Desmundo*, sobre a história de órfãs que vinham de Portugal para casarem-se com os colonos, no Brasil, foi adaptado para o cinema em 2002 pelo cineasta Alain Fresnot. Na obra, a protagonista Oribela ganha voz, não aceita a submissão patriarcal e defende seus sonhos, rejeitando inclusive o casamento.

emergem da margem. A pesquisadora acrescenta: “São vozes que emergem da própria mulher e criam uma nova identidade para o corpo feminino, definindo uma nova sexualidade e um novo gesto” (Cruz, 2014, p. 43). Padrões e modelo de feminilidade, comportamento, corpo e sexualidade são superados para a construção de uma nova identidade do sujeito feminino.

Maria José Silveira, com o romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2022), que percorre os 500 anos da História do Brasil através de 21 gerações de mulheres, também é um exemplo de escritora no romance histórico contemporâneo. A autora parte de fatos e documentos históricos, como a Carta de Caminha, para dar a palavra aos normalmente excluídos na historiografia oficial, como o índio e a mulher. Um exemplo é a personagem Inaiá (1500-1514), que inaugura a linhagem da família. São mulheres – que transitam pelas diferentes cidades: Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais – que, sem moralismos, têm filhos casadas ou não, e estão preocupadas em viver suas vidas de acordo com as condições de cada época. Uma temática na narrativa é a violência contra a mulher.

No romance, duas personagens são torturadas até a morte: Filipa, uma descendente dos povos indígenas que foge com o companheiro negro. Os dois são executados pelo capataz; e a outra personagem, Lígia, que participa de um grupo contra a ditadura militar e foi morta no quartel do Rio de Janeiro – uma das desaparecidas do regime militar. Ao fazer uma análise do romance, Eunice de Figueiredo (2020) ressalta que Maria José da Silveira cria vidas singulares e coloridas de mulheres brasileiras: “As personagens variam, ora se mostram emocionalmente frágeis e instáveis, ora são guerreira, rejeitando a sociedade injusta em que vivem, ora demonstram boa adaptabilidade a fim de ascender socialmente (Figueiredo, 2020, p. 141).

Percebe-se que o romance histórico contemporâneo trata desses temas urgentes e diversificados que a realidade nos impõe porque desperta sensibilidades que estariam adormecidas. E, por isso, nos torna mais humanos. Em entrevista no ano de 2022, a escritora Maria José da Silveira ressalta que sociedades polarizadas são as que mais necessitam desse olhar da literatura feita de emoções e sentimentos, a exemplo da sociedade brasileira.

Dentro desse princípio unificador da minha literatura, abordo grande diversidade de temas no que escrevo, desde a miscigenação na formação do nosso país (o que tratei no meu primeiro romance, *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, até a fantasia distópica do meu romance mais recente” (Silveira, 2022, p. 1).

O romance citado é *Maria Altamira* (2020), narrativa que entrelaça a vida de duas mulheres, mãe e filha, marcadas por grandes catástrofes. Uma avalanche que soterrou a cidade andina de Yungai, no Peru, e a inundação causada pela construção da usina de Belo Monte, na

região do Rio Xingu. Um livro urgente e necessário, que revela feridas abertas e verdades incômodas.

Também neste cenário de autoras escrevendo sobre mulheres na ficção literária no Brasil, citamos Luzilá Gonçalves Ferreira, com os romances históricos contemporâneos sobre mulheres do estado de Pernambuco – região Nordeste, especialmente no período colonial. A escrita de Luzilá vai buscar na história os acontecimentos para sugerir outra possibilidade de “verdade”, em contraposição aos fatos interpretados por historiadores. Seus estudos na área de romance histórico começaram na década de 1990. *Os rios turvos*, *Suaves amazonas: mulheres e abolição da escravatura no Nordeste* (1999), *Voltar a Palermo* (2002), *A garça mal ferida* (2002), *No tempo frágil das horas* (2003) e *Um murmúrio de rosa* (2018) são algumas de suas obras que merecem destaque. Como romancista, a autora cita uma vantagem sobre o historiador:

Posso inventar mais do que ele, posso criar diálogos que ele não tem o direito de transcrever em estilo direito. Para seduzir o leitor posso ressuscitar e transfigurar lembranças minhas, que o personagem pode ter vivido ou não. Experiências minhas ou de pessoas que me contaram fatos de sua vida. Paisagens que vi. Livros que li. E então compor o livro. Que é um tecido para a feitura do qual tudo isso é aproveitado e refeito. Mas através de uma linguagem escolhia, se possível bela, com aquele compromisso com a beleza de que falei. Que implica um trabalho com a linguagem, com o modo de ver e dizer o mundo, no jeito de entregar ao leitor minha visão das coisas. O Historiador não precisa seduzir o leitor. De fato, a rigor, ele nem precisa pensar no leitor (Ferreira, 2008, p. 39).

Para Luzilá Gonçalves Ferreira (2008), cabe ao romancista seduzir, envolver, encantar e mergulhar no mundo das memórias coletivas, nos longes de sua memória e de sua própria vida, porque, no momento em que escreve, presente, passado e futuro são abolidos para dar espaço ao relato e à memória. Falando da sua escrita, Ferreira revela que “Já não sou mais aquela mulher que escreve, mas várias: possuidora de uma liberdade dupla – posso ensaiar e viver – de modo misterioso” (Ferreira, 2008, p. 40). Percebe-se que fatos da História, como o romance histórico de autoria feminina, são meios possíveis de se apreender o passado, visto ser formado por fatos e personalidades que, por sua vez, são recriados/recontado para que se chegue a vieses da História.

De acordo com Luzilá Gonçalves Ferreira (2008), o romance histórico reescreve a História do mundo, a partir de opiniões novas, de um olhar novo sobre o passado. Uma reescritura que pode e deve se afastar da pura abordagem dos fatos, que ela transfigura esteticamente – um compromisso com a beleza, mais do que com a verdade. “Reescrever a história decorre, pois sempre de uma revisão da historiografia precedente, do reexame da documentação usualmente conhecida ou revelação de novas fontes” (Ferreira, 2008, p. 38).

Observamos que, desde as primeiras leituras da produção ficcional histórica contemporânea, percebe-se um terreno promissor para a investigação e análise do diálogo entre literatura e História, das transformações dos mitos femininos e da representação da mulher na construção da sociedade brasileira.

Segundo Luzilá, as mulheres protagonistas de suas obras nasceram por seu amor e admiração pela gente inscrita num cotidiano que menosprezava a atuação feminina na sociedade patriarcal da colônia. Como afirma Dinameire Oliveira Carneiro Rios (2018), no Brasil, é expressiva a produção de romances históricos de autoria feminina, especialmente quando se debruçam sobre a figura da mulher. “São narrativas que desvirtuam uma concepção da tradição literária em que as personagens femininas eram coadjuvantes de suas histórias de vida para colocar a mulher como sujeito ativo da narrativa e de sua própria história” (Rios, 2018, p. 80). São essas personagens a quem o romance histórico, produzido a partir da metade do século XX, vai dar vez e voz.

As narrativas trazem à tona diferentes alteridades outrora silenciadas, possibilitando a construção de um discurso erigido não somente sobre, mas também por esses sujeitos historicamente excluídos. Neste sentido é significativa a quantidade de romances que em sendo produzida com o intuito de reconstruir os fatos históricos destacando a importância da atuação feminina, outrora menosprezada pelas versões oficiais. Publicados principalmente por escritoras, esses romances põem em cena personagens femininas que questionam estereótipos dados às mulheres no decorrer da história, revelando o autoritarismo, a subordinação e a invisibilidade que marcaram o sexo feminino durante o processo histórico (Rios, 2018, p. 9).

Nesse sentido, as personagens femininas configuram-se como instrumento de resistência à opressão da mulher, que, embora contestada, ainda persiste nas práticas cotidianas, estereótipos e discursos naturalizados na cultura brasileira, ou seja, os romances de autoria feminina surgem nesse escopo para romper e questionar as fraturas nas representações femininas tradicionais. De acordo com Rios (2018), a mulher, ao ser inserida como presença e voz ativa na Literatura, “desnaturaliza” a visão de um cânone tradicional centrado no homem e torna-se responsável pela revisão do passado literário e social, inscrevendo na História a participação feminina e abalando as “certezas” historicamente construídas pela perspectiva falocêntrica. Rios acrescenta que,

Dentro desse contexto que emerge a forte relevância dos romances históricos produzidos por mulheres a partir do século XX. Essas narrativas se enquadram com facilidade nos pressupostos históricos articulados pela Nova História e se alinham aos questionamentos da pós-modernidade, principalmente no que diz respeito à impossibilidade de um acesso total ao passado (Rios, 2018, p. 79).

Nessas narrativas, vozes silenciadas por versões historiográficas passam a ter espaços ativos e significantes, porque o romance histórico contemporâneo, enquanto gênero literário, mostra ao leitor experiências de vida através das suas personagens romanescas. Por isso, a importância de narrativas plurais que envolvem também o autor da obra e o narrador. Evidente que a personagem não é exclusiva do romance e aparece também nas novelas, teatro, cinema e nos contos literários, mas apresenta-se mais próxima do real em uma narrativa romanesca. Ao falar da personagem para a narrativa romanesca, Cristina Veira (2008) discorre que a personagem romanesca se transforma melhor via de acesso à mente e ao coração do leitor, facilitando o processo identificativo pretendido pelo autor. No entanto, adverte que, mesmo a personagem sendo histórica, na transmissão para o papel, se caracteriza como qualquer outra, em um ser ficcional. A autora explica:

A personagem romanesca é um signo narrativo longamente disseminado num discurso verbal complexo referente a um ser ficcional que o leitor reconstrói a partir do feixe de características minimamente antropomórficas que o autor lhe aduziu e de estruturas linguísticas, retóricas, narratológicas, axiológicas e semiótico-contextuais que particularizam esse signo face a outros gêneros narrativos e a outros modos literários e artísticos (Vieira, 2008, p. 563-564).

Ao discutir a personagem feminina no romance histórico, Aldinida Medeiros (2019) constata: “Esta categoria passa por grandes mudanças no romance histórico contemporâneo, notadamente pelo viés da axiologia”, isso porque vem se testemunhando “reflexões críticas que aparecem nos discursos, em diversas vozes com tons de conscientização e reivindicações” (Medeiros, 2019, p. 43). A autora frisa ainda que, ao longo do tempo, a personagem pode mostrar ou não os valores do seu tempo “e, ainda, pode ou não representar uma perspectiva transgressora dos valores da sociedade em que se insere” (Medeiros, 2019, p. 46).

Pode-se afirmar que a política do silenciamento das mulheres está associada ao esquecimento da sua história e ao silêncio das fontes. Para escrever histórias são necessários fontes e documentos oficiais, mas isso ainda é uma dificuldade quando se fala de mulheres que ficam à sombra da História. De acordo com Michelle Perrot (2007), “sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios desfeitos, seus arquivos destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios” (2007, p. 20). Além de chamar atenção para o silêncio das fontes, a historiadora afirma que o silêncio do relato é o mais profundo nesse contexto.

O relato da história constituído pelos primeiros historiadores gregos ou romanos diz respeito ao espaço público: as guerras, os reinados, os homens ‘ilustres’, ou então os ‘homens públicos’. O mesmo ocorre com as crônicas medievais e as vidas de santos: falam-se mais de santos do que santas. Além disso os santos agem, evangelizam,

viajam. As mulheres preservam a sua virgindade e rezam. Ou alcançam a glória do martírio, que é uma honra suntuosa (Perrot, 2007, p. 17-18).

Como se percebe, o relato dos historiadores foi construído em relação ao espaço público, do qual a mulher ficou excluída por muito tempo. Para Ana Maria Colling, “Os historiadores hierarquizaram a História – o masculino aparecendo sempre como superior ao feminino. Os historiadores fizeram a historiografia do silêncio” (2004, p. 31). Acrescenta que, para ocultar as mulheres da História, é como se a humanidade tivesse caminhando apenas com os passos masculinos, mas que o único diferencial radical entre homens e mulheres é a capacidade de reprodução da mulher, que se transforma em signo de inferioridade, porque a sociedade sempre leu a mulher a partir de seu corpo, fechando-o na reprodução e afetividade. A “natureza – menstruação, gravidez e parto – destinava as mulheres ao silêncio e à obscuridade, impossibilitando-as de outras formas de criação” (Colling, 2004, p. 32).

Nesse sentido, as mulheres se deparam com o desafio de contar suas vivências/experiências ao longo da História. Elas transgrediram e fizeram do seu silêncio uma arma de luta e resistência, como adverte Michelle Perrot (2005).

Evidentemente, as mulheres não respeitaram essas injunções. Seus sussurros e seus murmúrios correm na casa, insinuam-se nos vilarejos, fazedores de boas ou más reputações, circulam na cidade, misturados aos barulhos do mercado ou das lojas, inflado às vezes por suspeitos e insidiosos rumores que flutuam nas margens da opinião. Teme-se sua conversa fiada e sua tagarelice, formas, no entanto, de desvalorização da fala. Os dominados podem sempre esquivar-se, desviar as proibições, preencher os vazios do poder, as lacunas da História. Imagina-se, saber-se que as mulheres não deixaram de fazê-lo. Frequentemente, também, elas fizeram do seu silêncio uma arma (Perrot, 2005, p. 10).

A história das mulheres recebeu um grande impulso através da crise dos sistemas de pensamento, como o marxismo e o estruturalismo, a Nova História (*Escola dos Annales*) e o movimento feminista que, segundo Michelle Perrot (2007), concorreram para a emergência do sujeito mulher nas Ciências Humanas e na História. Conforme descreve a autora, a partir da crise dos paradigmas, a História alia-se à Antropologia e redescobre a família, colocando inicialmente a condição das mulheres como sujeito, sem se deter à dimensão sexuada dos comportamentos. A História das mulheres começou a ser questionada, a partir das pesquisas do historiador Georges Duby, na década de 1970. No Brasil, as primeiras narrativas históricas sobre as mulheres tiveram início na década de 1980.

Notamos que as personagens são agentes ‘vivos’ que participam da ação na narrativa romanesca, e, dentre elas, está a principal, ou a protagonista, que aparece no papel central na história literária, além das personagens secundárias presentes na trama. Ressaltamos que

algumas protagonistas são identificadas, muitas vezes, por meio de metáforas, pelo título do romance, e criadas de acordo com o padrão cultural da época à qual pertencem ou rompendo os clichês sobre os papéis sociais construídos na sociedade, como identificamos nos romances históricos *Os rios turvos*, *No tempo frágil das horas* e *Um murmúrio de rosa*, de Luzilá Gonçalves Ferreira.

2.4 Luzilá Gonçalves Ferreira e sua galeria de mulher(es)

A escritora Luzilá Gonçalves Ferreira (1936) nasceu na cidade de Garanhuns, no Estado de Pernambuco, e tem se consolidado na Literatura Brasileira contemporânea com um trabalho engajado na escrita de autoria feminina, contando a história de mulheres que tiveram suas vivências silenciadas pelo cânone literário e pelo sistema patriarcal. A romancista é formada em Letras e doutorou-se em *Études Littéraires Sciences des Textes et Document* pela *Université de Paris VII – Université Denis Diderot* (1996), e ocupou, durante muito tempo, o cargo de professora de Letras, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Como escritora, sua produção reúne livros de contos, biografias e romances – textos que unem a história oficial à ficção literária – sendo reconhecida como uma escritora do romance contemporâneo sobre a mulher. Sobre sua formação na área de Letras, segue um relato da sua história:

Eu não escolhi ser professora de Letras, as coisas vieram muito naturalmente. Adolescente, eu pensei ir ser missionária entre os índios, imagine. Depois queria ser professora de Educação Física. Mas a literatura ganhou o páreo. E me alegro: gostei de repartir com outras pessoas no caso, alunos, as descobertas dessas belezas de que falei. Além disso, a profissão me deu ocasião de conhecer escritores, de viajar, fazendo palestras, em países onde nunca poderia ter ido. Ensinar literatura certamente retardou o meu lançar na escrita de romances. [...] Minha família não teve muita influência nesta trajetória não, a não ser a vibração quando publicava algum livro (Ferreira, 2021, trecho da entrevista por e-mail).

Atualmente, Luzilá Gonçalves Ferreira é imortal da Academia Pernambucana de Letras (APL) e, ao falar sobre esse reconhecimento, relembra: “Só consegui entrar numa segunda candidatura, mesmo quando já havia publicado vários livros. Mas me sinto bem por dividir com pessoas amantes de literatura a honra e a responsabilidade do cargo”. Seu nome representa a inclusão de mais uma mulher a ocupar o espaço dedicado, durante muito tempo, exclusivamente

aos homens¹². Ela passou a ocupar a cadeira 38, após a morte de Wladimir Maia Leite, no ano de 2011. No discurso de posse, em 29 de março de 2011, descreveu que a literatura, em sua incessante perseguição das coisas, tem uma função existencial: “Busca a leveza, como reação ao peso de viver. Busca o conhecimento de nós próprios, autores ou leitores. Ilumina o que está fora de nós, e dentro de nós” (Ferreira, 2008, p. 181). Ela também recebeu prêmios e homenagens como reconhecimento de seu trabalho.

Os prêmios são: “Leda Carvalho de Ensaio”, na Academia Pernambucana de Letras (1984); “Nestlé de Romance”, na Fundação Nestlé de Cultura (1988); “Joaquim Nabuco” pela Academia Brasileira de Letras (1992); “*Chevalier des Palmes*” pela *Academiques*, no Governo Francês (1992); “Intelectual do ano” pelo Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco (2002); “*Woman of the year*”, da *American Biographical Institute* (em 2004 e 2006); “Medalha comemorativa da Restauração Pernambucana” pelo Governo do Estado de Pernambuco (2005); “Medalha Luíz de Camões” pelo Gabinete Português de Leitura (2005). Foi homenageada no Evento Maio “Teu nome é mulher”, no Departamento Cultural do Clube Português de Leitura (2006) e I Congresso Nacional “Mulher, Literatura e Sociedade” (2018).

Acrescentamos a homenagem no 25º Festival de Inverno de Garanhuns (2015), principal evento cultural da cidade, e o título de Cidadã Recifense, outorgado pela Câmara Municipal de Vereadores de Recife, no ano de 2020. Para Luzilá Gonçalves, o título justifica-se pela produção intelectual sobre o movimento abolicionista do Recife, a poesia publicada por mulheres em jornais da cidade no século XIX, o volume publicado pela Assembleia Legislativa sobre as deputadas pernambucanas e os romances em que a cidade do Recife é vista enquanto cenário de vidas: o Recife de Ana Paz, a senhora de engenho da Casa Forte, o Recife que abrigou a baronesa de Vera Cruz, o Recife do poeta Maciel Monteiro e do Padre Carapuceiro.

Luzilá Gonçalves Ferreira define seus romances como exercício de autorreconhecimento e conhecimento do mundo, uma aventura individual e política. Segundo ela, toda vez que uma mulher escreve, contribui para um melhor conhecimento das mulheres, no modo como se investe no texto – e o texto literário é um investimento profundo do ser, o maior certamente. Nas palavras de Ferreira, a escrita literária de mulheres começou tardia,

¹² A abertura da Academia às mulheres é parte integrante das conquistas femininas, no entanto, o espaço tem marcas androcêntricas. Um exemplo é a exclusão do nome de Júlia Lopes de Almeida (1862 - 1934), que participou dos preparativos da Academia Brasileira de Letras (ABL), no ano de 1896, porém na hora da definição, por ser mulher, não alcançou a condição de imortal e seu nome foi substituído pelo do seu marido, o poeta português Filinto de Andrade de Almeida. Segundo Marcelo Medeiros da Silva (2011), Júlia Lopes de Almeida abraçando a profissão de escritora em um tempo difícil, mesmo com sua obra eclética, não conseguiu se livrar dos preconceitos e das barreiras existentes contra as mulheres-escriptoras. “A vida de Lopes foi marcada por um intenso labor entre as lides domésticas e a produção de sua obra” (Medeiros, 2011, p. 60). Quando a ABL completou 120 anos, a escritora recebeu a homenagem como cofundadora.

porque a literatura, como a arte em geral, sempre foi coisa de homens, tendo em vista que as mulheres não frequentavam academias de arte, de música, daí a quase inexistência de pintoras e compositoras ao longo dos séculos. “Então arte era coisa de homem. Homem não se questionava, homem existia. Enquanto, como disse Simone de Beauvoir, a mulher teve que se construir, não se nasce mulher” (Cultura.PE, 2015, p. 1)¹³.

Seus romances estão no contexto de novos direcionamentos para a representação da mulher na literatura contemporânea, ao narrar a condição das mulheres, bem como as novas temáticas consideradas tabus para escritoras: sexualidade, adultério e feminicídio. Narrar a condição feminina é uma das características predominantes da autoria feminina, conforme aponta Isabel Allegro de Magalhães (1995), e tais marcações estão presentes na escrita de Luzilá, como percebemos no romance *Muito além do corpo* (1993), que, sem dar nomes às personagens (EU, TU e ELE), narra o cotidiano de uma mulher, traduzindo a busca de um ser que se constrói pela própria história, um amor entre dois homens, um deles mais jovem. Uma personagem independente de 40 anos de idade e que fala das vivências pelo corpo: “O corpo é metáfora de nós, sinal evidente de algo mais profundo” (Ferreira, 1993, p. 60).

Luzilá Gonçalves Ferreira também escreve com reticências: “A nossa vida era toda a vida... o nosso amor era o perfume do amor... Vivíamos horas impossíveis, cheias de sermos nós” (Ferreira, 1993, p. 64-65). Rico em conteúdo reflexivo, *Muito além do corpo* não caracteriza a personagem como mãe, esposa ou filha, mas constrói uma outra mulher, que fala dos seus desejos e faz referências a sua existência, ou melhor, a uma escrita do corpo, com uso de metáforas e intertextualidade, a exemplo do intertexto com o poema “Retrato” (1939), de Cecília Meireles: “Também não sei em que espelho ficou perdida minha outra face, Cecília” (Ferreira, 1993, p. 26). Na narrativa, acreditamos ser o personagem “EU” a representação da busca de si mesma, enquanto os personagens “TU” e “ELE”, as figuras dos seus amores. Vejamos o trecho a seguir:

Levei tempo para entender que sou tantas, coabitando nesse invólucro que me deram, corpo que carrego há mais de 40 anos, com uma alegria sempre crescente. E ninguém me pergunte o porquê desse adjetivo, se os anos começam a se fazer presentes nas rugas do rosto, na pele do corpo, num certo cansaço que eu não conhecia ao subir uma escada às pressas, como sempre fiz.... Sou várias, mutável, tecido formado de diversas fibras, desde o mais leve de algodão natural e rústico, aos fios sofisticados e inquebráveis, transparente, quase invisíveis. Entre uns e outros, todas as nuances,

¹³ Entrevista concedida ao Portal Cultura.PE (O Portal da Cultura Pernambucana), em 02/06/2015. Pernambucana, de Garanhuns, Luzilá Gonçalves é homenageada na 25ª edição do Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), em 2015. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/fig2022/pernambucana-de-garanhuns-luzila-goncalves-e-a-homenageada-do-fig-2015/>. Acesso em: 22 ago. 2022.

mulher é coisa complexa, incompleta, felizmente, sempre a se fazer (Ferreira, 1993, p. 27 - 28).

Seria, então, a partir dessa temática, que Luzilá Ferreira passou a construir nos seus textos uma nova representação feminina. O romance rompe com padrões e conceitos em relação à mulher na sociedade, os dois amores e o seu lado mais novo, também mais jovem na idade. Ou seja, uma escrita com voz para uma mulher com 40 anos de idade. É uma narrativa em que aparecem a dor, os conflitos e o sofrimento: morte, algo presente também em posteriores romances de sua autoria. Além disso, romances da autora também narram a história de mulheres independentes, a exemplo da obra *A garça mal ferida* (2002).

Anna Paes, protagonista de *A garça mal ferida* (2022), foi proprietária do Engenho Casa Forte, palco de batalha entre portugueses e holandeses, durante o Brasil Colonial. Ela lutou na defesa dos holandeses em Pernambuco, mas, por ser mulher, não teve o reconhecimento merecido de sua história na sociedade. Além de sua atuação política, era uma jovem cheia de beleza e amor. Em entrevista para a *Folha de São Paulo*, no ano de 1996, a autora revelou: “Seus amores livres e sua atuação me interessaram mais que o Conde aristocrata. Tratava-se de uma bela brasileira, que falava de igual para igual com Maurício de Nassau” (Japiassu, 1996, p. 1). A primeira edição do romance foi publicada pela Editora Lê, no ano de 1995.

Seu mais novo romance, *Tempo de amar o que se amou* (2022), apresenta-se como uma leitura para refletir a individualidade feminina diante dos sentimentos. É narrado a partir de uma conversa ambientada num bistrô em Paris, na qual a narradora retoma memórias afetivas de um casal atravessando passado, presente e futuro. Uma mulher intelectual e romântica e um homem bem sucedido/interessante que se reclusa alguns dias para ler Marx. A personagem é 15 anos mais nova que o namorado. A obra, concluída durante a pandemia de Covid-19, retoma marcos históricos da França, além de intertextos com a poética de Mário de Andrade e a paixão entre Castro Alves e Eugênia Câmara, revelando, assim, uma característica presente nos romances da escritora – a intertextualidade.

O período em que ficamos trancafiados em casa, com medo e vendo as notícias tristes se espalhando cada vez mais, foi uma fase em que eu mergulhei nas lembranças mais bonitas do passado para não ficar presa naquele presente trágico da humanidade. E posso dizer que reviver esses momentos foi incrivelmente prazeroso. Foi muito mais fácil e gostoso do que qualquer outro romance que eu escrevi até hoje. Depois de escrever cinco romances você já tem uma espécie de amontoado de lembranças literárias e lembranças de toda uma vida então aí eu pensei em fazer um romance que falasse um pouco sobre o meu passado, sobre o que foi bonito nele, e que fosse ao mesmo tempo uma espécie de relatório sentimental (Ferreira, 2023, p. 1).

Ferreira afirmou que o livro é uma espécie de recuperação da memória de tempos vividos, mas, sobretudo, obra de imaginação. “Claro que tem muito de mim, como se livrar do próprio eu quando se escreve um romance? Lembranças de viagens, encontros, amores vividos ou inventados, tudo está aí, refeito pela magia das palavras” (Ferreira, 2023, p. 1). A sua recente obra *Tempo de amar o que se amou* (2022) entrega a possibilidade de experimentar fazer amor com o corpo do tempo, das horas, do flunar pela Literatura colhendo conchinhas ao fundo. Para a pesquisadora Geórgia Alves (2020), em *Muito além do corpo*, Luzilá Gonçalves também empresta coragem de enveredar pelo existencialíssimo modo de me tornar mulher.

Percebe-se que Luzilá Gonçalves Ferreira vai além da temática, pois constrói uma mulher visível e não submissa ou objeto. Que tem vida além do ambiente privado, o doméstico, algo observado em outras narrativas de sua autoria. Não iremos citar todas, mas as obras lidas até agora são ricas em conteúdo para reflexões e críticas sobre os perfis femininos na sociedade. A romancista sempre gostou de romances e seu interesse surgiu ainda criança e, a partir daí, ela descobriu que as palavras podem criar o mundo, especialmente o feminino invisível e construído nos alicerces do gênero masculino.

Minha trajetória de escritora? Não sei quando começou, talvez no Grupo Escolar, eu teria uns oito anos, a professora nos apresentava grandes pranchas de desenhos e pedia para comentar o que víamos. Eram cenas coloridas, simples, crianças brincando, correndo, meus colegas escreviam mais ou menos assim: Vejo um grupo de meninos. A menina tem um vestido amarelo, um menino tem uma camisa azul, etc. eles estão correndo, etc. Eu escrevia: ‘Naquele dia, Mariazinha se acordou muito contente pois era dia de aula. Ela gostava da escola e principalmente da hora do recreio onde todos os alunos podiam brincar’. Você vê, eu já não me limitava a uma simples descrição, já romanceava (Ferreira, 2021, trecho da entrevista por e-mail).

Após dominar a leitura, o seu irmão Lupércio comprou livros infantis da Coleção Encantada, com histórias do folclore mundial, lendas antigas “Jasão era filho do Rei de Iolcus, cidade da Grécia antiga” ou contos de Andersen. “No dia seguinte, as pessoas que ali passavam viam a Pequena Vendedora de fósforos, morta, bem morta de frio” (Ferreira, 2021, trecho da entrevista por e-mail. Anos depois, passou a fazer leituras em uma biblioteca, romances para adultos, a exemplo de *Werther*, de Goethe, ou *A Lenda de uma quinta senhorial*, de Selma Lageroff. Adolescente, enriqueceu suas leituras com os poetas franceses e hispano-americanos. Com os discursos de Cícero, a narrativa das guerras gaulesas. Com as *Rimas y leyendas*, de Bécquer. Era uma alegria ler esses grandes autores. E como não tinha dinheiro para comprar livros, frequentava a biblioteca do Instituto de Educação, onde estudava, e a Biblioteca Pública do Recife, pertencente ao Departamento de Extensão Cultural (DDC).

No entanto, o primeiro livro – a coletânea de contos *O espaço do teu rosto* – vem apenas em 1981, aos 45 anos de idade. “Acho que se tivesse publicado mais cedo, teria escrito besteira. Acho que é preciso... amadurecimento é uma palavra ruim. Mas é preciso entender melhor as coisas, as pessoas”, diz Luzilá (Gomes, 2015, p. 8). Associa-se a isso a postura do ex-marido Gérard Licari, que a desencorajava de tentar publicar seus textos. Separaram-se em 1979. “Ele só veio ler coisa minha há pouco tempo, quando minha filha emprestou *Voltar a Palermo*”, comentou. Seus estudos na área de literatura começaram na década de 1990, a partir de *Os rios turvos*, história romanceada de Filipa Raposa com o judeu português Bento Teixeira, no século XVI, em Pernambuco.

Luzilá Gonçalves contou que sempre foi apaixonada pela História e, “sobretudo o modo como as mulheres se inscreveram nessa História. Daí meu interesse em romancear o que viveram, pensaram, sentiram” (Ferreira, 2021). Para saber o que pensava, sentia uma Filipa Raposa no Brasil Colonial, uma Anna Paz no tempo dos holandeses, a escritora recorreu aos documentos da época fazendo leituras do historiador José Antônio Gonsalves de Mello, a exemplo do livro *No tempo dos Flamengos e Gente da Nação* (1947). Outros historiadores e muitos documentos relativos à Inquisição, como os autos de julgamento de personagens envolvidos, a própria confissão de Bento Teixeira em Lisboa. Além de *Guerras de Alecrim e Mangerona* (1975) de Antonio José, o judeu queimado na Inquisição; em relação à História das mulheres em outras épocas, mergulhou na escrita de George Duby e Régine Pernoud.

Na medida do possível visito os lugares onde acontece a trama do romance. Estive em Ipojuca, para o romance de Anna, por várias vezes e tive no engenho Monjope, para a História da Baronesa de Vera Cruz, e tive em mãos parte de sua correspondência. Li o álbum de pessoa da família para Iluminata e percorri seu casarão, ainda hoje de pé. Estive em Igarassu várias vezes buscando os passos de Felipe e Bentinho (Ferreira, 2021, trecho da entrevista por e-mail).

Com exceção de *Muito além do corpo*, seu primeiro romance publicado no ano de 1988, tudo que ela escreve é a partir da História, especialmente das mulheres do estado de Pernambuco, ou seja, são narrativas históricas. Como disse Esteves (2010), o romance histórico contemporâneo permite voz negada aos esquecidos e excluídos, questionando discursos colonizadores, e uma de suas características “É devolver a palavra a setores que tradicionalmente têm sido silenciados pelo discurso oficial com o objetivo de construir uma versão mais justa” (Esteves, 2010, p. 188). O ensaísta destaca principalmente as mulheres relegadas ao papel secundário e silencioso.

Então, confirmando a assertiva de Antônio Roberto Esteves (2010), percebemos que assim é a obra romanesca de Luzilá Gonçalves Ferreira, ao recorrer a documentos, fotos e testamentos para narrar, nas suas obras romanceadas, a existência feminina na sociedade em que prevalece a dominação masculina. Em entrevista a Cláudio Gonçalves, publicada em julho do ano de 2020, Luzilá Ferreira fala da sua escolha para a escrita do romance histórico em sua carreira.

Pesquisando história das mulheres, as abolicionistas, as primeiras jornalistas, sobretudo nordestinas, descobri essa vocação de romance histórico. Desde Filipa Raposa, a esposa de Bento Teixeira até Simoa Gomes, a fundadora de Garanhuns, a baronesa de Vera Cruz, a infeliz Anna, assassinada em Olinda, pelo marido, filho de Bernardo Vieira de Melo, herói da Guerra dos Mascates, que reconstituo em *Um murmúrio de rosa*, meu último romance. Toda uma trajetória de personagens interessantes que viveram à margem da história oficial brasileira. Oferecem, como você diz, uma outra opção de interpretação do passado, a partir de relatos de e sobre mulheres, finalmente 50 por cento da sociedade. Os rumos da nova história nos levam sim, a outras interpretações. Outras leituras, inclusive (Ferreira, 2020, p. 6).

É notório que a romancista realiza uma pesquisa minuciosa selecionando fatos históricos para escrever suas narrativas. Ela busca informações documentais, o que é, conforme vimos, uma das características do romance histórico contemporâneo; e reconstrói esses fatos dando visibilidade à história de mulheres silenciadas na sociedade – uma escrita com informações reflexivas. Conforme revelou Luzilá Gonçalves Ferreira na entrevista, para escrever seus romances, consultou os testamentos, leu as cartas e bilhetes dessas mulheres belas, influentes, inteligentes, mas “que terminaram na maioria das vezes, sufocadas pela sociedade, por maridos e pais dominadores. Vivi com elas e por elas” (Ferreira, 2020, p. 7). A escritora ainda visitou os lugares em que essas mulheres viveram no Estado de Pernambuco, a exemplo de Igarassu, Monjope e o Engenho Terra Vermelha, em Nazaré, porque reescrever histórias envolve o engajamento pessoal do romancista, alguém que tem fascinação pelo passado, mas que não lhe deve a fidelidade. “Luzilá é uma arquivista”, define o amigo Lourival Holanda, professor do curso de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (Gomes, 2015, p. 12).

Para a escritora Luzilá Gonçalves Ferreira, o esquecimento é uma forma de matar alguém, e isso aconteceu com a narrativa sobre as mulheres ou no apagamento dos registros da História. Por isso, através dos seus trabalhos, a escritora busca dar visibilidade ao universo feminino que se perdeu no esquecimento, sendo apagado pela História e pela sociedade. Em uma entrevista ao *Suplemento Pernambuco*, feita por Igor Gomes (2015), a escritora dos romances afirma:

Existem muitas formas de matar alguém. ‘O esquecimento é uma delas’, diz Luzilá Gonçalves Ferreira sacudindo um livreto amarelo no ar [...]

O livrinho amarelo, escrito em francês, fala das relações entre memória e mulher, de como muitas morreram alijadas as sombras dos arquivos ou sequer mencionadas nos registros. Pergunto-me silenciosamente porque ela lê a obra, já que o tema é íntimo seu: Luzilá é escritora conhecida por resgatar personagens femininas da história de forma romanceada. São mais de 30 livros publicados entre contos, romances e ensaios, todos com o desejo de recuperar mulheres perdidas (Gomes, 2015, p. 12).

Os estudos mostram a literatura como espaço que se constitui de forma desigual e machista, ignorando e invisibilizando muitas de nossas escritoras e suas obras, porque vivemos em uma sociedade que oprime e menospreza a expressão feminina no espaço público. São mulheres, muitas vezes, vítimas de violência simbólica ou física (feminicídios) no ambiente doméstico, silenciadas pela dominação masculina, desde o começo da sua história. Ria Leimare aponta três passos para a reescrita da história literária da mulher: desconstruir a história literária tradicional; reconstruir as diversas tradições da cultura feminina marginalizadas e silenciadas; e construir uma nova história literária, como produto dos diversos sistemas socioculturais interrelacionados, marcados pelas relações de gênero (Leimare, 1994, p. 67).

Para Constância Lima Duarte (2022), o apagamento das escritoras da História e da Literatura com o intuito de silenciar e invisibilizar suas produções intelectuais é um *memoricídio*. Segundo Duarte, ao pesquisar qualquer grande história da literatura brasileira, parece que não existe mulher nos séculos XVII, XVIII e XIX, porque obras desapareceram, mesmo que algumas tenham escrito romances, poemas e peças de teatro. São mulheres que, apesar da recepção que tiveram em seu tempo, foram excluídas do cânone por uma historiografia e uma crítica de perspectiva masculina.

Quando eu falo de *memoricídio*, quer dizer, as mulheres sofreram, essas primeiras escritoras foram apagadas da história, foram apagadas da memória oficial, não entraram em livros nenhum, em dicionário nenhum. Se você olha nos grandes historiadores, parece que a participação da mulher na literatura começou nos anos 1930. Os primeiros nomes que aparecem, em todos os livros, é Raquel de Queiroz, na ficção, e Cecília Meirelles, na poesia. De repente, eles não tinham mais como não ver, sabe? Estavam ali. As mulheres estavam publicando. Então, a partir dali começam a falar em mulheres. Poucas. Bem poucas. Mas começam ali (Duarte, 2022, p. 5).

Esse esquecimento reafirma as desigualdades e priva novas gerações de referências femininas importantes que desempenharam papéis centrais nas lutas pelos direitos sociais no País. Com o objetivo de divulgar escritoras pouco conhecidas, Constância Lima Duarte organizou o *Memorial do memoricídio: escritoras brasileiras esquecidas pela história* (2022), lançado pela Editora Luas. São quarenta nomes, todos antes do século XIX, reunidos na publicação que representa uma amostra da contribuição feminina às letras. O volume dois está sendo organizado.

Diante do exposto, é notável que existe uma escassez de fontes sobre a temática, mas consideramos que a história de mulheres não deve ser apagada dos documentos e que o romance histórico contemporâneo e os estudos de gênero surgiram para contribuir com a visibilidade para essas mulheres, porque a literatura, em todos os gêneros em que ela pode ser escrita, tem uma linguagem carregada de significados, a qual proporciona reflexões para o leitor enxergar as desigualdades e injustiças sociais, sobretudo quando setores da sociedade tentam ocultá-la, como acontece com a história das mulheres. Encontramos nos romances de Luzilá potenciais para operar questionamentos de valores e normas, fazendo seus leitores refletirem criticamente sobre a realidade ao seu redor e suas condições diante do mundo em que vivem. Nesse sentido, recorremos a Oliveira e Medeiros (2023), que afirmam:

Ao nosso ver, o fato de haver uma predominância da crítica literária em debruçar-se sob produções das últimas décadas do século XX acaba por excluir obras igualmente importantes de períodos anteriores com os mesmos traços presentes em obras contemporâneas, como acontece com os romances de Carmen de Figueiredo, escritora que teve sua produção mais exponencial nos anos 50 do século passado. É certo que muitas das temáticas e problemas abordados em romances contemporâneos estão mais próximos e/ou voltados para as lutas feministas de modo mais direto e reflexivo. Isto, porém, é fruto das longas pautas reivindicadas e conquistadas nos meios culturais, artísticos, acadêmicos, jornalísticos, entre outros (Oliveira; Medeiros, 2023, p. 13).

Como lembra Júlio Cortázar (1999), o leitor precisa do romance para conhecer e se conhecer, porque a Literatura é uma forma da própria vida. Sendo assim, podemos dizer que os romances de Luzilá Gonçalves Ferreira ultrapassam as fronteiras entre teoria e ficção literária, produzindo uma espécie de simbiose entre uma e outra. Escrever sobre a sua produção literária se faz necessário para reconhecer a sua história de escritora de literatura de autoria feminina, com narrativas de mulheres que, mesmo vivendo no sistema opressor e patriarcal, não aparecem nas obras como submissas e frágeis, a exemplo da personagem de *Muito Além do Corpo*. Luzilá Gonçalves ainda pondera: “Não sei se fiz justiça a essas figuras femininas que imaginei guerreiras e obstinadas” (Ferreira, 2019, p. 125), mas estou feliz ao “ter chegado perto”, como diz Agustina Bessa-Luís quando fala do desejo de fidelidade à literatura.

3 CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E OS ESTUDOS DE GÊNEROS: ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES

3.1 Crítica feminista e a visibilidade para a escrita das mulheres

Elaine Showalter, em seu artigo *A crítica feminista no território selvagem* (1994), propõe uma reflexão sobre a análise das obras de autoras mulheres, destacando a importância de desenvolver modelos críticos para refletir suas experiências e perspectivas. A autora apresenta duas possibilidades: leitora e escritora. Showalter argumenta que misturar essas duas abordagens pode resultar em uma confusão que dilui as potencialidades teóricas de cada uma. Em vez de integrar as perspectivas de forma simplista, ela sugere respeitar as especificidades de cada abordagem para aprofundar a análise crítica das obras femininas. Essa separação permite uma exploração mais rica e multifacetada das vozes femininas na literatura, reconhecendo a diversidade das experiências e das narrativas que as autoras trazem.

A primeira forma ideológica remete à feminista como leitora, e oferece leituras feministas considerando as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos (Showalter, 1994). Em seus estudos, conclui que a leitura feminista pode ser uma ação intelectual libertadora. Segundo a autora, expoente da crítica literária feminina anglo-americana, a maior parte dessa crítica reivindica ser revisionista.

Na prática, a crítica feminina revisionista retifica uma injustiça e está construída sobre modelos já existentes. Ninguém negaria que a crítica feminista tem afinidades com outras práticas e metodologias contemporâneas e que o melhor trabalho é também o mais bem informado. Não obstante, a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar a teoria crítica masculina mantém-nos dependentes desta e retarda nosso progresso em resolver nossos próprios problemas teóricos (Showalter, 1994, p. 29).

Para Elaine Showalter (1994), a crítica feminista tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que dos estudos literários e culturais da tradição anglo-americana, e mais com a teoria feminista internacional do que com qualquer outro seminário sobre os mesmos. De fato, a crítica feminista “deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria e sua própria voz” (Showalter, 1994, p. 29). Aos poucos, a crítica feminista mudou seu foco das leituras revisionistas para investigar a literatura feita por mulheres, ou seja, a segunda forma é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina;

a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres.

Destarte, a autora explica: “como não existe um termo em inglês para este discurso crítico especializado, inventei o termo *gynocritics* (ginocrítica)” (Showalter, 1994, p. 29). Diferente da crítica feminista ideológica, a ginocrítica oferece outras oportunidades teóricas, buscando considerar as mulheres como um grupo literário distinto e observando diferenças nos escritos das mulheres. As teorias da escrita das mulheres fazem uso dos seguintes modelos: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural; e cada uma é um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher.

Para Lúcia Osana Zolin (2009), mesmo articulados em torno de um eixo fundamental – o da investigação e contestação da cultura patriarcal – os modelos biológico, linguístico, psicanalítico e cultural precisam considerar as diferenças e os antagonismos de pensamentos, a saber: “Mulher/gênero, igualdade/diferença, privilégio/opressão, centralidade/marginalidade e essencialismo/anti-essencialismo” (Zolin, 2009, p. 192). Esclarecemos que os estudiosos da teoria feminista francesa se voltam para a linguagem, a Semiótica e a Psicanálise, com a finalidade de identificar uma linguagem feminina. Hélène Cixous, Lucy Irigaray e Julia Kristeva são algumas das estudiosas que se debruçaram sobre o tema.

De acordo com Vera Queiroz (2002), a crítica de linha francesa, que tem influência da desconstrução derrideana e da psicanálise lacaniana, aproxima o estatuto do sujeito (autor/leitor) à formação das subjetividades e à produção da escrita; enquanto a vertente anglo-americana privilegia a contextualização político-pragmática com mais ênfase no cânone, nas ideologias de gênero, políticas acadêmicas, experiências culturais e intersubjetivas de leitoras/autoras reais nos discursos de representação.

Zolin (2009) descreve os principais enfoques da crítica feminista contemporânea da seguinte maneira. No enfoque biológico, a tradição patriarcal defende a ideia de que o corpo da mulher é o seu destino, ou seja, os papéis sociais a ela atribuídos são tomados como sendo da ordem do natural; e as feministas celebram os atributos biológicos da mulher como atributos de superioridade: o corpo como textualidade e fonte de informação. O linguístico ou textual tenta responder se as diferenças de gênero implicam no uso da linguagem de forma diferente por cada um dos sexos, contesta o controle masculino da linguagem e propõe uma linguagem feminina revolucionária. Em relação ao psicanalítico, a crítica feminista incorpora os enfoques anteriores e debruça-se sobre as especificidades da escrita feminina à luz da teoria da fase pré-edípica, de Lacan. Por último, a cultural refere-se à tendência marxista como categoria de análise (gênero e classe social), analogias entre a noção de experiência e a produção literária de mulher,

e analisa a literatura de autoria feminina no contexto histórico-cultural em que a produção está inserida. Dos modelos citados, Showalter (1994) acredita que o cultural engloba melhor o tema da escrita de mulher.

Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem (Showalter, 1994, p. 29).

A autora enfatiza que a teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras, tão significativas quanto o gênero, que são a classe, a raça, a nacionalidade e a história. Por isso, o modelo da situação cultural das mulheres é importante para que se compreenda como elas são percebidas pelo grupo dominante, por si mesmas e pelos outros. Dessa maneira, trata-se de “uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço” (Showalter, 1994, p. 44). Em resumo, pode-se dizer que a *ginocrítica* teve início no momento em que as mulheres conquistaram a liberdade da história literária masculina, a partir de uma nova cultura feminina, que analisa a mulher como escritora, enquanto a perspectiva ideológica entende a mulher como leitora.

Os estudos de Elódia Xavier (1988), com algumas adaptações, a partir da tipologia proposta por Showalter, caracterizam a literatura realizada por mulheres em três etapas: feminina, feminista, fêmea ou mulher. A feminina seria a partir da escrita do romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis (1822 - 1917)¹⁴, escritora maranhense, considerada a primeira narrativa abolicionista de autoria feminina no Brasil. Maria Firmina dos Reis – negra e filha “bastarda” – era uma das escritoras esquecidas na história oficial, mas hoje, depois de muitas investidas da crítica feminista, tem sua obra lida e reconhecida pelas esferas de legitimação e por seus leitores. A obra narra a vida de um casal de jovens brancos apaixonados, que contam com o auxílio e proteção de dois escravos (mãe Suzana e Túlio), os quais, em determinados momentos, adquirem o estatuto de narradores e evocam suas memórias da terra de origem, do horror da travessia e do tratamento cruel recebido em terras brasileiras. Os amantes são assassinados e os escravizados torturados.

Com seu estilo gótico-sentimental, perfeitamente enquadrado nos padrões românticos, o romance reduplica os valores patriarcais, construindo um universo onde a donzela

¹⁴ A escritora Maria Firmina dos Reis, para não escrever seu nome na capa do livro *Úrsula* (1859), assinou com o pseudônimo de “Uma maranhense”. Na sua introdução, a autora disserta: “sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher (...) sem o trato e conversação dos homens ilustrados” (1988, p. 19). Trata-se, portanto, de um exemplo de conflito com o seu gênero “mulher” em relação à escrita feminina na época, ainda sob uma forte influência da estética romântica.

frágil e desvalida é disputada pelo bom mocinho e pelo vilão da história. Contrariando os finais felizes, a narrativa termina com a morte da protagonista, vítima da sanha do cruel perseguidor (Xavier, 1988, p. 88).

A próxima fase, a feminista, põe em questão as relações de gênero, trazendo, nas entrelinhas, críticas aos valores patriarcais, por exemplo, como ocorre em algumas obras de Clarice Lispector. Para Xavier (1988), os contos de *Laços de Família* (1960) deixam visível a repressão sofrida pelas mulheres e o mesmo acontece com a obra de outras autoras desse período que se estende até 1990, quando se inicia a fase fêmea ou mulher. Em adição, a pesquisadora afirma que “algumas narrativas da década de 90 apontam para uma saída, configurando, talvez, uma outra fase, a que Showalter chama de *female*, marcada pela construção de uma nova identidade” (Xavier, 1988, p. 92).

Cecil Zinani (2012, p. 407), em *A Crítica feminista: uma contribuição para a história da literatura*, destaca que a crítica feminista se desenvolveu, mais precisamente, na segunda metade do século XX, e apresenta duas modalidades de seu desenvolvimento. A primeira volta-se para o resgate de obras escritas por mulheres e que, no decorrer do tempo, foram relegadas ao ostracismo; a outra tem por meta fazer uma releitura de obras literárias, independentemente da autoria, considerando a experiência da mulher, ou seja, procura detectar, através do estilo, da temática e das diferentes vozes do texto, a relevância da voz feminina e os traços de patriarcalismo que perpassam a obra.

Assim, a crítica feminista tem mostrado que a produção literária de mulheres possui vários direcionamentos, porque foi necessário esperar que elas conquistassem a palavra e o espaço público para construir suas representações – um espaço de resistência e descoberta por meio das letras, com a primeira onda do feminismo, como citado no início do capítulo. Quando tratamos de silenciamento, acreditamos que não se refere apenas à escrita, mas ao sentido de existir, do ser mulher, que reflete também na literatura contemporânea. Como diz Queiroz (2002), a crítica feminista procura desestabilizar os modelos de leitura, de crítica e de historiografia literária, a fim de deixar explícitas as marcas de gênero que, na tradição patriarcal (social) e acadêmica (literária), se definiram na correlação dos valores masculinos com os valores universais. Nesse sentido, partindo de suas experiências pessoais, e não mais dos papéis sexuais atribuídos pela ideologia patriarcal, as mulheres escritoras debruçam-se sobre a sexualidade, a identidade e as angústias femininas, bem como sobre outros temas especificamente femininos, como o nascimento, a maternidade, o incesto e o estupro.

Um exemplo é o romance contemporâneo de Luzilá Gonçalves Ferreira, *Os rios turvos* (1997). A protagonista Filipa Raposa não se adequa à estereotipia dos papéis femininos

predeterminados no período colonial, época em que as mulheres viviam trancadas em suas residências fazendo o papel de boa esposa, mãe e filha, e o homem era visto como provedor da família. No entanto, durante todo o romance, identificamos Filipa Raposa como uma mulher que não aceita subordinações, buscando a liberdade sem silenciar suas inquietações e seus desejos sexuais. Em alguns trechos do romance, é evidente o confronto com seu marido, Bento Teixeira, na busca de seu espaço de mulher, sem regras ou tradições do sistema patriarcal.

Ainda sobre essa reflexão, citamos os estudos de Antonio de Pádua Silva (2010), que considera o termo “escrita de autoria feminina” como a produção literária exclusivamente de mulheres – porque só elas têm condições de escrever como escrevem – além de sua condição social para a escrita. O autor observa a construção dos textos “em torno de minúcias, banalidades [do corpo, do gozo, das paixões]” (Silva, 2010, p. 39) como literatura contemporânea de autoria feminina, tendo em vista o universo da esfera privada e a sua linguagem, a oralidade, os monólogos e os diálogos banais se apresentarem como os componentes fundantes da escrita feminina. O crítico ainda aponta a temática como elemento central e balizador dessa escrita.

O que se define como *escrita de autoria feminina* é a produção literária que se centra em *temáticas* específicas do universo das mulheres e que são tratadas ou cuja linguagem adotada para dizer o *tema* se particulariza porque também referenda aquilo para que foram educadas as mulheres: o espaço privado com o *lócus* propício à manifestação e manutenção da modalidade oral da língua, fato tornado *estilo* pelas escritoras, através de um tom ou de uma *dicção* própria para externar os grandes conflitos desses sujeitos (Silva, 2010, p. 39-40; Grifos do autor).

Nesse sentido, se a escrita canônica reproduzia a ideologia patriarcal, que conduzia a mulher à submissão e à exclusão, a literatura de autoria feminina contemporânea propõe uma reflexão crítica da condição feminina. Então, considerando as circunstâncias sócio-históricas como fatores importantes na literatura, críticas feministas têm promovido debates acerca do espaço relegado à mulher na sociedade, como uma das consequências ou dos reflexos para a literatura. Porque, ao mesmo tempo em que irão se tornando escritoras, as mulheres continuam sendo, também, objetos de representação literária. Essas representações apontam diferentes modos de encarar a situação feminina na sociedade, incorporando pretensões de realismo e fantasias, desejos e temores, ativismo e preconceito. Para Silva (2010), a produção da escrita feminina contemporânea tem alguns pontos em comum. Sobre essa produção, o autor adverte o seguinte:

É preciso se apoderar daquilo que já temos – as obras e o conceito – para ampliar os estudos sobre o assunto, procurando sempre observar o que é comum aos textos

literários, principalmente aos escritos por mulheres na contemporaneidade: os motivos literários, aquilo que teoricamente vem a ser chamado de *leitmotiv*. São esses motivos que ajudam na construção do conceito de escrita feminina porque, percebo, há uma constância de motivos atualizados nas escritas das mulheres, dando a entender que, por fazerem parte de uma mesma subjetividade, por sentirem as mesmas crises existenciais ou tensões sócio-culturais, por serem vistas de uma mesma forma, no plano geral da cultura, inconscientemente são detentoras dessa escrita particular, fundada num dado gênero, o feminino... Se encararmos o exercício da busca dos motivos literários, chegaremos sem grandes tensões ao conceito *escrita feminina* que se assenta na base desses *motivos* e das *temáticas* que são presentes, as mesmas, nas produções literárias de mulheres (Silva, 2010, p. 41-42).

Em síntese, a literatura de autoria feminina tem representado a mulher numa atitude de desnudamento de possíveis práticas que não se reduzem a reduplicações ideológicas de papéis de gênero, mas que marcam o modo de estar da mulher na sociedade contemporânea. No entanto, como diz Regina Dalcastagnè (2005), – que mapeou as “personagens do romance brasileiro contemporâneo”, em uma pesquisa que atingiu um total de 258 obras, publicadas pela Companhia das Letras, Editora Record e pela Editora Rocco, as mais importantes editoras para a produção ficcional do país entre os anos de 1990 e 2004 –, o espaço das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico. Nas últimas décadas, registrou-se um avanço – ainda insuficiente, mas indiscutível – na condição feminina. As mulheres ampliaram sua presença no mercado, porém “O romance brasileiro, registra mal estas mudanças, continuando a privilegiar a associação entre a figura feminina, o lar e a família” (Dalcastagnè, 2005, p. 27). Em relação ao sexo da personagem, os números mostram que,

Entre as personagens estudadas, 773 (62,1%) são do sexo masculino, contra apenas 471 (37,8%) do sexo feminino – um único caso foi alocado na categoria “sexo: outro”, pensada para abrigar hermafroditas, seres assexuados etc. Em apenas quatro livros do estudo, isto é, 1,6% do total, não há nenhuma personagem importante do sexo masculino, ao passo que as personagens do sexo feminino estão ausentes de 41 romances (15,9%). Portanto, além de serem minoritárias nos romances, as mulheres menos acesso à “voz” – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância. Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro (Dalcastagnè, 2005, p. 23).

Em *Imagens da Mulher na Narrativa Brasileira* (2007), Regina Dalcastagnè apresenta algumas reflexões do estudo, observando que as mulheres constroem uma representação feminina mais plural e detalhada, incluem temáticas da agenda feminista, que passam despercebidas pelos autores homens, e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero. A autora salienta, ainda, que: “tudo isto, é preciso ressaltar, quando as personagens são brancas; caso contrário, as marcas de distinção são

bastante reforçadas, talvez até mais do que nas obras masculinas” (Dalcastagnè, 2007, p. 9). Em relação às protagonistas, ela aponta que são mais complexas e trazem mais especificações do que as personagens secundárias, que costumam se aproximar mais dos estereótipos.

Em pesquisa mais recente, “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”, Zolin (2015) propõe, a partir de um levantamento estatístico, discutir os espaços ocupados por personagens criadas pelas escritoras entre os anos de 1990 e 2012, em livros publicados por editoras comerciais ou órgãos públicos. Diferente do estudo de Regina Dalcastagnè (2005; 2007), a pesquisa inclui romances, crônicas e as narrativas curtas – contos. A pesquisa abarca 64 obras, totalizando 1.005 personagens analisadas, dentre as quais 558 são femininas, 384 masculinos e 63 sem indícios. Os dados apresentados por Zolin mostram, além do sexo da personagem, a posição que ocupam nas narrativas (408 protagonistas e 156 narradores), apontando não apenas para o fato de serem as personagens femininas as mais representativas, mas também para o acontecimento de serem, quase sempre, as protagonistas e as narradoras da história. De acordo a pesquisadora, além de trazerem a mulher para o centro da cena narrativa, como protagonistas, as escritoras analisadas “trazem-nas imbuídas do direito de falar, muitas vezes como narradoras de suas próprias histórias, contrariando a ideologia dominante que por tanto tempo silenciou à mulher” (Zolin, 2015, p. 198).

Nos romances, as mulheres têm mais ocupação no espaço público e em profissões diferentes do que na esfera doméstica, além do questionamento do lar, que se apresenta como um local de enfrentamentos e demandas feministas. No entanto, as crônicas mantêm as personagens femininas no espaço doméstico nos modelos patriarcais, nas relações amorosas e familiares, e, nos contos, aparecem como inquietação e desconstrução nas narrativas. Uma crônica analisada é a “Mulher”, de Marilda Confortin Guiraud (1956), com uma personagem de meia idade, branca e da classe média, que passa pela experiência do casamento e da maternidade. A protagonista, ao trazer à memória a cerimônia do casamento, reflete criticamente a condição feminina representada nas condições sociais, como o Dia das Mães e o Dia Internacional da Mulher. Além disso, “das 558 personagens femininas analisadas, 452 têm suas trajetórias marcadas por relações amorosas/e ou familiares... a casa tende a ser o lugar que elas circulam” (Zolin, 2015, p. 215).

Eurídice Figueiredo faz o seguinte questionamento: Qual seria a missão da crítica feminista? Como respostas estão as seguintes ações: retirar do esquecimento as autoras do passado; revisar o cânone, reeditar os livros e promover a leitura (Figueiredo, 2020). A estudiosa ressalta ainda que, além do trabalho de resgate, resta a questão de como se posicionar em relação aos escritores do passado que criaram personagens femininas tão fascinantes. E,

sobretudo, como compará-las com as personagens criadas por escritoras nos últimos 50 e 70 anos, como estabelecer categorias críticas válidas que não coloquem cada vez mais a crítica feminista no gueto. Acerca disso, pondera a pesquisadora:

Sem querer fazer clivagens entre os sexos, postulo, antes, a androginia e a capacidade de imaginação e de fabulação do (a) escritor (a) para se colocar no lugar do outro, para fazer-se outro ao criar suas ficções. Sem essa compreensão, arma-se o gueto de ‘mulheres que só sabem falar de mulheres’, o que é tudo o que *establishment* masculino quer (Figueiredo, 2020, p. 91).

Para Eunice de Figueiredo (2020), faz-se necessário, dentro da perspectiva da crítica feminista, elencar as estratégias narrativas que as escritoras dos séculos XX e XXI usam, a fim de fazer que suas personagens femininas sejam sujeitos de seu próprio discurso. Em outras palavras, “como se processa a autonomização das mulheres enquanto cidadãs, no palco social, e como isso reflete ou não no âmbito doméstico, em suas relações afetivas e sexuais” (Figueiredo, 2020, p. 92). Como diferencial, apontamos a literatura contemporânea de autoria feminina, que tem abordado novas temáticas para falar do corpo, do aborto, do estupro, do suicídio, do erotismo e da violência/feminicídio. Um exemplo é o romance *Mulheres Empilhadas* (2019), da autora Patrícia Melo, narrativa ficcional de casos de violência e feminicídios envolvendo mulheres de diversas classes sociais no Acre. A advogada saiu de São Paulo, após ser agredida pelo namorado em uma festa, e passa a acompanhar esses casos. Em alguns trechos, a autora descreve:

No final da tarde, estávamos no seu apartamento, eu torrada de sol e ele levemente embriagado com o vinho do almoço. Foi assim que tudo começou. Você não imagina que um cara como este, que estuda Wittgenstein e pratica ioga, vai acabar enfiando a mão na sua cara, no banheiro de uma festa de fim de ano de advogados. Mas as estatísticas mostram mesmo que isto é comum e que muitos não se contentam em apenas dar um tabefe. Preferem mesmo é matar (Melo, 2019, p. 12).

Em um dos capítulos, “Morta pelo marido em parceria com o Estado”, a autora aborda que as autoridades não protegem as mulheres, mostrando que, muitas vezes, o Estado acaba se tornando cúmplice dos feminicídios. O capítulo nove traz a transcrição de gravações telefônicas dos vizinhos que denunciavam a agressão e posterior assassinato de uma mulher. O romance é uma ficção, mas traz casos reais de mulheres mortas na frente de filhos por maridos ou ex-companheiros, namorados e pais. São as vítimas dos feminicídios registrados ainda com frequência no Brasil, ou, como diz Melo (2019), são as “mulheres empilhadas”, que a dominação masculina insiste em matar.

Conforme Sandra Regina Goulart Almeida (2015), em “Mobilidades culturais, geográficas afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea”, seja pela temática

ou por diferentes construções narrativas, as escritoras contemporâneas produzem obras que levam a uma reflexão significativa sobre vários espaços contemporâneos e mobilidades culturais na “perspectiva de possíveis diálogos transnacionais intencionalmente marcados ou não pelas questões de gênero” (Almeida, 2025, p. 22). Almeida analisa no artigo citado os contos contemporâneos “Mundos Paralelos”, de Paloma Vidal – escritora argentina radicada no Brasil – da coletânea 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira (2004), e “Mary Benedita”, de Conceição Evaristo – escritora brasileira – da coletânea Insubmissas lágrimas de mulheres (2011). As obras apresentam a confluência de uma estética do trânsito aliada a questões do afeto nos espaços de mobilidade, do corpo feminino e da violência, “principalmente de uma ética do narrar com o qual as personagens se deparam” (Almeida, 2015, p. 31). Uma ética que precisa ser investigada.

No conto “Mundos Paralelos”, a personagem principal retorna de uma pós-graduação no estrangeiro após a morte do pai, e, a partir de uma notícia no rádio sobre o estupro de uma jovem, traz à memória a violência também sofrida pelo seu corpo antes da sua partida. “Então, não contou, inscreveu-se em numa pós-graduação no estrangeiro e dois meses depois estava morando à beira-mar” (Vidal, 2004, p. 337). No segundo conto, *Mary Benedita*, primeiro nome que, em inglês, refere-se ao desejo da personagem de conhecer o mundo, ela finge estar doente para morar com a tia, na capital, pois tinha a certeza de que, na cidade onde vivia com os pais, não realizaria seus sonhos. No entanto, a tia morava sozinha, a família da jovem não via com bons olhos essa mudança, ou seja, o poder patriarcal em evidência.

Enfoca a temática dos trânsitos contemporâneos, da relação entre os deslocamentos, o corpo feminino e a ação de narrar como sendo constitutivas dessas experiências. No conto em questão a personagem central, que dá o título ao conto, conta a uma narradora, cujo nome desconhecemos, sua história, oferecendo a ela “o seu corpo/história” (Almeida, 2015, p. 33).

A autora conclui que as questões de gênero nos contos ganham relevo e compõem uma proposta para se pensar o narrar e o literário no contemporâneo. Pontua, também, que a crítica feminista tem estado atenta a uma teorização dos espaços contemporâneos, marcadamente globalizados e transnacionais, e, ao mesmo tempo, como indica a crítica Susan Stanford Friedam (1998), apresenta uma sintonia com os marcadores de posicionalidade e localidade. A partir do exposto, podemos dizer que a literatura contemporânea e que a crítica literária do final do século XX e início do século XXI se debruçam sobre as múltiplas experiências das mulheres, a diversidade de seus espaços de enunciação e de pertencimento. As escritoras contemporâneas produzem obras que levam reflexões, cujos espaços são marcados pela questão de gênero,

acompanhando o modo de as mulheres estarem na realidade extraliterária, ou seja, o interesse é para as políticas de igualdade, abrindo questionamentos e desconstruindo conceitos sobre o lugar das minorias, no qual se incluem as mulheres. Por isso, tornam-se primordiais os estudos das escritas das mulheres e suas representações.

Por fim, as contribuições da teoria da crítica feminista são inquestionáveis, porque, além de tirarem as mulheres da invisibilidade do passado, levantaram questões e reflexões importantes sobre a escrita de autoria feminina. Como adverte Lucia Osana Zolin, “erigida sob o signo do pós-estruturalismo e em consonância com o compromisso do feminismo, nasce do desejo de promover o dismantling da opressão do patriarcal e da emancipação da mulher na literatura” (2009, p. 1). A crítica feminista, que surge para inquietar e desconstruir o cânone, desenvolveu uma proposta de “contra-cânone” – nas palavras de Vera Queiroz (2002) – e também contra a cultura dominante, tendo em vista, que o reduto das letras foi um dos mais tradicionais e conservadores campos do saber, seguido das questões do ponto de vista do sujeito feminino.

3.2 Possibilidades de autoria feminina nos textos

Os textos literários de autoria feminina têm sido uma preocupação da Crítica Feminista, como observamos até agora neste capítulo. Mas o que escrevem essas mulheres na ficção literária? Será que existe uma escrita de autoria feminina? Os estudos mostram tendências predominantes na autoria feminina contemporânea, singularidades que constituem marcas nos textos, além da temática abordada. Para as discussões, recorreremos aos estudos *A mulher escrita* (2004), de Lúcia Castello Branco, e *O Sexo dos Textos* (1995), de Isabel Allegro Magalhães, este último apresenta traços da autoria feminina na literatura em Portugal, mas os estudos contribuem também para a literatura brasileira e vão direcionar as discussões. No entanto, outros estudos serão referenciados nas reflexões sobre uma possível autoria feminina.

A partir dos rastros da dicção feminina de Florbela Espanca e Gilka Machado, a escritora e ensaísta Lúcia Castello Branco (2004) traz algumas características da autoria feminina, destacando o corpo e a voz como significantes em suas narrativas. Justifica a escolha do estudo com essas autoras porque foram consideradas pelos críticos como marcas da feminilidade nas literaturas do Brasil e de Portugal. As escritoras tinham algo mais em sua autoria, porque, sem “recato literário, ousavam se declarar no cio” (Branco, 2004, p. 98). Uma das primeiras características do texto de autoria feminina seria a capacidade de erotizar o discurso ou escrever

com o corpo com um ato de entrega total e “a distinção estaria na aparente frivolidade da linguagem masculina” (Branco, 2004, p. 100). Ela não relaciona o erotismo¹⁵ como mera fruição da sexualidade ou gozo sexual, mas como uma ânsia do absoluto, da fusão com o outro e com o universo. Completa a autora.

Há quem defenda a ideia de que a sexualidade feminina esteja mais próxima do erotismo obscuro, indiferenciado, misterioso, e que a própria fisiologia da mulher facilitaria esse processo... se a sexualidade feminina, mais que a masculina, aproxima-se desse impulso erótico indiferenciado e obscuro, é natural que o texto também manifeste esse impulso em mais grau. A erotização da linguagem produz a total indissociabilidade do sujeito (Branco, 2004, p. 102-103).

Retomando as singularidades das características da escrita de autoria feminina, Branco (2004, p. 106) identifica uma percepção romântica do universo e reitera que a poética feminina parece sempre girar em torno do eixo amoroso: o erotismo, a religião (ou o espiritualismo), sentimentos da maternidade e fraternidade, a criação poética (entendida como a paixão). Branco (2004) descreve essa autoria como “uterina”, gerada e gerida nas entranhas e, nesta perspectiva, aponta a maternidade como um dos temas mais frequentes. Dialogando com a poética uterina, verifica-se a recorrência de atmosferas infantis, que se acham povoadas, sobretudo, de figuras femininas: a ama-de-leite, a mãe e a avó. Dessa forma, “é na infância, no seio materno ou no regaço da avó, que o sujeito feminino busca reencontrar a sua linguagem, a sua tradição” (Branco, 2004, p. 109).

O trânsito entre a santidade e o desvario também surge como marca da autoria feminina. Poucas escritoras ousaram desafiar o decoro e o bom-tom literários ao narrar uma sexualidade sem máscaras, ao invadir um terreno que não lhes pertencia (pertencia aos homens) e, como ressalta Lúcia Castello Branco, escrever “sem disfarce e sem sublimações; o direito ao abuso do próprio corpo” (Branco, 2004, p. 111). A sensualidade feminina sempre foi e continua sendo estigmatizada pela repressão masculina e a escritora raramente consegue expressar sem culpa a sua sexualidade envergonhada. “A consequência é fatalmente extremista e radicalizadora: ou a santidade, ou o desvario central” (Branco, 2004, p. 115). A busca de identidade também é uma marca nos textos, tendo em vista que os temas do erotismo, da paixão e em torno da busca do feminino são eixos de uma possível autoria feminina.

¹⁵ Para Bataille (1987), que fez uma pesquisa sobre o erotismo e seu funcionamento na sociedade, confrontando alguns tabus, o erotismo é a aprovação da vida até morte, pois definido de outra forma, seria necessário partir da atividade sexual de reprodução da qual é uma forma particular. O erotismo é um aspecto da vida interior que impulsiona o sujeito ao desejo colocando-o entre o interdito e a transgressão. Logo, “a transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa... o interdito convive em cumplicidade com o homicídio” (Bataille, 1987, p. 33).

A priori, o corpo feminino deve invadir a ficção literária ou, nas palavras de Hèlene Cixous (2022), ao tematizar o corpo como metáfora, a mulher deve escrever pelo seu corpo. “Invente a língua inexpugnável que quebre os muros, classes e retóricas” (Cixous, 2022, p. 55), porque, escrevendo, as mulheres se voltarão para o corpo censurado e moldado pela dominação masculina – interditos, como aponta Bataille (1987) – que não passam de construções sociais. A escritora do livro *O riso da medusa* (2022), decapitada pelos homens que sentem medo dela, diz que é preciso que a mulher escreva sobre a mulher e traga as mulheres à escrita.

De onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, no texto – como no mundo, e na história – através de seu próprio movimento. O futuro não pode mais ser determinado pelo passado. Não nego que os efeitos do passado estejam ainda aqui. Mas me recuso a consolidá-los, repetindo-se; a lhes conceder um mandato equivalente a um destino; a confundir o biológico e o cultural. A antecipação se impõe como urgente (Cixous, 2022, p. 37).

O posicionamento de Isabel Allegro Magalhães (1995) observa que a linguagem da autoria feminina tem revelado novas possibilidades dessa criação literária, “contribuindo para dá voz à experiência das mulheres e ao inconsciente feminino, deixados mudos pela cultura (masculina) dominante” (Magalhães, 1995, p. 10-11). Nas palavras da autora, é importante analisar os textos das mulheres a partir dos elementos que possam conter, para, desse modo, distinguir as duas escritas: uma mais próxima do que é a vida historicamente determinada, das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens. Ela acrescenta que assim será possível descobrir as novidades trazidas pelas mulheres à literatura, “vertentes em geral, silenciadas, ou silenciosas, ou simplesmente inexistentes nas narrativas masculinas” (Magalhães, 1995, p. 13). A exemplo de outras estudiosas, ela não vê na autoria feminina apenas ao campo feminino, mas diz respeito ao círculo ou ao mundo das mulheres. E completa:

Interessa-me, porém, detectar características que possam ser reconhecidas como predominantemente femininas pela sua sintonia com dominantes da vida das mulheres. Quer dizer, pretendo aqui identificar indicadores de uma outra sensibilidade, de uma outra percepção do real, de uma outra lógica, expressos literariamente nos textos e afins à experiência das mulheres: à sua experiência corporal, interior, social, cultural (Magalhães, 1995, p. 23).

Ao analisar um conjunto de 50 obras de ficção literária, entre romances, novelas e contos, considera três vertentes nos estudos: temas abordados, universos criados e meios sociais; posicionamento das narradoras/autoras e criação das suas personagens femininas; aspectos da linguagem e da construção narrativa. Fundamenta a autoria feminina como um “denominador simbólico” comum à “classe biossocial (*sic.*) que as mulheres constituem no

planeta, se exprime também literariamente” (Magalhães, 1995, p. 18). A temática configura-se como uma característica da autoria feminina, uma vez que os assuntos trabalhados geralmente diferem daqueles selecionados pelos homens. Temas como a guerra colonial, romances históricos, prostituição e emigração aparecem nos textos analisados.

Nas palavras de Isabel Allegro de Magalhães (1995), os textos sobre as guerras também são mais críticos e o que difere é o ponto de vista de quem escreve. Em relação às características atribuídas aos narradores, e com a criação das personagens mulheres, observa-se uma autoria feita com o próprio corpo, visão também adotada por Lúcia Castello Branco (2004) e Cixous (2022), pois o corpo, em vez de ser olhado de fora, é expresso a partir de dentro. Uma percepção em que as mulheres retratam sua própria condição, incluindo na representação os aspectos sociais, culturais e políticos.

As relações intersubjetivas dominam a atenção da maioria dos romances. Homem/mulher, relações problematizadas e reflectidas, com os silêncios e as palavras. E ainda as relações tecidas entre mulheres: relações novas, que buscam redes de uma outra solidariedade e de uma pressentida sintonia, que cumplicemente as une. Neste contexto, emerge, insistente e significativa, a ligação das mulheres com a figura da mãe – uma relação sempre difícil, não pacificada – o que aliás, curiosamente, é uma constante na literatura feminista (Magalhães, 1995, p. 41-42).

No núcleo discursivo, aponta-se para um discurso literário próximo da fala, da linguagem oral, com o uso de elipses, formas interrogativas, aspectos como o inacabado da frase ou diálogos suspensos (pausa, reticências e espaços em brancos), que dão um ritmo próprio ao texto e são visíveis em diversos romances. Em alguns textos, há a utilização de um vocabulário feminino, ou seja, das atividades voltadas tradicionalmente para as mulheres, como é o caso da cozinha, costura ou outros trabalhos de mãos. “Vocabulário usado como qualitativo de experiências, em imagens ou metáforas, por exemplo no discurso sobre a própria escrita” (Magalhães, 1995, p. 48). A autora chama atenção para dois pontos: as escritoras terem se debruçado sobre temas da sociedade, com a vida para além delas e de seus problemas; o outro é que as escritoras pretendem ser diferentes na escrita, e os indícios dessa diferença em relação à autoria masculina estão presentes na produção literária contemporânea.

Mas lidar com a autoria feminina, como sugere Lúcia Castello Branco (2004), é também a tentativa de dizer o indivisível: “Simbólica, enquanto linguagem verbal, essa escrita resiste, entretanto, à mediação linguística” (Branco, 2004, p. 122) e configura-se com uma impossibilidade. A pesquisadora ainda completa que essa linguagem atinge além do signo, porque, nesse processo, o corpo das mulheres ocupa um lugar privilegiado e a palavra busca afirmar-se como uma coisa que é o corpo do narrador. Para ela, “uma vaga hipótese consiste

na existência de uma linguagem feminina que certamente não se codifica nos moldes da masculina” (Branco, 2004, p. 111). Nesse sentido, cita a tradição oral de contar histórias como uma contribuição para a escrita feminina, que busca se afirmar como fala, porque a linguagem verbal conta necessariamente com a linguagem dos corpos. Como diz Branco, essa “oralidade” remete a um traço marcante da escrita de autoria feminina.

A exaltação do significante que, numa espécie de efervescência sonora, constitui-se no próprio significado. Assim, essa linguagem feminina, na acepção de Béatrice Dider, se aproxima da linguagem infantil, na medida em que se constrói mais de gritos e balbucios do que precisamente as palavras... são palavras eu dizem ‘não somos palavras, somos coisas’, para logo após se afirmarem como jogos de sons, convulsões, de linguagem (Branco, 2004, p. 124-126).

A partir das perspectivas de Isabel de Magalhães (1995; 2004) e Lúcia Castello Branco (1991; 2004), Antônio de Pádua da Silva (2011) também discute marcas nos textos de autoria feminina na literatura contemporânea. Segundo o autor, os estudos de Castello Branco são uma “espécie de best-seller” para os estudiosos, no entanto, seus argumentos são limitados, pois tentam convencer da ideia da escrita feminina sem alocar essa categoria exclusivamente de mulheres, esquecendo os marcadores sociais, culturais e antropológicos. Por isso, o crítico centra o foco nas discussões da teoria proposta por Magalhães (1995), porque considera os traços da escrita feminina mais contundentes nos textos das escritoras estudadas pela autora. Ao analisar *O voo da guará-vermelha* (2005), de Maria Valéria Rezende, o autor aponta que uma das marcas da autoria feminina é a mudança do gênero das palavras – caracterização feminina – que nessa obra aparece como metáfora para personagem principal, Irene.

A primeira imagem que trago à tona diz respeito ao ato de subverter ou de inverter o gênero das palavras. Um romance de base feminista, recentemente lançado pela Editora Objetiva, na coleção “Fora dos eixos”, é a obra de Maria Valéria Rezende *O voo da guará vermelha*, obra de 2005. O título do romance subverte o gênero masculino “guará” que, de acordo com o Dicionário Aurélio Século XXI, o vocábulo *guará* é proveniente da língua tupi (*agua* ‘rá) substantivo masculino, e significa “ave ciconiiforme, tresquiornitídia (guará rubra), dos mangues e estuários da América do Sul setentrional [norte] e oriental [nordeste], de coloração vermelho-viva e pontas das rêmiges exteriores da mão preta”. Estamos diante apenas de um termo do título da obra, mas ele já nos anuncia muito daquilo que o conceito de *escrita feminina* já prevê (Silva, 2011, p. 236).

Sem usar o sentido negativo da expressão, Antonio de Pádua Dias da Silva (2011) diz que outra marca da escrita feminina é a oralidade típica da “tagarelice”, uma das características da mulher em relação ao homem. Obras como *Arquitetura de um abandono* (2003), *Preces e orgasmos dos desvalidos* (2005), *O beijo de Deus* – mini contos (2006) e *Os gemidos da rua*

(2009), da escritora Dóra Limeira, são citadas como exemplo do tom oral e coloquial da linguagem na escrita feminina. Sem citar exemplos, pois considera desnecessário, aponta que a narrativa literária escrita por mulheres também é construída em primeira pessoa: “Todos que leram obras de autoria feminina, com raras exceções, devem ter percebido essa marcação pessoal, quase literal, na construção do processo de narratividade” (Silva, 2011, p. 242). A subjetividade feminina, nas personagens mulheres, aparece como a última marca dos textos de autoria feminina.

São construídas tomando-se como base os valores culturais, sociais, morais, antropológicos que envolvem todos nos universos representados. Quando escrevem, as mulheres raramente falam dos homens ou de outras ‘paisagens culturais’, que fujam ou se distanciem dos seus mundos, do seu universo de vida. Quando falam dos homens, é para discutir as relações que envolvem as mulheres com os “seus” homens (Silva, 2011, p. 243).

Observando a subjetividade feminina descrita por Silva (2011), encontramos essa marca de escrita na ficção contemporânea de Luzilá Gonçalves Ferreira, que traz para as suas narrativas protagonistas femininas que deixaram alguma contribuição para a História. Podemos citar o romance *No tempo frágil das horas* (2003), com a personagem principal Antonia Carneiro, que, entre os engenhos da família em Pernambuco e às viagens que sempre fazia a Paris, tem sua História resgatada pela escrita de autoria feminina. É uma mulher que encanta o leitor, com seu corpo por vezes inquieto e ardente nos longos vestidos da época, mas que se apresenta bem à frente do seu tempo, administrando os engenhos da família e sendo lugar de fala para as mulheres e os escravos. Nota-se que os homens que aparecem na narrativa de Luzilá Ferreira são personagens para discutir as relações que envolvem Antonia Carneiro, a exemplo do esposo, do pai, do primo e do padre.

Evidente que algumas possibilidades de marcas na autoria feminina não se encerram nas apresentadas no texto, pois é preciso mais estudos e questionamentos para delimitar, com precisão, essas características no texto literário contemporâneo. Sendo assim, consideramos importante o estudo de Nelly Richard, em *A escrita tem sexo?* (2002), a qual afirma, a partir de Lyotard, que a linguagem não é neutra, como defendem alguns escritores ao dizerem que só existe “boa ou má literatura, ou então, que a linguagem não tem sexo” (Richard, 2002, p. 131), pois o neutro na língua camufla o operacional universalizado como marcas do masculino, para convertê-lo em representante absoluto do gênero. Ela considera o masculino e o feminino como “forças relacionais que interagem como partes de um sistema de identidades e de poder, que as conjuga tensionalmente” (Richard, 2002, p. 132). Logo, devemos questionar as assimetrias do

poder simbólico que atuam em favor de uma masculinização da cultura. Richard defende a ideia das marcas do feminino como uma espécie de escrita para desestabilizar o discurso majoritário e que se fale em “feminização da escrita” ao invés de “escrita feminina”.

Qualquer escrita, pronta para alterar como pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilharia o ‘devir – minoritário’ (Deleuze - Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial (Richard, 2002, p. 133).

No entanto, enfatiza que não basta “ser mulher” para que o texto tenha potencialidade transgressora das escritas minoritárias, ou desenvolva o tema mulher e da identidade feminina, para que o trabalho com a língua produza (e não simplesmente reproduza) a diferença genérico-sexual. Sendo assim, “não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes” (Richard, 2002, p. 138). Para a autora, uma resposta lançada por algumas críticas a essa escrita refere-se à temática e ao modo expressivo como escrevem. Então, questiona: como textualizar as marcas do feminino na escrita para que a diferença genérico-sexual se torne princípio de identificação simbólico-cultural? Como vincular entre si a condição sexual, o pertencimento de gênero e a experiência do texto? Estes são desafios que as mulheres escritoras precisam enfrentar na literatura, principalmente ao escrever sobre o corpo e a sexualidade feminina.

As contribuições de Antonio de Pádua Dias da Silva (2021), no artigo “Escrita feminina e autorrepresentação em *Jane Eyre*”, de Charlotte, se voltam um pouco também ao exposto por Isabel Allegro de Magalhães (1995), em relação a uma escrita que traz as experiências, afirmando que a literatura feminina é considerada como uma categoria, trazendo à tona estruturas e temas distintos daquela até então redigida por homens. Usando estudos de Elódia Xavier (1991, p. 45), apresenta-se que as literaturas escritas pelos dois gêneros se distinguem, em diversos aspectos, tais quais: primeiramente, porque as mulheres fazem uso da literatura para a problematização das condições não favoráveis nas quais estão incluídas; em segundo lugar, porque a autoria feminina possui a essência de popularizar os questionamentos das mulheres.

Diante disso, os homens não poderiam escrever em igual nível das mulheres, tendo em vista que eles, mesmo falando de questões sociais, não sentiram na pele a opressão que as mulheres sentiam... Ninguém melhor do que as próprias mulheres para a transcrição para o papel da repressão que eram vítimas em razão dos ideais patriarcais, o sentimento que sentiam devido ao fato de não possuírem a chance de

escolher ou não pelo casamento e dependerem por toda a vida de terceiros para sobreviver (Silva, 2021, p. 45-46).

A partir das leituras realizadas, concordamos que o gênero interfere na escrita e as mulheres partem de uma perspectiva de mundo que lhe é comum, expressando na ficção literária as suas vivências e experiências. Isso implica dizer que, no texto, aparecerem maneiras de estar na vida, seja do social ou cultural, que são mais correspondentes ao que encontramos no cotidiano das mulheres, algo presente na autora desse grupo e na sua voz. Não quer dizer que todas as mulheres escrevam a literatura feminina, como adverte a escritora Luzilá Gonçalves Ferreira: “Nem tudo que as mulheres escrevem pode ser classificado como literatura feminina. É aquela coisa de que falei: de que lugar de enunciação vem a voz enunciativa?” (Cultura.PE, 2015, p. 1).

No entanto, consideramos uma voz feminina na luta por um espaço que lhe foi negado por séculos, um sujeito que pensa e age numa sociedade que insiste em ver a mulher como inferior ao homem em todas as esferas. Sabemos que as tentativas de definir o que caracteriza uma escrita de autoria feminina são múltiplas e, por isso, não pretendemos esgotar os pressupostos com as breves discussões apresentadas no decorrer do texto, mas destacamos relevantes para o contexto em que se insere a escritora Luzilá Gonçalves Ferreira.

3.3 Considerações sobre os estudos de gênero

Os Estudos de Gênero, aliados à Crítica Feminista Literária, especialmente no Brasil, vêm desenvolvendo reflexões de práticas culturais, que marcam as relações das mulheres na sociedade e tratam de temas polêmicos como a sexualidade, desejos, casamento e violência. O termo “gênero” – uma classificação construída pela sociedade – contribui para exacerbar a distinção entre indivíduos de sexos diferentes. Essa classificação possibilita a construção de significados sociais e culturais que distinguem cada categoria sexual e que são repassados desde a infância. No final dos anos 1980, esse termo passou a ser usado pelo movimento feminista no Brasil e o conceito é adotado também como categoria de análise, em estudos com o objetivo de demarcar lugares e distinguir o que dá ordem ao masculino e ao feminino. A utilização do conceito de gênero proporcionou o afastamento do determinismo biológico relativo ao sexo.

A Crítica Feminista, todavia, fez com que o termo assumisse outras tintas: torna-o como uma relação entre os atributos culturais referentes a cada um dos sexos e à dimensão biológica dos seres humanos. Trata-se portando de uma categoria que implica diferente sexual e cultural. O sujeito é constituído no gênero em razão do sexo a que pertence e, principalmente, em razão de códigos

linguísticos e representações culturais que o matizam, estabelecidos de acordo com as hierarquias sociais (Zolin, 2009, p. 219).

A historiadora estadunidense Joan Scott, em um texto clássico – *Gênero como categoria útil de análise histórica* (1995), publicado a primeira vez no final da década de 1980, afirma que o “mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens” (Scott, 1995, p. 75) e defende que estudar as mulheres de maneira isolada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tenha muito pouco ou nada a ver com o outro sexo. Para ela, o gênero é um novo domínio da pesquisa histórica, mas não tem poder analítico suficiente para questionar (e mudar) os paradigmas históricos existentes. Sendo assim,

Torna-se, antes, uma maneira de indicar ‘construções culturais’ a criação inteiramente social de ideias sobre papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres. ‘Gênero’ é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Com a proliferação dos estudos sobre sexo e sexualidade, ‘gênero’ tornou-se uma palavra particularmente útil, pois oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis sexuais atribuídos às mulheres e aos homens (Scott, 1995, p. 76).

Joan Scott (1995) afirma que a preocupação teórica de gênero como uma categoria analítica só emergiu no fim do século XX, ficando ausente das principais abordagens de teoria social formuladas desde o século XVIII até o começo do século XX. Segundo ela, algumas teorias construíram sua lógica a partir das analogias com a oposição entre masculino/feminino, outras reconheceram uma “questão feminina”, outras ainda se preocuparam com a formulação da identidade sexual subjetiva, mas o gênero, como uma forma de falar sobre sistemas de relações sociais ou sexuais, não tinha aparecido. Essa falta poderia explicar, em parte, a dificuldade que tiveram as feministas contemporâneas de incorporar o termo “gênero” às abordagens teóricas existentes e de convencer os adeptos de uma ou outra escola teórica de que o gênero fazia parte de seu vocabulário. O termo gênero “faz parte da tentativa empreendida pelas feministas contemporâneas para reivindicar um certo terreno de definição, para sublinhar a incapacidade das teorias existentes para explicar as persistentes desigualdades entre as mulheres e os homens” (Scott, 1995, p. 84).

Na definição de gênero de Scott (1995), existe uma conexão de duas proposições: o gênero como um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero como forma primária para dar significado às relações de poder (Scott, 1995, p. 86). Desse modo, a autora amplia a discussão mostrando que as relações de gênero implicam em quatro elementos interligados: os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações – Eva, a alegoria de mulher pecadora, e Maria, a de mulher pura – como

símbolos da mulher; os conceitos normativos que colocam “em evidência as interpretações do sentido dos símbolos” (Scott, 1995, p. 86); a inclusão da concepção de política como referência às instituições e às organizações sociais; e o quarto aspecto do gênero é a identidade subjetiva. A historiadora afirma que os elementos não podem operar independentes e que as relações de gênero apresentadas podem ser utilizadas para examinar a classe, a raça, a etnicidade ou qualquer processo social. Em relação ao gênero nas relações de poder, “não é o único campo, mas ele parece ter sido uma forma persistente e recorrente de possibilitar a significação do poder no ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas” (Scott, 1995, p. 88).

Teresa de Lauretis, em *A Tecnologia do Gênero* (1994, p. 208), também faz críticas sobre as definições de gênero baseada na diferença sexual e apresenta duas limitações. A primeira dessa(s) diferença(s) sexual(is) é o pensamento crítico feminista de uma oposição universal do sexo – a mulher como diferença do homem –, com ambos universalizados, sem enxergar as diferenças entre as mulheres; a segunda limitação é a que tende a se reacomodar ou recuperar o potencial epistemológico do pensamento feminista sem sair dos limites do patriarcal. Nesse contexto, propõe-se, como mudança, que “a imbricação de gênero e diferença(s) sexual(is) precisa ser desfeita e desconstruída” (Lauretis, 1995, p. 208). Fazendo uma leitura, a partir de Foucault, que vê a sexualidade como “tecnologia social” (um conjunto de técnicas para maximizar a vida), observa-se que o gênero como representação e autorrepresentação é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, e de discursos, epistemologias, práticas críticas institucionalizadas e da vida cotidiana. Quatro proposições para a concepção de gênero são defendidas em sua argumentação.

É uma representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas na vida material das pessoas; A representação do gênero é a sua construção e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura são registros da história dessa construção; A construção do gênero é um processo que ocorre na mídia, escolas, tribunais, nas famílias...também se faz, de forma menos óbvia na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada no feminismo; A construção do gênero também se faz por meio da sua desconstrução (Lauretis, 1994, p. 209).

Após fazer uma pesquisa nos dicionários sobre o termo, Lauretis (1994) apresenta o gênero como a representação de uma relação de pertencimento a uma classe, a um grupo ou uma categoria, como propõe também Joan Scott. Nesse sentido, uma categoria de importância fundamental para pensarmos a construção das mulheres na sociedade. A segunda proposição é que o gênero “constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente

constituídas como uma classe, uma relação de pertencer” (Lauretis, 1994, p. 211). Conclui que o gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação, comportamentos e relações sociais, e só ocorrerá um avanço nos estudos de gênero quando for possível o afastamento da base androcêntrica. É preciso esclarecer que o termo tem suas limitações, e os estudos nem sempre o utilizam como sinônimos. Mesmo diante da complexidade, são inquestionáveis as conquistas teóricas, seja nas representações simbólicas evocadas no questionamento dos conceitos normativos (religiosos, políticos, jurídicos e científicos) ou no questionamento da natureza masculina das instituições, como aponta Scott (1995).

No livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), Butler questiona que “não há nada em sua explicação (Beauvoir) que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (Butler, 2003, p. 27). Ela considera o gênero como uma produção social construída, e adverte: “a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre os corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos” (2003, p. 24). A autora diz que é preciso observar homem-mulher ou feminino-masculino fora do padrão para a reprodução e sem categorias fixas:

A distinção entre sexo atende à tese de que por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: consequentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexual, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira (Butler, 2003, p. 24).

Segundo Butler (2003), a distinção sexo e gênero sugere uma descontinuidade entre corpos sexuais e gênero culturalmente construído. Dessa maneira, a construção de “homens” não se aplica exclusivamente a corpos masculinos ou “mulheres” a corpos femininos (p. 24). Então, para Butler, quando Simone de Beauvoir diz que “não se nasce mulher, torna-se”, ela se apropria e reinterpreta essa doutrina fenomenológica dos atos de formação. Nesse sentido, um gênero não é de forma alguma uma identidade estável do qual diferentes ações acontecem, nem seu lugar de agência, mas uma identidade tenuamente constituída no tempo – identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de certos atos.

Para Judith Butler (ano), tanto o sexo quanto o gênero são construídos socialmente e, portanto, não é possível conceber o primeiro como natural. Desse modo, ela recusa o caráter essencialista do sujeito “mulher”. Logo, segundo a autora, “o gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plena exibida em qualquer conjuntura considerada... sem um *telos* normativo e definidor” (Butler, 2003, p. 37). A filósofa também aponta que, ao lado dos gêneros inteligíveis (que mantêm relação de continuidade entre sexo,

gênero e sexualidade), estão os que falham, pois parecem ser pessoas que “não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas” e lança oportunidades para disseminar “matrizes rivais e subversivas de desordem de gênero” (Butler, 2003, p. 38-39).

Portanto, é um processo social complexo, em que as identidades são constantemente negociadas e reconfiguradas. Butler(2003) sugere que, ao reconhecer essas dinâmicas, podemos começar a desafiar as normas que limitam a expressão de gênero e, assim, abrir espaço para formas mais diversas e inclusivas de identidade. Essa perspectiva ressalta a importância da resistência e da subversão das normas estabelecidas, convidando à reflexão sobre como podemos viver de maneira mais autêntica e livre, independentemente das imposições sociais.

É notório que teorias feministas têm avançado nos campos mais diversos dos conhecimentos, principalmente com debates em torno do ser mulher e a diferença sexual. No entanto, as desigualdades de gênero surgem porque homens e mulheres são socializados em papéis diferentes, e o sujeito feminino (o dominado) age conforme as formas descritas pelo poder. Regina Dalcastagnè e Virginia Maria Vasconcelos Leal, na apresentação da obra *Espaço e Gênero na Literatura Contemporânea* (2015, p. 9), apresentam as “Mulheres” como um grupo heterogêneo e complexo, formado por identidades múltiplas e contraditórias, que não se esgotam no sexo biológico ou no gênero, mas que, em grande medida, partilham pressões e expectativas impostas, em uma sociedade que continua marcada pela dominação masculina.

Por outro lado, Eunice de Figueiredo (2020) lembra que, se as variáveis persistem, é preciso identificar quais os mecanismos e as instituições históricas continuam com essas reafirmações. De acordo com a pesquisadora, “percebe-se hoje no Brasil a insistência das forças conservadoras em impedir a ampla discussão nas escolas de questões políticas e de gênero através de projetos de lei chamados na mídia de ‘escola sem partido’ e ‘contra a ideologia de gênero’” (Figueiredo, 2020, p. 17). A crítica feminista tem de explorar as afirmações da economia significante masculina, mas também exercer uma autocrítica em relação ao feminismo, porque a sociedade só vai se transformar quando todos se educarem, pois ser homem ou ser mulher é uma construção simbólica que configura sujeitos na sociedade. Nesse sentido, é necessário criticar, desconstruir estereótipos universais e valores tidos como inerentes à natureza da mulher.

3.4 Gênero, sexualidade feminina e violência

A abordagem da sexualidade feminina é intrinsecamente ligada a questões de poder, violência e, muitas vezes, resistência ou transgressão. Este texto propõe uma breve análise desses temas, examinando como a sexualidade feminina é moldada por normas sociais, enfrenta desafios relacionados à violência e, ao mesmo tempo, emerge como um espaço de resistência e transgressão. A construção social da sexualidade feminina é frequentemente submetida a normas culturais, religiosas e sociais que impõem expectativas específicas. A imposição dessas normas é discutida por autores como Heleieth Saffioti (1997) e Michel Foucault (2007), que destacam como o poder se entrelaça com a sexualidade, moldando-a conforme as convenções sociais.

A sexualidade feminina, ao longo da história, tem sido um campo de batalha para o qual normas sociais, violência e resistência/transgressão convergem, moldando a experiência da mulher de maneiras complexas. Um aspecto importante nessa análise é a relação entre a sexualidade feminina e a violência. Muitas mulheres são vítimas de abuso sexual e violência doméstica, o que gera um impacto profundo em sua sexualidade. A violência sexual causa traumas que podem interferir na forma como as mulheres vivenciam o sexo e o prazer, além de gerar medo, insegurança e repressão.

Ao discorrer sobre poder *versus* prazer do homem, a socióloga e estudiosa de violência de gênero, Heleieth Saffioti (1997, p. 18), enfatiza a mulher como objeto sexual do homem, cabendo a este, segundo a ideologia dominante, a função de caçador. Segundo a autora, o caso extremo do uso do poder nas relações homem-mulher pode ser caracterizado pelo crime de estupro. Contrariando a vontade feminina, o homem mantém com ela relações sexuais, provando, assim, sua capacidade de submeter a outra parte a não ter o direito de desejar e ter escolhas. Heleieth Saffioti (1997) acrescenta:

Pode parecer extravagante, recorrer ao estupro, a fim de exemplificar o caso extremo de poder detido pelo homem, em relação à mulher. Todavia, é preciso ponderar que: 1) há milhares de estupros ocorrendo diariamente na sociedade brasileira, grande parte de autoria dos próprios pais das vítimas; 2) há relações amorosas estáveis, legais ou consensuais, no seio das quais o estupro é uma norma. Isto é, dado ao poder que a sociedade confere ao homem, julga-se este com o direito de manter relações sexuais com sua companheira, mesmo quando ela não apresenta disposição para tal. Desta forma, o estupro não é representado apenas pelo tipo de relação sexual especificado no Código Penal brasileiro: Constranger mulher a conjunção carnal, mediante violência ou grave ameaça (Saffioti, 1997, p. 18).

A luta por igualdade de gênero e pelo reconhecimento dos direitos das mulheres inclui a desconstrução dessas ideias arraigadas. É fundamental promover uma visão de relações afetivas e sexuais que valorize o consentimento mútuo, o respeito e a equidade, rompendo com a lógica de posse e dominação. Além disso, é necessário que o sistema jurídico e a sociedade como um todo reconheçam e combatam a violência de gênero em todas as suas formas, proporcionando um ambiente seguro e respeitoso para todos os indivíduos, independentemente de seu gênero. Essa reflexão nos leva a considerar a importância da educação e da conscientização sobre os direitos das mulheres, bem como a necessidade de políticas públicas que protejam e promovam esses direitos, contribuindo para a erradicação da violência e para a construção de relações mais justas e saudáveis.

O direito do homem ao uso sexual da mulher inscreve-se no dever conjugal, outrora constante no Código Civil brasileiro e muito presente na ideologia que legitima o poder do macho¹⁶. “Dever conjugal entende-se obrigação de a mulher prestar serviços sexuais ao companheiro quando por ele solicitada” (Saffioti, 1997, p. 19). Em síntese, a mulher, na posição de objeto, reflete no empobrecimento do desejo sexual masculino, visto que o poder é inegavelmente oposto ao prazer. O homem teria um desejo incompleto e solitário porque é nodar e receber que ocorre o prazer.

Como observado, a hierarquização sexual homem e mulher é marcada pelas desigualdades e traduz claramente violência de gênero¹⁷. Violência “que transforma a posição simbolicamente atribuída ao feminino como inferior, como razão para que as mulheres sejam vítimas preferenciais e crônicas da força física ou da violação sexual” (Machado (2010, p. 49). A partir do conceito, percebe-se a violência caracterizada pela atribuição de inferioridade ao feminino, ou seja, agride-se porque o macho deve dominar a qualquer custo. Já a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu “destino” assim o determina. Lia Zanotte Machado explica:

Se o pensamento feminista dos anos sessenta se ancorava numa ideia de um patriarcalismo universal, muitas vezes desistorizado, cada vez mais, contemporaneamente, o uso antropológico feminista do conceito de gênero, permite

¹⁶ Ao consultar sites de notícias, encontramos centenas de casos de violência de gênero – mulheres que não aceitam a violação sexual no casamento, negando-se a cumprir o “dever conjugal”. No entanto, o homem continua lidando de forma violenta com essa situação. Selecionamos como exemplo, a agressão ocorrida no mês de fevereiro de 2024, na cidade de Piracicaba, em São Paulo, contra uma jovem de 29 anos. Ela foi espancada com chutes na cabeça, peito e costas porque se negou a ter relações sexuais com o marido. Vítima conseguiu fugir da residência do casal e o acusado preso por violência doméstica.

¹⁷ Para Heleieth Saffioti (2001), a violência de gênero seria um conceito mais amplo, o qual abrangeria mulheres, crianças e adolescentes de sexo feminino e masculino. A autora apresenta em suas conceituações a distinção entre violência de gênero, violência contra a mulher, violência doméstica e violência intrafamiliar, sendo que estas últimas são modalidades da primeira e acrescenta “O vetor mais amplamente difundido da violência de gênero caminha no sentido homem contra mulher, tendo a falocracia como caldo de cultura” (Saffioti, 2001, p. 75).

pensar a multiplicidade de lógicas e a complexidade das relações de poder e gênero. Se gênero não é apenas poder, mas é instrumento simbólico de uma pluralidade de dimensões da vida social, gênero também é poder e também é violência. Poder e violência, assim como tantas outras dimensões afetivas e estéticas são atravessadas pela simbólica de gênero (Machado, 2010, p. 94).

Michel Foucault (2007) também argumenta que o poder está intrinsecamente ligado à sexualidade, influenciando como a sociedade normatiza e controla as expressões sexuais. A mulher, muitas vezes, é submetida a expectativas e padrões que reforçam concepções tradicionais de feminilidade. A violência sexual, como já citada, lamentavelmente, tem sido uma realidade persistente na vida de muitas mulheres, controlando e perpetuando as desigualdades de gênero. Nesse sentido, a resistência e a transgressão da sexualidade feminina podem ser vistas como uma forma de contestação e subversão às normas impostas pela sociedade patriarcal.

É válido ressaltar que o movimento feminista¹⁸ tem tido um papel fundamental na luta pela emancipação sexual das mulheres. Através da discussão e da conscientização sobre questões de gênero e sexualidade, o feminismo tem contribuído para a promoção da igualdade e para a superação das opressões. Autoras como Machado (2010) argumentam que o feminismo sexual tem desafiado noções tradicionais, enfatizando a importância da autonomia e do prazer na experiência feminina. Esses movimentos têm lutado não apenas contra a violência sexual, mas também contra a estigmatização da sexualidade feminina, promovendo uma abordagem mais inclusiva e igualitária.

Face à maior efetividade de ações propostas de políticas públicas, de controle social, e de representação frente a Conferências e Convenções Internacionais sobre os Direitos das Mulheres, formaram-se grandes redes de articulação nacional como é o caso da Rede Nacional Feminista de Saúde e Direitos Sexuais e Reprodutivos, criada em 1991, e a Articulação das Mulheres Brasileiras nos anos anteriores à preparação da Conferência dos Direitos das Mulheres que teve lugar em Beijing, no ano de 1995 (Machado, 2010, p. 115).

A análise da sexualidade feminina, violência e resistência/transgressão revela uma complexidade que reflete as lutas históricas das mulheres por autonomia e liberdade. A sexualidade, longe de ser um campo restrito às imposições sociais, emerge como um espaço de reivindicação e afirmação. No entanto, é vital reconhecer que a luta continua, e o papel dos

¹⁸ A pesquisadora Constância Lima Duarte (2003, p. 22) apresenta quatro ondas para o feminismo no Brasil. A primeira onda: as primeiras letras, quando começa o século XIX e as mulheres conquistam o direito básico de aprender a ler e a escrever, um espaço antes reservado exclusivamente ao sexo masculino; segunda onda: ampliando a educação e sonhando com o voto, por volta de 1870, e se caracteriza, principalmente, pelo número de jornais e revistas feministas, editados no Rio de Janeiro e em outros pontos do país; terceira onda: rumo à cidadania, no século XX e a quarta onda: revolução sexual e literatura.

movimentos feministas é central na promoção de uma abordagem mais inclusiva e respeitosa da sexualidade feminina.

As formas de transgressão na sociedade patriarcal podem ser vistas como uma reivindicação do espaço pessoal e coletivo das mulheres. A sexualidade, frequentemente controlada pelo patriarcado, torna-se um campo de transgressão. O movimento *queer*, discutido por Judith Butler (2003, p. 188), sugere que desafiar as normas de gênero é uma forma de resistência, uma recusa em se conformar a papéis predeterminados. No entanto, é crucial reconhecer que as estratégias de resistência e transgressão não são uniformes e podem variar significativamente em diferentes contextos culturais e sociais. A diversidade de experiências e abordagens ressalta a complexidade das dinâmicas de poder na sociedade patriarcal.

A trajetória da mulher em Pernambuco, ao longo das eras, reflete transformações marcantes em sua vivência de sexualidade, enfrentamento da violência e adoção de estratégias de resistência/transgressão. Nesta análise, exploraremos paralelos entre a mulher na sociedade patriarcal pernambucana e a contemporânea, considerando aspectos cruciais de sua experiência. Na sociedade patriarcal pernambucana, a mulher frequentemente via sua sexualidade moldada por normas culturais e religiosas. A obra *Casa-Grande & Senzala* (2001), de Gilberto Freyre, aborda a complexa dinâmica das relações familiares, destacando como a sexualidade feminina era controlada e direcionada pela estrutura patriarcal. Essa influência persistiu ao longo do tempo, moldando a vida das mulheres e limitando suas escolhas.

Autores como Mary Del Priore (2004) documentam as violências sofridas pelas mulheres na sociedade patriarcal brasileira, incluindo Pernambuco. A falta de autonomia e o controle masculino, muitas vezes, resultavam em situações de abuso, refletindo o desequilíbrio de poder subjacente. No entanto, à medida que adentramos na contemporaneidade, observamos mudanças notáveis na legislação, com as leis Maria da Penha e do Feminicídio. A revolução feminista, em nível global e local, também desafiou as estruturas patriarcais.

Analisando os romances de Luzilá Gonçalves Ferreira, encontramos em suas obras que a mulher, na sociedade patriarcal, enfrenta uma série de restrições em relação à sua liberdade pessoal e social. Ela é frequentemente controlada e monitorada, seja por sua família, seu parceiro ou pela própria sociedade. Suas escolhas são limitadas e frequentemente influenciadas pelos interesses e desejos dos homens. A escritora também destaca a violência de gênero como uma das principais formas de opressão enfrentadas pelas mulheres na sociedade patriarcal. Ela argumenta que a violência está profundamente enraizada na cultura machista e é uma maneira de exercer controle sobre as mulheres, mantendo-as em um estado de medo e submissão.

Ferreira também ressalta a resistência das mulheres em enfrentar essas opressões. Ela enfatiza que, apesar das adversidades, as mulheres têm lutado incansavelmente por sua emancipação e igualdade de direitos. Ela destaca a importância do movimento feminista e de todas as mulheres que se unem para lutar contra as injustiças e a opressão. Ao longo das últimas décadas, a sociedade contemporânea tem presenciado uma série de mudanças significativas no que diz respeito à posição e ao papel da mulher. As transformações têm sido notáveis, especialmente quando comparadas ao contexto da sociedade patriarcal. Um dos avanços mais marcantes nesse sentido foi o direito ao voto, conquistado por mulheres em diversos países, permitindo que elas participassem ativamente do processo político e influenciassem a tomada de decisões. Essa conquista abriu portas para que as mulheres ocupassem cargos de liderança em diferentes setores sociais e, gradualmente, ascendessem em suas carreiras profissionais.

Outro aspecto importante das mudanças ocorridas na sociedade contemporânea foi a luta pela igualdade salarial. Durante muito tempo, as mulheres recebiam salários inferiores aos dos homens, mesmo desempenhando as mesmas funções. No entanto, hoje, legislações têm sido implementadas em diversas partes do mundo para garantir a remuneração justa e igualitária para ambos os gêneros. Além disso, a sociedade contemporânea tem se empenhado em desconstruir estereótipos de gênero, rejeitando a ideia de que as mulheres são apenas seres delicados e voltados para a maternidade. O empoderamento feminino tem sido incentivado, e as mulheres têm ganhado espaço em áreas antes dominadas pelos homens.

As conquistas das mulheres no campo da sexualidade também têm sido significativas ao longo das últimas décadas, refletindo uma luta contínua por direitos, igualdade e liberdade de expressão. Podemos citar a afirmação do prazer feminino, desafiando estigmas e tabus que historicamente restringiram a sexualidade das mulheres; acesso a métodos contraceptivos e a crescente representação de mulheres de diferentes etnias, orientações sexuais e identidades de gênero na mídia e na cultura popular que ajuda na visibilidade da diversidade da experiência feminina na sexualidade e o reconhecimento dos direitos das mulheres LGBTQIA+, promovendo um ambiente mais inclusivo e acolhedor. As conquistas são resultados de um esforço coletivo de feministas, ativistas e organizações sociais que lutam por um mundo em que as mulheres possam expressar sua sexualidade. No entanto, é importante continuar a luta, pois ainda existem muitos desafios e barreiras a serem superados.

4 REPRESENTAÇÕES DA SEXUALIDADE FEMININA N'OS RIOS TURVOS, NO TEMPO FRÁGIL DAS HORAS E N'UM MURMÚRIO DE ROSA: DESEJOS REPRIMIDOS, SUBMISSÃO E MATERNIDADE

NO CAPIM, como as negras, como os bichos. Ela vinha da noite, do escuro dos matos atrás da casa-grande, restos de capim no tafetá do vestido longo, talos de grama seca nos cabelos desfeitos. Ajeitava o corpete da blusa, que parecia rasgada à altura do decote, onde faltavam alguns dos pequeninos botões de pérola

(Luzilá Gonçalves Ferreira, 2003)

Representações da sexualidade da mulher ocupam cada vez mais espaço na Literatura Brasileira contemporânea e contribuem para desnudar discursos disciplinadores e opressores sobre a temática. São personagens com um novo cariz, que resistem aos paradigmas dominantes das religiões mais tradicionais, do patriarcado e da dominação masculina, como se pode notar no trecho do romance *No tempo frágil das horas* (2003), de Luzilá Gonçalves Ferreira, em destaque na abertura deste capítulo. Na cronologia histórica, a sexualidade sempre foi prerrogativa do masculino, que silenciou o feminino, instituindo normas disciplinadoras, como a virgindade até o casamento e o sexo para a procriação: orgasmo sempre foi para as prostitutas ou para os homens.

De acordo com César Aparecido Nunes (2005, p. 15), a sexualidade não pode ser reduzida a um substrato único, imutável e eterno “porque é uma dimensão existencial, original e criativa em sua expressão e vivência”. É compreendida como busca de prazer, carinho, sensação de bem-estar manifestado por fantasias, desejos, sexo e contato físico, ocorrendo de diversas formas. Neste sentido, “a sexualidade seria independente da procriação, podendo exprimir-se de modos absolutamente estranhos à esfera genital. Em resumo, seria uma qualidade “global” do ser humano (Bernardi, 1985, p. 114). Os autores consideram também que a sexualidade é construída historicamente, em determinadas estruturas, modelos e valores que dizem respeito aos interesses de épocas diferentes.

Notadamente, a sexualidade feminina incita muitos discursos, por isso, é preciso que todos dela falem. Como ressalta Michel Foucault (2007, p. 12), se “o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como um ar de transgressão deliberada”. Nesse sentido, pela escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira, adentramos ao universo de três personagens mulheres para analisar representações da sexualidade feminina nos romances *Os rios turvos* (1997), *No tempo frágil das horas* (2003) e *Um murmúrio de Rosa* (2018). As mulheres são Filipa Raposa, Antonia Carneiro (a baronesa

de Vera Cruz) e Anna Coelho, respectivamente, que, diante dos conflitos para conseguirem uma liberdade sexual, podem ser consideradas exemplos de resistência e transgressão às normas da Igreja Católica e ao sistema patriarcal. São, pois, três representações de mulheres no período colonial, no Estado de Pernambuco.

No primeiro tópico do capítulo, optamos por trazer separadamente uma apresentação dos romances e suas personagens no contexto histórico da época. Em seguida, no segundo tópico, com o objetivo de possibilitar uma melhor compreensão do texto, partimos do seguinte questionamento: como a sexualidade feminina é representada nos romances de Luzilá Gonçalves Ferreira, tomando para as análises o tripé: desejo sexual feminino reprimido, submissão ao masculino e procriação – o destino da mulher/mãe –, representações construídas em torno da maternidade.

Iniciamos com Filipa Raposa, mostrando como a personagem caracterizada “senhora do seu próprio desejo sexual” se comportou diante da opressão advinda do discurso da Igreja Católica e do patriarcalismo. Em seguida, analisamos a sexualidade da protagonista Antonia Carneiro Cunha, da adolescência ao casamento, representando uma voz subversiva ao sistema patriarcal. Antonia não teve, mas defende os amores livres, a exemplo do que vive, no romance, sua sobrinha Maria Amália, com o segundo marido, o conde Gaston. No último tópico, a análise será da personagem Anna Coelho, uma esposa presa ao destino de mulher/mãe e que nos leva a questionar as práticas sexuais femininas no casamento apenas para a procriação.

4.1 *Rios turvos* em torno de Filipa Raposa na Inquisição

O romance histórico narra, em 23 capítulos, a história da brasileira Filipa Raposa e do português Bento Teixeira, autor de *Prosopopéia* (1601), que marca o início do Barroco na Literatura Nacional. A escritora pesquisava a história da Inquisição em Pernambuco, quando encontrou informações sobre a vida de Filipa Raposa no processo de Bento Teixeira e interessou-se por dar visibilidade a essa mulher no romance. A obra ganhou o prêmio Joaquim Nabuco de biografias da Academia Brasileira de Letras (ABL). Como escreve o paraibano Ariano Suassuna, na contracapa da obra, “é um livro com dois personagens centrais fascinantes e uma recriação admirável da linguagem e da vida social do primeiro século da formação brasileira” (Ferreira, 1997, p. 218). De acordo com Antônio Roberto Esteves,

A visibilidade que pretende ser restaurada por Luzilá em sua obra é a situação a que a mulher estava relegada na sociedade colonial, mesmo pertencendo a certa elite

branca, como era o caso de Filipa. No caso de Vilar (O primeiro brasileiro, 1995) pretende-se dar visibilidade a outros excluídos, os judeus, que são juntamente com ‘índios ou negros, ou mouros, os eternos vencidos’. Tanto que na hora do assassinato da esposa, o narrador coloca nos lábios dela a terrível ofensa: ‘Judeu fedorento e repugnante!... repetiu uma, duas, dez vezes, a expressão maldita’ (Esteves, 2010, p. 66).

Sobre as personagens, Filipa Raposa nasceu no Espírito Santo, e, da união com Bento Teixeira, teve dois filhos. Estes com pouco espaço na narrativa: “Existiam, estavam lá, nem ele nem Filipa se espantavam que ali estivessem nem que existissem (Ferreira, 1997, p. 145). Após o casamento com o poeta, vai morar na cidade de Olinda, em Pernambuco. A obra não traz detalhes de seu nascimento, da infância e nem da maternidade, talvez pela falta de informações sobre a sua vida, invisibilizada pela História, porém a representa como uma mulher que destoa do comum das mulheres, que era a indigência cultural, fora do espaço doméstico e que não se adequa aos padrões do contexto social da época. Uma mulher que sabe ler, escrever, é professora. Ela também denuncia o marido à Inquisição e não segue os comportamentos do sistema patriarcal, sendo criticada pelos olhares masculinos e femininos, estes últimos que não ousavam viver em sua plenitude, como Filipa Raposa. Os principais temas da narrativa são a Inquisição e a condição feminina: comportamento, sexualidade, adultério e violência de gênero (feminicídio).

Bento Teixeira é descendente de judeus, grupo social que influenciou seu pensamento e afetividade, com reflexos na sua escrita e em seu comportamento. A obra *Prosopopéia* é um documento histórico que ajuda a situá-lo e compreendê-lo em sua época, bem como a vida no Pernambuco, no fim do século XVI. No Brasil, o cristão-novo foi convertido ao catolicismo, por isso, acabou sendo denunciado pela esposa e julgado pelo Tribunal da Inquisição, acusado de cometer atos que condiziam à crença do povo judeu. Um homem machista, ciumento e violento (assassina Filipa Raposa por suspeitas de adultério). Era professor, reconhecido pela sua cultura, suas artes e como mestre em latinidade, gramática e oratória. Entre seus alunos, os filhos de Francisco Ataíde, mercador em Olinda; Diego Correa, dono de fazendas e Diogo Lourenço, também mercador em Olinda. Antes do primeiro capítulo de *Os rios turvos*, o leitor encontra parte do texto da confissão de Bento Teixeira.

Aos 21 dias do mês de janeiro de 1594, nesta Vila de Olinda, Capitania de Pernambuco, nas casas da morada do Senhor Visitador do Santo Ofício Heitor Furtado de Mendonça, perante ele pareceu sem ser chamado, dentro no tempo da graça, Bento Teixeira. E por querer confessar suas culpas recebeu juramento dos Santos Evangelhos em que pôs sua mão direita, sob o cargo do qual prometeu dizer a verdade. E disse ser cristão novo natural da Cidade do Porto, filho de Manuel de Alvares de Barros, cristão novo, e de sua mulher Leonor Rodrigues, cristã nova, defuntos, de

idade de 33 anos, casado com Filipa Raposa, cristã velha, mestre de ensinar moços o latim e ler e escrever, morador ora nas terras de João Paes no Cabo, freguesia de Santo Antonio (Ferreira, 1997, p. 10).

Bento Teixeira era um jovem vindo de Portugal com os pais. A família passou a morar no Espírito Santo após fugir da Inquisição, cuja política também havia decretado a expulsão dos judeus. Depois a família segue para a Bahia, lugar em que Bento recebeu apoio do bispo Dom Antonio Barreiras, para os estudos no Colégio Companhia de Jesus. Mas sempre a Inquisição o atormentava e os seus pensamentos eram de que seria preso: “O fantasma da inquisição, sempre pronto a surgir em meio às conversas, nos sermões de cada domingo, nos próprios sonhos que o faziam despertar em plena noite, transpirante” (Ferreira, 1997, p. 33). Em outro trecho da obra, percebe-se que, ao lado da Inquisição, encontra-se Filipa Raposa, que também o atormenta: “A Inquisição é insaciável, como uma raposa sempre faminta” (Ferreira, 1997, p. 125).

A construção ficcional detalha os espaços urbanos de Pernambuco durante as mudanças de cidades do casal por causa do ciúme de Bento Teixeira, inclusive fazendo referências à natureza e às águas turvas dos rios. Espaços que oprimem e, ao mesmo tempo, representam a liberdade que Filipa sentiu após denunciar o marido ao senhor visitador do Santo Ofício. Não é apenas um cenário do enredo, mas um elemento problematizador das subjetividades femininas, uma reelaboração de suas histórias. Circular pelas ruas propicia uma busca de si e de sua história, e assim encontramos a personagem nas páginas iniciais do primeiro capítulo de *Os rios turvos*, uma leitura permeada pelas memórias.

O pesado portão de ferro se abriu à sua passagem e Filipa Raposa se encontrou na rua. Deteve-se um instante, suspirou longamente, liberta. Olhou então o céu de Olinda...o cheiro do mar luzindo logo embaixo subia as colinas, chegava até ela, exigência de vida, limpava o ar, penetrava os pulmões, envolvia seu corpo, varria as impurezas que nele haviam depositado as perguntas do visitador, seu olhar que pareceria querer lhe devassar o espírito, apossar-se do seu pensamento. O vento que agitava o cimo das árvores era o mesmo que lhe acariciava o corpo, enfim livre das espessas paredes, no interior das quais a respiração das pessoas, sua ansiedade, seu calor, tornavam o ar sufocante (Ferreira, 1997, p. 14).

Percebemos que a narrativa reelabora a atitude de Filipa Raposa, mostrando-a corajosa, comportamento que a acompanharia ao longo dos anos. Ainda nesse retorno para casa, Filipa recorda de como foi a vida ao lado de Bento, que a partir de agora seria um inimigo, e da relação de afeto com os espaços na cidade. “Então vieram à memória os primeiros tempos do encontro deles, enquanto descia a rua de São Bento, e o vulto do mosteiro, com sua torre recortando o céu de Olinda” (Ferreira, 1997, p. 15). Aparecem na memória os lugares que

havia sido a paisagem de suas existências, Espírito Santo e Igarassu, que tinham presenciado as metamorfoses pelas quais haviam passado, entre elas, o amor. “Filipa buscava na memória esse instante, onde sobre a superfície lisa e clara do amor a rachadura se fizera, acolhendo a semente (Ferreira, 1997, p. 15).

Na saída de Igarassu para a cidade de Cabo de Santo Agostinho, lembra das alunas com tristeza, e das horas vividas juntas. Também não tivera coragem de se despedir das madres. Vem à memória o pouco tempo no convento e o aprendizado das alunas: liam e recitavam a tabuada juntas como um coral monótono e uniforme. Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. Desse modo, Filipa busca na memória os questionamentos por ter sido covarde e não ter procurado a madre Mariana, sua amiga que lhe deu a oportunidade de ministrar aulas no local. “Juntas, falavam em italiano, em espanhol, recitavam os poemas que conheciam, ensinavam-se pontos de bordados (Ferreira, 1997, p. 95).

A madre, abandonada pelo namorado em Lisboa, estudou artes, música e pintura de agulha. Revelou, ao tomar licor com a amiga, que só amaria Cristo, e Filipa Raposa questiona: “Mas o Cristo não vos abraça, não vos esquentar na noite de frio” (Ferreira, 1997, p. 97). Mariana escolheu o convento e não o espaço doméstico, a representação de uma outra mulher na narrativa, um caminho oposto ao casamento e à maternidade, mas seguindo as regras da igreja católica. Seria a madre feliz? O convento historicamente tem sido um espaço ambíguo para as mulheres. Em diversos períodos, ofereceu uma alternativa à vida doméstica e ao mesmo tempo proporcionando educação e uma forma de liberdade em comparação com as restrições da sociedade patriarcal. Muitas mulheres que optaram pela vida religiosa encontraram no convento uma oportunidade de desenvolver suas habilidades intelectuais e criativas. No entanto, também pode ser visto como um espaço de contenção, onde as mulheres eram, muitas vezes, submetidas a regras rígidas e controle social. Essa dualidade levanta questões importantes sobre o papel do grupo na religião e como as práticas religiosas podem tanto libertar quanto oprimir.

Filipa Raposa apresenta-se com mais talento para a escrita do que o marido e desfruta de autonomia na sociedade patriarcal. Recitava com facilidade versos dos poetas clássicos Ovídio e Camões. “A Filipa não perdoavam a beleza, a liberdade com que discorria sobre as mais diversas matérias, das quais as fêmeas nunca deveriam falar” (Ferreira, 1997, p. 119). Em outro momento, Filipa aparece lendo e escrevendo trovas, que a ela saíam leves, enquanto Bento ficava em busca de frases ou perdido no vago. Por muitas vezes, mostrava ao marido o que escrevera e despertava a sua inveja: “Como ter inveja de alguém como Filipa, que fazia tudo tão simplesmente, que escrevia versos como respirava, e que ademais era sua mulher” (Ferreira, 1997, p. 25).

Antônio Roberto Esteves (2010), que fez uma análise d'*Os rios turvos*, ressalta que, ao contrário do que ocorre na historiografia tradicional da época, incluindo as crônicas e os autos de vários tipos, Filipa Raposa é recriada por Luzilá, como inteligente e perspicaz. “Ela é capaz de discutir com o marido não apenas a qualidade de seus textos literários, mas também outros temas artísticos e filosóficos, como a poesia clássica ou renascentista ou temas bíblicos”, (Esteves, 2010, p. 96). Filipa é apresentada como uma mulher que possui um considerável grau de erudição, por ser leitora de Gil Vicente, Camões e Ovídio, professora, além de escritora de poemas de época, como apresentamos. Diante desse forte caráter historiográfico, e por tratar de fatos e personagens históricos bem conhecidos, e da visibilidade da personagem feminina, a obra pode ser considerada como romance histórico contemporâneo.

Ao longo da História, a mulher sempre esteve associada ao privado, vista como frágil e subordinada, adjetivos consolidados ao perfil feminino, somados a uma “incapacidade em comunicar-se ou uma ausência de um pensamento que foi destruído de tanta impossibilidade de se expressar” (Perrot, 2005, p. 9). Filipa Raposa vem para o centro da narrativa para denunciar o papel a que estava relegada a mulher no período colonial, tendo em vista que vivia um cotidiano diferente das mulheres que não recebiam apoio para ler, escrever e trabalhar e ficavam restritas ao ambiente doméstico. Suas vestimentas também não seguem o comportamento feminino na época, como iremos descrever no trecho a seguir.

Filipa montou a égua, ajeitou-se na sela. Não de lado, como o faziam as mulheres, as duas pernas juntas, mas escanchada, a longa saia chegando apenas a lhe cobrir as panturrilhas. Fustigou o animal, que se pôs a marchar lentamente. Pensavam chegar a Camaragibe antes da noite e ali pernoitar. No dia seguinte continuariam a marcha até o Cabo de Santo Agostinho (Ferreira, 1997, p. 93).

Sofrendo os efeitos de uma ordem social opressora, mas portando-se diferente dos estereótipos femininos daquela época, suas características sempre chamavam atenção: cabelos ruivos, pele clara e olhos verdes. Um perfil que despertava interesse dos moradores no interior de Pernambuco, sendo considerada uma serpente encantadora e de personalidade forte. Como relata o narrador, quando Filipa Raposa chegou com Bento para se hospedar, após sair de Igarassu, uma mulher observou a roupa que vestia, as botas de couro despontando sob a saia, os cabelos sobre os ombros, caindo das abas do chapéu: “E os olhos, senhor, mas daquilo não era culpada a mulher, aqueles olhos verdes: como podia um homem sustentar um olhar daquele?” (Ferreira, 1997, p. 55). Ao descrever o significado das aparências das mulheres, Michelle Perrot afirma:

A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar. Códigos bastantes precisos regem suas aparições, assim como as de tal ou qual parte do seu corpo. Os cabelos, por exemplo, condensam sua sedução. Primeiro mandamento das mulheres: a beleza. ‘Seja bela e cale-se’, é o que se lhe impõe, desde a noite dos tempos talvez (Perrot, 2005, p. 49-50).

Para nós, fica evidente que o narrador do romance não quer apenas tirar da invisibilidade a personagem feminina assassinada pelo marido Bento Teixeira, mas instigar para uma nova leitura do papel da mulher no período colonial, dominada pelo patriarcalismo e pelas religiões mais tradicionais da sociedade. “A personagem é construída a partir daquilo que o século XX espera de uma mulher” (Esteves, 2010, p. 96). Apesar de narrar a história do período colonial, a distância entre o tempo da publicação do romance e da história narrada, século XX e o século XVI, respectivamente, pode ser considerada fundamental para o desencadeamento das significações da narrativa. Além de marcadores da passagem do tempo, os episódios históricos, tal como as personagens com referências a figuras históricas, estabelecem uma relação entre a ação do romance, o período e os fatos históricos ficcionalizados.

Outro ponto a destacar do comportamento de Filipa Raposa é que, mesmo na casa dos pais, não obedecia aos costumes daquela época, pois as mulheres não deviam se mostrar quando havia visitas masculinas no ambiente. No entanto, a jovem fazia refeições à mesa principal da residência ao lado do pai e permanecia na sala conversando com os convidados, o que atormentava Bento Teixeira em sua ausência: “Filipa estaria, talvez, àquela hora, conversando com outros homens, aqueles que recebia o pai, o nobre André Galvão, para tratar de negócios ou cavoucar noite adentro” (Ferreira, 1997, p. 36).

Em outros trechos, o narrador traz os relatos de que, mesmo vigiada, a protagonista se encontrava com Bento Teixeira, nos cantos da sacristia da igreja, comprando o silêncio da negra Isabel com moedas e perfumes. Uma jovem que não aceitava viver entre os limites da Igreja e da família. O escritor morreu solitário e doente na cadeia de Lisboa, em Portugal, seis meses após ser preso pela Inquisição. “E foi assim que o carcereiro o encontrou, a cabeça inclinada sobre o peito, como um pequeno judeu que tivesse feito uma oração” (Ferreira, 1997, p. 211).

4.1.1 Filipa Raposa: senhora do seu próprio desejo sexual

As práticas discursivas da Igreja Católica acerca da mulher pura e virtuosa, que espera o momento e o homem certo para casar, representam um dos mecanismos de repressão e poder

para controlar a sexualidade da mulher desde o período colonial. Confirmando os valores e estereótipos ditados pelo patriarcado, difundiu um modelo de mulher que até hoje marca as relações de gênero: submissão, virtude e fidelidade; e para o homem, virilidade e poder. “Delas se esperam que sejam femininas, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas ou até mesmo apagadas” (Bourdieu, 2012, p. 80).

No entanto, no romance *Os rios turvos* (1997), percebe-se que essas características divergem da personagem Filipa Raposa, que vive no século XVI, pois representa uma mulher que busca o prazer sexual e autonomia em relação ao seu próprio corpo, ou seja, com atributos opostos, considerados antinaturais. Na obra, a sexualidade feminina é enfocada em uma perspectiva histórica e a protagonista procura romper com as concepções da Igreja. Como mulher, a personagem descobre a sexualidade e quer livrar-se do jugo masculino. Desse modo, já na adolescência, Filipa Raposa tinha fantasias, vigiava as mudanças de seu próprio corpo e respondia ao contato de suas mãos curiosas.

Como através daquelas mãos descobrira que o corpo podia lhe proporcionar uma tão intensa alegria. Então a imaginação soltava-se as amarras e pensava no homem que seria seu marido, e que partilharia com ele aqueles caminhos cheios de mistérios e delícias, e que a levaria ainda mais longe no seio daquele mundo fascinante e desconhecido (Ferreira, 1997, p. 98-99).

A repressão da sexualidade feminina, a partir de suas condutas, começa na infância. No período colonial, mães e amas não orientavam as meninas, pois a sexualidade era vista como uma prerrogativa da vida adulta, a ser partilhada com um parceiro do sexo oposto no casamento, ou seja, a experiência sexual feminina é vista como consequência para a procriação e subordinação ao marido. Porém, algumas jovens buscavam experimentar, de algum modo, a sexualidade, e supunham uma “preparação” para vivê-la mais tarde, como percebe-se nas atitudes da personagem Filipa Raposa.

O desenvolvimento da sexualidade passa pela descoberta do próprio corpo, do corpo alheio, do desejo e também pela autoimagem corporal. Essa percepção está diretamente relacionada com a construção da autoestima e a valorização positiva de si mesmo, sendo elementos fundantes da sexualidade. A iniciação erótica da mulher não é fácil, e, de acordo com Beauvoir, essa descoberta com a masturbação é “considerada um perigo e um pecado, sendo a intervenção da sociedade, e principalmente dos pais, que faz do prazer solitário um vício” (Beauvoir, 2009, p. 203).

Não é verdade, como se pretendeu por vezes, que a virgem não conheça o desejo e que seja o homem quem lhe desperte a sensualidade; essa lenda evidencia mais uma vez a vontade de domínio do homem que deseja que sua companheira nada tenha de

autônomo, nem sequer o desejo que ela tem dele. A sexualidade não é um campo isolado, prolonga os sonhos e as alegrias da sensualidade; as crianças e os adolescentes de ambos os sexos apreciam o liso, o cremoso, o acetinado, o fofo, o elástico: o que sem desmoronar nem decompor cede à pressão, desliza ante o olhar ou sob os dedos; como o homem, a mulher se encanta com a doçura morna das dunas de areia tantas vezes comparadas com seios (Beauvoir, 2009, p. 113-114).

Frente à descoberta do corpo, surgem os cuidados com a virgindade, pois perdê-la antes do casamento é um verdadeiro desastre na vida da mulher, conforme os códigos do patriarcado. No entanto, a personagem Filipa Raposa se mostra livre em suas atitudes e surpreende Bento Teixeira no dia do noivado, ao revelar o desejo de não esperar até o dia do casamento para a entrega mútua dos seus corpos. Ela sempre buscava ocasiões para beijá-lo e tomar iniciativas de juntar seu corpo ao dele, guiando-lhe a mão para algumas carícias até nos cantos da sacristia. Não casar virgem era uma subversão na época do período colonial, principalmente aos olhos de Bento Teixeira, que teve uma educação rígida dos padres, sendo aconselhado a ficar longe das mulheres. Ele reprova a atitude de Filipa – que não representa a donzela submissa e obediente aos valores patriarcais – e quer esperar a bênção da Igreja.

– Como pensas te vestires de branco, e colcares na cabeça uma grinalda branca, se tivermos já consumado nossa união?
Ela se impacientou:
– E que tem as flores com o que eu trago entre as pernas, Bento?
Ele quase gritou:
– Cala-te, Filipa. Não pensas no que estás dizendo. Falas assim para me escandalizares...
– Filipa, tens uma rosa entre as pernas. Uma rosa, como a tem a Virgem, não te lembras?
Ela sorriu:
– Uma rosa, Bento. A imagem é bela. Mas não me compare com a Virgem. Se te escuta alguém, dirá que falas heresias (Ferreira, 1997, p. 83).

Percebe-se, com base na leitura do fragmento do romance, que a virgindade associada a Maria, configurando a pureza e a ideia de “santa” procurada para o casamento, afasta-se da personagem Filipa Raposa, que não vê relação entre castidade e pureza feminina. Conforme as regras da Igreja, a mulher deveria permanecer virgem até o casamento, e, depois de casada, manter-se fiel ao marido. O sexo também era liberado aos casais pela Igreja após o matrimônio e a mulher que desobedecesse era considerada impura, representando a imagem do demônio que seduz o homem ao pecado da perdição (a imagem de Eva). Fabricaram uma imagem de santa-mãezinha, a qual todas deviam se espelhar e seguir o exemplo, baseada na Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo. Em *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia* (2004), Emanuel Araújo considera que a Igreja exercia um adestramento da sexualidade feminina:

O fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher era simples: o homem era superior, e portanto cabia a ele exercer a autoridade. São Paulo, na *Epístola aos Efésios*, não deixa dúvidas quanto a isso: ‘As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja... Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos seus maridos’. De modo que o macho (marido, pai, irmão etc.) representava Cristo no lar. A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca. Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada (Araújo, 2004, p. 37. Grifo do autor).

Diversos autores reconhecem a *Epístola aos Efésios*, a exemplo de Emanuel Araújo (2004), como refletindo um pensamento de subalternidade e submissão da mulher. Não só da mulher casada, mas de todas as mulheres em relação aos homens. No entanto, além da visão de São Paulo, a discriminação da imagem da mulher é apresentada por São Tomás de Aquino, que retoma a teoria paulina da submissão sob um novo fundamento: ela já não era apenas exigida pela pressão das circunstâncias exteriores, mas também pela desigualdade *natural* dos sexos, pela inferioridade *natural* da mulher, que é uma deficiência da natureza e de menor valor e dignidade que o homem. Segundo São Tomás de Aquino, o homem está ordenado para a obra mais nobre, a da inteligência, enquanto a mulher para a gestação e, ensinava ele, “em todo ato de geração se requer um poder ativo e outro passivo. Para o sociólogo Da Matta (1990), a imagem construída da mulher é vista de uma posição ambígua.

A da Virgem – Maria, isto é, da mulher que tem a sua sexualidade controlada pelo homem a serviço do ser, como lhe aponta o exemplo supremo, mãe permanecendo Virgem. E da mulher puta. A mulher que não é controlada pelos homens. Ao contrário, ela é controladora e o centro de uma rede de homens de todos os tipos, pois quem é a puta senão aquela que põe todos os homens em relação? Como Virgem-Mãe, a mulher não tem senso de comparação nem de medida, seu poder sendo dado pela virtude. Como puta, ela reprime e susta seu poder reprodutivo (pois a mãe puta é uma ofensa e uma contradição), tornando-se, por outro lado, um centro de poder comparativo e controlador da sexualidade masculina. Assim, como a Virgem-Mãe a mulher abençoa e honra seu lar. E como puta ela confere a masculinidade aos homens. Num caso, a mulher coloca os poderes reprodutivos acima dos favores (e prazeres) sexuais, e (é a Virgem-Maria); noutro, ela coloca sua sexualidade acima da reprodução (é a prostituta) (Da Matta, 1990, p. 116).

São representações de comportamentos da mulher baseados em estereótipos que circunscrevem a mulher “direita” ao ambiente doméstico, em oposição à mulher da rua, a prostituta. Uma limitação que coloca a sexualidade feminina de acordo com algumas características que devem ser seguidas por todas. Sabemos que a literatura não poderá resolver problemas fora do contexto do livro, mas contribui para a construção de papéis de gênero,

denuncia omissões e muda o perfil visto em alguns romances, a exemplo de *Os rios turvos*, porque Filipa Raposa se configura uma protagonista de resistência, a partir da literatura, o que faz dessa mulher a dona de sua própria narrativa/história. Em vez de boa esposa e mãe, Filipa Raposa resolve que desfecho quer para si e representa essa mudança no romance contemporâneo ao questionar os estereótipos femininos impostos pela sociedade.

A liberdade desejada por Filipa Raposa é diretamente relacionada ao prazer sexual, e como se pode perceber no romance, só depois de três anos de casamento, e de muita insistência, a jovem sensual e quente consegue ter uma relação sexual livre das opressões religiosas e dos preconceitos sociais: “Bento, só agora me sinto uma mulher casada. Só agora me sinto tua mulher. E sou tão feliz” (Ferreira, 1993, p. 109). No entanto, identificamos essa cena uma única vez. A personagem aparece sempre transgressora em suas iniciativas com Bento Teixeira, um poeta que teve uma educação sexual de jejuns e abstinências, conforme orientações no seminário, e não se entregava aos prazeres da mulher. Durante uma conversa com a madre Mariana, Filipa Raposa revela os desejos do seu corpo de mulher e o comportamento ausente do marido no relacionamento.

- O pouco que tive dele, madre, o pouco que consegui, foi porque eu mesma o busquei, guiei suas mãos, sua boca, ele resistindo, eu protestando, cobrando uma alegria que me era devida, agora que era esposa. Até que um dia ele me gritou que uma mulher honesta não age assim, uma mulher honesta não pensa essas coisas...
- Madre, se eu buscasse em outro homem o que não quer me dar meu esposo?
- Filha minha!
- Credes que é pecado?
- Pecado mortal, filha.
- Mas Bento está fugindo aos seus deveres (Ferreira, 1997, p. 101).

A personagem Filipa Raposa reivindica o direito de viver a plenitude de sua sexualidade com o marido e busca a afirmação de sua alteridade como mulher dona das suas próprias vontades, pois não quer apenas casa e comida: “A casa que eu vivo, também eu a pago. E meu corpo tem outros desejos que não são o simples manjar, o simples teto, a roupa que me cobre” (Ferreira, 1997, p. 101). Percebe-se no trecho citado um diferencial no comportamento da jovem que não se enquadra no contexto social das mulheres casadas esperado pelo patriarcado e pela Igreja, tampouco das sonhadoras, pois não aceitava que o sexo por prazer lhe fosse negado. Se a Igreja Católica teve domínio sobre os corpos femininos, isso não se concretiza com a protagonista, que não aceitava passivamente as proibições e o adestramento no casamento. Encontramos no romance uma personagem com autonomia e que combate a dominação masculina, inclusive recusa que Bento Teixeira lhe toque na noite de núpcias. Ele estava embriagado.

– Não ousarás me tocar.
 O brilho dos olhos dele se fez mais intenso na semiclaridade do quarto:
 – Não só te tocarei, como farei de ti o que quiser.
 – Não farás
 Ele cuspiu
 – Tenho mais força do que tu. E me autoriza a igreja a te tomar como me aprouver. Agora és minha mulher diante dos homens e diante de Deus... Ele arriou as calças, tirou a ceroulas, o membro lhe despontou. Tomou-o, agitou-o. Filipa olhou aquele molusco arroxeadado e murcho, teve asco:
 –É com isso que me queres fazer calar?
 –Vê o que dizes, mulher
 Correu em direção a Filipa que escapou (Ferreira, 1997, p. 114-115).

Percebe-se que, por meio da personagem, a escritora Luzilá Gonçalves Ferreira recupera os valores da sociedade em relação à dominação masculina do sexo no casamento, que muitas vezes ocorre com violência física ou simbólica. De acordo com Pierre Bourdieu (2012, p. 31), “se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação é porque está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino ativo e o feminino passivo”. É um desejo masculino de posse que o autor chama de dominação erotizada, e, para a mulher, subordinação erotizada. No caso de Filipa Raposa, a dominação não acontece na relação sexual, já que a personagem não segue o papel feminino que a sociedade espera de esposa passiva no casamento. Filipa é uma mulher ruiva e de olhos verdes associados ao “Fascínio de serpente, que a gente fixa e que nos fixa ao solo, incapaz de desviar a contemplação, que é atração e medo” (Ferreira, 1997, p. 60).

Simbolicamente, a serpente é o mito originário do pecado que domina pelo encantamento, pelo fascínio do proibido, e remete às mulheres audaciosas e sedutoras, que usam dos artifícios da sedução para atrair os homens. Assim era vista Filipa Raposa, como uma serpente que atraiu o poeta Bento Teixeira pela sua beleza e, usando as palavras de Alexandre Santis Melo Bastos (2017), figura diabólica, em que a relação mulher e corpo passa a existir como transgressão ao feminino. Uma figura que ao mesmo tempo expõe a relação do medo da beleza da serpente, uma metáfora para os olhos femininos que pareciam emitir faíscas. No entanto, o poeta não se habituou aos olhos verdes da mulher, que pareciam sempre ver através deles, cada vez que o miravam.

Filipa Raposa. O nome lhe caíria bem. Uma carnívora, uma devoradora de homens, um animal malicioso, astuto, pérfido, como aquela pelagem ruiva, que bem metaforizava as chamas que eram seu apanágio, que ardiam nela sem nunca se extinguir. E aqueles olhos verdes, brilhando no escuro, como os dos animais (Ferreira, 1997, p. 134).

Para Alexandre Santis Melo Bastos (2017), os discursos referentes a Eva transmitiram alguns estereótipos às mulheres. Primeiro de orgulho, pois se deixou encantar com a fala da

serpente que lhe disse que, se comesse do fruto, seria igual a Deus; desobediência, pois a mulher transgrediu as ordens dadas pelo Criador; sensualidade e influência, porque a mulher persuadiu e encantou o homem através de seus atributos físicos; maligna, pois sua transgressão levou à expulsão do paraíso e a uma vida de sofrimento. A desobediência de Adão e Eva recaem de forma desigual sobre a mulher, pois a sua sexualidade foi definida para servir à função maternal, e limitada a duas condições: subordinação ao marido e dar à luz os filhos com dor.

São metáforas também sobre o corpo da mulher, na época, visto para a procriação, e o ambiente doméstico do lar, mas que representam outros significados na ótica de Luzilá Gonçalves Ferreira: um corpo vivo, que fala, que coloca sentido na narrativa, mesmo diante dos olhares de reprovação. Brilhante demais para aquela vila de Igarassu e tão em confronto com a paisagem. Uma Filipa que, ao nadar, se deixaria carregar pela água, escondendo as curvas perfeitas do seu corpo, momento que a fazia esquecer a vida.

Percebe-se também no romance que, enquanto algumas mulheres se submetiam aos padrões sexuais que a sociedade impunha, outras reagiam valendo-se da sedução ou da transgressão. Uma das maneiras de violar, agredir e se defender estava justamente em refugiar-se no amor de outra mulher. De acordo com Emanuel Araújo (2004), o homossexualismo, ou a sodomia¹⁹, como se dizia no período colonial, era condenado com muita severidade na legislação civil: quem o “pecado de sodomia por qualquer maneira cometer, seja queimado e feito fogo em pó, para que nunca de seu corpo e sepultura possa haver memória, e todos os seus bens sejam confiscados” (Araújo, 2004, p. 66). O sexo feminino é mencionado em particular: “E esta lei queremos que também se estenda e haja lugar nas mulheres que umas com as outras cometem pecado contra natureza, e da maneira que temos dito nos homens” (Araújo, 2004, p. 66).

No romance *Os rios turvos*, é através da personagem Brázia que a escritora leva o leitor a refletir sobre a presença da afetividade entre as mulheres da colônia, que não oprimem sua sexualidade e procuram em todas as oportunidades satisfazer seus desejos. Evidente que, em nossa cultura, a manifestação de afetividade pelo mesmo sexo é alvo de controle e vigilância desde cedo, especialmente entre os meninos, e os sujeitos que não seguem as normas sociais

¹ Segundo Oliveira (2015), a classificação do crime de sodomia relativa às mulheres que praticavam sexo com outras mulheres apresentava para os teólogos dois problemas. Em primeiro lugar, a condição de sodomia implicava no ato da cópula anal; em segundo, era necessário haver ejaculação. Ou seja, somente através da penetração do pênis e da emissão de sêmen poderia se constituir o ato sodomítico; portanto, as mulheres não poderiam ser acusadas de sodomíticas. Como forma de resolver a questão, haja vista que era necessário enquadrar tipologias no caso do crime sexual praticado entre mulheres, a igreja nomeou a relação entre homens como *sodomia perfeita*, enquanto nas mulheres configurava-se a *sodomia imperfeita*. Elas deveriam ser julgadas, mas o crime era considerado de menor gravidade, comparado aos praticados pelos homens.

são vistos como transgressores e fadados a viverem à margem dessa sociedade. A representação acontece na noite de núpcias, quando Filipa Raposa e Bento Teixeira discutem, e o noivo bêbado cai desmaiado na cama. Frustrada, Filipa sai do quarto, momento em que encontra Brázia no corredor da residência.

Pôs a mão sobre a fronte de Filipa. Então os dedos lhe percorreram o nariz, brincaram sobre os lábios, acariciaram o pescoço. Filipa a olhava compregada ao solo.
 – Vem comigo – disse a chamada Brázia – deves estar acesa, e eu sou quente como meu nome. E te mostrarei coisas que o teu marido não te deu, por não querer, por não saber, que importa. O que te darei, minha bela, homem algum te dará. Porque nós mulheres, somos mais doces do que eles quando nos amamos. A mulher a encostou na parede e começou a desabotoar-lhe lentamente as pequenas pérolas do corpete (Ferreira, 1997, p. 117-118).

Após tocar-lhe os seios, Filipa Raposa resiste à sedutora proposta de Brázia e retorna ao quarto de Bento Teixeira. A cena, além de colocar em evidência a situação de falência do relacionamento do casal, desvela os bastidores da vida das mulheres no Brasil no Período Colonial. A temática do relacionamento entre mulheres é destacada pela historiografia a partir da análise documental produzida pela instituição eclesiástica no contexto da instalação da Inquisição no Brasil. Emanuel Araújo (2004, p. 65) lembra que, por ocasião da primeira visita da Inquisição no Brasil, “são assinaladas 29 mulheres que praticavam atos homossexuais esporádicos, ou assumiam a transgressão, de modo permanente e sem escondê-la”.

Na verdade, muitas vezes não se tratava de homossexualismo, mas, quando a reclusão feminina era de fato praticada com severidade, aumentavam naturalmente os contatos entre mulheres. De acordo com os registros, aproximadamente metade das mulheres acusadas de homossexualismo pela Inquisição no Brasil, no ano de 1590, confessaram ter praticado muito jovens, entre os 7 e os 15 anos de idade. No período da Inquisição, o desejo sexual era visto como algo satânico, e as mulheres, por serem sedutoras, vistas como tentações do demônio. As mulheres que tinham comportamento desviante deviam saber que corriam o perigo de severa punição. É fato que, no Brasil colonial, nenhuma foi queimada e feita “fogo em pó”, conforme queria a legislação civil. Aqui, elas foram ameaçadas, repreendidas e sujeitas a penitências espirituais.

A verdade, porém, é que a sexualidade feminina registrada nos documentos da Inquisição afigura-se imperceptível, quase opaca. As descrições dos atos sexuais neles contidos trazem uma forte marca de jargões e fórmulas inquisitoriais do tipo ‘beijos e abraços’ ou ‘ficava uma sobre a outra, como se fosse macho sobre fêmea’ – e nesta última fórmula percebe-se com nitidez a projeção do modelo de cópula heterossexual julgado natural pelos teólogos (Vainfas, 2004, p. 140).

Esses são documentos muitas vezes inusitados, periféricos, mas, por isso mesmo, valiosos, e nos permitem rastrear a sexualidade feminina de séculos atrás. Entretanto, independente das motivações elencadas pelo autor para justificar as relações lésbicas na Colônia, o fato é que a documentação oficial da igreja registrou sua existência e, através dela, sabemos que as mulheres mantiveram convívio íntimo entre si, tanto de forma eventual como mais duradoura, e que constantemente extrapolavam as hierarquias socioeconômicas e as barreiras raciais.

Sem dúvida, a insistência de que a sexualidade é uma questão do âmbito privado e não público é perturbadora e contribui para negar a possibilidade de que os sujeitos possam ter relação e desejo por alguém do mesmo sexo. De acordo com Michel Foucault (2007), como o poder também incita a resistência dos sujeitos, no romance, a personagem Brázia aparece como um exemplo de resistência e transgressão para os padrões de controle impostos sobre a sexualidade, desde o período colonial, especialmente em relação ao feminino.

No romance, identificamos Brázia, conforme refere-se o próprio nome e os cabelos muitos vermelhos, uma mulher liberada em relação à sexualidade naquela época, inclusive revela ao marido que teve outras experiências ao ouvir que não sabe nada de prazer: “Pois crês que só a ti conheci, homem incapaz?” (Ferreira, 1997, p. 113). São muitas dúvidas que norteiam as mulheres em relação ao prazer sexual livre de culpas, medos e insegurança, mas Brázia, embora secundária no romance, é quem vai falar sem censura dos “prazeres” para Filipa Raposa no dia de seu casamento e questionar se o poeta Bento Teixeira será capaz de dar conta de uma mulher “com estes olhos verdes, estes cabelos de fogo” (Ferreira, 1997, p. 113).

O cabelo ruivo da mulher, na literatura brasileira, frequentemente carrega significados que vão além da simples descrição física e pode ser usado como um elemento de distinção social ou de exótico evocando a ideia de uma personagem que se destaca em um contexto mais amplo. Para Thiago da Cruz (2023), as representações podem ser analisadas como produtos de uma construção social e cultural. “Muitas obras literárias associam ao romantismo e à paixão Isso se deve em parte à imagem da mulher ruiva como uma figura sedutora e misteriosa” (Cruz, 2023, p. 27).

Autores contemporâneos frequentemente utilizam essa característica da cor do cabelo também como uma forma de destacar personagens femininas que fogem dos padrões tradicionais de beleza e comportamento, desafiando estereótipos e convenções sociais. Um exemplo é a escritora Luzilá Gonçalves, no romance em análise. As personagens Filipa Raposa e Brázia podem ser identificadas como representações de mulheres que buscam autoafirmação,

liberdade na sexualidade e o reconhecimento em um mundo de normas rígidas impostas ao feminino.

4.2 Os desafios da baronesa Antonia Carneiro *No tempo frágil das horas*

A obra *No tempo frágil das horas* (2003) é mais um romance histórico contemporâneo de Luzilá Gonçalves Ferreira narrando a história de Antônia Carneiro da Cunha e seus desafios para administrar os engenhos da família no período colonial, em Pernambuco. A autora recria nas personagens, donos de engenhos, conde, baronesa e escravos, características típicas de uma cultura colonial escravocrata/escravagista. A obra, dividida em três partes, apresenta fatos que obedecem à cronologia dos acontecimentos históricos, com intertextos (característica também do romance histórico contemporâneo) de testamentos, trechos de documentos de Musset e do diário de Pedro II. Os cenários são os engenhos e mostram o contexto da revolução industrial.

O verdadeiro operário agora é a máquina. O homem não precisa mais ter força nem habilidade.... O mundo se industrializa. Lembra que em 1840 a diligência fazia quinze quilômetros por hora entre Paris e Lyon. Mas em 1825 o Rocket de Stenphenson ia de Liverpool a Manchester a vinte e dois quilômetros por hora. Em nossos dias essa velocidade deve ter dobrado. Que faremos com o tempo poupado? perguntara Manoel Joaquim – Eu e tu produziremos mais açúcar. Os artistas, mais obras de arte. Mas a que preço se faz esta industrialização? Sabeis, por exemplo, que se empregam crianças nas fábricas? Nas minas? E que a exploração era tal que a França, já em 1848, se obrigou a fazer uma lei regulamentando o trabalho infantil? (Ferreira, 2003, p. 133).

A história da região Nordeste, sobretudo do Estado de Pernambuco, está ligada à economia da cana-de-açúcar, porque a produção era de fundamental interesse da Coroa Portuguesa e permaneceu, até meados do século XIX, o principal produto de exportação do Brasil. Por isso, a obra, além de apresentar alguns problemas da revolução industrial, na opinião dos conservadores, trata um pouco da mudança da História, que não é mais a de rei e príncipes porque a sociedade se renovou. Na narrativa, aparecem críticas dos senhores de engenho à postura do sociólogo Marx, quando divide a sociedade em duas classes: exploradores e explorados, porque “Se suas ideias fossem postas em prática, que seriam dos escravos, soltos nas cidades, entregues à própria sorte? E se os operários se posicionam contra os patrões que lhes dão trabalho, como viverão?” (Ferreira, 2003, p. 135). Em seguida, acrescenta:

E Auguste Comte. Ele está criando a sociologia, a ciência das sociedades. A revolução industrial está colocando problemas que não existiam, classes que não existiam, poderes que não existiam. Hoje já não há rei e povo. A sociedade é formada por conservadores, liberais, socialistas. E o povo começa a existir de verdade, como força atuante... O povo. Que vem a ser isso? Eu te cito Joseph de Maistre: ‘Quando se diz que o homem nasceu para a liberdade, diz-se uma frase sem sentido. De todos os

monarcas, o mais despótico, o mais intolerável, o mais duro, é o monarca povo'. Como Manoel Joaquim eu defendo o passado. Todos esses liberais são burgueses. Querem dar continuidade à obra dos filósofos. Para eles, o governo é sempre tirano, seja monarquista ou popular. E a propriedade para eles é um roubo, como dizia Rousseau. Mas a quem roubamos, quando administramos nossos engenhos? - perguntou Manoel Joaquim, Pois a propriedade não existiu sempre, desde Caim e Abel? – Caim e Abel viviam dos produtos de suas mãos. Vocês, o que sabem fazer com suas mãos? (Ferreira, 2003, p. 137).

Nesse cenário, encontra-se a representação feminina que a autora faz de Antonia Carneiro da Cunha, no período colonial e no berço do patriarcalismo, época em que acontece a história – o espaço social que as mulheres ocupavam era restrito e as leis regidas por homens para submissão do feminino. Antonia Carneiro casou-se com seu tio, cuidou de sua filha e viveu em suas terras até a morte. Era uma figura ilustre na Província, conhecida por ser a esposa de Manoel Joaquim Carneiro da Cunha, que recebeu de D. Pedro II o título de barão, por isso, era conhecida como a Baronesa de Vera Cruz. Ele foi diplomata, fundador dos Arquivos Públicos e vice-presidente da Província de Pernambucano. A obra representa um cotidiano feminino, das escravas à vida de Antonia, sua sobrinha Maria Amália, e suas mães.

Esta obra literária, que partiu de uma fotografia²⁰ antiga da personagem Antônia Carneiro, retira a Baronesa de Vera Cruz da invisibilidade, tanto pela fotografia como pela escrita de Luzilá Gonçalves. Na abertura da obra, a autora conta detalhes da pesquisa: “Li e reli cartas e bilhetes ditados por teu desespero e solidão. Folheei teu inventário, que é uma pouco a história de teu esplendor e decadência” (Ferreira, 2003. p. 11) e tocou objetos que lhe pertenceram, como o vestido de noiva vindo de Paris e um sapatinho de cetim. No instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, Luzilá Gonçalves encontrou uma pintura a óleo de Antônia, que a inspirou ainda mais. Para a escritora, reescrever a história decorre, pois, sempre de uma revisão da historiografia precedente, do reexame da documentação usualmente conhecida ou revelação de novas fontes.

Que sabia eu sobre Antonia Carneiro Cunha antes de escrever *No tempo frágil das horas*? Um retrato em um livro e na parede. Bilhetes desesperados de pedido de ajuda até para comer, ela que possui uma centena de escravos? Objetos de uso pessoal. Um inventário que é o retrato do esplendor e da decadência da sociedade canavieira pernambucana. Mas também o retrato de um ser humano mulher, sofrida e oprimida pelas circunstâncias, que tocava piano e falava francês mas a quem não foi ensinado como dirigir um engenho (Ferreira, 2008, p. 39).

²⁰A fotografia de Antonia Carneiro estava na casa de Alzira Guerra, uma amiga de Luzilá Gonçalves Ferreira. O avô de Alzira comprou o engenho Tamataúpe, que pertenceu aos pais da baronesa.

Realizando pesquisa ²¹ sobre a vida de Antonia Carneiro, encontramos apenas informações de seu nascimento, casamento e dos engenhos da sua família. Nada que faz referência a sua história, sem esse elo patriarcal. As informações são as seguintes: nascida em 1831, era filha do capitão-mor João Cavalcanti de Albuquerque (engenhos de Monjope e Tamataúpe), e de Dona Maria Arcanja Carneiro da Cunha. Antônia, assim que nasceu, foi prometida em casamento ao seu tio materno, o diplomata e político conservador Manoel Joaquim Carneiro da Cunha, Barão de Vera Cruz, vinte anos mais velho, visando proteger todo o patrimônio da família e a perpetuação do sobrenome Carneiro da Cunha.

Uma das mulheres mais ricas de Pernambuco, era senhora dos engenhos: Tamataúpe/Carpina; Monjope/Igarassu; São João/Cabo de Santo Agostinho; São Caetano/Cabo de Santo Agostinho. Ficou viúva aos 38 anos, era conhecida por ser bonita e rica. Sua única filha, Maria Arcanja Carneiro da Cunha, faleceu com apenas 10 anos de idade, em 1867. A baronesa faleceu no ano de 1891, aos 59 anos de idade. Boa parte de seu mobiliário e acervo artístico foi doado ao Instituto Arqueológico e Histórico de Pernambuco, onde permanece atualmente.

Uma das temáticas de destaque na obra *No tempo frágil das horas* (2003) é o casamento da protagonista com o tio. É preciso esclarecer que “Os personagens desse romance existiram, mas as paixões são imaginadas como sempre” (Ferreira, 2003, p. 9), declarou Luzilá Gonçalves Ferreira, no início da obra. No período colonial, no Brasil, a sociedade era constituída da família patriarcal, em que o pai, senhor do engenho, tinha poder sobre a sua mulher, filhos e os escravos. Antônia Carneiro Cunha aparece nesse ambiente do patriarcalismo, filha de senhor de engenho pernambucano, que arranjou seu casamento assim que a pegou no colo, recém-nascida. É uma obra com muitas memórias e fatos históricos das famílias da época, que precisavam ficar nos registros fotográficos, conforme percebe-se no excerto a seguir.

Nasceu-lhes assim, um dia, a ideia de mandar fazer um grande retrato a óleo da família. Um pintor francês fora chamado e, durante meses, viera a Monjope para retratar a família do Barão de Vera Cruz, com seus rostos sérios, suas vestes escuras... Em meio aos mortos queridos a jovem Antonia não destoava: tão serena quanto eles, presa no retrato, eternizada. A visão da jovem que fora um dia não lhe suscitava saudades ou remorso. No quadro estava sua juventude imobilizada, beleza perene, rosto no qual nunca uma ruga se inscrevia, corpo que não se tornaria jamais flácido, cabelos definitivamente negros (Ferreira, 2003, p. 62-63).

²¹ Informações disponíveis na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), Recife em Pernambuco. Disponível em: http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/busca/listar_projeto.php?cod=30&from=3975. Acesso em: 21 jun. 2023.

Para que sua riqueza permanecesse na família e seu sobrenome não se perdesse, a menina foi prometida em casamento ao próprio tio, Manoel Joaquim Carneiro da Cunha, 20 anos mais velho, que mais tarde seria nomeado barão de Vera Cruz: “A promessa que a unira, ainda bebê, ao tio, se justificava. Monjope era propriedade da família havia mais de um século. Um Hollanda Cavalcanti o havia comprado aos Jesuítas” (Ferreira, 2003, p. 29). Antonia casou-se ainda menina e ficou viúva aos 38 anos de idade, tornando-se a baronesa de Vera Cruz. O casamento deveria seguir o modelo patriarcal, no qual o homem é considerado o detentor do poder e a mulher um ser submisso, uma propriedade do marido, sem direito a voz ou qualquer decisão sobre sua vida. As mulheres poderiam se casar a partir dos 12 anos, depois da comprovação de ambos serem solteiros e não terem laços de parentesco muito próximo.

O papel da mulher na sociedade colonial variava conforme sua etnia. Mulheres brancas eram destinadas ao casamento, ao provimento da prole e à manutenção do lar, o seu espaço era o âmbito doméstico. A mulher foi historicamente considerada patrimônio, seja de seu esposo ou de seu dono, como na situação peculiar das escravas... A elas cabiam o recato, a permanência no âmbito doméstico privado, podendo utilizar-se do ambiente público somente em suas esparsas idas às missas (Rodrigues, 2018, p. 5-6).

A protagonista teve o casamento dentro dos padrões tradicionais da época. O destino de ser esposa e mãe apresenta-se, em outro momento da narrativa, com uma postura bem diferente em relação aos matrimônios da sobrinha Maria Amália e das primas Manuela e Francisca. Elas escolheram o segundo esposo, mesmo contrariando o patriarcado, e, nesse contexto, identificamos Antonia como uma voz para as mulheres que definem com quem casar e como viver suas paixões. No diálogo com o primo, o barão João Joaquim, percebe-se sua preocupação porque as primas perderam a herança. “Amavam elas seus amigos maridos? – Que sei eu, Antonia, mas crês que isso importa? Em todo caso deviam lhes ter respeitado a memória, deixando que esfriasse ao menos o leito em que dormia. Antonia sorriu” (Ferreira, 2003, p. 58). No período colonial,

Os filhos e filhas, por deverem aos pais gratidão, obediência e obséquio, não poderiam questionar a escolha de seu destino optada pelos pais. Embora o Concílio de Trento tenha estabelecido a obrigatoriedade do caráter voluntário do casamento, os pais, amparados pelo direito Pátrio, poderiam deserdar filhos menores que se casassem contra sua vontade, e poderiam punir com degredo os homens que se casassem com mulheres menores sem o consentimento dos pais dela. Na prática cotidiana, as imposições acerca da escolha dos maridos e esposas eram bastante rígidas, e os castigos, nos casos de desobediência, ainda mais severos (Rodrigues, 2018, p. 164).

Nesse sentido, o diálogo de Antonia Carneiro com o primo nos remete mais uma vez à discussão do casamento como uma instituição que deve ter a aprovação da família, a

preservação dos bens e dos nomes tradicionais da alta sociedade. À mulher, sempre uma figura em torno de um casamento para se realizar, cabe o papel de cuidar da família, sendo excluída do ambiente público. Partindo da experiência vivida e de uma forma bem sutil, a protagonista questiona o barão se os casamentos das primas estavam felizes e que talvez essa fosse para elas a justificativa para um segundo marido. O segundo casamento de Maria Amália ganha uma visibilidade maior na história, pois ela e seu marido, o conde Garson, vão morar com Antonia Carneiro no engenho de Monjope.

Ao falar da condição social dessas mulheres no período colonial, observam-se, na narrativa, reflexões sobre o patriarcalismo e o controle dos pais na escolha do marido. A temática ganha fôlego na escrita de Luzilá Gonçalves, que representa personagens femininas com perfis diferentes, ou seja, confrontando as regras impostas para seus comportamentos e, ao mesmo tempo, escapando da lógica da dominação patriarcal. Identifica-se essa escrita como característica do romance histórico contemporâneo, que se apropria de acontecimentos e dá voz às personagens históricas silenciadas – elas se apropriam dos discursos de opressão para serem ouvidas. É, ao mesmo tempo, um confronto com a literatura canônica, privilegiando a mulher como sujeito de sua História.

A obra ainda traz reflexões sobre o casamento como o destino que a sociedade propôs para a mulher, transformando-o em objeto da supremacia masculina. A crítica é feita a partir do “destino” de Antonia Carneiro para ser mulher, casar com o tio e ter filhos, definido pela família no dia do seu nascimento, sem que ela tivesse direito a escolhas, o que representa outras Antonias da sociedade, em Pernambuco e em outros lugares. Para a reflexão, é pertinente citar uma fala de Judith Butler: “Se você diz para uma menina que, se ela nasceu mulher, tem de continuar mulher. E tem de ser heterossexual. E que, então, terá de se casar com um homem, ter filhos e criar uma família hétero... Isso, sim, é ‘ideologia de gênero’ (Butler, 2019, p. 3).

As palavras de Butler reforçam o que é percebido por meio da narrativa literária: Antonia nasceu uma menina e seria moldada dentro dos padrões para o casamento homem-mulher. No entanto, como adverte a autora, algumas pessoas designadas como “masculino” e “feminino” no dia do nascimento, por muitas vezes, não querem permanecer nessa categoria, ou algumas mulheres não querem ser mães, e famílias podem ser também formadas por outros grupos. Evidente que quando nascemos encontramos uma sociedade com regras e padrões, mas a liberdade da escolha do gênero deve ser respeitada. Em síntese, a personagem, representa peculiaridades importantes para o romance histórico contemporâneo, contribuindo para problematizar construções simbólicas concebidas como “verdadeiras” para a mulher.

4.2.1 Antonia Carneiro: sexualidade reprimida no casamento

A trajetória de vida de Antonia Carneiro Cunha é narrada no romance *No tempo frágil das horas* (2003), do nascimento até a sua morte. Desse modo, pela voz do narrador, com o relato de memórias, cartas e falas, vamos conhecendo o comportamento da personagem no período colonial. Uma menina afastada do tio aos 11 anos de idade – seu futuro esposo – para casar-se virgem, período que trava uma luta entre a subordinação ao patriarcalismo e o desejo de uma libertação, consciente do processo que estava vivenciando na adolescência. É nessa fase que os hormônios transformam o corpo de criança em corpo de mulher, a exemplo do crescimento das mamas, e, para não despertar os desejos sexuais, tio e sobrinha foram afastados até o dia do casamento. Uma das passagens da personagem, quando conversava com a mãe Maria Archangela, marca o esforço de transformação dessa jovem.

- Esses anos todos, teu tio se afastou, viajou, para que tu crescesse.
- E eu não crescia se ele estivesse aqui?
- Crescerias sim. Mas lembra do trato que fiz com seu tio. Nesses anos todos Manoel Joaquim se preparou para ti. Ele conhece cada história que te contaram. Sabe as coisas que desejaste, as paisagens que viste. Sabe as tuas conversas com as negras de dentro...
- A menina interrompeu:
- Isso o tio não sabe. Tem coisas que só converso mesmo com as negras, nem a tu eu digo [...] (Ferreira, 2023, p. 19-20).

Na adolescência, a protagonista fazia questionamentos sobre a sexualidade com outras mulheres, especialmente as negras da casa-grande dos engenhos do seu pai, em Pernambuco. A jovem até conversava com o padre Emídio, no entanto, buscava nas experiências das mulheres negras escravizadas respostas para o que sua mãe não lhe contara porque considerava um tabu e via a filha apenas como uma mulher com o destino de casar e ter filhos: “Logo estarás a acalantar bonecas de carne e osso” (Ferreira, 2003, p. 18). Sabemos que a virgindade ou a falta dela determina e aprisiona a mulher, porém, este tema não representa problema para o homem que, via de regra, é incentivado ao sexo antes do casamento e nada ocorre, pois é protegido pelo sistema patriarcal. Então, encontramos na escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira uma personagem que ajuda a criticar e refletir a inferioridade da mulher daquela época em relação a essa vigilância, sendo também um ato de resistência.

Redobra-se ou renova-se a vigilância sobre a sexualidade, mas essa vigilância não sufoca a curiosidade e o interesse, conseguindo, apenas, limitar sua manifestação desembaraçada e sua expressão franca. As perguntas, as fantasias, as dúvidas e a experimentação do prazer são remetidas ao segredo e ao privado. Através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. Acreditando que as questões da sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política (Louro, 2000, p. 18).

No contexto dessa vigilância da sexualidade, que atravessa percursos da vida da mulher, identifica-se que a baronesa resiste ao patriarcalismo ao buscar entender as transformações do corpo quando conversa com as negras da casa grande sobre o prazer sexual ou a falta dele. A jovem também se mostrou insatisfeita com o sexo no casamento, tendo em vista que não sentiu com o seu esposo o que as negras experientes lhe contaram sem autorização dos pais, conforme revelações escritas em cartas, pois era sempre um amor calmo e sem surpresas. “Com Manoel Joaquim foram treze anos à espera de que o grande momento acontecesse... meu corpo e minha alma nunca foram surpreendidos como o espanto, o grito” (Ferreira, 2003, p. 167). O detalhe importante nesse contexto é o dilema de Antonia de não ter tido um orgasmo no casamento, uma representação de outras mulheres que também não conseguem viver o amor em sua plenitude diante dos silêncios impostos ao prazer feminino desde a adolescência, principalmente na família.

Marcas deixadas pela diferença de gênero que ainda hoje fazem parte do imaginário e são questionadas na Literatura Brasileira contemporânea, pois nesses textos encontramos essas representações sobre a sexualidade feminina, inclusive narrações de cenas de noite de núpcias caracterizadas como verdadeiro “estupro”, comprovando a ignorância sobre o sexo, uma realidade do casamento no mundo ocidental. O romance *No tempo frágil das horas* (2003), por exemplo, contextualiza uma mulher inexperiente e insatisfeita com as práticas sexuais na vida conjugal, a exemplo da primeira noite de Antonia Carneiro e Manoel Joaquim, em que o narrador evidencia o tormento da jovem. Se tivesse coragem, teria dito “Tio, por favor, acaba logo” (Ferreira, 2003, p. 35). No dia seguinte, Antonia refez mentalmente a sua primeira experiência sexual e nem sabe quanto tempo havia durado, se minutos ou horas.

Lembrara o peso do corpo sobre ela, e como a mão, que antes timidamente lhe acariciara os cabelos, levantara de um golpe a saia da camisola que a cobria. Nenhum beijo, nenhuma palavra, mas de súbito algo parecera lhe cortar as entranhas. Lançara um pequeno grito, ele lhe cobrira a boca com a mão, enquanto se agitava sobre ela. Visões de animais em coito vieram ao espírito, também os touros nas campinas eram rápidos, e num instante se apartavam das vacas, voltando a pastar tranquilos na grama macia (Ferreira, 2003, p. 35).

A cena da relação sexual descrita vem reafirmar o lugar social da esposa no casamento, marcado pela imposição de submissão, dor e passividade. Considera-se, também, uma repressão à sexualidade feminina e ao corpo, porque às mulheres tendem a se colocar no lugar de objeto e não de sujeito. Mas, ao mesmo tempo, leva-nos a refletir que a sexualidade da mulher é subversiva, porque existe um grande esforço para seu controle. Além de tapar a boca da esposa

para não gritar durante a primeira relação sexual, Manoel Joaquim ainda diz: “Perdoa-me, Antonia, as coisas são assim”. E acrescenta: “Se eu pudesse, nunca te teria tocado” (Ferreira, 2003, p. 35). Essa atitude de Manoel Joaquim naturaliza que o prazer é vivenciado apenas pela figura masculina e o feminino precisa calar-se diante das suas vontades.

Para a filósofa Simone de Beauvoir (2009), desde as civilizações primitivas até os dias de hoje, a cama é um “serviço” da mulher ao homem. “A civilização patriarcal reconheceu mais ou menos ao homem o direito a satisfazer seus desejos sexuais ao passo que a mulher é confinada no casamento” (Beauvoir, 2009, p. 112). O ato sexual, que deveria ser espontâneo, passa a ser uma obrigação do casal e torna-se, muitas vezes, insatisfatório, principalmente para a mulher, que tem os mesmos deveres, sem ter os mesmos direitos.

Ainda que o homem seja atencioso e cortês, a primeira penetração é sempre uma violação. Ela deseja carícias nos seios, nos lábios, talvez um gozo conhecido ou pressentido entre as coxas, e eis que um sexo macho fere a jovem e se introduz em regiões onde não era chamado. Descreveu-se amiúde a penosa surpresa de uma virgem extasiada nos braços de um marido ou de um amante, que acredita alcançar enfim a realização de seus sonhos voluptuosos e sente no fundo secreto de seu sexo uma dor imprevista; os sonhos dissipam-se, a perturbação sensual igualmente, e o amor assume o aspecto de uma operação cirúrgica (Beauvoir, 2009, p. 121-122).

Diferente do homem, a mulher é vista como um ser que não precisa de sexo, que a sexualidade só é despertada dentro do relacionamento conjugal e consegue controlar seus impulsos, mas tudo isso é uma castração, porque somos obrigadas a não admitir nossos desejos e impulsos sob o risco de sermos rotuladas como aquela que não serve para casar. Este é um discurso repressor e castrador, e, por isso, Antonia Carneiro não ousou falar ao marido dos seus desejos, pois não sabia como Manoel Joaquim iria reagir diante de tal conservadorismo paterno descrito na obra. Essa realidade não fica apenas nas obras escritas, pois acontece ainda hoje nos casamentos, porque o sexo deve ser visto para a mulher como imoral e pecado; e ao homem, como natural. Segundo Pierre Bourdieu:

O próprio ato sexual é pensado em função do princípio do primado da masculinidade. A oposição entre sexos se inscreve na série de oposições mítico-rituais: alto/baixo, em cima/em baixo, seco/úmido, quente/frio, [...] ativo/passivo, móvel/imóvel [...] resulta daí que a posição considerada normal é, logicamente, aquela em que o homem ‘fica por cima’ (Bourdieu, 2012, p. 27).

Ainda de acordo com Bourdieu (2012), em cima ou embaixo, ativo ou passivo são alternativas que descrevem o ato sexual como uma relação de dominação. Porque possuir sexualmente é dominar, no sentido de se submeter ao seu poder, mas significa também enganar e possuir “ao passo que resistir à sedução é não se deixar enganar, não se deixar possuir

(Bourdieu, 2012, p. 28). Segundo o autor, o desejo masculino é um desejo de posse e dominação erotizada; e o desejo feminino representa o desejo da dominação do masculino e da subordinação erotizada. Então, podemos dizer, a partir do relato de Antonia Carneiro, que a primeira experiência representa uma forma de dominação e de posse do marido, edificada através da divisão do masculino ativo e do feminino passivo.

A vida de Antonia Carneiro, construída para ser a baronesa de Vera Cruz, foi esperando o grande amor que nunca se fez, e lamentava que apenas Maria Amália vira de perto os caminhos do amor. Até porque a menina não teria sido criada para viver uma grande paixão, mas para ser a senhora com responsabilidade de uma casa-grande, um mundo de escravas a conduzir, costuras, cozinha, educação dos filhos e organização das festas. “Um mundo que começava à entrada da porteira anunciando as terras do engenho, e terminava em cada destino” (Ferreira, 2003, p. 20). Um destino solitário de baronesa entre o cair da tarde nos engenhos e as noites de Paris, em busca de uma resposta para seus anseios de mulher. De acordo com Simone de Beauvoir (2009), na relação da vida conjugal,

O marido congela-se, muitas vezes, à ideia de que cumpre um dever, a mulher tem vergonha de se sentir entregue a alguém que exerce um direito sobre ela. Naturalmente, pode acontecer que no início da vida conjugal as relações se individualizem; o aprendizado sexual se faz-se por vezes, através de lentas gradações; desde a primeira noite pode surgir entre os esposos uma feliz atração física. Há esposas privilegiadas nos primeiros anos de casamento. É de notar que ficam a tal ponto reconhecidas ao marido que são levadas a mais tarde a perdoar-lhes todas as culpas que possa ter. Como quer que seja, a jovem corre um risco terrível a o se comprometer a dormir a vida inteira com um homem que ela não conhece sexualmente, quando seu destino erótico depende essencialmente da personalidade de seu parceiro (Beauvoir, 2009, p. 191).

A reflexão de Simone de Beauvoir (2009) revela a complexidade das relações amorosas e a crítica ao modelo tradicional de casamento, que, muitas vezes, é visto apenas como uma instituição social, desprovida de amor verdadeiro e intimidade. A referência ao exemplo de Antonia Carneiro e do tio Manoel Joaquim ilustra a hipocrisia de unir-se apenas em nome da convivência, sem considerar a profundidade emocional que deve acompanhar uma relação saudável. “Mesmo no caso em que o amor carnal exista antes do casamento ou desperte no início das núpcias, é muito raro que dure durante muitos anos” (Beauvoir, 2009, p. 192). A crítica de Beauvoir se estende à educação das mulheres, que frequentemente são ensinadas a sacrificar sua autonomia e desejos em prol da conformidade a padrões sociais. Isso resulta em uma insatisfação em suas vidas sexuais e conjugais, em que o sexo é reduzido a um ato procriativo, sem espaço para prazer e satisfação pessoal.

A gestação é um período repleto de transformações, tanto físicas quanto emocionais, que impactam a vida da mulher de diversas maneiras, inclusive sua sexualidade. Durante os nove meses de gravidez, o corpo feminino passa por alterações hormonais intensas que podem influenciar o desejo sexual, a sensibilidade e a própria percepção do corpo. O romance também mostra essa representação quando o casal viaja para Paris e a baronesa dissimula indisposição para não ter relação sexual com o esposo: “Quando, mais tarde, o marido a procura, afastara-o com um sorriso” (Ferreira, 2003, p. 25). Antonia Carneiro evita ter relações sexuais com o esposo porque gostaria de conservar a magia da noite no teatro em Paris, mas Manoel Joaquim entende sua rejeição porque a mulher estava grávida. Percebe-se pela atitude de Antonia Carneiro e Manoel Joaquim que o período da gestação era uma saída para o jejum do sexo, algo que vem se perpetuando nos estereótipos culturais, de que a vida sexual conjugal deve ser evitada nesse período e também após a função de procriar. Nesse sentido, é uma estratégia de resistência do feminino.

A sexualidade constitui um aspecto importante na vida do indivíduo, envolvendo a dimensão biológica, psicológica e sociocultural, como também valores e crenças estabelecidos. E não fazer sexo na gravidez, por vezes representa, para alguns casais, o caráter sagrado da mulher/mãe. Por isso, é importante observar o contexto em que a mulher está inserida, respeitando a individualidade de cada uma. Entre os agravantes que dificultam encarar o sexo com normalidade no casamento durante a gravidez, estão os tabus de falar sobre o assunto e a falta de conhecimento das transformações do corpo da mulher. Ao falar sobre o corpo da mulher na gravidez, Simone de Beauvoir explica:

Acompanha-se, não raro, durante os primeiros meses, de falta de apetite e de vômitos, que não se observam em nenhuma outra fêmea doméstica e que manifestam a revolta do organismo contra a espécie que dele toma posse; ele se empobrece em fósforo, em cálcio, em ferro, sendo este último déficit difícil de ser compensado posteriormente; a superatividade do metabolismo acentua o sistema endócrino; o sistema nervoso vegetativo fica num estado de excitabilidade intensificada; quanto ao sangue, seu peso específico diminui, torna-se anêmico (Beauvoir, 2009, p. 57).

A sexualidade não pode ser desvinculada, juntamente com o relacionamento sexual, das temáticas sociais, históricas e psicológicas, devendo ser encarada como necessidade humana em qualquer fase da vida, inclusive na gravidez, sendo evitada apenas por recomendação médica. Ressalta-se que existem diversas maneiras de se atingir o prazer e cada parceiro pode usar de suas próprias fantasias eróticas para alcançar outra forma de prazer, mesmo sendo contraindicado o sexo com penetração, preservando a relação e a cumplicidade do casal. Tais escolhas não foram feitas pelo casal do romance de Luzilá Gonçalves Ferreira, pois o sexo entre

eles era sempre o permitido conforme as regras da Igreja e do patriarcalismo. Os dois viviam a representação de um amor paterno de tio e sobrinha; e, como recusa, a baronesa, em meio a sua solidão conjugal, usou a gravidez como proteção.

Devia estar prenha sim, mas deixara Manoel Joaquim pensara que o afastara por capricho de mulher grávida, coisa que importava tanto a família. A criança que estaria a se formar no seu ventre a protegia. E a protegeria ainda mais, ao longo da vida, quando se sentisse triste, nostálgica, presa de uma melancolia, sem motivo, nos fins de tarde silenciosas de Monjope, quando nenhuma visita se aguardava, nenhuma festa acontecia. Então tomava a menina nos braços, a angústia de viver se desvanecia, o cheiro do pequeno corpo em seus braços falava de vida, a tenra carne que beijava anunciando a anos a vir, pesados de acontecimentos e esperas (Ferreira, 2003, p. 25-26).

Pela criação patriarcal, Antonia Carneiro – uma personagem do século XIX – não conhecia muito do seu corpo. Essa é uma barreira que impede muitas mulheres de alcançarem a plenitude sexual, porque desde criança são educadas para não olhar e nem conhecer seu próprio corpo. Elas foram reprimidas para serem boas mães de família e esposas. Porém, a protagonista questiona a sua posição na relação com o marido, conforme deixa escrito, em cartas em letras trêmulas e frases riscadas, o seu sufocamento. “Maria Amália não dependia do amado para que o amor nela se cumprisse, o que eu aguardava de Manoel Joaquim o que não podia talvez me ofertar” (Ferreira, 2003, p. 167). Assim, Antonia Carneiro teria vivenciado, por meio da sobrinha, o prazer do corpo que não teve no casamento com o tio, por mais de uma década de convivência.

Quando lemos o romance com um olhar mais crítico, não demoramos a perceber que a personagem Maria Amália (a sobrinha de Antonia Carneiro) é também uma representação que marca esse período de ruptura de uma mulher libertária diante da mãe moralista. Ela não segue as regras do patriarcado e recebe críticas, especialmente da mãe. O narrador apresenta essa sexualidade diante de seu comportamento com o segundo marido e através das roupas que usava: “Ajeitara o corpete da blusa, que parecia rasgada à altura do decote, onde faltavam alguns pequeninos botões de pérola” (Ferreira, 2003, p. 75). O narrador apresenta essa situação de Maria Amália, que ganha espaço no segundo capítulo do romance, ao voltar das relações sexuais vividas ao ar livre nos engenhos, com o conde Gaston.

Percebemos que Amália Carolina apresenta-se no papel da mãe que deveria fazer a filha seguir as regras do patriarcado, repreendendo quando ela transgredia as ordens vigentes. Em alguns momentos, Antonia Carneiro apoia as atitudes de Maria Amália, protegendo-a contra as repressões da mãe em relação às aventuras sexuais da sobrinha nos engenhos da família com o seu companheiro. A baronesa de Vera Cruz é a única voz que surge para apoiar a sobrinha na

família. Decifrada como lasciva tentação dos pecados carnis mundanos, a sexualidade feminina é sempre vigiada e punida. Mary Del Priore (2009) faz a seguinte observação:

Pintada com cores extravagantes pela Igreja, a luxúria constituiu-se num recurso perverso para a valorização da fecundidade legítima, ao mesmo tempo que alimentava a função paradigmática dos papéis femininos que então se constituíam. A mulher lasciva deixava de ser agente do Estado e da Igreja no interior do lar. Ela deixava de lubrificar sua descendência com os santos óleos das normas, não lhe cabendo outro papel que o de agente do Satã. [...] Em função do excesso de sexo que ao qual ela se dedicava, a luxuriosa adequou-se para rotular para prostitutas, mães alcoviteiras, mancebas e concubinas (Del Priore, 2009, p. 153-154).

Maria Amália configura um papel de mulher que se entrega aos desejos, tendo relações com o conde em vários lugares dos engenhos, como no capim e no riacho. No entanto, Maria Amália representa um perfil de mulher discriminada pela Igreja Católica, pois é transgressora e estigmatizada a viver à margem dessa sociedade, uma vez que, na história da humanidade, não faltam exemplos opressores e patriarcais em torno da sexualidade feminina, que se confunde com a sua História. Por isso, Maria Amália era repreendida por sua mãe, Amália Carolina, comparando-a aos animais e escravos: “– Uma vergonha, te digo. Mesmo as negras se escondem para realizar estes atos” (Ferreira, 2003, p. 76).

Amália Carolina demonstra uma preocupação com as atitudes da filha e questiona sobre a legitimidade do casamento da jovem, recriando-a por ter relações sexuais em ambientes abertos e por não ser com intuito de engravidar, já que o sexo é apenas para procriação. Por isso, questiona as atitudes de Maria Amália na propriedade da família: “[...] Aprendeu com este marido a se comportar em casa alheia como numa casa de mulheres alegres” (Ferreira, 2003, p. 109). Essa mulher alegre pode ser vista como a mulher da rua, conforme Da Matta, em relação à imagem da mulher na sociedade.

– Tens a coragem de insinuar que não me entendes? Como pode um homem honrado arrastar a esposa a praticar com ele aqueles atos que só no leito abençoado se devem realizar, e as portas fechadas?
 – Não me arrastou. Acompanhei-o ouvindo meu próprio coração.
 – Não me arrastou. Acompanhei-o ouvindo meu próprio coração, meu próprio desejo. A mãe cuspiu.
 Vejo que transmitiu a ti a falta de pudor. Onde aprendeste este desejo, que uma mulher honesta não confessaria. Quem te levou a desejar na grama com um homem que mal conheces? (Ferreira, 2003, p. 77).

Maria Amália e conde Gaston, através do seu relacionamento, configuram um novo comportamento na família de resistência ao poder da época. Nas palavras de Michel Foucault “Onde há poder, há resistência, e no entanto, esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (Foucault, 2007, p. 91). “NO CAPIM, como as negras, como os bichos

[...] Ela vinha da noite, do escuro dos matos atrás da casa, restos de capim no tafetá do vestido longo, talos de grama seca nos cabelos desfeitos [...]” (Ferreira, 2003, p. 75). A nudez de um homem não é motivo de humilhação, pois na moralidade patriarcal se construiu uma sexualidade permissiva para eles e repressiva às mulheres, por isso, as palavras de Amália Carolina se voltam para a filha e não ao conde, que também voltava sem roupa. Bergamasco (2015), no artigo “A representação da mulher e da sua sexualidade na literatura de autoria feminina contemporânea”, esclarece que,

Tradicionalmente a mulher e a sexualidade feminina foram representadas na sociedade por meio de estereótipos correspondentes aos moldes patriarcais, sendo muitas vezes, objetificadas, desvirtuadas e relacionadas ao pecado, à imoralidade, à sedução, à tentação ou consideradas submissas e ou indefesas, dentre outros atributos que lhe eram atribuídos, quase sempre preenchendo um papel de negatividade em relação ao sexo masculino (Bergamasco, 2015, p. 2).

Nota-se que o sistema patriarcal, legitimado ao longo da história pela religião cristã, é responsável, em grande parte, pelas práticas sociais que naturalizaram o papel da mulher na sociedade, restringindo-a ao espaço da casa, “o anjo do lar” de que falava a escritora Virginia Woolf, e favorecendo o exercício do poder masculino em detrimento do feminino. Então, considerando as transformações pelas quais passou e vêm passando a sociedade brasileira, poderíamos dizer que existiu e ainda existe, em relação à mulher, uma proibição do direito ao prazer sexual.

A esse propósito, Mary Del Priore (2011) afirma que fomos dos manuais de confessor, que tudo interditavam, aos casamentos arranjados, policiados, acompanhados passo a passo por familiares zelosos das jovens. Antonia Carneiro é uma representação desse processo, que sufocou seus sentimentos e desejos de mulher: “Se queres mesmo saber, teu tio nunca me segredou nada ao ouvido. Esqueces que quase me criou? Não careceu de me cortejar” (Ferreira, 2003, p. 84). O relato da personagem ocorreu durante uma conversa com Maria Amália sobre a prática de sexo com o conde Gaston, no riacho dos engenhos. Em seguida, Antonia Carneiro teve vontade de descer até o jardim e conversar com o conde Gaston sobre os homens lindos e as mulheres que levavam uma vida fácil, mas logo desistiu, temendo que seria criticada pelo marido da sobrinha. O que lhe restou foi permanecer no quarto, observando a lua que se fazia brilhante em mais uma noite de solidão.

Com esses elementos, Luzilá Gonçalves Ferreira reconstrói a sexualidade da baronesa de Vera Cruz, no período colonial, entre os engenhos em Pernambuco e as noites de Paris. Uma jovem de rotina provinciana, mas sempre questionadora dos discursos normativos e das regras que diziam o que a mulher deveria ser – uma voz subversiva no romance para a condição da

mulher, especialmente no tocante à sexualidade no casamento. Para a escritora, o que interessa é reconstruir um passado visto por dentro, tentando penetrar na personagem: “colocar nele algo meu – eu mulher no século XX, com uma vida tão diferente daquela de Antonia Carneiro da Cunha” (Maciel, 2008, p. 39). Luzilá Gonçalves deixa evidente que assume, de certo modo, pensamentos e angústias da personagem porque, para seduzir o leitor, ressuscita e transfigura lembranças que Antonia Carneiro pode ter vivido, ou não, ao longo da sua história: “Experiências minhas ou de pessoas que me contaram fatos de suas vidas. Paisagens que li. Livros que li” (Ferreira, 2008, p. 39), revelou a escritora no estudo sobre o romance histórico *A Garça mal ferida*.

4.3 O protagonismo de Anna Coelho em *Um murmúrio de rosa*

Um murmúrio de rosa (2018) é um dos romances históricos mais recentes de Luzilá Gonçalves e tem como cenário a Guerra dos Mascates (1710 a 1711), para contar a vida de Anna Coelho ao lado de André Vieira de Melo, em Olinda, no Estado de Pernambuco. A Guerra dos Mascates²² é conhecida também como “alterações pernambucas” e suas causas não podem ser observadas apenas pela elevação de Recife a vila e pela constituição de sua Câmara Municipal, mas remontam ao período da restauração, com a impunidade dos nobres. Era a época dos saraus, banquetes, tertúlias, padres, neófitos, intrigas e sentimentos revoltosos reprimidos, ante os ditames do além-mar. A narrativa apresenta fatos sociais e culturais, ironia, personagens do Brasil Colonial, e dialoga com o papel da mulher na sociedade, na luta por espaço frente ao patriarcalismo, sendo caracterizada como romance histórico contemporâneo.

Luzilá Gonçalves conduz o enredo em torno da protagonista Anna Coelho, desde a passagem de uma procissão em Ipojuca, seguindo por outros momentos perpassados por fatos históricos, e volta à presença de Anna, como se manuseasse as cenas levadas por cordões invisíveis. As cenas se passam no cenário de cidades produtoras de cana-de-açúcar: Ipojuca, Recife, ainda vila tomada por Mascates, e Olinda, feita da elite arrogante, cujos aspectos políticos, religiosos, sociológicos e econômicos são narrados com habilidade nas conversas entre os personagens da narrativa. As sociedades se organizaram em torno dos lugares marcando as histórias dos grupos sociais, principalmente das famílias. E, nessa época, em

²² O nome “Guerra dos Mascates” foi popularizado pelo romance histórico de José de Alencar, publicado em 1873. Antes disso, os conflitos eram chamados de sedições, alterações ou levantes. A guerra marcou o fim da hegemonia de Olinda e o início do predomínio do Recife na capitania de Pernambuco. Além disso, a guerra refletiu as mudanças sociais e econômicas que estavam ocorrendo durante o Brasil colonial.

Pernambuco, eram tempos de Bernardo Vieira de Melo e sua prepotência refletida no filho, André Vieira de Melo, por quem Anna Coelho se apaixonou. Uma jovem que, mesmo não tendo muito conhecimento das discussões nas reuniões em sua casa, despertava em si sementes de discórdia ao saber das transformações da capitania, como aparece na fala do narrador.

– A senhora dona Anna está a pensar?

A voz de André se fazia doce, as luvas pouco ajustadas, deixava ver as mãos brancas, como as de uma donzela, como pensar que semanas atrás haviam empunhado trabucos, segurando espadas atravessando corpos vivos? Como imaginar que aquelas mãos haviam feito rolar cabeças de velhos indefesos, de mulheres com seus filhos? Corou, sorriu, as palavras se recusavam a vir, alma e coração rejeitavam as descrições saídas dos lábios dos alferes e do valente Bernardo Vieira de Melo... Agora estavam todos livres de saques, dos assaltos dos negros, a fazendeiros pacatos, invadindo propriedades, destruindo plantações, roubando gado, liberando escravos (Ferreira, 2018, p. 12-13).

A narrativa de Luzilá Gonçalves também deixa evidente que os grupos considerados como a nobreza de Olinda, não viam com bons olhos a ocupação dos portugueses, vistos como os forasteiros que enriqueciam nas terras pernambucanas e exploravam mulheres. Como percebe-se no fragmento: “Alarga o negócio: uma taverna, uma bodega de má fama. E se junta logo a uma mulata, ou mesmo a uma negra, que metem nos fundos da venda” (Ferreira, 2018, p. 15). Essas mulheres negras exploradas, além de amantes, lavam, cozinham, engomam e cuidavam de todos os afazeres da casa sem custo para o patrão. O papel da mulher no período colonial variava conforme a sua etnia, sendo as brancas destinadas ao casamento, manutenção do lar e à maternidade; a mulher negra, à exploração sexual e ao trabalho sem remuneração, sendo muitas vezes vítima de violência sexual, submetida à vontade do patrão de forma consentida ou não.

Em outro momento, Anna Coelho aparece mais uma vez inquieta em relação aos interesses de Bernardo Vieira de Melo e o filho André, e a sua ousadia nas discussões sobre Olinda, que atraíram a atenção de todos, menos do pai da jovem, que permanecia calado em sua casa. Um exemplo da inquietação da jovem é a conversa sobre o documento apresentado ao bispo para enviar ao rei, tratando da destruição da criação da vila do Recife, do desterro de todos os homens que exerciam cargo de administração e da determinação para que os governadores, ouvidores, juízes, oficiais de justiça morassem em Olinda. Historicamente, o comportamento feminino é balizado pela Igreja, e percebemos que a obra relativiza as raízes

dos papéis definidos ao homem e à mulher, pois Anna Coelho não participava do debate e lembrava dos conselhos do padre.

Anna não sabia o que pensar, como discernir o certo e o errado na fala dos homens que mais admirava? Em diversas ocasiões, a orientação do padre Ribeiro lhe mostrara o caminho do silêncio e da resignação que sempre deviam pautar a conduta feminina. O religioso lhe emprestara folhetos de homens da igreja ou mesmo leigos, cheios de conselhos sobre com uma mulher devia se comportar, para a boa marcha das famílias. As mulheres deveriam ser honestas, senhoras de seus lares, discretas. E, sobretudo, silenciosas (Ferreira, 2018, p. 28).

Para a leitura do trecho citado, vamos parafrasear a afirmação de Silva e Castilho (2014) em *Brasil Colonial: As mulheres e o imaginário social*, de que o feminino ficou relegado a um papel secundário ou quase invisível, e seu cotidiano mais conturbado do que o revelado na História, pois, através do pecado de Eva, as mulheres passaram a ser pecadoras, sedutoras e uma subversão para os homens. “Para que os males que as mulheres distribuíam não afetassem a vida social e moral era necessário dominá-las, domesticá-las, adestrá-las” (Silva; Castilho, 2014, p. 265). Entre as formas de controle do feminino, podemos citar o discurso ideológico da Igreja Católica baseado em textos bíblicos para a mulher ser submissa ao homem e silenciar-se.

A construção da personagem Anna Coelho demonstra que a mulher, em parte, é construída culturalmente sobre a sua função social, segundo o modelo de família patriarcal, para silenciar-se: “Aprendera a coser, a bordar, com perfeição, tinha mãos de fada... Sabia preparar um cozido, uma buchada, arrumar uma casa, era perita em servir à mesa, enquanto os homens comiam” (Ferreira, 2018, p. 82). Dona Rosa, ao enfatizar as habilidades domésticas da filha, parece restringir a identidade de Anna ao espaço privado, onde as habilidades femininas são valorizadas, mas apenas em função das expectativas sociais da época. Essa perspectiva ignora a capacidade intelectual e as potencialidades da jovem, que, apesar de saber ler, não é incentivada a explorar seu conhecimento além das paredes do lar.

A representação do espaço da mulher, portanto, dá-se, sobretudo, pelo seu enclausuramento no âmbito doméstico, a esfera privada. O que não significa que as dissonâncias e as hostilidades sociais desapareçam – em algumas narrativas elas chegam mesmo a ser ressaltadas pelo convívio forçado, os segredos cochichados, as mágoas acumuladas. Pode-se dizer que a casa acaba reproduzindo, em pequena escala, a cidade, como um conjunto de espaços sociais conflituosos, que envolve mães, sogras, pais, filhos, agregados, e empregadas num constante jogo de poder, onde o olhar feminino, muitas vezes, prevalece (Dalcastagnè, 2015, p. 125).

Entre as temáticas mais frequentes no romance contemporâneo de Luzilá Gonçalves Ferreira, aparece o casamento, contribuindo para reflexões sobre o encarceramento da mulher no ambiente doméstico. Anna Coelho, que representa outras mulheres, poderia, por exemplo, ser empresária, advogada, médica ou vendedora, mas essas profissões estão distantes da personagem que, ainda na voz do narrador, aparece para cuidar de uma casa e de uma família. No contexto do casamento, a autora traz para a narrativa a temática do dote, considerado uma moeda de troca para sustentar a mulher, quase uma compra para uma donzela como Anna Coelho, que não tinha dinheiro nem sobrenome de reconhecimento em Pernambuco:

Nicolau Coelho não tinha intenção de entregar um dote ao moço que não lhe agradava, um homem de recursos, nem necessitava mesmo daquela soma. Mas André reclamara, se exaltara, exigia a quantia que lhe era devida, por anos, economizada para um pretendente mais digno, menos interesseiro. Finalmente, o representante daqueles Vieira de Melo, enfatuados, vaidosos, necessitava mesmo de dinheiro alheio (Ferreira, 2018, p. 81-82).

O dote, de acordo com a historiadora Angélica Lopes Bulhões (2016), em *Senhoras ilustres: mulheres, família e povoamento na capitania de Pernambuco (séculos XVII-XVIII)*, é definido como os bens que a mulher levava consigo no casamento, proporcionando os principais meios de produção para o casal dar início a uma nova unidade produtiva. O dote chegou ao Brasil pelos portugueses no século XVI, juntamente com o Cristianismo e outras culturas europeias, considerado um dever dos pais. Nesse sentido, as mulheres constituem-se como o principal elemento na formação da família, visto que elas foram as que mais contribuíram para o sustento do casal, com terras, gado e escravos. Uma jovem com terras fortalecia o direito familiar sobre determinada localidade, sendo importante o casal morar próximo.

Não é raro observar a doação de sesmarias como dote do casamento. Essa era uma forma da família da noiva assegurar um bom matrimônio, garantindo que essa se casasse com um homem de família influente, fosse na política ou na economia da capitania. Dessa forma, as mulheres eram importantes para a estratégia familiar, uma vez que o casamento e o estabelecimento de redes com outras famílias dependiam da aliança entre elas. A dotação era importante para a logística da aliança matrimonial, além de ser parte de um matrimônio entre pares, de igualdade social e econômica (Bulhões, 2016, p. 6).

O dote sempre foi um pesadelo para a mãe de Anna Coelho, porque ela e o marido nunca teriam dinheiro para negociar o casamento da filha se não fosse com alguém que aceitasse se casar por amor, mesmo sem um dote. Do contrário, por ser solteira, ficaria pelos cantos da casa, se não tivesse aprendido uma profissão. O narrador volta à discussão da profissão ideal para a mulher. “Que outro trabalho não vergonhoso, poderia exercer uma donzela de família, a não ser costurar para fora, bordar lencinhos, toalhas de mesa, colchas, lençóis de vira, enxovais de

noiva?” (Ferreira, 2018, p. 84). Outra saída seria a reclusão dos conventos ou internatos da colônia, vistos com bons olhos por maridos ciumentos, pais e, sobretudo, pelo Reino. No lançamento da obra²³, a escritora Luzilá Gonçalves fala sobre a escrita da personagem e a temática do dote.

Esse livro acabou sendo diferente na minha carreira porque, além de me debruçar nas informações históricas, apenas tive coragem para escrevê-lo após ganhar o Prêmio Nestlé por *Muito além do corpo*. Trata-se de uma figura morta pelo marido. Existem muitos poemas sobre ela. O interessante é que enterraram a moça, mas quando foram tirar do túmulo para jazigo, ela estava intacta e com cheiro de rosas. ‘Assim, acabo trazendo reflexões sobre o destino das mulheres no tempo da colônia, o que envolve inúmeras injustiças, silêncios e apagamentos. Nesse caso, também falo muito sobre a instituição do dote aqui em Pernambuco e o destino das viúvas’ (Diário de Pernambuco, 2018, p. 1).

No decorrer da narrativa *Um murmúrio de rosa*, além das passagens de tempo que vão da noite de núpcias da protagonista à chegada do primeiro filho, a autora usa a linguagem da época e transporta o leitor para situações vividas por sobrenomes, embora falidos, erguidos pelo preconceito e pela falsa moral. Em Olinda, os Bezerra se haviam juntado aos Cavalcanti, os Ferreira aos Albuquerque, que haviam expulsado os invasores da colônia. A autora mostra também os costumes dos judeus de barba negra e cabeças cobertas e mulheres de véus nas procissões²⁴ podendo ver sem serem vistas, e cita Verônica: “Um coro de mulheres acompanhava mãe e filho, precediam Verônica” (Ferreira, 2018, p. 6). Verônica é a mulher que usou o véu para enxugar o rosto de Cristo, e, nas cidades de interior, é representada geralmente por uma moradora da região em procissões e vias-sacras na Semana Santa. Ainda em relação à condição feminina, Luzilá Gonçalves Ferreira traz para a narrativa discussões sobre o fato de o esposo consultar a mulher para algumas decisões, como frisou Nicolau Coelho, para consentir o namoro da filha com André Vieira. O jovem critica o posicionamento do futuro sogro.

Grande desculpa pensou André. Que homem na colônia pediria o consentimento da esposa, em qualquer assunto concernente aos negócios da família? E, sobretudo no que diz respeito a uma proposta daquele gênero, casamento com um nobre, de posses. Que poderia rejeitar uma donzela pobre como Anna, poderia, talvez, abdicar do dote habitual... Pensar. Não havia o que pensar, uma honra fazer entrar na família dos Vieira de Melo, uma donzela de família com na capitania, vivendo do pequeno

²³ O lançamento do romance aconteceu no mês de novembro de 2018, na Academia Pernambucana de Letras (APL), em Recife.

²⁴ Conforme Ricardo Luiz de Souza, na pesquisa *Festas, procissões, romarias, milagres aspectos do catolicismo popular* (2013), as procissões são também território de lutas políticas, a exemplo do que ocorreu durante a Guerra dos Mascates no Pernambuco, quando a realização de uma procissão transformou-se em discórdia entre os moradores de Olinda e de Recife. A discórdia foi a procissão dos franciscanos terceiros, na Quarta-feira de Cinzas, pois os Mascates desejavam fazer sua própria procissão em Recife, enquanto os vereadores insistiam em que eles deviam ir a Olinda.

provento de funcionário primário, como era o sargento Nicolau de Castro (Ferreira, 2018, p. 40).

Ainda na voz do narrador, Anna Coelho, que não tem sangue nobre nas veias, vive confinada à família e à Igreja, distante dos encantos das moças de Olinda, que se vestiam bem, estudavam latim com os padres e conheciam os modos finos da sociedade. André Vieira ostentava riqueza, sobrenome e era conhecido por sua empáfia e aventuras na capitania e sua atuação política olindense. Mais uma vez, o dote aparece, agora na fala de André, que admite a possibilidade de abdicar dele para casar-se com uma jovem como Anna, pois o dote era um atrativo para os pretendentes.

A narrativa apresenta um retrato complexo das dinâmicas familiares e das pressões sociais que influenciam os relacionamentos. André, ao se casar com Anna, inicialmente demonstra amor, um sentimento que parece ser capaz de superar as barreiras impostas pela sociedade e pela família. No entanto, essa mesma família, que não aceita a união, torna-se um fator determinante na transformação da relação entre os dois. À medida que a história avança, a rejeição de André por Anna reflete uma ambivalência. Ele se vê dividido entre o amor que sente e a necessidade de aprovação familiar, um dilema que é comum em muitas narrativas sobre amor e obrigações sociais. A influência da família, que se opõe ao casamento, cria um ambiente hostil que mina a confiança e a união do casal.

Como observado, na sociedade patriarcal, a mulher não participava das decisões da família, pois deveria ser silenciosa, e a autoridade era do marido, reforçando a desigualdade entre os gêneros, como evidencia a crítica da personagem André Vieira. A Igreja pregava que a mulher devia obediência ao homem: “As mulheres, então ou se submetiam aos padrões misóginos impostos, ou reagiam com o exercício da sedução e da transgressão (Araújo, 2004, p. 65).

Nesse sentido, vários fragmentos da obra mostram a submissão da mulher à Igreja, e um deles é uma crítica da autora em relação à confissão dos pecados femininos: “Rito meio inútil a confissão, penoso, quando menina procurava o que dizer, procurava nomes de pecado” (Ferreira, 2018, p. 9), pois a Igreja é cúmplice da cultura do silêncio e da opressão, reforçando que a mulher deve ser submissa ao homem. Encontramos esta confirmação no trecho em que a jovem buscou auxílio na Igreja, ao falar da rejeição do marido, e o padre respondeu que era preciso se conformar à sina das mulheres “herdeiras do pecado de Eva”. A partir daquele dia, Anna Coelho decidira não mais se confessar.

Como percebemos, as personagens femininas de Luzilá Gonçalves têm histórias de vida que precisam ganhar visibilidade. Perfis que vão desde as mulheres brancas com dinheiro, como

Filipa Raposa e Antônia Carneiro, bem como a jovem de família simples, Anna Coelho, que acredita no amor e casou-se com o jovem rico contra a vontade do pai. São histórias plurais que ganham espaço na literatura de Luzilá Gonçalves, contribuindo para problematizar a ideia de que o lugar da mulher é apenas de dona de casa, o espaço doméstico e para a procriação. São personagens construídas, que parecem tão perto do real quanto possível, aproveitando os limites de sua própria realidade, numa escrita literária enxuta e com todas as exigências literárias da ficção.

4.3.1 Anna Coelho: procriação como opressão da sexualidade feminina

A sexualidade da protagonista Anna Coelho, do romance *Um murmúrio de rosa* (2018), retrata a fragilidade da mulher diante das armadilhas da vida, oprimida pelo seu lugar na sociedade e, ao mesmo tempo, movida pelo desejo de se rebelar. A exemplo de Filipa Raposa e Antonia Carneiro Cunha, é uma personagem com a virgindade vigiada pelo patriarcalismo e pela Igreja Católica. Sabemos que a família, como base para a transferência da herança na sociedade patriarcal e para manutenção da linhagem familiar, impõe virgindade e monogamia à mulher, para que o pai tenha certeza de que os herdeiros serão filhos dele. Encontramos no romance descrições da vigilância da família no tempo do namoro.

Finalmente a preparação do enxoval não fora tão longa. Assim como o tempo de noivado, de rápidas passagens de André por Ipojuca, sempre envolto em missões, ao lado do pai. Anna sentia ganas de ir ver o padre Ribeiro: o confessor, mesmo sendo homem, seria obrigado a ajudá-la a esclarecer aquelas dúvidas que lhe suscitava seu corpo de mulher (Ferreira, 2018, p. 52).

Nota-se a influência da Igreja Católica na iniciação sexual pré-marital, e, neste caso, as conversas com o padre Ribeiro substituem os diálogos com a família sobre a educação sexual de adolescentes e jovens. Anna Coelho é uma personagem com 17 anos de idade, que não conversava sobre sexualidade com os pais e recorria ao padre. A jovem tinha curiosidade e, às vezes, até pensava em questionar a mãe sobre a sua sexualidade da mulher casada, uma mulher “zelosa das coisas da casa, ciosa dos gostos e desejosos de um homem a quem ela prometera obedecer e satisfazer, até que a morte os viesse separar (Ferreira, 2018, p. 51), mas, diante do afastamento de sua mãe sobre o assunto, sempre considerado um tabu nas conversas em família, desistia de fazer perguntas.

O que acontece com Anna Coelho no período colonial ainda se repete na contemporaneidade, ou seja, falta de diálogo e orientação sexual na família, que levam as

adolescentes a recorrerem a outras alternativas. É possível concluir que a sexualidade feminina é uma temática ampla e com problemáticas no âmbito sociocultural, no entanto, precisa ser discutida de forma natural na família e na escola, para possibilitar explicações acerca da sexualidade feminina, além do sistema reprodutivo. Entretanto, mesmo com as conquistas das lutas feministas, considera-se que, em decorrência das relações de poder e das construções socioculturais, haverá sempre discórdias que dividem os atores sociais nessa temática.

A virgindade até o casamento, por exemplo, é uma escolha da mulher, mas durante séculos o discurso religioso serviu para legitimar os lugares e os papéis dos homens e das mulheres na sociedade para mantê-la até a noite de núpcias. É verdade que a Igreja bem que tentava domar os pensamentos e os sentimentos das mulheres, muitas vezes até com algum sucesso, mas nem todo mundo aceitava passivamente tamanha interferência quando o fogo do desejo ardia pelo corpo ou quando as proibições passavam dos limites aceitáveis em determinadas circunstâncias. A personagem Anna Coelho observa Cristo com olhos profanos durante procissão em Ipojuca: “O cristo nos braços da Mãe dolorosa fazia pensar no alfares André. Ô pecado” (Ferreira, 2018, p. 10). A mãe percebia o comportamento de Anna e lhe chamava a atenção: “Cuide-te filha, não te vás enamorar. Esse mancebo não merece (Ferreira, 2018, p. 10).

Segundo Mary Del Priore (2011), mesmo com tanto controle, as cerimônias religiosas se transformavam em palco para o namoro e muitos amores começaram em festas de padroeiro ou procissões, havendo até os que esperavam a Quinta-feira Santa e o momento em que se apagavam as velas, dentro da Igreja Católica, em respeito à Paixão de Cristo, para aproximar-se um do outro. “E, no escurinho, choviam beliscões, pisadelas e gestos eróticos” (Del Priore, 2011, p. 35). Ressalta-se que as jovens saíam acompanhadas dos pais ou cercadas de criadas para que se comportassem de acordo com as regras, e quem não seguia essas normas sociais era vista como transgressora e estigmatizada a viver à margem da sociedade.

Esse era o estereótipo, o bom modelo, o comportamento que se esperava no despertar da sexualidade feminina. Claro que as coisas nem sempre se passavam assim, e o esforço feito para que tudo corresse conforme o previsto indica de saída, contrario sensu, que a explosão do desejo da mocinha virgem à senhora casada era não raro difícil, muito difícil mesmo, de controlar. Das leis do Estado e da Igreja, com frequência bastante duras, à vigilância inquieta de pais, irmãos, tios, tutores, e à coerção informal, mas forte, de velhos costumes misóginos, tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas (Del Priore, 2011, p. 46).

Sabe-se que a prática sexual para a mulher, antes do casamento, era proibida, principalmente porque ameaçava o direito de propriedade do homem, e ela obedeceria melhor a quem a iniciasse na vida sexual. Receber uma mulher virgem, por ocasião do matrimônio, era também uma exigência idêntica àquela da demanda do dote – que viria atrelado à mulher. Na região Nordeste, onde a mulher ainda é relegada a um plano secundário em todos os sentidos – seja econômico, político, social –, a questão da virgindade merece ser tratada e discutida, como uma variável importante dentre aquelas que balizam o comportamento da referida sociedade, em termos de valores aceitáveis com relação ao sexo. Sabe-se que a virgindade em nossa cultura é umas das formas de dominação da mulher, e, sobre esse assunto, César Aparecido Nunes afirma:

A sociedade já teve um controle muito grande sobre a mulher com o tema da virgindade e o lençol manchado de sangue testemunhal era exibido na janela depois da noite de núpcias. Hoje acredito que esteja mais difícil este controle e exigência social. Os movimentos de libertação da mulher já apresentaram sérias críticas e interpretações deste e de outros mecanismos de controle da mulher. Sem deixar de considerar a questão social, o mito da virgindade tem sido uma das formas mais acabadas da dominação do corpo da mulher por parte do homem. Lutar contra estes e outros mecanismos é libertar a mulher para uma nova forma de ser e também libertar o homem de uma compreensão reducionista da condição da mulher (Nunes, 2005, p. 10).

Além de questionamentos ao padre Ribeiro sobre a sexualidade dos casais, a personagem Anna Coelho tinha uma curiosidade de como amar um homem até que a morte os separasse e pensava: “O casamento era isso, um corpo ignorava o outro a si mesmo, deixava-se digerir pelo outro, se apagava, desaparecia. Um grande mistério sim” (Ferreira, 2018, p. 44). Com muita vigilância, a protagonista seguiu as regras impostas pela Igreja Católica e o patriarcado, mantendo-se virgem até o casamento, mas talvez essa não tenha sido a sua vontade ou não tenha tido oportunidade de agir de outra forma. O local que encontrava com André, no pouco tempo de namoro, era entre as roseiras do jardim de casa ou durante as procissões na cidade de Ipojuca, contrariando as orientações dos pais. Dona Rosa, mãe de Anna Coelho, vivia preocupada com a virgindade filha.

A menina se criara, tornara-se uma donzela delicada, de riso fácil. Donzela delicada, que os cuidados maternos tinham por missão educar, transformar em senhora casada, um difícil afazer. Seria gerente de uma casa, e logo de uma família, numa colônia formada por homens de todo tipo. Entre eles os chamados homens bons, os honestos, os que valorizavam as esposas, aqueles aos quais se poderia entregar, de olhos fechados, embora com pesar o destino de uma donzela. Mas, ao lado deles, os caçadores de dotes, os aventureiros (Ferreira, 2018, p. 80).

Percebe-se no fragmento que a voz de Dona Rosa repete um discurso para os papéis impostos pela sociedade, como o de ser mãe e dona do lar, sem passar pelo estágio de ser

mulher. Moldada no âmbito da moral sexual repressora, a partir dos preceitos da Igreja Católica e do patriarcalismo – para controlar e limitar a mulher no espaço do lar e sem o prazer sexual –, a mulher é vista ainda hoje como um ser assexuado, privada de desejos, prazeres e atitudes. E assim foi educada Anna Coelho. Para a Igreja, “A sexualidade era matéria de sua alçada, elevando à categoria do sagrado o sexo conjugal voltado para a procriação e lançando tudo mais no domínio diabólico ou mesmo herético” (Vainfas, 2004, p. 246). Sendo assim, o sexo permitido para as mulheres no casamento era exclusivamente com a finalidade de procriação, atribuindo-lhe a vocação da maternidade, inclusive seguindo as normas impostas de a mulher não ter orgasmo. O sexo está reduzido, então, ao privado e com fim de procriação entre o homem e a mulher²⁵.

A protagonista Anna Coelho é uma representação da mulher que se casa para procriar e sua noite de núpcias é narrada com muitas frustrações, não apenas pela falta de carinho, mas desde a vestimenta (uma espécie de túnica de madapolão que chegava ao joelho) ao comportamento do marido, pois não encontrou naquele momento características do jovem que conhecia antes do casamento. Estava diante de um homem que parecia não reconhecer até os seus olhos castanhos. O primeiro contato sexual entre o Anna Coelho e André Vieira ocorreu no dia seguinte após o casamento, pois o jovem ficou embriagado, conforme o relato do narrador no romance.

A noite inteira Anna ouvira roncar, o corpo inerte, sobre os lençóis de linho, enquanto ela aguardava em sua camisola branca, bordada de rendas pelas órfãs do convento de Santa Tereza. Silente e curiosa, sem saber muito, o que deveria esperar. No primeiro bilhete enviado à mãe, não comentara as impressões de sua nova vida. Não ousara falar de como, na primeira noite, o marido roncara ao lado dela, de como o cheiro do mar entrando pela janela, se mesclava ao odor do vinho, da cachaça com que André se empanturrara ao longo do almoço, agora emanando do suor molhando o alvo lençol de linho. Não contara de como na manhã do dia seguinte ele se levantara sem lançar um olhar para a esposa e desaparecera no corredor (Ferreira, 2018, p. 54-55).

Em algumas situações, a primeira relação sexual pode deixar marcas na sexualidade porque as mulheres priorizam o sentimento de “entrega e amor”. As noivas esperam até o dia do casamento para uma entrega mútua dos corpos, como Anna Coelho, porém nem sempre tudo ocorre como planejado. No romance *Um murmúrio de rosa* (2018), encontramos uma mulher recém-casada vivendo a solidão e o abandono do amado, mesmo que agora o sexo fosse

²⁵ Segundo Grossi (1988), nas sociedades ocidentais, considera-se a reprodução como envolvendo apenas os dois indivíduos, de sexos diferentes, que se relacionaram sexualmente. O desenvolvimento, no final do século XX, das ditas “novas tecnologias de reprodução” tem vindo, no entanto, abalar a crença de que a reprodução é um “dom de Deus”, fruto do intercurso sexual entre um homem e uma mulher. Hoje, inúmeros casais e indivíduos isoladamente têm buscado reproduzir-se por inseminação artificial ou fecundação *in vitro*, desvinculando, portanto, a sexualidade da reprodução.

permitido, pois já estavam casados. Um corpo que esperava um carinho e nada recebeu a não ser cumprir o destino de procriar e ser submisso ao desejo sexual do masculino, como observa-se no fragmento que segue,

No dia seguinte, coberta pelos lençóis, ela aguardava um carinho, um gesto de amor, enfim permitido pela lei, aprovado pela igreja. Lembrou o sábio Salomão, beije-me com os beijos de sua boca, esperou calada, mas André se aproximou rápido, afastou o lençol, caiu sobre ela, brusco, silencioso, sem mesmo lançar um olhar sobre o corpo que aguardava. Depois voltou para a parede e adormeceu. No dia seguinte, Anna, envergonhada entre os risos e cochichos das escravas, sentia-se quase culpada pelo sobrececho cerrado da sogra. Consolava, entretanto, a ideia de que talvez o acontecimento da noite modificaria alguma coisa em seu corpo, que uma semente tivesse sido lançada nela, como normalmente às recém-casadas. Logo começara a passar mal, cansada de tudo, detestando o cheiro da maresia, a comida que a sogra colocava diante dela, é preciso se alimentar (Ferreira, 2018, p. 54).

A sexualidade deve ser vista com naturalidade, mas o que deveria ser espontâneo na união conjugal torna-se uma obrigação para a procriação, prejudicando as relações entre os casais e deixando-os insatisfeitos, como acontece com a personagem Anna Coelho, que esperava viver a sexualidade como uma experiência íntima, de afetividade e carinho. Segundo Pierre Bourdieu (2012, p. 66), isso acontece porque “Os rapazes têm a ‘compartimentar’ a sexualidade como um ato agressivo e sobretudo físico, de conquista orientada para penetração e orgasmo”, enquanto que, para a mulher, a necessidade de prazer lhe é negada. Após essa noite e durante a gestação, André Vieira foi se afastando de Anna Coelho, e a personagem sente-se responsável por esse comportamento do marido, questionando a falta de conhecimento e experiência sobre o sexo.

Era culpada certamente, sua ingenuidade lhe fizera perder o amor do marido, seu corpo não soubera cultivar o desejo, se adaptar ao novo, ao desconhecido, ao mistério, como faziam às plantas, aguando, cortando, inventando novas maneiras de podar, mudando de lugar na terra árida, os pequenos brotos resistentes (Ferreira, 2018, p. 64).

Se, por um lado, as leis eclesiásticas afastavam os cônjuges porque os homens não procuravam ter prazer com a sua esposa, como identifica-se no romance em análise, por outro, contribuíam indiretamente para a proliferação dos prostíbulos. Homens iam procurar na rua o que suas mulheres, com a sexualidade adestrada por questão de conveniência, não lhes proporcionavam em casa, ou seja, o prazer durante o sexo no casamento. É o que acontece com André Vieira na gestação de Anna Coelho: “Agora mais ausente que antes, andejo, distraído a cada retorno da viagem, distantes, ríspido até” (Ferreira, 2018, p. 57). Sobre as diferenças atribuídas aos dois sexos, afirma Mary Del Priore:

Para a Igreja, o marido tinha necessidades sexuais e a mulher se submetia ao papel de reprodutora. Ideais eram casais que se inspirassem em Maria e José, vivendo na maior castidade. Uma vez realizada a concepção, a continência mútua era desejável. É provável que as mulheres não tivessem nenhuma educação sexual, substituída pela exortação à castidade, à piedade e à auto-repressão. [...] Prazer e instituição não podem ser encontrados juntos nesse universo de convenções e repressões que se chama a 'boa sociedade'. [...] A representação típica de um período em que se coage a vida conjugal e se promove o bordel. Em que se persegue a nudez das 'senhoras' e se olha pelo buraco da fechadura as 'mulheres bonitas' (Del Priore, 2006, p. 179-194).

Constata-se, no decorrer da pesquisa, que a protagonista apresenta uma certa inquietação acerca da sexualidade para a busca de uma satisfação, no entanto, aspectos sociais, religiosos e culturais permanecem acarretando bloqueios para um comportamento sem culpa ou obrigação. O que encontramos na obra nos parece até cenas de uma novela reeditada, em relação à condição da mulher sobre a sexualidade no casamento: sentimentos de isolamento, de frustração das experiências amorosas e a luta para manter a autoestima. Para a sociedade, usando as palavras de Mary Del Priore (2004), é justamente no vazio de prazeres físicos que o corpo feminino se mostra dentro da normalidade pretendida e, apenas como mãe, a mulher revelaria um corpo e uma alma saudáveis, sendo sua maior missão atender ao projeto fisiológico-moral dos médicos e à perspectiva sacramental da igreja de cuidar do lar e dos filhos.

Partia-se do princípio de que, por natureza, na mulher, o instinto materno anulava o instinto sexual e, consequentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria, inevitavelmente, *anormal*. Entretanto, a ausência do desejo e do prazer, que muitas vezes poderia provocar na mulher a repulsa pelo ato sexual, não deveria conduzi-la à recusa desse mesmo ato, pois a impediria de se realizar com a maternidade. Mais do que a razão de ser de sua existência, ser mãe era considerado, mesmo pelos adeptos da frigidez natural feminina, a única via para salvar a mulher do perigo, sempre iminente, de cair no pântano insondável das doenças, cujas origens e efeitos eram caracterizados pelo entrelaçamento de elementos físicos, psíquicos e morais (Del Priore, 2004, p. 357).

Porque a maternidade sempre fora reconhecida pela sociedade como o destino para as mulheres, principalmente no casamento, assim ocorreu para a personagem Anna Coelho. Da mãe exigem-se as virtudes da feminilidade: o recato, a docilidade, o cuidado com o lar e com a família, entretanto, nem sempre o culto à maternidade corresponde ao desejo da mulher. Para um número significativo de mulheres, a maternidade deixou de representar a sua realização, tendo em vista ser uma experiência complexa que inspira sentimentos e a personagem mostra indícios de que não teve uma gravidez desejada. A filósofa e historiadora francesa Elisabeth Badinter (1985) afirma que, ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Badinter afirma,

Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É ‘adicional’ (Badinter, 1985, p. 365).

A maternidade é um tema considerado controverso e a filósofa Elisabeth Badinter (1985) defende que o instinto materno não é algo inerente à mulher ou está ligado à sua identidade feminina, mas construído socialmente ao longo da História. Por isso, é necessário pensar a maternidade construída social e historicamente não como uma “identidade feminina” instintiva e natural às mulheres (Badinter, 1985, p. 366), mas algo que se deseje ser vivido. Esse discurso diverge do mito do amor materno, que determina para as mães a dedicação aos filhos como algo gratificante, quando, na realidade, muitas engravidam porque têm seus direitos reprodutivos negados e uma sexualidade reprimida. Badinter destaca que:

Primeiro qualquer pessoa que não é mãe (o pai, a ama, etc.) pode ‘maternar’ uma criança. Segundo não é só o amor que leva a mulher a cumprir seus ‘deveres maternos’. A moral, os valores sociais, ou religiosos, podem ser incitadores tão poderosos quanto o desejo da mãe. É certo que a antiga divisão sexual do trabalho pesou muito na atribuição das funções da ‘maternagem’ à mulher, e que, até ontem, esta se figurava o mais puro produto da natureza (Badinter, 1985, p. 81).

No referido romance, não temos como analisar a vivência e os cuidados de Anna Coelho com o filho porque foi assassinada pelo marido e a sogra, ainda durante a gestação. Ele, o filho, também foi morto. Mas, no período da gravidez, a protagonista não escondia sua rejeição com o “corpo deformado, frágil e carregando com dificuldade um ventre cada dia mais volumoso” (Ferreira, 2018, p. 70), além dos enjoos e náuseas que não conseguia evitar com o cheiro da maresia e da comida na residência dos Vieiras. Em meio a esse contexto de ser mãe, sem muita escolha da mulher no período colonial e o encarceramento do casamento, a protagonista vivia angustiada com a rejeição do marido André Vieira, bem como de toda a sua família e empregados da casa.

Um dia buscara auxílio na igreja, o padre ouvira suas queixas, a voz entediada lhe dera conselhos, era precioso se conformar à sina das mulheres, herdeiras do pecado de Eva, citara o Evangelho, tome cada dia a sua cruz, e siga-me, dissera Cristo. Anna se revoltara. Seu silêncio, sua resignação, já não era carregar uma cruz? Decidira nunca mais se confessar. Morreria em pecado, levaria consigo o filho agora quase indesejado, todos chorariam diante de seu caixão, se arrependeriam mais tarde (Ferreira, 2018, p. 71).

A partir de discursos e regras, as sociedades foram construídas e, ao lado da Igreja Católica, na defesa das famílias sacramentadas, surge a medicina e o médico, que, a exemplo do padre, passou a ter acesso à intimidade sexual das mulheres, como observa-se no fragmento citado, quando Anna procurou o padre Ribeiro para contar a rejeição do marido. De acordo com Mary Del Priore (2009), a igreja cuidava da alma e a medicina dos corpos, sobretudo no momento de partos difíceis e doenças graves. Ao penetrar o mundo fechado de pudores, mistérios e usos tradicionais desta espécie de terra desconhecida – o corpo feminino –, o médico interrogava a sexualidade da mulher e era também por ela interrogado. A autora acrescenta que, no período colonial, a ciência médica estava contaminada pelo imaginário, que significava uma rede de ideias motrizes que orientava o médico e supria provisoriamente as lacunas dos seus conhecimentos.

Todo conceito que elaborasse tinha, no entanto, uma função no interior de um dado sistema que transbordava para fora do domínio propriamente médico. Por isso, ao estatuto biológico da mulher ele procurava associar outro, moral e metafísico. Ora, esta preocupação em elaborar uma imagem da feminilidade adequava-se perfeitamente aos propósitos da Igreja. Na perspectiva sacramental e mística, a sexualidade encontrava a sua única justificativa na procriação. E esta era o dever absoluto dos esposos. O uso dos corpos no casamento possuía uma escatológica, pois somente nas penas da vida conjugal e no sofrimento e angústia do parto encontrava-se a redenção dos pecados e a via ressurrecional e a procriação só tinha legitimidade na expectativa da multiplicação de criaturas prometidas à beatitude eterna. A sensualidade, abandonada às suas impulsões desregradadas, rebaixava a alma dos homens ao nível dos animais e, por isto, era fundamental evitar que a mulher, criada por Deus para cooperar no ato da procriação, acabasse por tornar-se para o homem uma oportunidade de queda e perversão. Ela deveria apagar todas as marcas da carnalidade e animalidade do ato pela imediata concepção (Del Priore, 2009, p. 28).

Conforme exposto, e usando as palavras de Emanuel Araújo (2004), a sexualidade feminina na época colonial manifestava-se sob vários aspectos, sempre esgueirando-se pelos devãos de uma sociedade misógina e suportando a culpa do pecado a ela atribuído pela Igreja. A mulher podia ser mãe, irmã, filha, religiosa, mas de modo algum amante. O desejo, muitas vezes, rebentava o grilhão das convenções e das imposições, e aí mesmo, no momento da transgressão, é que o historiador pode aproximar-se do sentimento que, em peças incriminatórias, sobreviveu aos séculos.

Aquelas mulheres hoje são pó, são nada, ao contrário de sua dor, seu momento de prazer, seu sentir, que nos chegam aos pedaços, mas com a mesma força da paixão que comoveu, agitou e incitou os corações a reinventarem a cada situação a velha arte de seduzir (Araújo, 2004, p. 73).

Os discursos sobre sexualidade feminina continuam se modificando face a novas respostas, resistências, e novos tipos de intervenção social e política são inventados. Como enfatiza Louro (2000, p. 22), “renovam-se os apelos conservadores, buscando formas novas,

sedutoras e eficientes de interpelar os sujeitos (especialmente a juventude) e engajá-los ativamente na recuperação de valores e práticas tradicionais”. Não são discursos absolutos, muito pelo contrário, pois outros surgem e buscam impor-se, estabelecendo controvérsias e contestações, afirmando política e publicamente identidades silenciadas e sexualmente marginalizadas.

5 A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NOS ROMANCES *OS RIOS TURVOS* E *UM MURMÚRIO DE ROSA*: FEMINICÍDIO COMO DOMINAÇÃO MASCULINA

Mulheres vítimas de violência, coisa inaceitável, uma constante em nossa história por conta da formação social defeituosa, da educação, por conta da fragilidade do corpo que a medicina antiga preconizava. Em alguns dos meus romances, mas muito sutilmente, imagino: o que acontecia entre quatro paredes nas relações entre casais daquelas épocas? [...] Penso que o modo como estão sendo tratados os homens infratores aqui no Brasil deve ser mais rigoroso. Menos complacente. Cadeia neles.

(Luzilá Gonçalves Ferreira, 2021)

Ao longo da História no Brasil, os valores patriarcais que remontam ao período colonial continuam sendo referências quando o assunto é família dentro de um contexto de autoridade, refletindo a submissão ao masculino, principalmente das mulheres no casamento. “Pressupunham a ideia de submissão de todos parentes e/ou dependentes que estivessem sob o poder do pater famílias” (Scott, 2012, p. 9). Etimologicamente, a palavra “família” deriva do latim *famulus*, que, em seu sentido primitivo, designava o conjunto dos escravos/servidores pertencentes ao *pater familias*, que tinha poder de vida e de morte sobre todos que estavam sob sua autoridade: a mulher, os filhos, os agregados e os escravos.

A partir do patriarcado, a sexualidade feminina, a liberdade no ambiente público/privado e a fidelidade no casamento passaram a ser controlados e normas de dominação para a mulher foram instituídas na sociedade. Ressalta-se que o comportamento feminino sempre esteve atrelado à conduta sexual restrita ao casamento e, ao sair dos padrões, na maioria das vezes, a mulher é vítima de violência, como uma punição; e o agressor recorre à tese da “legítima defesa da honra” para espancá-la ou matá-la. De forma tardia, no mês de julho do ano de 2023, os ministros do Supremo Tribunal Federal (STF) consideraram inconstitucional o uso do argumento de manutenção da honra masculina em casos de feminicídio no Brasil²⁶. Uma

²⁶ Na sessão, o caso da mineira Ângela Maria Fernandes Diniz, assassinada a tiros em 1976 pelo namorado, Raul Fernando do Amaral Street, conhecido como Doca Street, foi citado pelos ministros Luís Roberto Barroso e Cármen Lúcia. Nacionalmente, o caso “Ângela Diniz” suscitou amplos debates e manifestações populares porque no primeiro julgamento a defesa utilizou como tese a legítima defesa da honra e o réu foi absolvido. Houve um outro julgamento no ano de 1981 e a tese supracitada anulada. Doca ficou preso até 1987 e, no ano de 2006, lançou o livro *Mea Culpa*, em que conta sua versão do crime. Ele morreu em 18 de dezembro de 2020, após um ataque cardíaco. O assassinato de Ângela Maria, na linguagem jurídica, é caracterizado como feminicídio.

conquista que ganha fôlego com as regulamentações da Lei Maria da Penha (11.340/2006)²⁷ e a Lei do Feminicídio (13.104/2015)²⁸, que também alteram o Código Penal Brasileiro.

Nesse sentido, o desdobramento deste capítulo aborda reflexões sobre a violência contra a mulher refletida nos casos de feminicídio no espaço do lar/casamento. Para análise, escolhemos os romances históricos *Os rios turvos* (1997) e *Um murmúrio de rosa* (2018), da escritora Luzilá Gonçalves Ferreira, porque as protagonistas são mulheres mortas pelos seus esposos por suspeita de adultério. A hipótese selecionada é que o feminicídio no casamento é uma violência de gênero, consequência da dominação masculina, sendo também uma punição ao corpo transgressor das vítimas.

Para analisarmos a violência de gênero no ambiente doméstico e suas modalidades (física, sexual, moral, psicológica, familiar e simbólica), faremos uma discussão das vivências das personagens no casamento. Em seguida, uma reflexão sobre a morte dessas mulheres na tipificação do crime de feminicídio. Sabe-se que o assassinato de mulheres, com a Lei do Feminicídio, ganhou ressignificado para um novo crime e, portanto, o agressor tem uma punição criminal correspondente. Temática que ganha espaço na escrita de autoria feminina de brasileiras, como Luzilá Gonçalves Ferreira, que, por meio do romance histórico contemporâneo, nos proporciona, através da ficção literária, ressignificações e reflexões sobre a violência contra a mulher como dominação do outro.

Apesar do anacronismo entre o período colonial e a Lei do Feminicídio, o romance histórico contemporâneo dá conta de ler com olhos atuais o que aconteceu no passado, visto que, ao ressignificar as mortes de Filipa Raposa e Anna Coelho, apresenta uma nova visão reflexiva sobre os acontecimentos – a do romancista. Como aponta Maria de Fátima Marinho (1999, p. 23), é uma reescrita que retoma o passado e “funciona assim como pré-história do

²⁷ A Lei Maria da Penha, Lei 11.340/2006, cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal. Essa lei nasce da luta da farmacêutica Maria da Penha Maia, ao tentar processar seu agressor, o ex-marido Marcos Antônio Herredia, que, apesar de atentar contra sua vida duas vezes, deixando-a paraplégica, teve direito de viver em liberdade. Maria da Penha, nasceu em Fortaleza/Ceará) e hoje é líder de movimentos de defesa dos direitos das mulheres, vítima da violência doméstica.

²⁸ A Lei do Feminicídio veio com a Lei 13.104/2015, alterando o Código Penal para incluir mais uma modalidade de homicídio qualificado, incluindo o crime praticado contra mulher em razão do sexo feminino (misoginia e menosprezo pela condição de mulher ou discriminação de gênero, fatores que também podem envolver violência sexual) ou de violência doméstica. Destaca-se que não são todos os homicídios praticados contra a mulher que se enquadram como feminicídio, por exemplo, latrocínio (roubo com resultado morte), briga entre desconhecidos. A prática do crime, por contra uma ser mulher, não se configura feminicídio.

presente” e, nesse sentido, traz uma narrativa com um discurso subversivo aos registros historiográficos.

5.1 De Filipa Raposa a Anna Coelho: a violência doméstica no casamento se repete

A escritora Luzilá Gonçalves Ferreira resgata, por meio das personagens Filipa Raposa e Anna Coelho, nas obras *Os rios turvos* (1997) e *Um murmúrio de rosa* (2018), respectivamente, representações da violência doméstica em suas diversas formas para contar a história da mulher no período colonial brasileiro, contextualizando as marcas deixadas pela diferença de gênero, até chegar ao ato final do poder masculino contra o corpo da mulher e sua vida: o crime de feminicídio. As narrativas analisadas no capítulo em questão descortinam práticas recorrentes associadas à dominação masculina e à opressão sobre a mulher no casamento, vítima de violência psicológica, moral, sexual, física e simbólica.

A escritora consultou arquivos, documentos e obras de historiadores para escrever a história das personagens em Pernambuco. Luzilá Gonçalves Ferreira teve acesso aos autos de julgamento das personagens envolvidas na Inquisição e à confissão do poeta Bento Teixeira, em Lisboa. Além de leituras das obras *Guerras de Alecrim e Mangerona* (1975), de Antonio José; *Gente da Nação: cristãos-novos e judeus em Pernambuco* (1986), de Antonio Gonsalves de Mello. Sobre História das mulheres em outras épocas, recorreu a George Duby, Régine Pernoud e Michele Perrot.

N’os *rios turvos*, Luzilá Gonçalves Ferreira traz, da História para a ficção, o protagonismo da personagem Filipa Raposa no período da Inquisição em Pernambuco, sufocada pelas opressões de Bento Teixeira na relação conjugal. Nota-se, durante a leitura, em várias passagens da narrativa, que o diálogo entre Bento Teixeira e Filipa Raposa é construído através de cenas de violência doméstica. A primeira ocorre na noite do casamento, quando Bento Teixeira, após ficar alcoolizado, tenta manter relações sexuais com a esposa alegando que a Igreja lhe autoriza. Depois de uma luta corporal no quarto, a mulher consegue escapar das mãos de Bento:

Correu em direção de Filipa, que escapou. Deram voltas em torno da enorme cama colocada no meio do quarto, com os lençóis alvos e rendados, aquela cama que as mulheres da família haviam preparado entre risos e malícias, e sobre a qual Filipa se imaginava uma mulher feliz. Quando as mãos de Bento se agarraram aos seus cabelos e a proximidade do seu rosto obrigou-a respirar aquele hálito de bêbado, num supremo esforço ela o empurrou. Bento perdeu o equilíbrio, bateu no mármore do aparador: um filete de sangue começou a jorrar da antiga cicatriz. Ele sentiu o líquido escorrer no rosto. Limpou-o, estendeu a mão ensanguentada na direção de Filipa: Olha o que fizestes, cadela (Ferreira, 1997, p. 115).

A partir do trecho, percebe-se que Filipa Raposa é vítima de violência sexual, física e moral ao mesmo tempo, porque nenhuma violência ocorre de forma isolada, pois a agressão física vem sempre acompanhada da moral e, muitas vezes, da sexual, como se constata nesse romance. Esse contexto incita a interpretar que a obra ilustra inicialmente a dominação masculina de Bento Teixeira, como naturalizada por ser o esposo de Filipa Raposa, de acordo com os valores morais construídos. A violência é naturalizada na sociedade (Bourdieu, 2012), pois o sistema patriarcal determinou esse privilégio aos homens. Privilégio este que se agrava porque é visto como um exercício da masculinidade – como o perfil da personagem Bento Teixeira.

O status do homem perante a sociedade sempre foi de movimento, coragem, virilidade²⁹ que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’. Inúmeros ritos de instituição, sobretudo os escolares ou militares, comportam verdadeiras provas de virilidade, orientadas no sentido de reforçar solidariedades viris. Práticas como, por exemplo, os estupros coletivos praticados por bandos de adolescentes. A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo (Bourdieu, 2012, p. 65-57).

No entanto, como adverte Pierre Bourdieu (2012), o privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas, por vezes, ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade e a dominação masculina. Então, ao refletirmos sobre a violência sofrida pela personagem, no trecho citado do romance, identificamos uma das desigualdades entre homem e mulher no casamento, aqui resumidas na ideia de virilidade masculina como dominação da mulher e violência de gênero. “A dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as condições de seu pleno exercício”, conclui Bourdieu (2012, p. 45).

A violência de gênero se caracteriza por qualquer ato de agressão física, de relações sexuais forçadas, maus-tratos psicológicos e controle de comportamento que resulte em danos físicos ou emocionais perpetrado com abuso de poder/dominação, como faz Bento Teixeira ao agredir Filipa Raposa e chamá-la de cadela. Na obra *A mulher na língua do povo* (1988), de Eliane Vasconcelos Leitão, encontramos que o termo “cadela” significa uma mulher de procedimentos censuráveis, desavergonhada e meretriz.

²⁹ Segundo Pierre Bourdieu (2012, p. 64), virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), que é, acima de tudo, uma carga.

O uso de metáforas em relação ao feminino, principalmente pejorativas, ainda é comum nas rodas de conversas e até nas redes sociais, contribuindo muito para depreciar o corpo e o comportamento da mulher: “Mesmo que esses traços nem existam, eles são transferidos à mulher e aceitos entre as pessoas” (Leitão, 1988, p. 52). É o que percebemos quando Bento Teixeira cita o termo, associando Filipa Raposa não ao animal, mas à luxúria e aos prazeres do corpo, ou seja, em linhas gerais, as metáforas são responsáveis por evidenciar a violência vivida pela personagem na narrativa, fato que sabemos acontecer com outras mulheres da nossa sociedade.

No mesmo trecho, a escritora Luzilá Gonçalves Ferreira mostra uma personagem detentora de uma liberdade para representar o sujeito feminino, que não se cala e reage ao entrar em luta corporal com Bento Teixeira, e verbalmente revida os insultos chamando-o de “judeu fedorento” (Ferreira, 1997, p. 115). Após sofrer a violência praticada pelo marido na noite de núpcias, Filipa Raposa permanece alguns minutos deitada ao chão, mas logo decide sair do quarto e procurar um jovem para dançar no salão onde ocorria sua festa de casamento. Comportamento que mostra uma transgressão de Filipa Raposa frente ao sistema patriarcal ao deixar o esposo sozinho no quarto.

No período colonial a mulher sofria processo de normatização que resultava em produção de padrões de conduta moral ditada pela Igreja e o pelo Estado. Normatizações estas que acabaram por resultar na criação de representações que minimizaram a presença feminina, colocando sempre no lugar de submissão em relação ao homem. Ainda nos séculos XVI e XVII foram produzidos diversos textos literários sobre a forma de se comportar do homem e da mulher. Enquanto a imagem do homem provedor se constituía, a mulher devia se portar de forma obediente e estar sempre a serviço, como sendo submissa ao homem (Ribeiro, 2020, p. 37).

O romance em análise questiona esse patriarcado e desvenda representações de violência que marcam o cotidiano da mulher, porque as personagens femininas contemporâneas são chamadas para viver novas experiências, fazendo uso da palavra sobre si e ampliando seu espaço nas narrativas. Como cita Aldinida Medeiros (2019), a personagem feminina passa por grandes mudanças no romance histórico contemporâneo e, nesse contexto, encontra-se a protagonista Filipa Raposa, que desconstrói, com seus discursos, o estereótipo de submissa, especialmente no casamento que oprime a mulher, que não lhe permite ter voz – uma personagem dessa criação literária que se situa dentro de sua realidade cotidiana com novos atributos e privilégios, em busca de autonomia e independência.

O leitor também encontra em *Os rios turvos* (1997) outras metáforas que dão sentido à criação literária de Luzilá Gonçalves Ferreira que, segundo a escritora Rachel de Queiroz, representa uma obra escrita com “uma mão segura, leve, com o coração comovido e

principalmente um domínio de expressão literária tão completa” (Ferreira, 1997, p. 218). As metáforas começam pela capa do romance, autoria de Ovídio Villela, que traz uma espada e um laço vermelho – lembrando uma cruz – separando o casal. As imagens mostram as personagens Bento Teixeira e Filipa Raposa com o olhar em direção oposta e de conflitos. Entendemos que a espada também simboliza o feminicídio cometido por Bento Teixeira, que usou como arma um facão para matar a esposa.

Pela ilustração da capa do romance³⁰, logo percebe-se que a narrativa trata de uma convivência tumultuada e de violência, na qual o leitor pode interpretar o título como metáfora para uma história de amor não compreendida. Quem sofre mais, o que ama ou o que apenas se deixa amar? Acompanhar essa história é fazer a travessia de “rios turvos”, de desejo e morte, por meio do romance histórico. Completa-se com a ilustração (ver imagem da capa do romance) de um homem com uma pena na mão escrevendo e a imagem de um livro, que leva a inúmeras leituras: por exemplo, a escrita de um homem perseguido pela Igreja, o Bento Teixeira (cristão-novo) ou o personagem escrevendo ao proprietário das terras que lhe acolhera contando a sua história e o feminicídio praticado contra Filipa Raposa. Marido e mulher sempre em lados opostos.

Filipa Raposa é uma personagem que tem até os pensamentos reprimidos pelo marido: “Em que estás a cuidar, Filipa? Penso no que aconteceu à água. No que foi preciso para que se transformasse. Fez uma pausa, baixou a voz” (Ferreira, 1997, p. 47). O diálogo acontece quando Bento Teixeira e Filipa Raposa seguem para a cidade de Igarassu e percebem a mudança da cor das águas de um riacho, as águas turvas que remetem à sua história. Um conflituoso passado, ainda recente, da história que perpassa as lembranças da personagem no casamento. Nesse momento, Bento Teixeira compara o comportamento feminino de Filipa Raposa, e as supostas traições, com a mudança da cor do riacho, de límpido, perfumado e fresco para escuro. Mais uma vez, a personagem sofre com a violência psicológica e moral.

- Tu és essa água, Filipa. Ela fechou os olhos um instante, subitamente cansada:
- Não vais começar tudo, Bento. Por favor, não aqui. Não agora.
- Não, não vou. Mas foste a culpada... Sabes porque deixei Olinda e sabes porque não nos fixamos lá na Marim. E porque viemos nos esconder nesta vila de tão poucos fogos, de tão poucas almas. Aqui ninguém nos conhece, Filipa, aqui não conhecemos ninguém.
- Pôs a mão sobre o braço dela:
- Podemos esquecer tudo, Filipa. Recomeçar tudo. Fez uma pausa. Quando voltou a falar o lábio lhe tremia. Mas queria que soubesse: não deves voltar a agir como o fizeste (Ferreira, 1997, p. 47-48).

³⁰ (Cf. Anexo A) – Capa do romance *Os rios turvos* (1997).

A partir do exposto, podemos perceber como a construção social em torno do gênero mulher e as diferenças entre os sexos culminam em relações desiguais, que se iniciam nas interações mais simples e passam a uma prática hegemônica de poder, exercida a partir da noção de superioridade do masculino sobre o feminino. Por que Bento Teixeira, enfurecido com o comportamento de Filipa Raposa, que saía de casa para conversar com as amigas e caminhar sozinha, acusa a mulher de traição e resolve mudar de cidade, reforçando a sua dominação masculina?. O poder de decisão era do esposo, que aprendeu a dominar, a exercer a violência, julgando tal prática como correta, enquanto as mulheres aprenderam que deveriam ser submissas, herança do patriarcalismo.

No exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que lhes apresenta como desvio. Ainda que não haja nenhuma tentativa, por parte das vítimas potenciais, de trilhar caminhos diversos do prescrito pelas normas sociais, a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência [...] (Saffioti, 2001, p. 115).

Percebe-se, portanto, que a prática da violência contra a mulher, especialmente no ambiente doméstico, está atrelada, de alguma maneira, aos âmbitos das relações homem (poder) e mulher (submissão) e opera de acordo com a ordem patriarcal que hierarquiza homens e mulheres. No processo de socialização, os homens aprendem que devem dominar – a exercer a violência – e são confrontados a todo instante a provar sua virilidade como ponto de honra “É um medo ‘viril’ de ser excluído do mundo dos ‘homens’” (Bourdieu, 2012, p. 66); e a mulher, sempre frágil e submissa, ou seja, a violência é uma armadilha da perpetuação das relações desiguais de poder.

É no romance histórico *Um murmúrio de rosa* (2018) que encontramos a personagem Anna Coelho, no espaço privado do casamento com André Vieira, representando essa hierarquia social imposta para a mulher e cercada por atos de violência. “Tanto tempo sofrera com o desinteresse dos da casa, o quase desprezo das escravas, da sogra, André cada vez mais ausente, distante” (Ferreira, 2018, p. 73). No sistema patriarcal, homens e mulheres, recebem orientações para agir de acordo com rótulos produzidos de maneira a lidarem com a potência ou com a impotência, de acordo com o lugar que ocupam. Em síntese, Anna Coelho é um exemplo de mulher silenciada no espaço doméstico pela hierarquia social e violência simbólica.

Dona Catarina mal a olhava durante as refeições, fingia não ter visto a nora quando a encontrava nos corredores da casa, evitava descer ao quintal ao divisar o vulto de Anna entre as árvores. Durante algum tempo estranhou o comportamento de dona Catarina, esforçava-se para agradá-la, atribuía a ciúmes maternos os olhares que

lançava sobre ela, quando André, ao passar pelas duas, vindo de uma viagem mais longa, beijava, vago e distraído, a face da esposa. Acostumada a ter o filho só para si, a mãe se sentiria roubada em seu afeto? Precisava, sim, descrever tudo aquilo para a mãe enfim tranquilizada (Ferreira, 2018, p. 71).

A partir do trecho, identificamos que a violência doméstica entre os casais vai além das agressões físicas ou verbais. Os silêncios de um relacionamento abusivo também se manifestam como violência e deixam marcas simbólicas, psicológicas e emocionais, como identificamos no trecho do romance *Um murmúrio de rosa* (2018). De acordo com Heleieth Saffioti (2001, p. 119), a violência simbólica impregna corpo e alma das categorias sociais dominadas, fornecendo-lhes esquemas cognitivos conformes a esta hierarquia. A autoria critica a perspectiva que pensa a mulher como cúmplice da violência:

Trata-se de fenômeno situado aquém da consciência, o que exclui a possibilidade de se pensar em cumplicidade feminina com homens no que tange ao recurso à violência para a realização do projeto masculino de dominação-exploração das mulheres. Como o poder masculino atravessa todas as relações sociais, transforma-se em algo objetivo, traduzindo-se em estruturas hierarquizadas, em objetos, em senso comum (Saffioti, 2001, p. 119).

Entretanto, para Eunice Figueiredo (2020, p. 19), a violência simbólica só pode ser exercida com a colaboração dos dominados. Nesse sentido, é preciso verificar que as próprias estruturas cognitivas presentes na sociedade induzem os dominados a pensar e a agir em favor dos dominadores. Os dominados, no caso, as mulheres, não agem de forma livre e consciente; pelo contrário, agem sob o efeito das formas prescritas pelo poder, disseminadas e inscritas em seus corpos. O sujeito dominado interioriza “esquemas de percepção e de disposições (a admirar, respeitar, amar) que o tornam sensível a certas manifestações simbólicas do poder” (Bourdieu, 2012, p. 52-53). É o que acontece com a jovem Anna Coelho, que, amando o marido, buscava justificativas para o desprezo, cada vez mais evidente em sua nova casa. “Que mal lhe fizera, onde errara, em que momento seu interesse começara a se desfazer? Era culpada certamente, sua ingenuidade lhe fizera perder o amor do marido” (Ferreira, 2018, p. 63), e, conseqüentemente, ter o desprezo da sogra, pois não sabia vestir-se bem e sua família não tinha riqueza.

As emoções corporais (vergonha, humilhação, timidez) ou as paixões e os sentimentos (admiração, respeito), são muitas as maneiras pelas quais as mulheres se submetem ao juízo dominante mesmo quando estão em conflito internos; elas estabelecem uma cumplicidade implícita e inconsciente com as censuras inerentes às estruturas sociais. Não se trata de atribuir às mulheres a responsabilidade/culpa pela sua submissão, mas a violência física e simbólica aprisiona mulheres em relações amorosas abusivas que muitas vezes redundam em feminicídio (Figueiredo, 2020, p. 20).

Dialogando com Eunice Figueiredo (2020), concordamos que não devemos responsabilizar a mulher pela submissão/violência no casamento ou em outro espaço, tendo em vista que a dominação masculina não se perpetua porque as mulheres aceitam, mas por causa do machismo e das relações de poder do homem sobre a mulher, ainda tão visíveis e naturalizadas na sociedade, apesar das lutas feministas por igualdade de direitos. A violência contra a mulher é uma herança patriarcal/cultural representada neste romance histórico contemporâneo em boa parte do segundo capítulo, principalmente a violência caracterizada como familiar, o que se constata na voz do narrador, no trecho que segue:

O coração demasiado sensível não suportara a dor, a humilhação do silêncio daqueles aos quais se rebaixara, ao pedir clemência – incrementara a dor pelo descaso de André, sua indiferença, a impaciência cada dia mais visível, para com a esposa grávida. Que não ousava chorar, lamentar a solidão à qual a relegavam, sogra, cunhado, e até as escravas que fingiam não ouvir seus pedidos, suas pequenas necessidades. O sargento-mór Bernardo Vieira de Melo tudo via sem tomar partido, a família era um bloco sólido que nenhum terceiro poderia jamais destruir. Conhecida, admirada, honrada na colônia e além dela, consultada por magistrados, governadores e até religiosos eminentes. Nobres desde sempre, gente de sangue limpo (Ferreira, 2019, p. 52).

A violência familiar, de acordo com Heleieth Saffioti (2001, p. 75), apresenta pontos de sobreposição com a violência doméstica e envolve pessoas que, não pertencendo à família, vivem, parcial ou integralmente, no domicílio do agressor, como é o caso de agregadas(os) e empregadas(os) domésticas(os). No trecho em análise, identifica-se uma conexão com os estudos de Saffioti e a violência na qual vive Ana Coelho, acompanhada de sentimentos de sofrimento e humilhação, através da exclusão de todos da casa, especialmente do esposo e da sogra. Não temos como negar o estigma e os estereótipos para a sogra³¹ em nossa sociedade, muitas vezes, representados na literatura, mas que, na realidade, é uma condição à qual a mulher se submete por meio da hierarquia social. “A imagem da sogra e do correspondente genro ou nora revela, muitas vezes, uma história de relações desiguais entre si” (Batista, 2004, p. 8), como acontece na narrativa.

O romance histórico contemporâneo, em algumas situações, procura trazer uma recordação mais fiel possível do passado, podendo atingir os limites do (in)verossímil (Marinho, 1999, p. 251), e, na narrativa em análise, a escritora reconstitui o passado de Anna Coelho, da infância e mocidade na cidade de Ipojuca, ao enclausuramento na casa dos Bernardos Vieira de Melo, em Olinda, costurando memórias e questionamentos. Ela constrói a personagem em busca de uma identidade feminina entre a violência doméstica e o amor por André Bernardo Vieira. Sentimento inexplicável e inexprimível, “o amor e suas práticas estão

³¹ Não iremos fazer uma ampla discussão da representação da sogra no romance *Um murmúrio de rosa* (2018), pois teceremos novas considerações nos tópicos seguintes do capítulo.

inscritos em nossa natureza mais profunda” (Del Priore, 2006, p. 13), e cada cultura reserva-lhe um espaço no seu sistema, representando-o à sua maneira, sendo considerado uma invenção do Ocidente.

É a partir desse sentimento e de questionamentos de que só a morte separa os casais, que encontramos a personagem Anna Coelho, que conhecia o amor pelas roseiras no jardim de casa, da família e de Cristo, “Amar, era também amar um corpo alheio” (Ferreira, 2018, p. 37), mas que tinha dúvidas do sentimento de André Vieira quando fala de casamento: “Amor, em nenhum momento, ele pronunciara essa palavra misteriosa” (Ferreira, 2018, p. 37). Consideramos, na narrativa, o amor do casal como um amor de cravo e rosa, parafraseando a cantiga popular *O cravo brigou com a rosa*, e que a autora intertextualiza em fragmentos da obra. As cantigas de roda são populares no universo infantil, com a função de entreter e, ao mesmo tempo, apresentar os valores culturais. Uma das intertextualidades ocorre durante um diálogo entre Anna Coelho e André Vieira no jardim da casa, em Ipojuca.

- A senhora misturou cravos e rosas. Um perigo. Não lembrou que o cravo brigou com a rosa?
- Ela sorriu, ele conhecia aquelas coisas? Completou, debaixo de uma sacada. E ele:
- O cravo saiu ferido e a rosa despedaçada.
- Baixou a voz:
- Como se pode despedaçar uma flor? (Ferreira, 2018, p. 36).

Analisando a letra da canção, podemos fazer discussões em torno da violência e da submissão feminina. O cravo seria o homem da sociedade machista/violento e a rosa, a mulher frágil, que saiu despedaçada na relação conjugal conflituosa. Um amor quase impossível entre o cravo (André) e a rosa (Ana Coelho), que precisam aceitar as diferenças entre os padrões familiares, e que teve seu desfecho em um ato de violência, o feminicídio, temática que se evidencia na letra, porque o cravo é quem briga com a rosa. O machismo *versus* a submissão expressos por metáfora na relação entre o cravo e a rosa e o casal André Vieira e Anna Coelho, caracterizando-se como domínio do outro. A rosa também está representada pela personagem Anna Coelho, rejeitada por André Vieira e sua família na cidade de Olinda, após o casamento.

Usando o recurso da intertextualidade por meio da paródia, uma das características da escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira e dos romances históricos contemporâneos, a escritora ainda recorre à ironia para dizer que o cravo (homem) saiu apenas ferido, e, como pode se despedaçar uma flor? Ou seja, a representação do feminicídio. Sobre o cravo e a rosa, encontra-se ainda, na fala do narrador, uma associação com a canção: “Cravo branco na janela; é sinal de casamento; menina guarda teu cravo; pra casar não falta tempo” (Ferreira, 2018, p. 83). É possível perceber que as cantigas tratavam, sobretudo, de um mesmo assunto: o casamento, o

que, para dona Rosa, se tornava estranho na boca das crianças, que muitas vezes rejeitavam o pretendente. É preciso lembrar ao leitor as relações sociais e amorosas do século XVIII, em que vivia Anna Coelho, uma jovem delicada, que conversava com as rosas e gostava de poesias.

A relação de poder reproduzia-se nas relações mais íntimas entre maridos, condenando a esposa a ser uma escrava doméstica exemplarmente obediente e submissa. A esposa devia amar o companheiro ‘como fazem as boas, virtuosas e bem procedidas mulheres de qualidade’, explicava um juiz eclesiástico em pleno século XVIII. Isso reforça, entre as esposas, uma tradição portuguesa que interpretava o casamento como uma tarefa a ser suportada: Casar soa bem e sabe mal; ‘casa de pombos, casa de tombos’, avisava um ditado popular (Del Priore, 2006, p. 18-19).

Na visão da Igreja, não era por amor que os casais deviam se unir, mas por um dever, e para pagar o débito conjugal, procriar e lutar contra a tentação do adultério. O amor conjugal seria o responsável pela extinção de todas as paixões malignas que perturbam nosso descanso, segundo o frei Antônio de Pádua, e as paixões malignas, opostas ao casamento, são as ondas, ímpetos, borrascas e tempestades, de acordo com o pregador Manuel Bernardes (Del Priore, 2006, p. 24). Mas na busca do amor ideal, Anna Coelho casa-se com André Vieira, aos 17 anos de idade, e, com a união, vem um misto de desinteresse do marido e violência, que nem parecia o jovem de antes. Vivia na solidão a dois das paredes do lar em Olinda, que nem isso lhe pertencia, e logo vem uma gravidez indesejada.

No cotidiano de Anna Coelho, percebe-se claramente uma fase de tensão inicial, sendo desenvolvida através de um processo de violência psicológica e simbólica, caracterizada pela humilhação e rejeição na casa da sua nova família. Violência que lhe causa sofrimento emocional e diminuição da sua autoestima de filha e de esposa. Para romper o silêncio com esse ciclo de violência, Anna Coelho usa seus murmúrios e lembra as palavras dos pais: “Esse mancebo não te mereces filha” (Ferreira, 2018, p. 63). Em outro momento: “Seu silêncio, sua resignação, já não era carregar uma cruz? Decidira nunca mais se confessar” (Ferreira, 2018, p. 64). A jovem procurou ajuda do padre, mas, como resposta, ouviu que precisava se conformar à sina das mulheres.

Em síntese, as narrativas de Luzilá Gonçalves Ferreira denunciam a violência doméstica contra a mulher, que parece continuar invisível e fazendo o ditado popular – “Em briga de marido e mulher não se mete a colher” – cada vez mais ultrapassado. Sabemos que campanhas educativas são realizadas nos estados brasileiros e, mesmo com a Lei Maria da Penha, vizinhos, amigos e familiares das vítimas não intervêm, como ocorre no romance *Um murmúrio de rosa* (2018): “O sargento-mór Bernardo Vieira de Melo tudo via sem tomar partido, a família era um bloco sólido que nenhum terceiro poderia jamais destruir” (Ferreira, 2018, p. 65). O próprio

padre, sabendo das queixas da jovem, optou por naturalizar o comportamento abusivo do esposo de Anna Coelho.

De acordo com o texto da Lei Maria da Penha, artigo 5º, “configura violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” (Brasil, 2006) e precisa ser denunciada³². Infelizmente, os valores patriarcais são referências quando o assunto é família dentro de um contexto de autoridade, legitimando a dominação do homem sobre a esposa no casamento e, na maioria das vezes, a vítima, razão pela qual familiares e amigos não denunciam essas agressões. Mas é importante que a vítima em situação de violência não subestime o problema, não se sinta culpada ou com vergonha de pedir ajuda para romper o ciclo do feminicídio que tem sido cada vez mais naturalizado no Brasil e no mundo.

5.2 A morte de Filipa Raposa: honra masculina *versus* feminicídio

No universo dos romances históricos contemporâneos, *Os rios turvos* (1997) se destaca com a temática da violência contra a mulher, com ênfase no crime de feminicídio, descrevendo os horrores por que passa Filipa Raposa no casamento com o poeta Bento Teixeira, em cidades do Pernambuco. A partir das leituras realizadas, o crime tem características de feminicídio – motivado por violência doméstica, patriarcado, dominação masculina, misoginia, relação íntima de afeto e contexto do lar (Oliveira, 2017, p. 121).

São representações de um casamento pautado em torno do comportamento/fidelidade feminina e daí justifica-se a escolha do título como interpretação para o feminicídio da mulher que transgredir normas da cultura patriarcal e busca viver suas vontades e as de seu corpo. Um corpo dominado ao longo da História: “O corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade” (Perrot, 2007, p. 76). Na literatura, o corpo da mulher representa múltiplas significações e tornou-se primordialmente construído, marcado social, cultural e historicamente.

Começamos as discussões a partir dos relatos de adultério – considerado uma transgressão da regra de fidelidade conjugal imposta aos cônjuges pelo contrato matrimonial,

³² A dimensão da gravidade da violência contra a mulher no Brasil, em suas múltiplas formas, pode ser ilustrada com os dados de acionamento da Polícia Militar em razão de violência doméstica e do Poder Judiciário sobre Medidas Protetivas de Urgência. No ano de 2023, foram 848.036 ligações para o 190 – serviço da PM utilizado para casos de emergência e pedidos de ajuda –; 663.704 novos processos na justiça com pedidos de medidas protetivas, dos quais 81,4% tiveram a medida (ou medidas) concedidas. Os números foram divulgados no Anuário Brasileiro de Segurança Pública (ABSP) de 2024.

cujo princípio consiste em não manter relações carnavais com outrem fora do casamento – porque as suspeitas e as seguidas cenas de violência resultaram no feminicídio da protagonista para manter a honra do poeta Bento Teixeira. O adultério pode ser definido como “a quebra intencional da fidelidade conjugal, consistindo em ter a pessoa casada, tanto o homem como a mulher, relações sexuais com pessoa de sexo oposto que não seu cônjuge” (Náufel, 2000, p. 77).

A honestidade, na perspectiva patriarcal, é fundamental para assegurar a transmissão da herança aos verdadeiros filhos do marido, enquanto o adultério ocasionaria a procriação de filhos ilegítimos, bastardos. Das repetidas acusações de adultério, selecionamos inicialmente para análise um trecho do romance em que Bento Teixeira acusa a mulher de traição com um mulato. O juiz Gaspar Francisco contou ao poeta ter visto Filipa Raposa e o mulato no meio do mato como dois animais.

Não é um homem, Filipa. É um mouro, é um mulato. Pois não te bastavam teus outros amantes, tinha que ir buscar um bicho?

– Bento, vou te dizer de uma vez por todas, e nunca mais voltarei a te falar sobre o assunto: não sou o que estás pensando de tua mulher.

Em seguida, Bento correu para o quintal, apanhou uma acha de lenha. Voltou brandindo a madeira para Filipa, que escapou pela porta que ele esquecera de fechar. Aguardara, acordado, até muito tarde, que ela voltasse à casa. Por volta da meia-noite, uma escrava de Bartolomeu Ledo viera trazer um recado. Sinhá Filipa dormiria na casa da senhora Ana Alins. De lá só voltaria se o marido a fosse buscar (Ferreira, 1997, p. 152-153).

Observamos que a cena vivenciada com sofrimento por Filipa Raposa representa relações de violência da dominação masculina no casamento, reforçada pela cultura patriarcal nos casos suspeitos de adultério feminino, pois o poeta Bento Teixeira, que tem o poder, não se conforma ao saber que a mulher o trai com um mulato e tenta matá-la com um pedaço de madeira. Mas a protagonista não se entrega diante dos fatos que a assolam, foge do espaço do lar para preservar sua vida e dorme na casa de uma amiga. A mulher também ironiza o judeu: “Tens preconceito de raça, ó Bento. E podes tê-lo tu, logo tu, raça escorraçada e desprezada por todos” (Ferreira, 1997, p. 152-153), evidenciando que o comportamento de Filipa Raposa permite identificá-la com uma esposa de comportamento transgressor.

Outro ponto relevante para a discussão no fragmento é o trecho no qual Filipa Raposa e o suposto amante³³, Antonio Lopes Sampaio, são tratados como animais que se encontravam no mato. Opinião registrada nos discursos do juiz Gaspar Francisco e de Bento Teixeira para

³³ A leitura não garante necessariamente um desfecho conclusivo deixando para o leitor decidir se Filipa Raposa praticou ou não o adultério no casamento, pois as traições são relatadas em cartas escritas por Bento Teixeira após o feminicídio e nas discussões com a esposa.

os casais considerados adúlteros e imorais, porque o leito conjugal deveria ser conservado e puro: “Os refúgios do pecado eram sempre o mato” (Araújo, 2004, p. 60). Reforçando, na nossa visão, os discursos racistas, sexistas e misóginos da sociedade para os casais que mantinham encontros fora do casamento. Sobre esses aspectos, observamos que o romance questiona a naturalização de situações absurdas, imputadas aos excluídos, a exemplo da mulher e do negro: “Não é um homem, Filipa. É um mouro, é um mulato. Pois não te bastavam teus outros amantes, tinha que ir buscar um bicho? (Ferreira, 1997, p. 152).

Na narrativa, que mistura vida real e ficção – característica do romance histórico contemporâneo –, Filipa Raposa era uma mulher que gostava de fazer leituras, escrever poesias, passear com as amigas, tomar banhos de rios sozinha até o anoitecer e ir ao confessionário. Por isso, além do mulato, até o padre Frei Duarte Pereira é apontado no romance como amante da protagonista, quando se mudou com o marido enciumado para Cabo de Santo Agostinho. Dessa vez, o poeta Bento Teixeira toma conhecimento da possível traição da esposa através de Pero Galego que vai lhe cobrar uma dívida e semeia dúvida sobre a fidelidade conjugal da sua esposa na nova cidade.

– Quisera-vos eu valente, senhor Bento Teixeira. Para cortardes os cornos e matardes o irregular Duarte Pereira, cujo nome rima com o vosso.
Bento empalidecera:
– Que tem comigo o padre Duarte Pereira?
O outro sorria:
– Como se não soubesse. Pois ignorais o que toda gente conhece? Que dormiu com vossa mulher publicamente, um milheiro de vezes? (Ferreira, 1993, p. 165).

Dentro e fora do casamento, a infidelidade feminina sempre foi repudiada nas famílias, na Igreja, nas leis e, principalmente, pelo masculino. Por isso, vigiada e despertando olhares de mulheres e homens nas cidades que morou durante o casamento, o comportamento de mulher intensa de Filipa Raposa era sempre censurado, sendo apontada como a esposa adúltera de Bento Teixeira, que deixava os filhos a brincar sozinhos em casa e saía para trair o marido até com o padre da cidade. A protagonista era sempre a ré do julgamento da sociedade em que estava inserida, pois o masculino ocultou o espaço do feminino, dando-lhe invisibilidade em sua história para não abalar o poder falocêntrico.

Como se vê, o caminho feminino sempre foi árduo, o que não é diferente para esta protagonista, e Bento Teixeira tentava, por meio da violência doméstica e psicológica controlar os passos da mulher e suas amizades, mas não conseguia êxito, pois a protagonista rompia a ordem estabelecida pelo sistema patriarcal. Nas discussões entre o casal, até as amigas de Filipa Raposa não escapavam das acusações do poeta, que, com seu comportamento machista, deixava

evidente nos discursos a desigualdade de gênero e a sua interferência no adultério masculino e feminino, quando praticado no casamento.

E esta Maria Gonçalves, também boa sujeita não é. Contam que cometeu adultério já por duas vezes.

– Maria Gonçalves é mulher honesta, Bento. Já o Gonçalves Dias, seu esposo, é um prevaricador notório.

– Homem é sempre homem, Filipa, nada obsta. Enquanto que a mulher é o vaso mais fraco, deve prevenir-se, deve precaver-se de tudo.

– Não estás com a razão, Bento. Tu mesmo não repetias que somos todos iguais diante de Deus?

– Diante de Deus, certamente. Diante dos homens, os juízos são distintos em se tratando de varão e varoa (Ferreira, 1997, p. 107).

A partir do pensamento machista de Bento Teixeira, é possível perceber que, no universo masculino da cultura patriarcal, não existem proibições para este, porque o homem encontra-se no espaço de poder e dominação. Para a mulher, resta-lhe ser fiel ao marido, o cuidado com a casa e a educação dos filhos, responsabilidades importantes, mas que não devem ser vistas como as únicas funções da mulher. Contrariando esse estereótipo, Filipa Raposa surge como uma representação para questionar a desigualdade de gênero. O que a protagonista fazia era não aceitar o padrão exigido de “bela, recatada e do lar”, para a mulher considerada honesta no casamento, como defende o patriarcado. “Um dos elementos nucleares do *patriarcado* reside exatamente no controle da sexualidade feminina, a fim de assegurar a fidelidade da esposa ao seu marido” (Saffioti, 2001, p. 51) e, assim, queria impor o poeta à sua esposa, mas, sem condições de controlar a sexualidade da companheira, decide puni-la com atos de violência.

Infelizmente, na maioria dos núcleos familiares, a mulher é submissa à vontade masculina e, por mais que esse cenário esteja mudando, a sociedade ainda é voltada para a figura do homem que domina e a mulher que edifica o lar. De acordo com Mary Del Priore (2009, p. 116), o casamento e a família fecham-se em torno da mulher, impondo-lhe apenas o papel de mãe devotada e recolhida. “Cortavam-se todas as possibilidades de insurreição, e um discurso renitente sobre o caráter hipócrita da mulher procurava dar conta das insubordinadas, logo tachadas de devassas” (Del Priore, 2009, p. 116). Sendo assim, a defesa da “honra masculina” no contexto do casamento parece mesmo ser intocável, e a mulher não tem direito à vida.

Digo que um marido tem de cuidar de sua honra, e não pode consentir que lhe manchem. Um homem é sua honra. Se lhe mancham, ele pode matar. Seria isto uma legítima defesa.

– Como se mancha a honra de um marido, senhor Bento? Como se mancha uma roupa? E para lavá-la: onde se lava? Em casa mesmo? No rio?

– Como se mancha a honra de um marido, talvez tu já o saibas, Filipa. Talvez já o tenhas feito.

– Não o fiz. Mas se o houvera feito, bem que o terias merecido (Ferreira, 1997, p. 141).

A atitude de Bento Teixeira pode ser explicada a partir da ordem patriarcal, que culturalmente vinculou o comportamento feminino como o responsável em resguardar a honra do marido, e, no romance em análise, Luzilá Gonçalves dá uma mostra clara disso quando Bento Teixeira culpa a mulher de manchar sua honra com o adultério. Na realidade, a culpabilização é uma inversão de papéis, que permite ao homem matar as mulheres, que, de vítimas, passam a ser julgadas quanto à transgressão do adultério. “É mediante a vinculação da honra masculina à pureza sexual feminina que o histórico da opressão da mulher continua a se estender por muitos séculos. A mulher passa, então, a ser produzida por meio de sua anulação e de seu silenciamento” (Náufel, 2000, p. 58).

Mas, se no contexto de violência doméstica o adultério feminino é a justificativa para os feminicídios, as mulheres também poderiam punir os seus maridos, pois eles também traem, como ressalta Filipa Raposa: “Maria Gonçalves é mulher honesta, Bento. Já o Gonçalves Dias, seu esposo, é um prevaricador notório” (Ferreira, 1997, p. 107). Para a esposa foi dada a obediência de aceitar as traições no casamento, sem que reaja com violência, dada sua socialização para a docilidade e de ser frágil, e ao marido, o ato de espancar, humilhar e matar como mérito à sua desonra. Pierre Bourdieu (2012) explique que:

Em oposição à mulher, cuja honra, essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade, 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 buscando a glória e a distinção na esfera pública. A exaltação dos valores masculinos tem sua contrapartida tenebrosa nos medos e nas angústias que a feminilidade suscita: fracas e princípios de fraqueza enquanto encarnações da *vulnerabilidade* da honra, da *h'urma* (o sagrado esquerdo feminino, oposto ao sagrado direito, masculino), sempre expostas à ofensa, as mulheres são também fortes em tudo que representa as armas da fraqueza, como a astúcia diabólica, *thah'ray*. Tudo concorre, assim, para fazer do ideal impossível de virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade (Bourdieu, 2012, p. 64-65).

Na narrativa, identifica-se um marido possessivo e violento que, diante das desconfianças da *vulnerabilidade* da honra – como destaca Bourdieu (2012) – e à medida que não consegue impor sua dominação em relação à esposa, coloca em prática sua perversidade, quando, mais uma vez, Pero Galego vai lhe cobrar a dívida e faz mais provocações sobre o adultério de Filipa Raposa: “Calai-vos, puta raivosa. Que aí dormiu convosco muitas vezes o velhaco do clérigo Duarte Pereira. Cuspiu no chão por três vezes e se foi, sem mais olhar para eles (Ferreira, 1993, p. 165). Bento Teixeira, por não admitir que a mulher manchasse sua honra, e com seus pensamentos confusos, pratica o feminicídio sem que a esposa tenha chance de

defesa. Naquele dia, Filipa Raposa não escapou da violência doméstica e, em poucas palavras, questionou o seu feminicídio.

Ela não gritou quando o facão lhe penetrou no lado. Olhou-o apenas, os grandes olhos verdes aterrorizados, deu uns passos na direção do quarto. Então perguntou:

– Por que o fizeste, Bento?

Ele falou rápido, ignorando se queria que ela vivesse ou morresse, ignorando se devia condenar ou pedir perdão. E contou-lhe suas desconfianças, sua quase certeza, o que diziam as gentes, o que ele soubera, o que imaginava...

O lençol começara a se tingir de sangue, e Bento olhava aquela cena, incrédulo. A certo momento Filipa fizera um gesto em direção da cômoda, um pesado móvel que guardava os pertences da mulher. Ele não entendeu.

Ele tomou a chave e abriu a gaveta. Havia dentro alguns objetos sem importância, umas flores secas, um par de brincos velhos, uma mecha de cabelos. E um pequeno pacote, atado com uma fita vermelha...

– Prometes, Bento, que só o lerás quando eu morrer. São cartas que te escrevi e nunca t'às entreguei (Ferreira, 1997, p. 166-167).

O feminicídio é o extremo da violência doméstica, sendo praticado pelo agressor através de armas de fogo, objetos cortantes, espancamentos, torturas e asfixia. “O feminicídio é a última instância de controle da mulher pelo homem: da vida e da morte. Se expressa como afirmação irrestrita da posse” (Brasil, 2015, p. 103) e da dominação masculina, como representa Bento Teixeira. É também uma destruição da identidade da mulher e a desfiguração de seu corpo, como fez o poeta ao desferir um golpe de facão no tórax da esposa. A exemplo de muitas mulheres, Filipa Raposa esperava que o marido acreditasse nas suas palavras, mas de nada adiantou e foi morta no ambiente do lar, que deveria ser o espaço de maior segurança na convivência com o marido e sua família.

Como demonstrado até aqui, observa-se que o patriarcalismo, ao mesmo tempo, dá poder ao homem e condena a infidelidade feminina com a morte em defesa da “honra masculina”, como relata Bento Teixeira em carta: “Vendo que o negócio (adultério) era público e que minha honra estava empenhada por casas alheias e se fazia inventário da minha vida, foi necessário, por me conformar com o poeta, matá-la” (Ferreira, 1997, p. 170). O homem que mata a companheira ou ex-companheira, alegando questões de ‘honra’, quer exercer, por meio da eliminação física, o ilimitado direito de posse que julga ter sobre a mulher. Margarita Danielle Ramos (2012), ao fazer uma reflexão sobre honra masculina nos casos de legítima defesa nos assassinatos de mulheres, considera:

É mediante a vinculação da honra masculina à pureza sexual feminina que o histórico da opressão da mulher continua a se estender por muitos séculos. A mulher passa, então, a ser produzida por meio de sua anulação e de seu silenciamento. Essa estratégia de anulação da mulher como o inumano, o desprovido de direitos foi bastante eficaz, uma vez que era a ela que cabia a honorabilidade de seu companheiro, a harmonia de seu casamento e, também, a harmonia de sua família, instituição essa muito prezada

pelos valores da época. Acarretando daí sua escravização a um domínio de total privação (Ramos, 2012, p. 52).

No contexto brasileiro, desde os tempos do período colonial, aponta para um discurso complacente com a violência contra a mulher, construída como propriedade do homem, legitimando a “honra masculina” como bem jurídico de maior valor que a vida da mulher. Um exemplo das leis que contribuíram para essa violência são as Ordenações Filipinas (1603), legislação aplicada no Brasil colonial, que permitia ao esposo matar a esposa adúltera e o amante, exceção se este fosse de categoria social superior à sua. Esse direito se encontrava no Título XXXVIII do Livro V: “Achando sua mulher em adultério, o homem casado poderá matá-la licitamente, e matar o adúltero, salvo se o marido for peão, e o adúltero Fidalgo ou nosso desembargador, ou pessoa de maior qualidade” (Ramos, 2012, p. 60).

Margarita Danielle Ramos (2012) destaca ainda que as Ordenações Filipinas tinham em seu conteúdo resquícios dos textos da época da Inquisição e, por essa razão, os crimes cometidos nesse contexto eram considerados pecados. Portugal abandonou o Código em 1867, com a instauração de seu Código Civil, deixando o Brasil, sua ex-colônia, como o último seguidor dos preceitos filipinos. As penas relacionadas ao adultério vigoraram quando o Brasil foi colônia de Portugal e, pouco tempo após a Independência do Brasil, sofreram alteração, com o Código Criminal de 1830. O machismo justificava a defesa de tal conduta na sociedade:

Matava-se em nome do desprezo pela mulher e era absolvido em nome da ‘honra’ calcado neste mesmo desprezo. A tese jurídica da legítima defesa da honra deixou milhares de criminosos em liberdade, numa demonstração da conivência do estado com a violência doméstica e da persistência de uma hierarquia sexual. Alguns países chegavam a adotar a norma da impunidade total em favor do marido que ‘vingasse a honra’ ao surpreender a mulher em adultério (Colling, 2020, p. 178).

Comparando o que identificamos no texto Colling (2020) e o romance, é visível que nenhuma honra vale uma vida e, apesar de ainda haver um índice de feminicídio elevado no Brasil³⁴, atualmente, está prevista em lei a prisão do assassino. Desde o ano de 2015, foi criada a Lei nº 13.104/2015, a qual busca fazer justiça pela morte de muitas mulheres, diferente do Brasil colonial, em que as leis reproduziam a ideia de que o homem era superior à mulher e podia matá-la em adultério. Em consulta ao Código Penal, encontramos também que o adultério

³⁴ Dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (ABSP) revelam que os casos de feminicídios no Brasil continuam aumentando e diante da alta da violência contra mulheres, o País se distancia cada vez mais de atingir o 5º objetivo de desenvolvimento sustentável estabelecido pela Agenda 2030 das Nações Unidas: acabar com todas as formas de discriminação contra todas as mulheres e meninas. O relatório do fórum aponta que a escala da violência contra as mulheres é consistente e não é reflexo apenas do aumento das denúncias, pois todos os indicadores de agressões subiram no período.

deixou de ser crime quando a Lei 11.106/2005 retirou a pena de 15 dias a seis meses de detenção para a prática.

Oliveira (2017, p. 160), ao elaborar expectativas de mudanças na abordagem do feminicídio nos processos judiciais, argumenta ser necessário que juízes, advogados e promotores se vejam compelidos a incorporarem os sentidos associados ao feminicídio nas peças judiciais, de modo que argumentos como “matou em nome do amor” ou “matou em nome da honra” sejam substituídos por “matou por ser mulher” e “matou por razões de gênero”. Espera-se, ainda, que o crime seja situado em um contexto de violência de gênero e que o histórico de violências seja mencionado nas sentenças (feminicídio como violência sistêmica, não ocasional, resultado de um contínuo de violências). Como lembra Heleieth Saffioti, “dada a força das palavras, é interessante disseminar o uso de feminicídio, já que homicídio carrega o prefixo de homem” (2001, p. 50).

Outra conquista no âmbito jurídico em defesa das mulheres é a inconstitucionalidade da tese de “legítima defesa da honra” – usada para justificar feminicídios, sobretudo quando os réus são levados a júri popular. Desde o mês de julho de 2023, o argumento é considerado inconstitucional pelo Supremo Tribunal Federal (STF), ou seja, a manutenção da honra masculina em casos de feminicídio no Brasil não pode ser mais justificativa para dominação masculina, como fez Bento Teixeira no romance, por ofender a dignidade da pessoa humana, a vedação de discriminação e os direitos à igualdade e à vida de acordo com a Constituição do ano de 1988.

Reconhecer a tipificação dos crimes próprios da violência de gênero, conforme sugere a ‘Lei Maria da Penha’, é um primeiro passo para debatermos a impunidade e a subjetividade por trás dos delitos cometidos no espaço privado da família. Reconhecemos que essa Lei não correspondeu ao esperado, no sentido de reverter abruptamente o número de mulheres agredidas por seus companheiros e assassinadas no Brasil. Todavia, as denúncias aumentaram, e o debate em torno desse tema tem motivado diferentes setores da sociedade brasileira a lutarem para o fim das impunidades (Gomes, 2014, p. 10).

É evidente que a violência contra a mulher não é um fato recente. O que temos de novo são as lutas em defesa dos direitos da mulher para se vencer essa violência. Concordamos com Carlos Magno Gomes (2014) que não se conseguirá erradicar a violência contra a mulher apenas com uma nova lei, visto que é necessário uma reforma dos afetos constituintes das relações de gênero. No entanto, a punição para os agressores é, sem dúvida, um passo importante para avançar no enfretamento do feminicídio, em parceria com campanhas educativas divulgadas pelos meios de comunicação e a divulgação das estatísticas nas regiões brasileiras. São as

vítimas dos feminicídios registrados ainda com frequência no Brasil, ou como aponta Patrícia Melo (2019), são as “mulheres empilhadas”, que a dominação masculina insiste em matar.

Percebe-se que, por muito tempo, a impunidade era tolerada na sociedade brasileira, e na época Bento Teixeira, foi acolhido pela Igreja Católica, sendo preso apenas pela Inquisição quando confessou que era judeu, mas em nenhum momento se questionou o fato de ele ter assassinado a esposa. Então, o que se encontra em sua história é a punição atribuída por ser judeu e, assim, o romance histórico contemporâneo de Luzilá Gonçalves Ferreira denuncia uma sociedade em que o domínio da mulher pelo homem tem respaldo do Estado. Além de confessar em carta o crime, o poeta se reconhece como uxoricida³⁵ – assassinato cometido pelo marido contra sua esposa, podendo ser configurado como feminicídio no atual Código Penal Brasileiro.

Um assassino.

Um uxoricida.

Matara aquela que a ele confiara seu destino, alguns anos atrás, quando era pouco mais que uma menina. Mas já naquela menina se encontrava, plantada em algum recanto escondido do ser, a semente do mal. O joio em meio ao trigo, o belo trigo que igualmente nela florescia e amadurecia dourado, em campos que brilhavam ao sol. Pena que a retirada daquele joio tivera de causar a morte ao trigo: matando Filipa, ele aniquilava o espírito do mal que nela vivia. Mas fazia igualmente desaparecer do mundo uma certa beleza, um ente humano que aderira à vida como um pássaro, como uma flor, tirando dos elementos que a rodeavam o alimento que a sustentava e a inseria na fraternidade das coisas. Filipa não existia mais (Ferreira, 1997, p. 173).

Bento Teixeira acreditava que, ao matar Filipa Raposa, estivesse aniquilando todo o mal que vivia em seu corpo. Ao tentar justificar o crime contra a esposa, o poeta deixa pistas evidentes do patriarcado e da religião, referindo-se à obediência da mulher ao não adular no casamento, e, ao mesmo tempo, mostra seu descontrole emocional de assassino, responsabilizando a mulher pelo ato de violência doméstica. No olhar do poeta, a conduta, a moralidade e o caráter da esposa são os motivos para a sua morte, ou seja, é a responsável pelo próprio feminicídio, mas o que se identifica no romance é uma personagem que não se submete ao adestramento do casamento/espço doméstico, pois não se deixa manipular pelos desmandos do marido que tentava dominar seu corpo.

Deixando à parte a obrigação e vínculo do matrimônio adulterasse com muitos homens da dita vila de Igarassu, o que foi causa de se extinguir algum amor. As figuras

³⁵ O escritor Lima Barreto (1881- 1922), através das crônicas “Não as matem”, “Lavar a honra, matando?”, “Os matadores de mulheres”, “Os uxoricidas e a sociedade brasileira” e “Mais uma vez”, é apontado como uma das primeiras vozes masculinas que se opuseram à absolvição ou à condenação branda dos “matadores de mulheres” – os “uxoricidas”, como eram conhecidos na época. Segundo o escritor, os costumes que conferiam ao homem o direito de matar a mulher adúltera eram “selvagens” e “bárbaros”. Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/lima-barreto-foi-uma-das-primeiras-vozes-se-opor-contra-matadores-de-mulheres-21616056>.

principais com que representava os atos venéreos era um Paulo de Valcárcova, sobrinho de Jorge Camelo, Francisco de Almeida de Souza, Antonio Lopes Sampaio, mulato... para separá-la daqueles com quem adulterava, fui-me de novo a Olinda, mas se em Igarassu fazia seus excessos ocultamente, em Pernambuco, fê-lo a bandeiras estendidas. Trouxe ao Cabo de Santo Agostinho e aqui ela adulterou, como quiçá já sois sabedor, com o próprio vigário da freguesia, o padre Duarte Pereira (Ferreira, 1997, p. 170).

A partir do discurso de Bento Teixeira, responsabilizando a mulher por ter ferido a honra do marido e da família, a narrativa de Luzilá Gonçalves possibilita um debate sobre a representação da mulher como a responsável da própria morte. Entendemos como um crime para justificar a “honra masculina” e a violência de gênero como subjugação feminina produzida mediante as estratégias jurídicas, cristãs e do patriarcalismo, tendo em vista que o feminicídio é praticado contra a mulher por questões de gênero em quaisquer circunstâncias de violência doméstica e familiar; menosprezo ou discriminação da mulher (Brasil, 2015), ou seja, um conceito que mostra o cenário devastador de ser morta no ambiente doméstico/familiar e por sua condição de mulher.

A partir do conceito, e analisando os estudos de Ana Maria Colling, o feminicídio de Filipa Raposa seria um crime de “honra masculina”, tendo em vista que “matava-se em nome do desprezo pela mulher e era absolvido em nome da honra do homem” (Colling, 2020, p. 178). O conceito de honra é entendido no texto no sentido de posse do homem sobre a mulher e razão pela qual o interesse da mulher por outro homem ou a simples suspeita coloca a masculinidade em dúvida. Geralmente se justifica o comportamento violento ou até mesmo a morte da mulher como forma de punição pela não submissão ao seu homem e ao papel reservado para ela na sociedade.

Mas, qual o crime de maior gravidade: o adultério da mulher ou o feminicídio? O debate é complexo, no entanto, não é nosso interesse justificar que o adultério seja naturalizado no casamento ou em qualquer relação afetiva, mas contribuir, a partir do romance histórico, para que outras mulheres em suspeita de traição não sejam punidas com a morte, pois a desigualdade entre os gêneros diante da dominação masculina pela questão da honra só contribui para o feminicídio – um crime histórico contra o feminino – que não deve mais ser registrado, principalmente no casamento e no ambiente do lar. Antes da Lei do Feminicídio, aprovada em 2015, era crime passional: “matou em nome do amor”; ou legítima defesa da honra: “matou em nome da honra”, e não se reconhecia o histórico de violências. Depois desta lei e da decisão do Supremo Tribunal Federal (STF), feminicídio: “matou por ser mulher”, e cita-se o histórico de violência (Oliveira, 2017, p. 160).

Evidenciamos que, embora a história de Filipa Raposa ocorra no período colonial, em Pernambuco, ela nos conduz para um debate atual, porque os feminicídios continuam se repetindo, como registra a escritora Constância Duarte (2022), posto pela superioridade e poder masculino nas relações de gênero em nome da honra. São mulheres que vivem de barracos a mansões e acabam mortas na frente dos pais e dos filhos, deixando traumas para a família materna e paterna.

Não passa uma semana sem que os jornais noticiem a morte de mulheres assassinadas pelo companheiro, vingativo ou enlouquecido de ciúmes. Não passa um dia sem que uma mulher seja espancada, sangrada, violada, apenas por ser mulher. E não me refiro só à violência física que deixa marcas visíveis no corpo. Também as outras, a humilhação, a ofensa, o desprezo, marcam, doem, e são cotidianas... Por alguns dias, notícias assim provocam espanto entre os leitores. Mas logo são esquecidas até que surjam novas elizabeths, marias, não importa que nome tenham. É a força do patriarcalismo que a tudo supera. É a realidade sendo mais impactante e surpreendente que a ficção de nossas escritoras (Duarte, 2022, p. 3).

Observando a citação de Constância Duarte (2022), percebe-se que os homens possuem um poder de dominação contra as mulheres, que o patriarcalismo é uma das consequências da violência de gênero denunciada pelos meios de comunicação e que a ficção literária vai dando continuidade a essa denúncia, como faz a escritora Luzilá. Como destaca Duarte, seja na vida real ou na ficção literária, homens enlouquecidos de ciúmes, agredem as mulheres diariamente, elevando as estatísticas de violência contra a mulher e, por isso, é preciso que se escreva mais sobre a temática. São homens que matam esposas, noivas, companheiras ou amantes, ou quando elas não aceitam permanecer em relacionamentos abusivos, ou quando eles suspeitam que estão sendo traídos, como agiu o poeta Bento Teixeira Pinto.

5.3. O feminicídio de Anna Coelho: até que a morte os separe ou que o esposo mate?

Dando continuidade às representações dos feminicídios nos romances históricos de Luzilá Gonçalves Ferreira, analisamos neste tópico o crime contra a protagonista Anna Coelho, ocorrido também no período colonial, no Estado de Pernambuco. Com um olhar crítico de pesquisadora, a partir da frase usada no rito católico do casamento “Até que a morte os separe”³⁶, esse título busca estabelecer um diálogo crítico entre a promessa tradicional do matrimônio e a realidade brutal enfrentada por mulheres que são vítimas de feminicídio dentro do contexto doméstico. Ao inverter a expectativa de união perpetuada pela frase, propomos

³⁶ A frase “até que a morte os separe” não consta de maneira textual em nenhuma parte da Bíblia, ou seja, nem no Antigo nem no Novo Testamento. Não obstante, há várias fontes, citadas como sendo a origem dessa sentença como, por exemplo: Marcos 10:2-12; Lucas 16:16; Romanos 07:2-3; 1 Coríntios 07:39; Hebreus 13:04 e Malaquias 2:14 (Montano, 2020, p. 121)

uma reflexão sobre como essa mesma instituição, muitas vezes idealizada, pode se tornar um espaço de violência e opressão. A escolha das palavras sugere uma necessidade urgente de escutar e amplificar as vozes das mulheres que perderam suas vidas, assim como das que sobrevivem a essas experiências, desafiando a normalização do silêncio e da impunidade em torno do feminicídio.

A doutrina ensinada pela Igreja Católica é “Não separe o homem o que Deus uniu” (Mt 19,6 2014), entretanto, o que se acompanha na Literatura Brasileira e nos meios de comunicação são os maridos matando suas esposas e quebrando o contrato sagrado do matrimônio. A frase é uma forma simbólica de expressar o compromisso de amor e fidelidade conjugal para uma união sagrada e indissolúvel que deve ser mantida até o fim da vida. “A indissolubilidade do casamento aparece reaproveitada pela Igreja no sentido de galvanizar o papel da mulher no interior do lar e do casamento” (Del Priore, 2009, p. 114), uma espécie de antídoto contra a possibilidade de insurreição para a mulher casada que atende, ao mesmo tempo, aos interesses da Igreja e do matrimônio. Como exemplo, Mary Del Priore cita o discurso da dominação masculina em um processo de divórcio do ano de 1756, que autoriza o marido castigar a mulher que não o respeitasse. Observa-se que algumas religiões pregam a superioridade masculina, o que faz com que alguns sintam-se no direito de exercer o seu “domínio”, de modo a acharem que a prática do feminicídio é uma ação legítima, quando necessário.

Um murmúrio de rosa (2018) é um romance histórico que, ao revisitar o passado, denuncia o feminicídio no ambiente doméstico – que ao longo da História aparece como território de exclusividade para a identidade feminina e onde os papéis desiguais de gênero são exercitados, reproduzindo uma educação patriarcal e machista – e, ao mesmo tempo, narra a luta das mulheres contra as amarras da violência. Sendo assim, por meio do viés histórico e literário, podemos relacionar as questões do feminicídio diante dos fatos presentes na nossa história, pois o romance histórico contemporâneo é espaço de fala do sistema opressor ao feminino, dando voz à mulher.

A obra contextualiza a mulher no período colonial e como a tipificação do crime é recente, do ano de 2015, a protagonista não aparece nas estatísticas de feminicídio no Brasil, mas Luzilá Gonçalves Ferreira denuncia como historicamente as mulheres têm suas vidas interrompidas pela dominação masculina e pela misoginia, na relação íntima de afeto e contexto doméstico. Antes de aprofundar a análise, faz-se necessário mostrar os últimos números do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (ABSP) do ano de 2024, que apontam o casamento/ambiente doméstico como espaço do feminicídio no Brasil de forma histórica, além

do companheiro ou namorado como autor do crime. Ressalta-se que as estatísticas divulgadas se repetem anualmente em vários espaços da sociedade e não apenas no ambiente doméstico.

Os dados revelam a soma de 1.467 feminicídios no ano de 2023³⁷, e, no ano de 2022, o registro de 1.455 mortes – o maior número já registrado desde a publicação da lei nº 13.104/2015, que tipifica o crime. Do total, 63,6% eram negras, 71,1% tinham entre 18 e 44 anos, e 64,3% foram mortas em casa. Destas, o assassino foi o parceiro em 63% dos casos, o ex-parceiro em 21,2% e um familiar em 8,7% dos registros³⁸. A partir dos números, constata-se que as mulheres são mortas “Majoritariamente, no âmbito doméstico ou familiar, por homens com quem tem ou tiveram relacionamento, o que confirma a existência de uma intrínseca relação entre o gênero de quem mata e de quem morre” (Oliveira, 2017, p. 352).

Representando essas mulheres mortas no ambiente doméstico em lares brasileiros após sofrer um *continuum* de violência do masculino, que inclui abusos verbais, simbólicos e físicos, a personagem Anna Coelho aparece como uma figura emblemática para questionar a violência de gênero e quem morre, a mulher: “Se espero a morte por vida vestir-me quero a mortalha” (Ferreira, 2018, p. 104). O suplício de uma protagonista que, em conflito na sua condição de mulher, busca compreender o amor e morte na vida dos casais: “Casamento era isso, um corpo ignorava a si mesmo, deixava-se digerir pelo outro, se apagava, desaparecia? (Ferreira, 2018, p. 44).

Diante da construção do papel social da mulher descrita no decorrer da tese – como submissão ao homem e ao casamento – o corpo que desaparece seria da mulher vítima de violência doméstica/femicídio como posse e dominação do masculino, ou seja, como citado anteriormente, o gênero que morre. “No espaço familiar, a fantasia de que o corpo da mulher é parte do território masculino é mantida por um repertório que regula esse tipo de violência por diversas maneiras perversas de punição como o feminicídio (Gomes, 2019, p. 393).

No romance, a punição para Anna Coelho teve como pretexto a suspeita de adultério no casamento, ou seja, representou uma ameaça para a dominação e o controle do masculino na família, a exemplo do que ocorreu com Filipa Raposa de *Os rios turvos* (1997). No entanto, identificamos algumas particularidades, pois o feminicídio de Anna Coelho foi praticado pelo marido com a participação da sogra Catarina. A vítima estava grávida do seu primeiro filho:

³⁷ (Cf. Anexo D e E) – Homicídios de mulheres e feminicídios no Brasil em 2023; Percentual local de ocorrência dos feminicídios e das demais Mortes Violentas Intencionais (MVI) de mulheres no Brasil em 2023.

³⁸ Conforme os dados, a quantidade é alta e não se distribui de forma homogênea pelo país. Enquanto a taxa nacional de feminicídio em 2023 é de 1,4 mulheres mortas por grupo de 100.000 mulheres, 17 estados têm taxas mais altas do que a média nacional, sendo as maiores delas encontradas em Rondônia (2,6); Mato Grosso (2,5); Acre (2,4) e Tocantins (2,4). Por outro lado, os estados com as menores taxas são Ceará (0,9); São Paulo (1,0); Alagoas (1,1) e Amapá (1,1).

“Como fora possível um marido matar a esposa grávida, e uma sogra, eliminar ainda no ventre da mãe, um herdeiro da família? (Ferreira, 2018, p. 96).

Com essas reflexões, Luzilá Gonçalves constrói o papel da sogra como agressora e assassina no contexto da violência de gênero, mas que também problematiza a desigualdade de gênero no contexto familiar. O sogro não aparece na cena do crime e toda a responsabilidade recai para a mulher, no caso, a sogra, muitas vezes representada na literatura como figura do mal e do Diabo. Catarina é descrita na voz do narrador como “Uma nova Jezabel. Uma fera. Uma tigre hircana. Uma sogra desumana” (Ferreira, 2018, p. 103), vista pelas ruas de Olinda com roupas rasgadas e cabelos desgrenhados. Dentre as identidades femininas, a mulher na condição de sogra padece mais pelo descaso e ojeriza da sociedade patriarcal, conservadora e machista.

A sogra chegara a sugerir ao filho um suposto adultério, no qual estaria envolvido o morgado do cabo, o honesto Paes Barreto, personagem querido pelas pessoas importantes na colônia, mas que nunca parecera simpático a André: sempre recusara se aliar aos olindenses, na causa contra os mascates. A moça teria sido assassinada pelo marido, certamente ajudado pela mãe, o padre deveria contar o ocorrido ao bispo (Ferreira, 2018, p. 92-93).

Nota-se que não existe uma comprovação da prática do adultério entre a protagonista Anna Coelho e Paes Barreto e a sogra apenas sugeriu que teria ocorrido uma traição. Mas o homem, imerso numa cultura patriarcal, em alguma medida, reproduz valores e comportamentos que desumanizam e violentam a mulher com sua dominação, e, ao receber a informação da suposta traição, tem a “obrigação” de matar a mulher para provar a sua masculinidade. Conforme Pierre Bourdieu (2012, p. 46), as estruturas de dominação são produto de um trabalho incessante e histórico de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos: homens, com suas armas, como a violência física e a violência simbólica, e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado. Nesse sentido, André Vieira representa o marido que perde o controle sobre a mulher e sente-se no direito de matá-la legitimando a continuidade da dominação de gênero, ou seja, um ato visto como permitido.

Dali a algumas semanas, uma notícia surpreendeu e cobriu de tristeza e espanto as famílias de Olinda: a nora dos Vieira de Melo fora encontrada morta em sua cama. O médico atestara a morte súbita, coração enfraquecido, certamente, Anna adormecida, se teria revolvido no leito e se sufocara sob os travesseiros. A escrava chamada a ajudar na preparação do corpo, se surpreendera com a expressão de terror nos olhos da jovem patroa, os dedos crispados, Anna em meio a um mar de almofadas. Em algum instante, durante a noite escutara passos no corredor, o patrão chegara de viagem, conversava com a mãe. Ela ouvira abrir a porta do quarto do casal e, momentos depois, o ruído de passos se afastando. Um pressentimento de coisa ruim lhe viera à mente, um mau, impossível pensamento, que convinha afastar (Ferreira, 2018, p. 75).

\ André Vieira, usando a dominação masculina para silenciar a mulher, faz da suspeita do adultério certeza e age violentamente após premeditar o feminicídio da esposa grávida do seu primeiro filho. Resultado das estruturas de dominação, como já mencionado, que naturaliza os comportamentos atribuídos a cada sexo e faz com que, muitas vezes, o agressor não se enxergue como violento. Nesses termos, a morte da personagem Anna Coelho é um crime de feminicídio que resulta de um comportamento masculino que subjuga a mulher e seu corpo em decorrência da perda da honra, do poder e do controle da sexualidade feminina no casamento, pois teria sido traído, uma infidelidade conjugal.

No geral, prevalece que o corpo da mulher pertence ao homem, que, reivindicando o direito a sua propriedade, considera-se no privilégio de praticar o feminicídio, seja em casa ou na rua. A comprovação de que homens matam mulheres retrata quão fortemente as tradições de dominação, sexismo e violência perpassam o espaço-tempo. Um fenômeno social que está na contramão da modernidade, associado, principalmente, ao fim de um casamento/relacionamento/adultério em que a mulher sofre algum tipo de violência doméstica. Então, o feminicídio pode ser interpretado como a marca da punição ao corpo feminino transgressor no casamento, visto como dominado, ao longo da História.

O corpo feminino, que sofre violência de gênero, abre-nos diversas perspectivas para interpretar as perversas normas que o controlam em uma sociedade patriarcal como a nossa, pois trazem marcas da opressão da mulher. Por essa perspectiva, os castigos impostos às vítimas são também forma de vigilância e estão atrelados ao controle dos padrões de gênero, reforçando a premissa de que o castigo é próprio das punições públicas que visam disciplinar. As questões morais relacionadas ao suplício do corpo da mulher assassinada, nos casos reais, confundem-se com os da ficção e indicam um olhar de revisão e questionamento da impunidade masculina (Gomes, 2021, p. 152-153).

Além do apagamento do corpo feminino, o romance de Luzilá Gonçalves Ferreira denuncia o quanto o silêncio e a indiferença da família contribuem para a morte da mulher, pois a violência é relativizada quando praticada pelo marido no ambiente doméstico. “Sufocada por almofadas, a moça não se debatera, não gemera, não soltara um grito, não gritara por socorro”? (Ferreira, 2019, p. 94). Com esse fragmento, o romance nos leva a questionar a representação do sujeito subalterno na casa dos Bernardo Vieira, especialmente de Anna, que rompe o silêncio para ser ouvida: “Filha desobediente sim. Mas nunca esposa infiel” (Ferreira, 2019, p. 93). Anna Coelho foi excluída do “grupo de fala” por ser uma mulher, uma vez que o subalterno evidencia um lugar silenciado. Usando as palavras de Gayatri Spivak (2010), ela representa um sujeito subalterno que não pode falar.

O processo de fala se caracteriza por uma posição discursiva, uma transação entre falante e ouvinte e, nesse sentido, o espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar. Tal conclusão não pode ser tomada em seu sentido literal, pois o subalterno, é claro, é capaz de falar, no sentido estrito da expressão (Spivak, 2010, p. 15).

Refletindo a situação da subalternidade feminina, Gayatri Spivak (2010) mostra a marginalização da mulher no cenário da produção colonial dominado pelo gênero masculino, que tem o poder. Um desconforto em relação à posição subalterna em que a mulher é representada sem o direito a voz, pois encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero. “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 16). Esse aspecto infelizmente ainda perdura na vida de algumas mulheres, que, por não serem ouvidas, têm suas vidas interrompidas pelo feminicídio, a exemplo da protagonista Anna Coelho.

O suposto amante da protagonista também recebeu sua punição, pois, de acordo com as Ordenações Filipinas (1603), legislação aplicada no Brasil colonial descrita no tópico anterior, que contribuiu para consolidar valores e práticas sociais, o esposo podia matar a esposa adúltera e o amante, principalmente quando considerado inferior à sua classe social. Ele foi assassinado com três tiros, mas o irmão, Felipe Paes Barreto, não conseguiu provar que os autores do crime foram André e seu pai, Bernardo Vieira. Nesse sentido, o romance também revela a impunidade para os homicídios praticados contra os supostos amantes nos crimes caracterizados como feminicídio.

João Paes Barreto, o morgado do Cabo, era pessoa estimada por todos, na Colônia, por sua lealdade ao Rei. Os olindenses haviam tentado conseguir sua simpatia pela causa que defendiam, e inclusive haviam tentado por intrigas, fazer com que fosse destituído de seu título. Por essa razão, maquinaram sua morte, com aquele falso pretexto de que cometera adultério com Anna (Ferreira, 2018, p. 93).

O romance em análise nos conduz a repensarmos a gravidade do feminicídio no casamento, porque ódio e desprezo à condição feminina no Brasil é um processo histórico. Segato (2006, p. 85) observa que essa relação de ódio se inicia “quando a mulher desobedece a regras de fidelidade, desafiando a ordem”, imposta pela superioridade e poder masculino e assim teria ocorrido com Anna Coelho. São crimes que acontecem sem distinção de lugar, de cultura, de raça ou de classe social, além de ser a expressão da dominação masculina, que contribui para o apagamento de mulheres, como a protagonista do romance em questão. “São

crimes cujo impacto é silenciado, além de ser a expressão perversa de um tipo de dominação masculina ainda fortemente cravada na cultura brasileira” (Segato, 2006, p. 9).

Familiares e vizinhos não sabiam com exatidão como a morte da jovem havia acontecido na casa dos Bernardos Vieiras, pois faltou apuração e investigação por parte da polícia, na cidade de Olinda. Um médico atestou morte súbita sem levar em consideração a forma como o corpo foi encontrado, entre travesseiros e lençóis na cama do casal, bem como o contexto de violência doméstica, no qual vivia a jovem e todos os moradores/empregados da residência. Estes tinham conhecimento do que ocorria naquele espaço. Até o padre Ribeiro, a quem a vítima pediu ajuda. Nem sempre “os agressores carregam em si a representação de um grau de periculosidade” (Segato, 2006, p. 104). Por vezes, André Vieira representava o papel de bom esposo, beijando Anna, entretanto, despertava os olhares das escravas da casa que presenciavam os atos de violência.

Seja na família ou na escola, a mulher recebe orientações para não conversar ou aceitar presentes de estranhos, para evitar, principalmente, os estupros, assaltos ou mortes na rua. No entanto, muitas vítimas nem precisam sair de casa para sofrer agressões que culminam na sua morte, pois o agressor dorme ao seu lado, é o seu esposo – é um André Vieira – no sentido realidade *versus* ficção. São homens que matam por ódio, desprezo ou sentimento de perda da propriedade sobre a mulher. Embora a maioria dos feminicídios aconteça no contexto de uma relação íntima de afeto, no ambiente doméstico, e os autores do crime sejam os maridos, essa recorrência não deve ser confundida como uma regra geral. As mortes de mulheres podem acontecer no âmbito de outras relações ou serem cometidas também por estranhos.

O desfecho para o feminicídio da personagem acontece no final do terceiro capítulo da narrativa, quando testemunhas comentaram sobre a conversa na noite do crime, entre André Vieira e a mãe, dona Catarina, responsável em parte pelo desentendimento do casal. É de suma importância ressaltar que houve testemunhas do feminicídio e o padre Ribeiro, ao ter certeza do que ocorrera, procurou a família de Anna Coelho: “Não se tratava mais de suposições, a gente de Olinda estava a par do que realmente acontecera, na noite em que Anna morrera” (Ferreira, 2018, p. 102).

A velha teria dito tua vida expira aqui, pois prevaricaste. E Anna se debatera, aos prantos, chamando aos santos, que convencessem a sogra a sua inocência negando a acusação. Valei-me Santa Tereza de Ávila, ela dissera, valei-me Nossa Senhora dos Aflitos. Contava-se também, que, antes mesmo daquela ocasião, a moça decidira se enterrar viva: se espero a morte por vida vestir-me quero a mortalha. E acrescentara: Esse é o prezado vestido de que se enamora Deus, se por causa de outros meus foi de

algun modo ofendido. Abraçara-se com a imagem do Crucificado, pedindo perdão (Ferreira, 2018, p. 103-104).

A protagonista teria sido assassinada pelo esposo, com a ajuda da sogra Catarina, ou seja, uma mulher que poderia ser resistência e transgressão para seu grupo apresenta-se na obra pactuando com as regras da “pena de morte” para quem pratica o adultério. A preocupação com a punição é manifestada pelas palavras “Tua vida expira aqui, pois prevaricaste” (Ferreira, 2018, p. 93). Anna Coelho teve uma chance de ser salva da violência doméstica e do feminicídio, mas acabou sendo condenada à morte por outra mulher, evidenciando a normalização do feminicídio até em falas femininas no período colonial.

Na literatura contemporânea, romances que abordam relações familiares frequentemente tocam na rivalidade entre sogras e noras, explorando como essas relações podem se deteriorar e culminar em conflitos violentos. Esses conflitos revelam a profundidade das emoções humanas e as pressões sociais que podem transformar a convivência familiar em um campo de batalha. Além disso, a figura da sogra malvada é um estereótipo recorrente em contos e fábulas, em que a inveja e a rivalidade são amplificadas, resultando em histórias que, muitas vezes, servem como advertências sobre os perigos de desarmonia familiar.

Lia Zanotta Machado considera que a violência contra a mulher interpela para a ressignificação das posições de gênero no interior do espaço privado, tendo em vista que, nas relações conjugais e de parentescos, os valores dos indivíduos/agentes, por mais que sejam pessoas, estão sempre em jogo. “A afetividade circula no mesmo circuito das desconsiderações, humilhações, conflitos e poderes desiguais (Machado, 2010, p. 117).

Luzilá Gonçalves Ferreira, através da sua narrativa, não tem a intenção de empreender uma investigação para fazer aquilo que as autoridades de Pernambuco foram incapazes de fazer na época para punir os culpados Bento Teixeira e André Vieira. O romance situa o leitor para normas sociais de silenciamento e opressão feminina, despertando reflexões sobre a morte de mulheres – como violência de gênero – e a impunidade dos agressores. Gomes, ao investigar a violência estrutural dos feminicídios na literatura brasileira, observa a “impunidade pelo duplo prisma da relativização da gravidade do crime e da culpabilização da mulher” (Gomes, 2021, p. 32).

Quanto ao marido assassino, o alferes André Vieira de Melo, algum tempo passou, até que se espalhassem pela capitania as verdadeiras notícias sobre seus derradeiros dias, ao lado do pai, o sargento-mór Bernardo Vieira de Melo, presos na prisão do Limoeiro em Lisboa. Muitos deles deveriam ser enforcados, como Bernardo e seu filho. Mas dizia-se que o castigo das culpas lhes viera por outro meio, como se soube: pai e filho não foram punidos pela justiça humana, mas pela justiça divina, que pode tardar, mas nunca falha (Ferreira, 2018, p. 105).

A culpabilização da mulher – excluída do lugar de vítima – corrobora a impunidade dos crimes de feminicídio no Brasil e, conseqüentemente, legitima a dominação hegemônica nas relações de poder. Agressores impunes reforçam a ideia de que podem continuar praticando feminicídios, por isso, é importante ressignificar histórias de mulheres com Anna Coelho e Filipa Raposa, do Período Colonial, através do romance histórico, para denunciar a impunidade que ainda hoje se perpetua em alguns casos, principalmente quando os advogados de defesa tentam desqualificar os comportamentos das vítimas. Segundo Oliveira (2017), a impunidade contribuiu para a tipificação do crime com a Lei do Feminicídio.

Aparece como uma espécie de benefício de que gozariam os autores dos crimes de feminicídio, através da utilização, por atores judiciais, de teses jurídicas que anulam ou mitigam a sua culpa a impunidade se daria, assim, na esfera do processo criminal, quando os autores da violência não são condenados ou são condenados com penas consideradas não severas o suficiente (Oliveira, 2017, p. 166).

Na segunda parte da narrativa, quando a vida de Anna Coelho é descrita através de um *flashback* na memória da mãe, dona Rosa, após ser assassinada pelo seu marido, recordando os passeios da filha, os banhos nas águas claras do rio Ipojuca, o cuidado com as roseiras e os animais, mais uma vez aparece a intertextualidade com a cantiga: “Colheu os cravos, não brigavam mais com as rosas, fez um sorriso triste, cravos e rosas estariam juntos, de lado e outro do rosto da filha” (Ferreira, 2018, p. 91). Neste trecho, a autora faz uma intertextualidade paródica³⁹, “uma das formas de incorporar o passado textualizado no texto presente” (Marinho, 1999, p. 156), mostrando a diferença pela ironia, uma chave para a narrativa histórica de Luzilá Gonçalves. A ironia e a paródia encontram-se associadas, reinterpretando acontecimentos e caracterizando personagens com suas falas e comportamentos.

Luzilá Gonçalves Ferreira aponta em suas obras que a mulher na sociedade patriarcal enfrenta uma série de restrições em relação à sua liberdade pessoal e social. Ela é, frequentemente, controlada e monitorada, seja por sua família, seu parceiro ou pela própria sociedade. Suas escolhas são limitadas e, quase sempre, influenciadas pelos interesses e desejos dos homens. A escritora também destaca a violência de gênero e o feminicídio como uma das principais formas de opressão enfrentadas pelas mulheres na sociedade patriarcal. Ela argumenta que a violência está profundamente enraizada na cultura machista e é uma maneira

³⁹ Luzilá Gonçalves também faz uma citação, a exemplo do que ocorre em *A Garça Mal Ferida* (2002), do intertexto paródico “De Olinda a Olinda não há mais que a diferença de uma vogal” – duas vogais quase os haviam separado – frase do visitador da Inquisição a Pernambuco, Frei Antônio Rosa, que veio para moralizar Olinda.

de exercer controle sobre as mulheres, mantendo-as em um estado de medo e submissão ao homem:

Mulheres vítimas de violência: coisa inaceitável, uma constante em nossa história por conta da formação social defeituosa, da educação, por conta da fragilidade do corpo, que a Medicina antiga preconizava. Em alguns de meus romances, mas muito sutilmente (imagino) o que acontecia entre quatro paredes nas relações entre casais daquelas épocas? Por conta de políticas erráticas e de educação deformada, os homens não estão aceitando nossa independência, vivendo mal as mudanças do progresso da humanidade. E esquecendo valores como a harmonia, o respeito, que devem existir em qualquer relação entre seres humanos. Penso que o modo como estão sendo tratados os homens infratores aqui no Brasil deve ser mais rigoroso. Menos complacente. Cadeia neles. Haveria muito mais a dizer sobre o assunto (Ferreira, 2021, trecho da entrevista por e-mail).

Luzilá Ferreira defende mais rigor nas leis para punir os responsáveis pelos crimes de feminicídio no Brasil. Crime hediondo “descrito como sórdidos que causa repulsa, indignação e clamor social” (Oliveira, 2017, p. 143) e, muitas vezes, premeditado, tendo agravantes quando acontecem situações peculiares de vulnerabilidade, como gravidez, menor de idade e na presença de filhos. Para revisitar o crime de Anna Coelho por meio da tipificação para feminicídio, a autora recorre às características definidas por Oliveira (2017), inclusive de crime premeditado e clamor social. O feminicídio da protagonista ganhou espaço até na escrita dos poetas de Olinda, que, por meio da literatura, representaram a condição da mulher na violência de gênero.

Nesses poemas, Anna era chamada de ‘um sol de amor’ e de ‘doce irmã dos corações’. A perfeição nela fizera morada, escrevera um poeta, e todos a viam com enleio. Predestinada a ser feliz, o destino a desviara, por sua desgraça, enamorando-se contar ‘o paterno agrado’. Um daqueles poemas, se intitulava Xácara funesta à morte de dona Anna de Faria Sousa, e se tornou conhecido e divulgado fartamente, na colônia e mesmo em Portugal (Ferreira, 2018, p. 106-107).

As Diretrizes Nacionais do Feminicídio (DNF) do ano de 2016 citam as seguintes razões de desigualdade de gênero na prática das mortes violentas das mulheres: sentimento de posse sobre a mulher; controle sobre o corpo, desejo, autonomia da mulher; limitação da emancipação profissional, econômica, social ou intelectual da mulher; tratamento da mulher como objeto sexual e manifestação de desprezo pela mulher e pelo feminino. A partir das razões elencadas, Anna Coelho sofreu com a posse e controle do seu corpo, o desprezo por ser mulher e foi limitada no lar. “Aguardara que alguém a chamasse, e se vestiria e atravessara o escuro corredor por onde vira desaparecer o marido passara o dia à janela, à espera de que algo acontecesse” (Ferreira, 2018, p. 55).

No trecho, dois aspectos chamam atenção no discurso da protagonista. O primeiro é a carga emotiva descrita pelo narrador e o segundo aspecto refere-se ao discurso que atualiza

representações da identidade masculina e feminina no romance histórico contemporâneo. O marido sai de casa para trabalhar e a mulher fica enclausura em cômodos restritos da residência: sala, quarto e cozinha. Espaços inseguros para Anna, Margaridas e Joanas apagadas simbólica e fisicamente no ambiente doméstico, uma consequência da dominação masculina enraizada em códigos conservadores da cultura patriarcal que subjuga as mulheres pela discordância em papéis de gênero.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término da escrita desta Tese de Doutorado, percebemos que os romances históricos contemporâneos de Luzilá Gonçalves Ferreira (1997, 2003, 2018) revelam traços marcantes de novas representações femininas na Literatura Brasileira. Isso porque, a autora adota a reescrita ficcionalizada para narrar as histórias de três personagens femininas que desconstroem os perfis de submissão, pureza, boa esposa, mãe e dona do lar no período colonial; estabelecendo, assim, representações com mulheres da contemporaneidade. Elas são protagonistas que têm voz e espaço para as vivências das mulheres – com suas contradições, virtudes e resistências –, evidenciando, por conseguinte, a luta contra a submissão para a liberdade pessoal/sexual nas relações conjugais entre os séculos XVI e XIX, no Estado de Pernambuco. Ou seja, mulheres que não se curvaram frente às práticas conservadoras da época, portanto, elas podem ser consideradas como transgressoras nestas narrativas em tela.

Além disso, identificamos as personagens Filipa Raposa, Antônia Carneiro e Anna Coelho como representações de protagonistas atuantes no contexto sócio-histórico-político e cultural analisado e que as mesmas enfrentam desafios, amores, perdas e dilemas comuns. Elas são mulheres de diferentes idades, classes sociais e origens, oferecendo uma multiplicidade de perspectivas de análise, assim como, abordam questões como sexualidade, identidade, maternidade e feminicídio nos seus relacionamentos de uma forma sensível, com teor de denúncia e com posturas questionadoras. Ao fazer isso, esses sujeitos femininos nos possibilitam uma visão mais crítica e diversificada da condição feminina, permitindo-nos refletir sobre as lutas, as conquistas e as aspirações das mulheres ao longo do tempo. Desse modo, através dessas personagens, podemos compreender melhor a força e a resiliência das mulheres, bem como a necessidade contínua de resistência e empoderamento.

Ademais, as narrativas analisadas também problematizam questões sociais e culturais relacionadas à mulher. Uma vez que, são abordados temas como o patriarcado; as repressões da Igreja Católica; principalmente, a sexualidade feminina no casamento; e a dominação masculina como desafios enfrentados pelas mulheres em uma sociedade opressora. Diante disso, vemos que essas personagens são confrontadas com desigualdades de gênero e lutam por seus direitos e sua liberdade. Com isso, a escritora pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira (1997, 2003, 2018) contribui para uma maior representatividade e empoderamento das mulheres na Literatura Brasileira de autoria feminina no romance histórico contemporâneo.

Os romances *Os rios turvos*, sobre Filipa Raposa, *No tempo frágil das horas*, a respeito de Antônia Carneiro e *Um murmúrio de rosa*, sobre Anna Coelho, apresentam personagens femininas que desafiam as convenções sociais e exploram questões relacionadas à condição feminina. A partir do estudo crítico dessas personagens, é possível constatar que a condição feminina é o elemento estruturante das três narrativas analisadas no decorrer desta pesquisa.

Filipa Raposa, personagem principal de *Os rios turvos* (1997), é uma mulher independente e corajosa que desafia as expectativas sociais da época. Ela se recusa a seguir os padrões patriarcais e busca sua própria realização, mesmo enfrentando obstáculos e discriminação do sujeito masculino, principalmente, do seu marido Bento Teixeira. Dessa forma, através da personagem de Filipa Raposa, a escritora aborda questões como: o papel da mulher na sociedade, a luta por igualdade de direitos e a busca pela liberdade sexual. Isso posto, identificamos que este romance se destaca pela sua capacidade de retratar a experiência feminina de forma autêntica e empoderada.

Antônia Carneiro, de *No tempo frágil das horas* (2003), é uma mulher que vive no início do século XIX e lida com as limitações e opressões impostas às mulheres da época, principalmente, a respeito da sexualidade no casamento. “Com Manoel Joaquim foram treze anos à espera de que o grande momento acontecesse... meu corpo e minha alma nunca foram surpreendidos com o espanto, o grito (Ferreira, 2003, p. 167). Como podemos observar, ela é uma mulher de grande sensibilidade e intelecto, cujas aspirações e desejos são constantemente reprimidos pela sociedade conservadora em que vivem em Pernambuco. Assim sendo, vemos que Antônia Carneiro retrata a condição feminina como uma luta constante contra as barreiras impostas pela sociedade patriarcal. Diante disso, constatamos que, neste romance, a escritora traz à tona as experiências, emoções e sentimentos das mulheres, permitindo-nos entender melhor a respeito de suas vidas e de suas lutas.

Um murmúrio de rosa (2018), cuja protagonista é Anna Coelho, apresenta uma narrativa contemporânea que aborda questões como a maternidade e a identidade feminina. A personagem Anna Coelho é uma mulher jovem, que busca a sua própria voz e a sua liberdade no contexto familiar. Esse romance histórico explora as complexidades da experiência feminina na sociedade atual, convidando os leitores a refletirem sobre as pressões e expectativas impostas às mulheres, principalmente, como sujeito subalterno e silenciado pelo patriarcado. Dessa maneira, percebemos que a narrativa sobre Anna Coelho desconstrói estereótipos e oferece uma representação mais realista e diversificada no que concerne as mulheres, quebrando, assim, barreiras e desafiando as convenções no casamento.

Em resumo, constatamos que os romances de Luzilá Gonçalves Ferreira (1997, 2003, 2018) fazem uso da história feminina para sugerir, por meio dos eventos ocorridos, um novo olhar sobre o passado, isto é, uma revisão da história precedente. Embora as personagens femininas analisadas não sejam heroínas, elas configuram-se como novas representações que contribuem para refletir sobre a vida da mulher na sociedade patriarcal, assim como, a respeito dos desafios e das estruturas de opressão presentes no contexto contemporâneo. Na verdade, elas são personagens ficcionais da autora que surgem a partir de um trabalho de pesquisa sobre a realidade e a cultura do tempo da narrativa: “O que sabia eu sobre Antônia Carneiro antes de escrever *No tempo frágil das horas*? Um retrato em livro e na parede... Um inventário que é o retrato do esplendor e da decadência da sociedade canavieira em Pernambuco” (Ferreira, 2008, p. 23, grifos da autora).

Além da pesquisa nos registros históricos, Luzilá Gonçalves Ferreira (1997, 2003, 2018) busca seduzir o leitor mergulhando imaginariamente em pensamentos, angústias e vivências femininas no casamento entre o homem e a mulher. No universo ficcional, a romancista provoca a quebra do discurso oficial revisitando a história de Filipa Raposa, Antônia Carneiro e Anna Coelho, questionando estereótipos femininos para resgatar a mulher do papel secundário na História e no romance histórico tradicional. Dessa maneira, vemos que a sua escrita preenche a lacuna da História oficial e apresenta características do romance histórico contemporâneo proposto por Antônio Esteves (2010), sobre “desenvolver a palavra aos silenciados pelo discurso oficial com o objetivo de construir uma versão mais justa” (Esteves, 2010, p. 188); principalmente, pelas mulheres relegadas ao papel secundário.

Sendo assim, em relação às temáticas abordadas, as personagens representam a sexualidade construída culturalmente, bem como problematizam os ranços da dominação do patriarcalismo e da Igreja Católica – que mesmo após o casamento, continuava o seu papel de controladora. Portanto, tal postura sinalizava e promovia a necessidade de contestação de valores e papéis sexuais estabelecidos pela sociedade, transpondo nosso olhar para além das janelas desses ambientes, para ocuparmos o espaço devido na sociedade. Assim, identificamos que indo contra a imposição machista, as mulheres rompem o silêncio sobre o próprio corpo, reivindicando prazer. Por conseguinte, é possível inferir que a sexualidade feminina é uma temática diversa e ampla e que ao trazer esse debate em suas obras, Luzilá Gonçalves Ferreira (1997, 2003, 2018), de certo modo, exigiu de si um ato de coragem e de transgressão. Por essa razão, consideramos que seus romances também contribuem para questionar a sexualidade da mulher na contemporaneidade pois, o sujeito feminino, em parte permanece reprimido e silenciado.

Outrossim, identificamos, também, que a condição feminina com representações de fidelidade/adultério e honra masculina/feminicídio constituem um núcleo temático das narrativas *Os rios turvos* (1997) e *Um murmúrio de rosa* (2018), de Luzilá Gonçalves Ferreira. Nesse sentido, sob o viés da tipificação do crime de feminicídio na perspectiva de gênero no romance histórico contemporâneo, que reescreve o passado de maneira crítica e reflexiva, percebemos que as produções apresentam um diálogo da voz contemporânea e a voz da História oficial, demonstrando preocupação a respeito da violência contra a mulher como consequência do sistema patriarcal e da dominação masculina nas relações de gênero. Em outras palavras, é uma reescrita que retoma o passado e “traz uma narrativa com um discurso subversivo aos registros historiográficos” (Marinho, 1999, p. 23).

Embora homens e mulheres possam ser violentos, as estatísticas comprovam que o registro parte mais do sujeito masculino contra o feminino, pois aquele acredita que exerce a sua “masculinidade” quando age com violência simbólica, física e moral. Por isso, é importante observar as práticas que o homem usa para resolver os problemas nas relações conjugais, tendo em vista que, a violência no relacionamento amoroso começa quando se tenta impor a sua vontade diante das diferenças. A exemplo disso, temos a personagem Bento Teixeira, de *Os rios turvos* (1997), que representa um homem possessivo e violento contra a sua esposa Filipa Raposa: “Um marido tem de cuidar de sua honra, e não pode consentir que lhe manchem. Um homem é sua honra. Se lhe mancham, ele pode matar. Seria isto uma legítima defesa” (Ferreira, 1997, p.53).

No romance, o leitor encontra, em alguns trechos, as desconfianças de adultério feitas pelo marido da protagonista no período em que viveram na Capitania de Pernambuco: “O passado, Filipa, nosso passado. Tu nos braços de um homem que não eu” (Ferreira, 1997, p. 54). E, também, na fala de outras personagens, a exemplo do Juiz Gaspar Francisco: “Tua mulher recebia flores e sorria ao mulato e lhe dizia palavras que a pessoa que me contou não ouviu” (Ferreira, 2007, p. 151). Diante disso, Filipa Raposa tentava convencer o marido que não existia traição: “Que palavras buscarei para te retirar da cabeça uma traição que nunca existiu, Bento meu?” (Ferreira, 2007, p. 54).

Embora Larissa da Silva Sousa e Hiran de Moura Possas, no artigo intitulado “*Os rios turvos*” de um amor Barroco” (2015), afirmem que Filipa Raposa “Não contente com a vida de casada, teve vários amantes (Sousa; Possas, 2015, p. 4); ou que o ciúme de Bento não a “Impedia de cometer adultérios em grandes números” (Sousa; Possas, 2015, p. 5); a partir das leituras e análises realizadas, não identificamos comprovações da traição por parte de Filipa Raposa. Sendo assim, discordamos dos autores, porque entendemos que a escritora deixa para

o leitor responder se Filipa Raposa traiu ou não o marido e, por isso, ao longo da nossa análise, usamos os termos “suposto amante” ou “acusada de adultério”.

Ademais, ressalta-se que, enquanto personagem na condição de homem ciumento e possessivo, Bento Teixeira reflete, de certa forma, a educação que recebeu desde a infância na família e nos Colégios do Rio de Janeiro e da Bahia. Nesse sentido, dialogando com o pensamento bell hooks (2018) a reflexão sobre a importância de práticas de maternagem e paternagem não violentas é, de fato, crucial para a formação de uma sociedade mais justa e pacífica. Quando pais e mães adotam métodos de educação que priorizam o respeito, a empatia e a comunicação assertiva, preparam seus filhos para lidar com conflitos de maneira construtiva e não agressiva. Isso é fundamental, pois, se as crianças apenas conhecem a violência como forma de resolução de problemas, é improvável que se posicionem contra ela no futuro.

É alarmante perceber que, em meio a uma crescente preocupação com a violência, muitos ainda se negam a reconhecer a conexão entre essa realidade e estruturas de poder, como o pensamento patriarcal e a dominação masculina. Essas raízes históricas da violência são frequentemente ignoradas, dificultando a busca por soluções efetivas. Segundo bell hooks (2018), a perspectiva feminista, ao questionar essas estruturas e promover a igualdade de gênero, oferece caminhos importantes para a transformação social. A educação não violenta é um desses caminhos, pois ensina a valorização da diversidade, o respeito mútuo e a resolução pacífica de conflitos.

Chimamanda Ngozi Adichie (2014), em suas reflexões sobre gênero e educação, enfatiza a importância de moldar a educação das novas gerações para promover uma sociedade mais igualitária. Ela argumenta que a mudança social não acontece apenas por meio de políticas públicas ou movimentos sociais, mas também pelo que ensinamos nossas crianças em casa e nas escolas. “O modo como criamos nossos filhos homens é nocivo: nossa definição de masculinidade é muito estreita. Ensinamos que eles não podem ter medo, não podem ser fracos ou se mostrar vulneráveis” (Adichie, 2014, p. 14). Por isso, não adianta considerar toda a população masculina como potencialmente violenta sem mudar a mentalidade/comportamento de agressor e de dominador do homem ou convencer as mulheres que elas precisam denunciar os primeiros sinais de violência doméstica na tentativa de, por meio das medidas protetivas da Lei Maria da Penha (2006), evitar o crime de feminicídio.

lamentável que, em pleno século XXI se ensina que, nos relacionamentos, é a mulher quem deve abrir mão dos seus anseios/conquistas e direitos, como devem se comportar e até enxergar as outras mulheres como rivais da atenção do homem. Assim sendo, os romances analisados trazem essas representações ao narrar que Filipa Raposa, de *Os rios turvos* (1997),

teve que abandonar o trabalho de professora para mudar de cidade após a suspeita de trair o poeta Bento Teixeira em Igarassu; e que, Anna Coelho, de *Um murmúrio de rosa* (2018), é uma esposa que sofre violência simbólica ao dividir a atenção do marido com a sogra: “Acostumada a ter o filho só para si, a mãe se sentiria roubada em seu afeto?” (Ferreira, 2018, p. 71).

Segundo Adichie (2014), o problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. “Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero” (Adichie, 2014, p. 41).

Em síntese, diante da complexidade das temáticas analisadas nos três romances históricos, não pretendemos, nesta pesquisa, esgotar a compreensão das obras de Luzilá Gonçalves Ferreira (1997, 2003, 2018). Portanto, pode-se afirmar que a hipótese da tese sobre apontar representações de mulheres transgressoras nos romances históricos contemporâneos é confirmada e as narrativas, a partir das categorias temáticas, contribuem para questionar construções simbólicas da sexualidade da mulher e o feminicídio como consequência da violência de gênero, opressão e de dominação masculina. Isto é, representa a condição das mulheres e mostra a luta de cada uma de suas personagens para sobreviver aos desafios impostos pela sua época, na qual a mulher não tinha espaço para ser protagonista, mas que era, mesmo assim, em muitos momentos, protagonista da sua história.

Refletir sobre a condição da mulher na sociedade patriarcal submete a relevância de questionar e desafiar as estruturas de opressão ainda presentes na sociedade contemporânea. É fundamental lutar pela igualdade de gênero, pela desconstrução dos estereótipos e empoderamento das mulheres em todas as esferas da vida. Valorizar e respeitar as vozes e experiências das mulheres, garantindo que elas tenham a liberdade de viver de acordo com suas próprias escolhas e desejos. Com a palavra, a mulher!

Por fim, consideramos, também, que o estudo aqui proposto pode contribuir para pesquisas na Linha de Literatura, Memória e Estudos Culturais, porque ela está aberta ao estudo do texto literário, observando como este veicula formações identitárias, sobretudo, de gênero, etnia e classe social. Bem como experiências de vidas e memórias individual e coletiva, refletindo sobre as relações de poder implicadas em tais formações, com especial interesse pelas formas de diálogo entre as Literaturas Popular e Erudita.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- AGUIAR e SILVA, Vitor Emanuel de. *Teoria da Literatura*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2007.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea. In: DALCASTAGNE, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. 1. ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- ALMEIDA, Leila. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. *Revista Signo*. Santa Cruz do Sul. v. 29, n.47, p. 21–34, 2004.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: PRIORE, Mary Del (org). *Histórias das mulheres no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 1.ed. Londrina: Livrarias Famílias Cristã, 2021.
- BADINTER, Elizabeth. *Um é outro: Relações entre homens e mulheres*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- BASTOS, Alexandre Santos Melo Bastos. As esposas de Adão e o imaginário diabólico e feminino na cristandade medieval. *Revista Caminhos da História*. Montes Claros, v. 22, n.1,p.1-15, 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/321>. Acesso em: 02 jun. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAITALLE, Georges. *O erotismo*. Tradução. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Millet. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: A experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. Vol. II. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BERNARDI, Marcello. *A deseducação sexual*. 2.ed. São Paulo: Summus, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BRASIL. *Lei Maria da Penha*: Lei nº 11.340, de agosto de 2006. Disponível em <https://www.institutomariadapenha.org.br/>. Acesso em: 18 jun. 2023.
- BRASIL. *Lei do Feminicídio*: Lei 13.104, de março de 2015. Disponível em <https://www.institutomariadapenha.org.br/>. Acesso em: 18 jun. 2023.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BULHÕES, Angélica Lopes. Senhoras ilustres: mulheres, família e povoamento na capitania de Pernambuco (séculos XVII-XVIII). *Anais XVII Encontro Estadual de História*. Guarabira, v. 17, n.1, p. 480–487, 2016. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/index.php/xviiieh/xviiieh/paper/viewFile/3367/2714>. Acesso em: 20 jun. 2020.

BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: *A escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

COLLING, Ana Maria. Gênero e história. Um diálogo possível? *Revista Contexto & Educação*, Editora da Unijuí, n. 71/72 - Jan./Dez. p.31–43, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/1131>. Acesso em: 13 fev. 2022.

COLLING, Ana Maria. *Tempos diferentes, discursos iguais a construção do corpo feminino na história*. Dourados: Ed. UFGD, 2014.

COLLING, Ana Maria. Violência contra as mulheres: Herança cruel do patriarcado. *Diversidade e Educação*, 8 (Especial), 171-194. Disponível em: <https://doi.org/10.14295/de.v8iEspeciam.10944>. Acesso em: 22 fev. 2024.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Tradução: Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CRUZ, Thiago. *Literatura em fogo: a história dos cabelos ruivos na literatura*. Disponível em: <https://salaovirtual.org/historia-dos-cabelos-ruivos-na-literatura/> Acesso em 30 out.2024.

CRUZ, Gisele Thiel Della. *Negras, índias e outras mulheres: representações femininas na ficção histórica brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Paraná. Paraná, 2014.

DAMATA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo:: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 26, p. 13–71. 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 21 jun.2022

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. *Revista O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 15, p.127-135, 2007. Disponível em: [file:///C:/Users/Acer/Downloads/3267-9103-1-SM%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Acer/Downloads/3267-9103-1-SM%20(1).pdf). Acesso em: 12 mar. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. 1. ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DA SILVA PLÁCIDO, Elane; RODRIGUES DA SILVA, Roniê. Violência contra a mulher na ficção de Maria José Silveira. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana-SE, v. 30, n. 01, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/13511>. Acesso em: 9 fev. 2024.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

- DEL PRIORE, Mary. *Histórias das mulheres no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: Condição feminina, maternidades e mentalidade no Brasil Colônia*. 2. ed. São Paulo: UBESP, 2009.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.
- DOMÍNGUEZ, Juan Manuel; George YANCY. Judith Butler: o neofascismo é uma reação, e não uma regressão. *Mídia Ninja*, 2019. Disponível em: <https://midianinja.org/juanmanuelpdominguez/judith-butler-o-neofascismo-e-uma-reacao-nao-uma-regressao>. Acesso em: 23 ago. 2022.
- DUARTE, Constância Lima.. O resgate histórico de obras escritas por mulheres e a importância do movimento feminista. Disponível em: <http://editoraluas.com.br/2022/02/24/o-resgate-historico-de-obras-escritas-por-mulheres-e-a-importancia-do-movimento-feminista-entrevista-com-constancia-lima-duarte/> Acesso em: 12 out. 2024
- DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. *Liteafro. Portal da Literatura afro-brasileira*. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafo/> Acesso em: 15 dez. 2023.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. *Revista Estudos Avançados-USP*, v. 17. n.49. p. 151–172, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950/11522>. Acesso em: 12 fev. 2022
- ESTEVES, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Unesp, 2010.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Muito além do corpo*. São Paulo: Scipione, 1993.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Os rios turvos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *A garça mal ferida, a história de Anna Paes d'Altro no Brasil Holandês*. Recife: Editora Presença, 2002.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *No tempo frágil das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Romance, história e crítica literária. In; MACIEL, Anamelia Dantas. *Gênero e ficção na obra de Luzilá Gonçalves Ferreira: Um estudo sobre A garça mal ferida*. Recife: Editora Universitária, 2008.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Um murmúrio de rosa*. Recife: Editora Presença, 2018.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves & ALBUQUERQUE, Juliana. Estudos Universitários: *Revista de Cultura da Universidade Federal de Pernambuco*. V. 36. N. 1 e 2. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/estudosuniversitarios/article/view/256479>. Acesso em: 15 dez. 2023.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Entrevista por e-mail concedida a Claudeci Ribeiro da Silva Araújo. Setembro, 2021.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. 1ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*, tradução de Maria Thereza da Costa. Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2007.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *18º Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2024. Disponível em: <https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/123456789/253>. Acesso em: 11 jul.2024

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 16. ed. São Paulo: Global, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FREITAS, Naiana Pereira de. Anotações sobre a trajetória da escrita de autoria feminina. *Revista Inventário*. Bahia, v.27, p. 96–117, 2021. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/38375>. Acesso em: 18 jun.2022.

GÄRTNER, Mariléia. *Mulheres contando histórias de mulheres: o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina*.2006. Tese (Doutorado em Literatura). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2006.

GASPAROTTO, Bernardo; Francisco FLECK. O romance histórico na américa latina – novas perspectivas para o passado. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 7, n. 9, p. 79-93, 2000. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/5836>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GEISLER, Luísa. “Eu escrevo como mulher, sim”. *Jornal O Globo*, 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/luisa-geisler-eu-escrevo-como-mulher-sim-14626000>. Acesso em: 02 abr. 2022.

GOMES, Igor. Luzilá Gonçalves Ferreira abre os arquivos que preenchem a sua obra. Entrevista. *Revista de Pernambuco*. Pernambuco, outubro de 2015. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_116_web.pdf. Acesso em: 15 mar. 2022.

GOMES, Carlos Magno. O femicídio na ficção de autoria feminina brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Volume: 22, Número: 3, 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/mGcGqD7dyg3YsRGrXhJJGSj/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 nov. 2023.

GOMES, Carlos Magno. Literatura e direitos da mulher. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana-SE, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/1704>. Acesso em: 23 jul. 2024.

GOMES, Carlos Magno. O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. *FronteiraZ*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, 150–164. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p150-164>. Acesso em: 30 jul. 2024.

GOMES, Carlos Magno. Uma perspectiva antropológica do feminicídio nos contos de Marina Colasanti. *Revista Ártemis*, vol. XXVII nº 1; 2019. pp. 392-405. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/41101/27538>. Acesso em: 23 jun. 2024.

GONÇALVES, Cláudio. Luzilá Gonçalves Ferreira, uma escritora garanhunense consagrada. *Blog do Roberto Almeida*, Garanhuns, 2020. Disponível em:

<http://robertoalmeidasc.blogspot.com/2020/07/luzila-goncalves-ferreira-uma-escritora.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de gênero e sexualidade. *Antropologia em Primeira Mão*, n. 24, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1998 (revisado em 2010). Disponível em: https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/artigostesesdissertacoes/questoes_de_genero/grossimiriam.pdf. Acesso em: 23 jul. 2024.

GUERRA, André. Em sessão de autógrafos, Luzilá Gonçalves traz reflexões sobre o trabalho de um escritor. *Diário de Pernambuco*. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2023/06/em-sessao-de-autografos-luzila-goncalves-traz-reflexoes-sobre-o-traba.html> Acesso em: 23 jan. 2024

HENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mary Del (org). *Histórias das mulheres no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

HESPANHA, Antônio Manuel. O estatuto jurídico da mulher na época da expansão. *O rosto feminino da expansão portuguesa*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1994.

HOOKS, Bell. Intelectuais Negras. *Revista Estudos feministas*. Rio de Janeiro, n, 2, p-464-478, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em: 12 mar. 2022.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 2005.

JAPIASSU, Ricardo. Pernambucana Luzilá Ferreira reinventa Recife de Nassau. *Folha de São Paulo*, 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/27/ilustrada/25.html>. Acesso: Acesso em: 03 ago. 2022.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

LEITÃO, Eliane Vasconcellos. *A mulher na língua do povo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1988.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro. 1997, v.1, p.1-30. Disponível em: <https://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 13 jun.2022.

LOPES, Maria Suely de Oliveira. *A escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira: um estudo de metaficção historiográfica*. 2013. (Doutorado em Letras e Linguística). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

LOURO, Guacira Lopes (org). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. 2. ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2000.

- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 15-54.
- MACIEL, Anamelia Dantas. *Gênero e ficção na obra de Luzilá Gonçalves Ferreira: Um estudo sobre A garça mal ferida*. Recife: Editora Universitária, 2008.
- MACHADO, Lia Zanotta. A longa duração da violência de gênero na América Latina. In: Fernandes, Ana Maria; Ranincheski, Sonia (orgs.). *Américas Compartilhadas*. São Paulo, Ed. Francis, 2009.
- MACHADO, Lia Zanotta. *Feminismo em Movimento*. 2.ed. São Paulo, Editora Francis, 2010
- MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campos das Letras, 1999.
- MEDEIROS, Aldinida. *Mulheres no romance histórico contemporâneo português*. Curitiba: Appris Editora, 2019.
- MELO, Patrícia. *Mulheres Empilhadas*. São Paulo: Leya, 2019.
- MENEZES, Jéssica Maria Silva de. *O juízo de órfãos e a instituição da tutela feminina em Pernambuco colonial (1726-1750)*. 2019. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2019.
- MORAIS, Ana Lunara da Silva. Os casamentos das famílias da nobreza da terra de Pernambuco: família como base de reprodução social. Séculos XVII e XVIII. *Revista Cantareira*, 35^a ed. Jul. - Dez, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/48953/29745>. Acesso em: 22 jun. 2002.
- MOREIRA, Maria Eunice (org.). *História da Literatura, teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. In: *Malleus Male'ficarum*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *(Trans)formando identidades*. Porto Alegre: PPGLetras, 1997.
- NÁUFEL, José. Novo dicionário jurídico brasileiro. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- NUNES, Maria Eloísa Rodrigues. *Romance histórico contemporâneo: com a palavra, a mulher*. 2011. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- NUNES, Cesar Aparecido. *Desvendando a Sexualidade*. 5. Ed. Campinas: Papirus, 2005.
- OLIVEIRA, Karine Rocha. Luzilá Gonçalves e a arte de criar vidas. *Revista Fafire*. Recife. v. 8, n.1, p.107-117, jan/jun.2015.
- OLIVEIRA, Ana Flávia da Silva; Medeiros, ALDINIDA. Famintos e as marcas de subversão na escrita de Carmen de Figueiredo. *Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais (NAUS)*, 6(1), 11-23. Disponível em: <https://doi.org/10.29073/naus.v6i1.806>. Acesso em: 12 ago.2024.

OLIVEIRA, Cláudia Freitas. *A homossexualidade feminina na história do Brasil: do esforço de construção de um objeto histórico ao desdobramento na construção da cidadania*. Disponível em: <https://lesonlinesite.files.wordpress.com/2017/03/a-homossexualidade-feminina-na-histc3b3ria-do-brasil.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023

OLIVEIRA, Clara Flores Seixas de. *Do pensamento feminista ao código penal: o processo de criação da lei do feminicídio no Brasil*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

PERROT, Michelle. *As mulheres e os silêncios da História*. Bauru: Edusc, 2005.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M.S Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PUGA, Miguel Rogério. O essencial sobre o romance histórico. *Col. Essencial*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2006.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: Eduff, 2002.

RAMOS, Margarita Danielle. Reflexões sobre o processo histórico-discursivo do uso da legítima defesa da honra no Brasil e a construção das mulheres. *Estudos Feministas*, Florianópolis, janeiro-abril/2012. p .53 - 73. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2012000100004>. Acesso em: 22 jun. 2003.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 127–141.

RIOS, Dinameire Oliveira Carneiro. *Vozes Dissonantes: A representação da mulher colonial no novo romance histórico*, 2018. (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RIBEIRO, Emerson Melquíades. “*Por eu ser mulher*”: as estratégias patrimoniais das mulheres em Pernambuco no século XVIII, 2020. (Mestrado Profissional em História). Universidade Católica de Pernambuco, 2020.

RODRIGUES, Viviane Isabela. *A trajetória histórica da violência de gênero no Brasil*. Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/abepss/article/view/22225>. Acesso em: 22 jun. 2003.

SANTOS, Livia de Jesus Lago; SILVA, Rita de Cássia Velozo da Silva. Sexualidade na gestação: uma revisão bibliográfica. Disponível em <http://www.repositorio.bahiana.edu.br/jspui/bitstream/bahiana/685/2/Tcc%20final.pdf>. Aed. Acesso em: 27 jun. 2002.

SARTRE, Jean Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth. *Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero..* Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 16, p. 115–136, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644541>. Acesso em: 18 ago. 2023.

SEGATO, Rita. *Que és un feminicídio: notas para un debate emergente* Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2006. Disponível em: <https://www.nodo50.org/codoacodo/enero2010/segato.pd>. Acesso em: 8 ago. 2023.

SOUZA, Elis Regina Guedes de; SILVA, Marcelo Medeiros da. *Gênero e indianismo no Brasil colonial: uma leitura de D. Narcisa de Villar de Ana Luísa de Azevedo Castro (2014)*. Anais X Colóquio Nacional de Representações de Gênero e de Sexualidades. Campina Grande: Realize Editora, 2014. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/5697> Acesso em: 17 jun. 2024.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Ainda sobre escrita feminina: em que consiste a diferença? *Revista Interdisciplinar*, ano 5, vol. 10, Itabaiana-SE, jan–jun de 2010, p. 29-43.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A diferença na autoria feminina contemporânea. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (org.). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011. p. 231–245.

SILVA, Carmelinda Carla Carvalho. A escrita feminina e autorrepresentação em Jane Eyre, de Charlotte. *Revista Casto*. Pernambuco, v.1 n.1. p. 39–61, 2021. Disponível em: <https://semiaridodevisu.ifsertao-pe.edu.br/index.php/cacto/article/view/249/276>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SILVA, Letícia Ferreira; CASTILHO, Maria Augusta. Brasil Colonial: As mulheres e o imaginário social. *Revista Cordis. Mulheres na história*, São Paulo, n. 12, jan./jun. 2014, p. 257-279. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/21942/16123>. Acesso em: 15 jun. 2022.

SILVA, Marcelo Medeiros da. *Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem-comportada?*. 2011. (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6159/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2022.

SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Globo, 2002.

SOUZA, Larissa da Silva; POSSAS, Hiran de Moura. “Os rios turvos” de um amor Barroco. *Revista Ícone.*, v.15, p.18-26. 2015. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/4219>. Acesso em: 12 jun. 2024.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cultura e dominação: o discurso crítico no século XIX. *Revista Letras De Hoje*. Porto Alegre, v. 3, n. 3. p.83 – 90, 1997.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 32, p. 127–141. 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9573/8456>. Acesso em: 12 jun. 2022.

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

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

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, 1995, v. 20, n. 2, p. 71–99, jul./dez. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 12 jun. 2022.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanazi; PEDRO, Joana Maria (orgs). *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad.: Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Letras*, Curitiba, n.43, p. 11-23, 1994. Editora da UFPR. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19095/12396>. Acesso em: 21 jun.2022.

VAINFAS, Ronaldo. Homoerotismo feminino e o Santo Ofício. In: PRIORE, Mary Del (Org). *Histórias das mulheres no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

VILELA, Mário. A metáfora na instauração da linguagem: teoria e aplicação. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Línguas e Literaturas Modernas*, v. 13, p.317-356. 1996. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8314>. Acesso em: 21 jun.2022.

VILLA, Eugênia Nogueira do Rêgo Monteiro. *Circuito do feminicídio: o silêncio murado do assassinato de mulheres*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2020.

VILLA, Eugênia Nogueira do Rêgo Monteiro; MACHADO, Bruno Amaral. O Mapa do Feminicídio na Polícia Civil do Piauí: Uma Análise Organizacional Sistêmica. *Revista Opinião Jurídica*, Fortaleza, ano 16, n. 22, p. 86–107, jan./jun. 2018

VIEIRA, Cristina Maria da Costa. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Lisboa: Colibri, 2008.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina brasileira: as marcas da trajetória. *Leitura - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFAL)*, Alagoas, p. 87– 95, 1998.

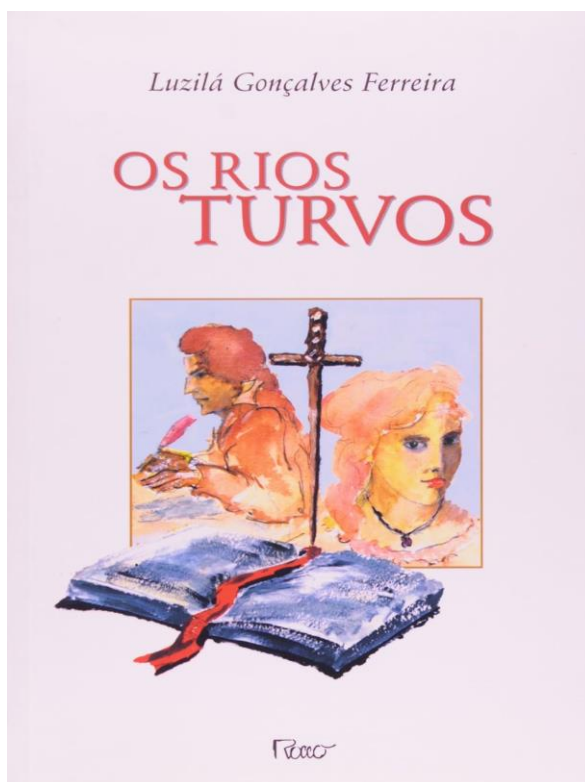
XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Crítica Feminista: uma contribuição para a história da literatura. Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: Edipucrs, p. 407-415, 2012. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2020.

ZOLIN, Lucia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª.ed. rev. ampliada. Maringá: Eduem, 2009.

ZOLIN, Lucia Osana. Espaços (des)interditados: o lugar da mulher na narrativa de autoria feminina paranaense contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. 1ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.

ANEXOS

ANEXO A**Figura 1** – Capa do romance *Os rios turvos* (1997)

Fonte: <https://www.varejao.com.br/Livro>

ANEXO B

Figura 2 – Entrevista com a escritora Luzilá Gonçalves Ferreira⁴⁰

Foto de divulgação disponível em <https://radiojornal.ne10.uol.com.br>

Claudeci Ribeiro da Silva Araújo – Luzilá Gonçalves Ferreira, sabemos que você tem uma trajetória reconhecida como escritora na Literatura Brasileira, venceu prêmios e seus romances estão sendo estudados na academia. Então, gostaríamos de saber um pouco da sua trajetória de escritora.

Luzilá Gonçalves Ferreira – Minha trajetória de escritora? Não sei quando começou, talvez no Grupo Escolar, eu teria uns oito anos, a professora nos apresentava grandes pranchas de desenhos e pedia para comentar o que víamos. Eram cenas coloridas, simples, crianças brincando, correndo. Meus colegas escreviam mais ou menos assim: Vejo um grupo de meninos. A menina tem um vestido amarelo, um menino tem uma camisa azul, etc., eles estão correndo, etc. Eu escrevia: “Naquele dia, Mariazinha se acordou muito contente, pois era dia de aula. Ela gostava da escola e principalmente da hora do recreio onde todos os alunos podiam brincar”. Você vê, eu já não me limitava a uma simples descrição, já romanceava. Numa escola do bairro, descobri o que seria a literatura. Aos sábados havia sabatina, mas também recitações de poemas, escolhidos por nós mesmos, e eu aprendi a declamar, sem saber exatamente o que diziam versos de Casimiro de Abreu e outros, sozinha ou com ajuda de minha mãe. “Minha

⁴⁰ As respostas transcritas são de acordo com o documento original enviado pela escritora Luzilá Gonçalves Ferreira.

mãe era bonita, era toda minha dita, era todo o meu amor, seu cabelo era tão louro que nem uma fita de ouro tinha tamanho esplendor”. O poema se chamava *A órfã na costura*. Ou então esse outro: “Eu me lembro, eu me lembro, era pequeno e brincava na praia, o mar bramia e erguendo o dorso altivo sacudia a branca espuma para o céu sereno. Eu disse a minha mãe naquele instante, que dura orquestra, que furor insano, que pode haver maior que o oceano ou que seja mais forte que o vento? Minha mãe a sorrir me disse: Meu filho, é um ser que nós não vemos, é mais forte que o mar que nós tememos, mais forte que o tufão, meu filho, é Deus”. E também: “Da pátria formosa distante e saudoso, chorando e gemendo meus cantos de dor, eu guardo no peito a imagem querida do mais verdadeiro, do mais santo amor: minha mãe”. Uma melodia acompanhava os poemas. Claro que o vocabulário ultrapassava minha compreensão, mas eu amava a musicalidade, imaginava as ondas, ou a tristeza da menina cuja mãe tinha morrido. Anos depois, mestre Antonio Candido lembrou que esses poemas eram cantados nos saraus familiares da sua época. Veja você, a escola de hoje ignora essa riqueza de nossa literatura, formadora da sensibilidade, um verdadeiro tesouro armazenado na memória. Uma pena. Mais tarde aprendi Gonçalves Dias num verso que meu pai repetia: “Já viste nada mais belo do que uma bela mangueira?” Já na adolescência amei Alencar: “Verdes mares bravios. De minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba”, um esplendor nessa descoberta da paisagem. Depois veio Olegário Mariano: “Vinde ver, vinde ouvir, homens de terra estranha, o Brasil de minh’alma atormentado e aflito”. E por aí eu descobria o nacionalismo e o bairrismo... “o Brasil que nasceu na minha terra pernambucana, o Brasil que embalou meus sonhos de menino”. No colégio, adolescente, a gente cantava, sem se dar conta, o patriotismo insuflado pelo Estado Novo e ao qual, ainda que criticado por muitos, Villa Lobos tinha emprestado seu talento: “Até mesmo quando a terra apareceu, fulgurando em verde-ouro sobre o mar, esta terra do Brasil fulgindo à luz, era a taba de nobres heróis” (foi uma surpresa encontrar este trecho num filme de Glauber, não lembro o qual.) A arte do Villa surgia naquela época e a gente cantava a Melodia Sentimental: “Acorda, vem ver a lua”, que voltou a ser interpretada em nossos dias. Toda essa riqueza da arte brasileira de nossa história está sendo deixada de lado em nossas escolas. Não falo por saudosismo, não, em muitos países ainda hoje as crianças são formadas a partir dessa riqueza cultural, dos poemas, das canções e das histórias do folclore. Toda criança francesa sabe recitar Victor Hugo, ou cantar “A la claire fontaine m’en allant promener j’ai trouvé l’eau si belle que je’y suis baigné, Il y a longtemps que je t’aime”. Toda criança americana aprende na escola canções folclóricas como The ashgrove (the friends of my childhood again are before me). Recentemente, no filme Mrs Dalloiway, a personagem canta baixinho uma antiga canção que a gente cantava traduzida, no colégio (Canto de saudade e recordação, voz do pensamento e do coração). Quando comecei a dominar a leitura, meu irmão Lupércio comprava livros infantis de uma chamada Coleção Encantada, com histórias do folclore mundial, lendas antigas: “Jasão era filho do rei de Iolcus, cidade da Grécia antiga”, ou contos de Andersen: “no dia seguinte, as pessoas que ali passavam viam a Pequena Vendedora de fósforos, morta, bem morta de frio”. E, uns anos depois, pude ler, em sua biblioteca, romances para adultos, como *Werther*, de Goethe ou *A Lenda de uma quinta senhorial* de Selma Lageroff. Adolescente, o Curso Clássico enriqueceu minhas leituras com poetas franceses e hispano-americanos. Com os discursos de Cícero, a narrativa das guerras gaulesas; com as Rimas y leyendas, de Bécquer, era uma alegria ler esses grandes autores. E como não tinha dinheiro para comprar livros, frequentava a biblioteca do Instituto de Educação

onde estudava e a Biblioteca Pública da Prefeitura do Recife, pertencente ao Departamento de Extensão Cultural, o DDC.

Claudeci Ribeiro da Silva Araújo – A escolha de ser professora de Letras influenciou na escrita dos romances? No início da sua trajetória recebeu incentivo de algum amigo ou da família?

Luzilá Gonçalves Ferreira – Eu não escolhi ser professora de Letras, as coisas vieram muito naturalmente. Adolescente, eu pensei em ser missionária entre os índios, imagine. Depois queria ser professora de Educação Física. Mas a literatura ganhou o páreo. E me alegro! gostei de repartir com outras pessoas, no caso, alunos, as descobertas dessas belezas de que falei. Além disso, a profissão me deu ocasião de conhecer escritores, de viajar, fazendo palestras em países onde nunca poderia ter ido. Ensinar literatura certamente retardou o meu lançar na escrita de romances. Já tanta gente escreveu coisas belas, para que ser escritora? Mas um dia descobri que talvez pudesse acrescentar alguma coisa a esse enorme acervo de pessoas que resolveram ousar dividir alguma visão de mundo mais pessoal. E pensei em Michelangelo (?) “anchio sonno pittore”. Mande uns contos a alguns concursos, ganhei uns prêmios, mas o Nestlé de Literatura me deu coragem, pois no júri havia Adonias Filho e J. J. Veiga. Me valeu chocolates por vários anos e, em seguida, o convite para ser eu própria membro do júri em concursos seguintes. Além da amizade de Rachel de Queiroz que fazia parte dos convidados dos encontros, e que me incentivou a enviar *Os rios turvos* ao Prêmio Joaquim Nabuco da ABL. E cartas de Drummond, a quem mandei meu livro e que me encorajou a ir adiante. Minha família não teve muita influência nesta trajetória, a não ser a vibração quando publicava algum livro.

Claudeci Ribeiro da Silva Araújo – A escritora Luzilá Gonçalves Ferreira é “imortal” da Academia Pernambucana de Letras (APL). Foi difícil esse reconhecimento?

Luzilá Gonçalves Ferreira – Só consegui entrar numa segunda candidatura, mesmo quando já havia publicado vários livros. Mas me sinto bem por dividir com pessoas amantes de literatura a honra e a responsabilidade do cargo.

Claudeci Ribeiro da Silva Araújo – O Romance Histórico é referência na sua escrita. Como surgiu o interesse de pesquisar e escrever a história dessas mulheres?

Luzilá Gonçalves Ferreira – A História sempre me apaixonou e, sobretudo o modo como as mulheres se inscreveram nessa história. Daí meu interesse em romancear o que viveram, pensaram, sentiram. Mas como saber o que pensava, sentia uma Felipa Raposa no Brasil colonial, uma Anna Paz no tempo dos holandeses? Mergulhei nos documentos da época, mas, de fato, muito de mim transparece nelas, já que escrevo ficção. Li os livros de José Antônio Gonçalves de Mello *No tempo dos Flamengos* e *Gente da Nação*. Outros historiadores, e muitos documentos relativos à Inquisição, como os Autos de julgamento de personagens envolvidos, como a própria confissão de Bento Teixeira em Lisboa. Como vivia o povo naquela época? Li

o extraordinário *Guerras de Alecrim e Mangerona*, de Antonio José, o judeu queimado na Inquisição. Sobre História das mulheres em outras épocas, li George Duby e Régine Pernoud. Continuo me informando sobre nossa história com os livros de Michèle Perrot (*História da vida privada, Une histoire des femmes est-elle possible?*) de quem fui aluna na Universidade Paris VII e que esteve na minha banca de tese de doutorado, uma honra. "Na medida do possível visito os lugares onde acontece a trama do romance. Estive em Ipojuca, para o romance de Anna, por várias vezes, no engenho de Monjope, para a história da Baronesa de Vera Cruz, e tive em mãos parte de sua correspondência. Li o álbum de pessoa da família para *Iluminata* e percorri seu casarão, ainda hoje de pé. Estive em Igarassu várias buscando os passos de Felipe e Bento”.

Claudeci Ribeiro da Silva Araújo – Ao fazer uma leitura de *Os rios turvos* e *Um murmúrio de rosa* percebemos que as duas mulheres (Filipa Raposa e Anna Coelho) foram vítimas de violência psicológica e física no ambiente doméstico, além de acusadas de adultério. Qual é a opinião da escritora em relação a esses temas tão atuais na nossa sociedade?

Luzilá Gonçalves Ferreira – Mulheres vítimas de violência, coisa inaceitável, uma constante em nossa história por conta da formação social defeituosa, da educação, por conta da fragilidade do corpo que a medicina antiga preconizava. Em alguns dos meus romances, mas muito sutilmente, imagino: o que acontecia entre quatro paredes nas relações entre casais daquelas épocas? Por conta de políticas erráticas e de educação deformada, os homens não estão aceitando nossa independência, vivendo mal as mudanças do progresso da humanidade. E esquecendo valores como a harmonia, o respeito, que devem existir em qualquer relação entre seres humanos. Penso que o modo como estão sendo tratados os homens infratores aqui no Brasil deve ser mais rigoroso. Menos complacente. Cadeia neles. Haveria muito mais a dizer sobre o assunto.

Claudeci Ribeiro da Silva Araújo – Fale um pouco do romance *Muito além do corpo*. Por que as personagens são identificadas como TU, EU e ELE?

Luzilá Gonçalves Ferreira – As personagens de *Muito além do corpo* não têm nome, é verdade. Nunca pensei nisso, mas imagino que na minha cabeça eles seriam emblemáticos, apesar do tom intimista do romance.

Claudeci Ribeiro da Silva Araújo – Quantas obras publicadas e prêmios conquistados? Atualmente escreve algum romance histórico?

Luzilá Gonçalves Ferreira – Quantas obras publicadas: perdi a conta, entre romances, ensaios e outros. Estou escrevendo um livrinho de biografias de mulheres pernambucanas, para adolescentes. Retomando história de dona Brites de Albuquerque que, por sete anos, governou a Capitania de Pernambuco (teve o título de A Capitoa), quando Duarte Coelho precisou se ausentar, isso em uma coleção para a Fundação Joaquim Nabuco, que está de posse de um livro

sobre A Imprensa e Educação das Mulheres Pernambucanas no século XIX, com apresentação de Heloisa Buarque de Holanda. E tenho quase pronto um romance de amor, que de algum modo é uma continuação de *Muito além do corpo*.

ANEXO C

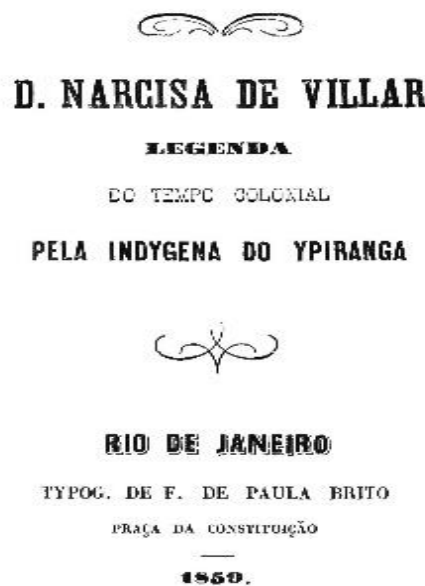
Romances Históricos escritos por mulheres nos séculos XIX e XX

Figura 3 - Trecho do romance *D. Narcisa Villar no Jornal A Marmota* (1858)



Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/>

Figura 4 - Folha de rosto do romance *D. Narcisa Villar* (1859)



Fonte: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3916>

Figura 5 - Capa do romance *A infanta Carlota Joaquina* (1937)



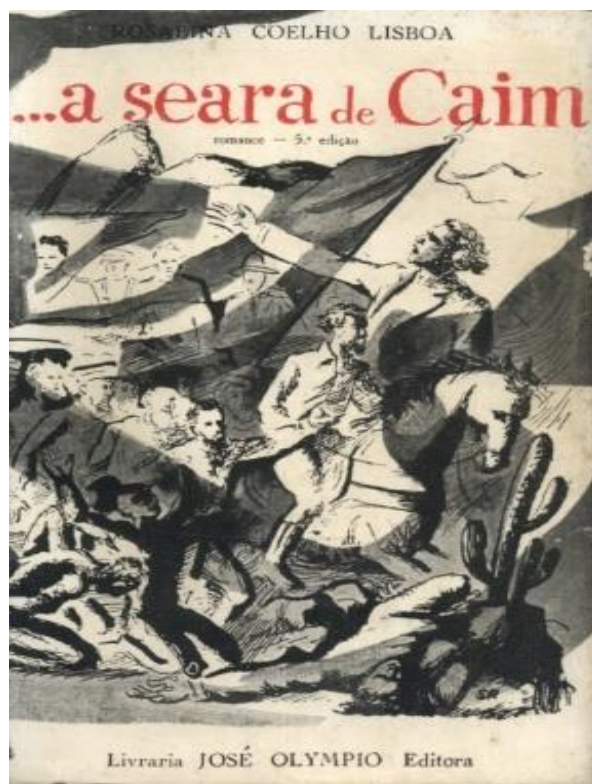
Fonte: <https://livraria.senado.leg.br>

Figura 6 - Capa do romance *Florinda, a mulher que definiu uma raça* (1938)



Fonte: <https://www.gibitecatuneldotempo.com.br/>

Figura 7 - Capa do romance *Seara de Caim* (1952)



Fonte: <https://livrariapublica.com.br/livros>

Figura 8 – Capa do romace *A Muralha* (1954)



Fonte: <https://livrariapublica.com.br/livros>

ANEXO D

Tabela 1- Homicídios de mulheres e feminicídios no Brasil em 2023

TABELA 23
Homicídios de mulheres e feminicídios ⁽¹⁾
Brasil e Unidades da Federação – 2022-2023

Brasil e Unidades da Federação	Homicídios					Feminicídios					Proporção de feminicídios em relação aos homicídios de mulheres	
	Vítimas Mulheres				Variação (%)	Ns. Absolutos			Taxa ⁽²⁾			
	Ns. Absolutos	Taxa ⁽²⁾		2022 ⁽³⁾		2023	2022 ⁽³⁾	2023	2022	2023	Em percentual (%)	
2022 ⁽³⁾	2023	2022	2023		2022 ⁽³⁾						2023	2022
Brasil	3.934	3.930	3,8	3,8	-0,1	1.455	1.467	1,4	1,4	0,8	37,0	37,3
Acre	21	15	5,1	3,6	-28,6	9	10	2,2	2,4	11,1	42,9	66,7
Alagoas	71	79	4,4	4,8	11,3	31	18	1,9	1,1	-41,9	43,7	22,8
Amapá	25	17	6,8	4,6	-32,0	9	4	2,4	1,1	-55,6	36,0	23,5
Amazonas	108	126	5,5	6,4	16,7	21	23	1,1	1,2	9,5	19,4	18,3
Bahia	406	442	5,6	6,0	8,9	107	108	1,5	1,5	0,9	26,4	24,4
Ceará	264	264	5,8	5,8	0,0	29	42	0,6	0,9	44,8	11,0	15,9
Distrito Federal	33	47	2,2	3,2	42,4	22	33	1,5	2,2	50,0	66,7	70,2
Espírito Santo	97	88	4,9	4,5	-9,3	35	35	1,8	1,8	0,0	36,1	39,8
Goiás	137	125	3,8	3,5	-8,8	55	56	1,5	1,6	1,8	40,1	44,8
Maranhão	130	134	3,8	3,9	3,1	69	50	2,0	1,5	-27,5	53,1	37,3
Mato Grosso	101	103	5,6	5,7	2,0	47	46	2,6	2,5	-2,1	46,5	44,7
Mato Grosso do Sul	77	51	5,5	3,6	-33,8	44	30	3,1	2,1	-31,8	57,1	58,8
Minas Gerais	316	323	3,0	3,1	2,2	175	183	1,7	1,7	4,6	55,4	56,7
Pará	209	204	5,1	5,0	-2,4	54	57	1,3	1,4	5,6	25,8	27,9
Paraíba	80	74	3,9	3,6	-7,5	26	34	1,3	1,7	30,8	32,5	45,9
Paraná	256	245	4,4	4,2	-4,3	77	81	1,3	1,4	5,2	30,1	33,1
Pernambuco	219	271	4,6	5,7	23,7	72	81	1,5	1,7	12,5	32,9	29,9
Piauí	71	62	4,2	3,7	-12,7	24	28	1,4	1,7	16,7	33,8	45,2
Rio de Janeiro	283	291	3,3	3,4	2,8	111	99	1,3	1,2	-10,8	39,2	34,0
Rio Grande do Norte	66	55	3,9	3,2	-16,7	16	24	0,9	1,4	50,0	24,2	43,6
Rio Grande do Sul	283	220	5,0	3,9	-22,3	111	87	2,0	1,5	-21,6	39,2	39,5
Rondônia	64	48	8,1	6,1	-25,0	23	21	2,9	2,6	-8,7	35,9	43,8
Roraima	19	17	6,0	5,4	-10,5	3	6	0,9	1,9	100,0	15,8	35,3
Santa Catarina	102	107	2,6	2,8	4,9	57	56	1,5	1,5	-1,8	55,9	52,3
São Paulo	423	447	1,8	1,9	5,7	195	221	0,8	1,0	13,3	46,1	49,4
Sergipe	37	39	3,2	3,4	5,4	19	16	1,6	1,4	-15,8	51,4	41,0
Tocantins	36	36	4,8	4,8	0,0	14	18	1,9	2,4	28,6	38,9	50,0

Fonte: Secretarias Estaduais de Segurança Pública e/ou Defesa Social; Polícia Civil do Estado do Acre; Polícia Civil do Distrito Federal; Instituto de Segurança Pública/RJ (ISP); Censo 2022 - IBGE; Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

(1) A Lei 13.104, de 9 de março de 2015, qualificou o crime de feminicídio quando ele é cometido contra a mulher por razões da condição de sexo feminino. Considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve violência doméstica e familiar e menosprezo ou discriminação à condição de mulher.

(2) Taxa por 100 mil mulheres.

(3) Atualização das informações publicadas no Anuário Brasileiro de Segurança Pública, ano 17, 2023.

ANEXO E

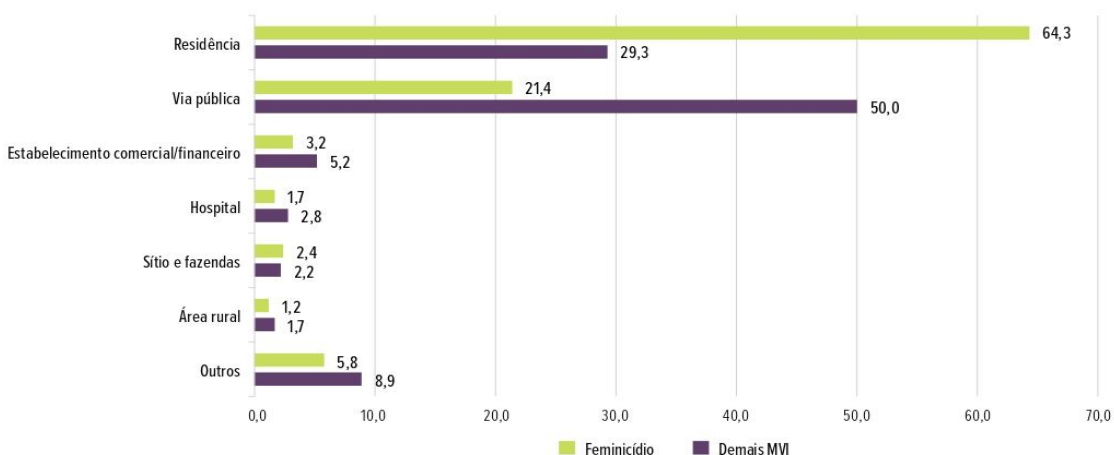
Gráfico 1 - Percentual local de ocorrência dos feminicídios e das demais Mortes Violentas Intencionais (MVI) de mulheres no Brasil em 2023

Anuário Brasileiro
de Segurança Pública 2024

Quando olhamos para o local das mortes, nos feminicídios a casa é o principal cenário (64,3%). De outro lado, 57,9 % das demais formas de MVI acontecem nas ruas, estabelecimentos comerciais e hospitais, sendo que as vias públicas, sozinhas, correspondem a 50% das mortes.

GRÁFICO 41

Percentual local de ocorrência dos feminicídios e das demais mortes violentas intencionais (MVI) de mulheres Brasil, 2023



Fonte: Análise produzida a partir dos microdados dos registros policiais e das Secretarias estaduais de Segurança Pública e/ou Defesa Social. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2024

Considerando todas as mortes violentas de mulheres de forma conjunta, 41,4% acontecem em casa, tornando esse o ambiente mais inseguro para a mulher. As mortes na rua vêm como segundo lugar mais comum, representando 40,1% do total.

QUADRO 06

Distribuição das Mortes Violentas Intencionais (MVI) de mulheres, em comparação com o feminicídio e demais MVI, por local de ocorrência, em % Brasil, 2023

Brasil	Percentual do local de ocorrência das mortes de mulheres - 2023		
	Residência	Via pública	Demais locais
Total de MVI	41,4	40,1	18,5
Feminicídio	64,3	21,4	14,3
Demais MVI	29,3	50,0	20,7

Fonte: Análise produzida a partir dos microdados dos registros policiais e das Secretarias estaduais de Segurança Pública e/ou Defesa Social. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2024