



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GISELA CAROLINA LACERDA ROMA

**ENTRE A MATERNIDADE E O MATRIMÔNIO: REPRESENTAÇÕES DAS
PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS DE SAMANTA SCHWEBLIN**

Recife
2020

GISELA CAROLINA LACERDA ROMA

**ENTRE A MATERNIDADE E O MATRIMÔNIO: REPRESENTAÇÕES DAS
PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS DE SAMANTA SCHWEBLIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof^{fa} Dr^a Karine da Rocha
Oliveira

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

R756e Roma, Gisela Carolina Lacerda
Entre a maternidade e o matrimônio: representações das personagens femininas nos contos de Samanta Schweblin / Gisela Carolina Lacerda Roma. – Recife, 2020.
104p.

Orientadora: Karine da Rocha Oliveira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências.

1. Autoria feminina. 2. Representação de gênero. 3. Literatura contemporânea. 4. Samanta Schweblin. 5. Literatura hispano-americana. I. Oliveira, Karine da Rocha (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-38)

GISELA CAROLINA LACERDA ROMA

**ENTRE A MATERNIDADE E O MATRIMÔNIO: REPRESENTAÇÕES DAS
PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS DE SAMANTA SCHWEBLIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 02/03/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Karine da Rocha Oliveira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por nosso relacionamento diário. Por se revelar, para mim, como a expressão mais linda do amor, da graça e da bondade. Por ser minha companhia mais agradável nos momentos de solidão. Por ser a força que me move até nos períodos mais estáticos. Por fazer com que todas as coisas cooperem para o meu bem. O seu amor me alcança todos os dias. Obrigada por me acompanhar em mais uma etapa da caminhada. Te amo porque primeiro me amastes.

Ao meu querido pai, Daniel Roma, o homem mais incrível que eu conheço! O meu melhor amigo da vida. O pai mais amoroso e presente que uma filha poderia sonhar em ter. Com você aprendo todos os dias, meu velho. Obrigada por sempre acreditar e incentivar tudo que me proponho a fazer. Eu tenho muita sorte por ter o seu *dna*. Te amo infinitamente, paiinho!

À minha amada mãe, Gizele, de quem quase herdei o mesmo nome. Aquela que me gerou e tem me amado com seus cuidados e preocupação. Ela que é uma mulher destemida, equilibrada e sempre pronta a ajudar o outro. Sua vida me inspira, mãe. Obrigada por me amar e por me ajudar, mesmo sem entender muita coisa do que eu estava fazendo. Te amo eternamente.

Agradeço a vocês, meus pais, é por vocês que eu faço tudo. Obrigada por se orgulharem de mim.

Às minhas queridas irmãs, Cássia e Karina, que estão comigo desde que estava no jardim da infância e de igual modo têm seguido até aqui. Obrigada pela torcida, companheirismo e compreensão desde sempre. Vocês são as melhores amigas da vida! Amo muito vocês!

Às minhas sobrinhas, Gabriella e Nicolle, por me perguntarem o que eu fazia todos os dias, por serem pacientes e sempre amáveis. Vocês são meus tesouros.

Ao primo-irmão, Rafael, por me acompanhar desde o início deste processo, por compreender minhas ausências e por sua torcida. Muito obrigada pela parceria.

Aos meus amigos da pós-graduação do grupo *Estalactites literárias/Toque toque dj* : Anderson Félix, Camilla Protetor, Danielly Vieira, Heloiza Montenegro, Rafael Macário e Taciana Soares, por todos os momentos de encontros, trocas e companhia. Em que incluo as amigas Camila de Matos e Vanessa Pereira. Obrigada por tornarem esse processo menos doloroso.

Às amigas: Adriana Silva, por sua disponibilidade e gentileza desde quando tive a ideia de ingressar no mestrado; Cleide Queiroz Freires, por me apresentar Samanta Schweblin e por dividir comigo as dores e alegrias da vida acadêmica; Emilia Spahn, por sua generosidade em

compartilhar comigo leituras sobre Samanta Schweblin. A literatura une e ultrapassa fronteiras. *Muchas gracias* a todas.

Aos demais amigos, amigas que fazem parte da minha vida e aos familiares que compreenderam minhas ausências e torceram por mim. Obrigada por todo incentivo.

À minha orientadora, Karine Rocha, que tem me acompanhado desde a graduação, por ter acreditado em meu trabalho e incentivado à pesquisa. Pela liberdade que me deu de escrever, pelas contribuições e observações. Muito obrigada por ser essa referência de mulher, pesquisadora e orientadora.

Ao professor Alfredo Adolfo Cordiviola e à professora Luciana Calado, pela disponibilidade em compor a banca avaliadora desta pesquisa. Obrigada.

Aos professores das disciplinas cursadas que contribuíram para ampliar minha visão e meus conhecimentos, são eles: Alfredo Adolfo Cordiviola, Brenda Carlos de Andrade, Karine Rocha, Lourival Holanda e Roland Walter. Obrigada por cada texto, discussão e proposta de trabalho.

A todos que fazem parte do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL-UFPE), em especial a Jozaías e Claudyvanne. Obrigada por facilitarem as questões burocráticas.

À *Capes*, pela concessão da bolsa de mestrado.

A você, leitora e leitor, que dedicará um pouco do seu tempo para fazer a leitura desta pesquisa.

Muito obrigada!

Mesmo quando o caminho está nominalmente aberto- quando nada impede que uma mulher seja médica, advogada, funcionária pública-, são muitos [...] os fantasmas e obstáculos pelo caminho. Penso que é muito bom e importante discuti-los e defini-los, pois só assim é possível dividir o trabalho, resolver as dificuldades. Mas, além disso, também é necessário discutir as metas e os fins pelos quais lutamos, pelos quais combatemos esses obstáculos tremendos. Não podemos achar que essas metas estão dadas; precisam ser questionadas e examinadas constantemente. (WOOLF, 2018, p.18).

RESUMO

Inscrita na contemporaneidade, momento em que novas produções literárias de autoria feminina na América hispânica têm encontrado maior visibilidade, a escritora Samanta Schweblin é tida como uma das mais importantes figuras das primeiras décadas do século XXI, na Argentina. Sua singularidade narrativa, em sua contística e romances, é percebida ao retratar o insólito em situações cotidianas através de temáticas que envolvem as relações humanas, provocando inquietações, no limiar entre o realismo e o fantástico. Considerando o valor da sua produção literária no cenário atual, o presente trabalho tem o interesse de discorrer sobre as representações do feminino na narrativa contemporânea, centrado na mulher enquanto escritora e personagem, a partir da produção literária de Samanta Schweblin. O estudo sobre a representação das personagens femininas nos contos da autora será analisado sob a perspectiva de como as personagens da contemporaneidade se contrapõem aos estereótipos tradicionais, no que se refere à temática da maternidade e do matrimônio. Também contemplará um recorte da produção de escritoras da América Hispânica que antecede a Schweblin. No *corpus* da pesquisa foram selecionados contos que trazem o protagonismo da mulher frente aos dramas humanos: “Mujeres desesperadas”, “En la estepa”, “Conservas” do livro “Pájaros en la boca y otros cuentos” (2018) e “Nada de todo esto” e “Salir” do livro “Siete casas vacías” (2015). O respaldo teórico voltado para a Crítica feminista anglo-americana será visto a partir dos trabalhos de Kate Millett (1974), Toril Moi (1988), Sandra Gilbert e Gubar (1974), por tratarem das representações da mulher na literatura, assim como Judith Butler (2010), Teresa de Lauretis (1994) e Joan Scott (2008) por trabalharem a noção de gênero como algo socialmente construído. No tocante aos estudos sobre casamento e amor, o nosso referencial teórico atenderá às concepções de Simone de Beauvoir (1967), Michael Foucault (1985), Judith Butler (2003) e no que refere às questões sobre maternidade, utilizaremos os conceitos de Mary Wollstonecraft (1966), Elizabeth Badinter (1985;2011), e Cristina Stevens (2005; 2007), dentre outras. Centrada na representação da mulher atual na literatura como forma de entender o presente momento e as mudanças das relações de gênero, buscou-se uma ruptura com os estereótipos tradicionais, com vistas a ampliar as possibilidades de leituras dos papéis que as mulheres têm desempenhado. A representação das personagens femininas, no campo do literário, passa por uma transformação de ser um mero agente passivo para um lugar de protagonismo.

Palavras-chave: Autoria feminina. Representação de gênero. Literatura contemporânea. Samanta Schweblin. Literatura hispano-americana.

RESUMEN

Inscrita en la contemporaneidad, momento en que las nuevas producciones literarias de autoría femenina en la América Hispánica han tenido más visibilidad, la escritora Samanta Schwiblin es percibida como una de las más importantes figuras de las primeras décadas de este siglo, en Argentina. Su singularidad narrativa, en su cuentística y novelas, es notada al retractar el insólito en situaciones cotidianas a través de temáticas que envuelven las relaciones humanas, provocando inquietudes, en el umbral entre el realismo y el fantástico. Considerando el valor de su producción literaria en el escenario actual, este trabajo tiene las intenciones de discutir acerca de las representaciones de género en la narrativa contemporánea, centrado en la mujer en cuanto escritora y personaje, a partir de la producción literaria de Samanta Schweblin. El estudio acerca de la representación de los personajes femeninos en los cuentos de la autora será analizado bajo la perspectiva de como los personajes contemporáneos se contraponen a los estereotipos tradicionales, en lo que se refiere al tema de la maternidad y el matrimonio. También contemplará un recorte de la producción de escritoras hispanoamericanas antecesoras de Schweblin. En el *corpus* de la investigación fueron seleccionados los siguientes cuentos: “Mujeres desesperadas”, “En la estepa”, “Conservas” del libro “Pájaros en la boca y otros cuentos” (2018) y “Nada de todo esto” y “Salir” del libro “Siete casas vacías” (2015). La referencia teórica se vuelve hacia la Crítica feminista angloamericana: Kate Millett (1974), Toril Moi (1988), Sandra Gilbert y Gubar (1974), por estudiaren las representaciones de la mujer en la literatura, así como Judith Butler (2010), Teresa de Lauretis (1994) y Joan Scott (2008) por concebir la noción de género como algo socialmente construido. En lo que se refiere a los estudios sobre boda y amor, nuestro soporte teórico atenderá a las concepciones de Simone de Beauvoir (1967), Michael Foucault (1985), Judith Butler (2010) y acerca de las cuestiones sobre maternidad, utilizaremos los conceptos de Mary Wollstonecraft (1966), Elizabeth Badinter (1985;2011), y Cristina Stevens (2005; 2007) de entre otras. Centrada en la representación de la mujer actual en la literatura para comprender el presente y los cambios en las relaciones de género, se ha buscado una ruptura de los estereotipos tradicionales con el interés de ampliar las posibilidades de lecturas de los papeles desempeñados por las mujeres. La representación de los personajes femeninos, en el campo literario, pasa por una transformación de ser un mero agente pasivo para un lugar de protagonismo.

Palabras clave: Autoría femenina. Representaciones de género. Literatura contemporánea. Samanta Schweblin. Literatura hispanoamericana.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	MULHER E REPRESENTAÇÃO.....	15
2.1	SAMANTA SCHWEBLIN: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER CONTEMPORÂNEA.....	15
2.2	CONTRIBUIÇÕES DOS ESTUDOS DE GÊNERO E DA CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA ANGLO-AMERICANA.....	21
2.3	TRAJETO SOBRE A MATERNIDADE E O MATRIMÔNIO REPRESENTADO NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA HISPANO-AMERICANA.....	28
3	A MATERNIDADE E A LITERATURA.....	44
3.1	<i>EN LA ESTEPA</i> : O IDEAL DE REALIZAÇÃO DA MULHER.....	47
3.2	<i>CONSERVAS</i> : O SÍMBOLO DE OPRESSÃO.....	54
3.3	<i>NADA DE TODO ESTO</i> : A RELAÇÃO ENTRE MÃE E FILHA.....	62
4	O MATRIMÔNIO E O AMOR.....	69
4.1	<i>MUJERES DESESPERADAS</i> : SER ABANDONADA VERSUS ABANDONAR.....	74
4.2	<i>SALIR</i> : FRUSTRAÇÃO VERSUS LIBERDADE.....	83
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
	REFERÊNCIAS.....	96

1 INTRODUÇÃO

Uma obra literária de autoria feminina, encontrada em uma estante de uma biblioteca ou figurando entre alguma prateleira da livraria, não será interessante de ser lida e pesquisada apenas pelo fato de ter sido escrita por uma mulher, mas, como aponta Sigrid Weigel (1986) será importante porque “nos permite chegar a novas conclusões sobre a tradição literária das mulheres, saber mais sobre como [...] desde sempre enfrentam seus temores, desejos e fantasias e também as estratégias que adotaram para se expressarem publicamente apesar de seu confinamento ao pessoal e ao privado.” (WEIGEL, 1986, p.71). Embora a literatura produzida pelas escritoras seja um terreno proficiente, dela ainda é requerida uma afirmação. No campo de pesquisa nas áreas de Letras e Teoria da Literatura é possível encontrar trabalhos que versem sobre a produção literária das mulheres, no entanto, o número ainda é limitado se comparado a pesquisas que se debruçam a trabalhar com obras canônicas, majoritariamente escritas por homens.

Compreendendo a relevância de se desenvolver uma pesquisa voltada para o estudo da literatura de autoria feminina, escolhi a escritora argentina e contemporânea, Samanta Schweblin, por, ademais de ser uma das mais importantes escritoras do cenário latino-americano da atualidade, apresentar uma narrativa instigante – ao trazer elementos do fantástico em uma superfície realista que permeiam as relações humanas, de modo provocativo e inquietante, que suscita uma experiência singular de fruição, – e personagens femininas construídas desde uma perspectiva que perpassa os limites dos estereótipos tradicionais. Conforme destaca Lia Cristina Ceron (2018) é possível ver de outra maneira a relação com o mundo e com os sujeitos e que a forma que o texto interfere com a percepção da realidade, a partir da densidade da narrativa de Schweblin, que está atrelada a dois universos da tradição literária hispano-americana: em geral, ao retomar o gênero conto, e em particular, pelos aspectos da literatura fantástica no constructo das narrativas (CERON, 2018). Apontando que além dessa retomada, a escritora também atualiza esses dois universos na produção literária contemporânea “ao problematizar os limites da nossa realidade, de maneira às vezes quase que inacreditável, mas ainda assim verossímeis”. (CERON, 2018, p. 3).

Samanta Schweblin (1978), de sobrenome alsaciano, nascida em Buenos Aires, iniciou a prática da escrita aos sete anos, por meio de diários, incentivada por seu avô, o artista plástico Alfredo de Vincenzo, que compartilhava o gosto pelas célebres escritoras: Alfonsina Storni e Gabriela Mistral (MELLO-GERLACH, 2017). Ela publicou os livros de contos *El núcleo del*

distúrbio (2002), *Pájaros en la boca* (2009), *Siete Casas Vacías* (2015); o romance *Distancia de rescate* (2014), e o recém-lançado *Kentukis* (2018). Schweblin alcançou notoriedade após receber diversas premiações, como os prêmios *Juan Rulfo* e *Ribera de Duero de Narrativa Breve*. As suas obras já foram traduzidas para mais de vinte idiomas e sua estreia no mercado editorial do Brasil, se deu em 2012, com a publicação de *Pássaros na boca*, editada pela Benvirá. A obra que reúne em uma antologia, dezoito contos de seus dois primeiros livros, traduzido por Joca Reiners Terron e do romance *Distância de resgate* (2016) que tem a tradução de Ivone Benedetti, pela editora Record. Apesar de sua produção ter o reconhecimento da mídia e da crítica, dentro do campo acadêmico, o número de pesquisas ainda é limitado e recente.

Grande parte da tradição literária de escritoras da América Hispânica estabelece conexões significativas com a História, ao questionar a escrita e repensá-la partindo da perspectiva das mulheres em que se “permite a percepção de um modelo de sociedade que desvela a discriminação sofrida por quem não pertence ao segmento dominante [...] no mundo real, considerando a discussão sobre as questões de gênero e literatura” (ZINANI, 2006, p. 258). No que se refere a gênero e tradição literária, de modo mais específico: “A Argentina revela uma tradição literária [...] que oscila entre o conservadorismo doméstico cujo eixo é o lar e a família e um discurso anárquico, às vezes subversivo, que mina a lealdade das mulheres às retóricas nacionalistas” (MASIELO *apud* ROCHA, 2013, p. 32). A literatura produzida pelas autoras argentinas no século XXI tem alcançado, de acordo com, Ana Cuiñas (2020), um protagonismo insólito, com o aumento da publicação de escritoras como Luisa Valenzuela, Ana María Shua e Mariana Enríquez, todas da geração de Samanta Schweblin. É consequência da articulação de um discurso literário de tradição feminista que vem surgindo desde a década de setenta e tem alcançado seu período de maior desenvolvimento nos últimos anos (CUIÑAS, 2020).

É salutar a menção, no que se refere à produção das escritoras hispano-americanas, em sua maioria, a inserção das temáticas que apontam para a desconstrução de categorias fixas, tidas pela sociedade patriarcal, no que se relaciona à maternidade e o amor/matrimônio. A mulher representada na produção de autoria feminina, a partir da temática do casamento e da maternidade ampliou a possibilidade de leitura das personagens femininas na literatura, de aspectos complexos que permeiam o universo das mulheres e que precisam ser trabalhados a partir da ótica feminina (STEVENS, 2007).

Fez parte do constructo social do estereótipo da mulher ao longo dos séculos, desde a sua infância estar entre o matrimônio e a maternidade, uma vez que já era instruída a seguir este caminho como um dos únicos possíveis. Desempenhar as funções de mãe e esposa era tido como o ideal a ser alcançado. Percorrer outras rotas, fora do âmbito do lar, era uma difícil missão, uma vez que ter outros papéis na sociedade não era visto como algo positivo. O casamento sempre se apresentou de modo distinto para a mulher em relação ao homem. (BEAUVOIR, 1967). O vínculo da mulher com o amor e o matrimônio passava por questões sociais que envolviam o *status quo*, era o emprego, a oportunidade de sair da casa dos pais. Ser mãe ampliava esse *status* na medida em que conferia um herdeiro para seu marido. A mulher infértil se tornava infeliz e a que não se casava, era tida, pela sociedade, com o estigma de *solteirona* e, por conseguinte menos relevante, por não desempenhar as funções principais que cabiam a uma mulher. A maioria das imagens literárias da maternidade nos vem filtrada através da consciência e do olhar masculino (BADINTER *apud* STEVENS, 2005).

As características dos autores, sua compreensão sobre o entorno e as relações humanas e de poder compõem parte de sua obra, de maneira consciente ou inconsciente e leva em conta, e sua maioria, os fatores históricos e políticos. As representações que fazem do outro, sendo este um personagem, por exemplo, partem dos interesses de quem escreve e de como espera que sejam recebidas por determinado público leitor. A forma de representar a mulher na literatura é o eixo que norteia esta pesquisa, especificamente no que se refere às personagens da contemporaneidade. Dentro do cânone ocidental foi trazido pela crítica literária feminista anglo-americana o problema dos estereótipos que seguia um padrão recorrente nas obras majoritariamente escrita por homens, de que o feminino estaria limitado a determinados comportamentos, como delicadeza e fragilidade, em detrimento de força e coragem, e que os únicos destinos possíveis para uma mulher se relacionava ao universo que permeia entre o matrimônio e a maternidade.

Graças aos estudos de resgate sobre escritoras que estiveram no ostracismo ao longo dos séculos, tem sido possibilitado um alargamento no cânone, perpassando fronteiras que limitavam a literatura de autoria feminina; autoras têm encontrado espaço dentro do âmbito da Academia e permitindo a leitura de personagens de mulheres antes nunca vistas e ouvidas, percorrendo caminhos desconhecidos. É a partir dessa inquietação com a complexidade de novos papéis que as mulheres têm assumido na atualidade, ocupando diferentes espaços na sociedade, no que se refere ao âmbito profissional, acadêmico e familiar, e como isso tem se

relacionado com as personagens femininas que vêm sendo representadas nas narrativas das escritoras da contemporaneidade, que surge esse trabalho.

Dito isto, a proposta deste estudo é aprofundar e aprimorar as discussões relacionadas às representações de gênero na narrativa contemporânea, centrado na mulher enquanto escritora e personagem, a partir da contística de Samanta Schweblin. Tendo o gênero como categoria de análise do texto literário, propomos trazer uma leitura sobre a representação da mulher nos contos da escritora sob um viés de como as personagens da contemporaneidade se contrapõem aos estereótipos tradicionais, a partir dos temas da maternidade e do matrimônio. Cada conto, em sua narrativa, apresenta mulheres em seu universo individual, e as relações existentes entre o gênero feminino diante dos dramas humanos. Para tanto o *corpus* utilizado nesta pesquisa, reúne cinco contos de duas antologias da escritora: “Mujeres desesperadas”, “En la estepa”, “Conservas” do livro “Pájaros en la boca y otros cuentos” (2018) e “Nada de todo esto” e “Salir” do livro “Siete casas vacías” (2015).

O presente trabalho está estruturado em uma organização de cinco capítulos, o primeiro e o último estão dedicados, respectivamente, à introdução e à conclusão. Os outros três – o segundo, o terceiro e o quarto- estão divididos por temas que se relacionam. No segundo capítulo, intitulado: “Mulher e representação” discorremos sobre a produção da escritora Samanta Schweblin e como as personagens femininas são representadas. Na sequência se percorre um trajeto sobre a maternidade e o matrimônio representado na literatura de autoria feminina hispano-americana do século XVII à contemporaneidade, abarcando as contribuições dos Estudos de gênero (Butler, 2010; Lauretis, 1994; Scott, 2008), os postulados da Crítica literária feminista anglo-americana (Kate Millet, 1974; Toril Moi, 1988; Sandra Gilbert e Susan Gubar, 1979) por tratarem da representação da mulher na literatura, e um recorte das produções das escritoras da América Hispânica (de Sor Juana Inés de la Cruz até Samanta Schweblin).

No terceiro capítulo, que tem por título: “Maternidade e literatura”, discutiremos sobre a questão do tema da maternidade representado na literatura, a partir dos textos teóricos de Mary Wollstonecraft (2015), Elizabeth Badinter (1985; 2011) e Cristina Stevens (2005; 2007) e na análise das representações femininas da maternidade através das personagens que se configuram nas narrativas. Nos contos “En la estepa” e “Conservas” a análise será em temas correlatos, sendo estes infertilidade e aborto, respectivamente. A partir da perspectiva de gênero abordamos o tema da maternidade em suas múltiplas facetas, podendo tanto aparecer como um símbolo de ideal de realização das mulheres como também como um símbolo de opressão. Em

“Nada de tudo isto” partimos do mito do “instinto materno” e de como isso é desconstruído através da relação entre mãe e filha.

No quarto capítulo, intitulado: “Matrimônio e amor”, a partir do arcabouço de Judith Butler (2010), Simone de Beauvoir (1967), Michael Foucault (1977) e Marilena Chauí (1984), tratamos das representações da mulher contemporânea no que diz respeito ao casamento e ao amor. No conto “Mujeres desesperadas” trataremos a discussão do tema casamento, que na literatura costumeiramente aparece como único destino possível para a mulher e quais são os efeitos dos abandonos para as personagens da narrativa. Seguindo a linha do tema matrimônio, em “Salir” discutimos a liberdade da esposa fora dele, através da experiência da personagem frustrada que sai de casa e encontra na rua uma libertação, confrontando o padrão da mulher como “anjo do lar”.

2 MULHER E REPRESENTAÇÃO

A proposta para este capítulo está centrada na compreensão das imagens da mulher projetada na literatura, de como ela é percebida pela sociedade e de como é representada por quem cria as personagens, uma vez que a representação do feminino é regida por uma convenção social que delimita sua atuação. Ao longo do tempo isto foi mudando conforme a mulher foi adentrando ao mercado de trabalho, tendo acesso à educação superior, conquistando o voto e a liberdade para viajar sozinha, e alcançando maior possibilidade de controlar sua própria vida. Na literatura as representações também acompanham essas mudanças, os processos emancipatórios produzem diferentes papéis de mulheres, com distintos ideais, desejos e trajetórias.

Para retratar uma personagem feminina se cria uma representação da mulher, de acordo com o conceito prévio que se tem e de acordo com os ideais de feminilidade presentes na sociedade em que se encontra. Em sua maioria, a concepção do padrão feminino se relaciona, no Ocidente, com o princípio das relações entre matrimônio e maternidade como única e possível fonte de ideal de realização da vida da mulher, em que o trabalho doméstico e a rotina do lar são complementares a esse padrão, sendo qualquer outro estilo de vida subversivo a essa lógica e que vai de encontro ao signo “mulher” tido pela cultura. A representação de feminino passa pela subjetividade de quem escreve a partir das suas intenções e do público receptor.

O protagonismo percebido das personagens das mulheres representadas na literatura, principalmente, a partir do caráter *autodiegético/homodiegético* da narrativa, possibilita o trilhar de diferentes caminhos e ocupações de novos espaços e funções. A narradora-personagem, comumente percebida na ficção de autoria feminina, apresenta protagonistas inovadoras em que se permite perpassar os limites dos estereótipos e se possibilita um alargamento da representação da mulher na literatura contemporânea, como faz Samanta Schweblin.

2.1 SAMANTA SCHWEBLIN: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER CONTEMPORÂNEA

Em seu artigo sobre as imagens da mulher na literatura, a autora Regina Dalcastagnè (2007) traz dados de uma pesquisa sobre a sub-representação de mulheres como personagens

na ficção. Que “além de serem minoritárias nos romances, as mulheres também têm menos acesso à ‘voz’, isto é, à posição de narradoras, e estão menos presentes como protagonistas das histórias.” (DALCASTAGNÈ, 2007, p.128). Sobre a representação da mulher na literatura, a pesquisadora aponta que, as escritoras constroem representações femininas mais plurais e detalhadas ao incluírem, por exemplo: “temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero.” (DALCASTAGNÈ, 2007, p.130). Ainda, segundo a autora, a personagem contemporânea, desde o início do século XX, vem se tornando cada vez mais complexa.

Na atualidade, pode-se afirmar que a argentina Samanta Schweblin (1979-Buenos Aires) é uma escritora que tem ocupado uma posição de destaque dentro do campo literário. Consagrada, através de suas obras –contos e novelas- como uma das autoras contemporâneas mais importantes do universo das letras hispânicas. A referida escritora possui uma gama de entrevistas concedidas a diversos meios de circulação. Seu nome tem sido referência na América Latina, tendo suas publicações em evidência, estando sempre nas primeiras posições- lhe conferindo diversas premiações e traduções-, alcançando notoriedade também dentro do campo cinematográfico, em que a sua obra literária “Distancia de rescate” (2014) será transposta para filme em parceria com a cineasta peruana Claudia Llosa. Reconhecida pelo público leitor e pela crítica, críticos e escritores lhe tecem muitos elogios, como aponta Flavia Pitella (2018): ¹“La mejor escritora de cuentos que há dado la literatura hispanohablante en los últimos 30 años” e Mario Bellatín (2018) ²“el lector se llevará la sorpresa de descubrir que en un texto literario están contenidas todas las demás artes. Schweblin es una experiencia más parecida a la que se puede tener en una galería o frente a una película de autor que delante de un libro sacado de algún estante gris”. Inserida nessa era tecnológica, como as demais escritoras de sua geração, Schweblin tem construído, a partir das redes sociais e meios de comunicação, um vínculo próximo com o público receptor de suas produções literárias, por meio de entrevistas virtuais e compartilhamento de projetos futuros, como o exemplo da divulgação de “Kentukis” em 2018. “Schweblin tiene además con los medios y las redes sociales, como la mayoría de los escritores actuales, una relación de afinidad que hace posible, no sólo que llegue

¹ O comentário de Flavia Pitella encontra-se na segunda orelha do livro “Pájaros en la boca y otros cuentos” de Samanta Schweblin, da Editora Random House.

² O comentário de Mario Bellatín encontra-se na segunda orelha do livro “Pájaros en la boca y otros cuentos” de Samanta Schweblin, da Editora Random House.

a un público creciente, sino que mantenga un vínculo de cercanía con otros escritores con los que forma una generación literaria.” (VEGA, 2020,p.26).

Em sua recente publicação sobre Schweblin, a pesquisadora Carolina Vega (2020) aponta que, parcela da produção de autoria da escritora argentina surge a partir de sua subjetividade, como, por exemplo, de questões referentes à maternidade – tema central em suas narrativas – como no conto “conservas”- que será trazida sua análise nessa pesquisa – em que uma memória de sua infância terá uma relação com a construção do conto: “El recuerdo se remontaba a su edad de siete u ocho años cuando un amiguito le había propuesto tener un hijo. [...]el niño le pidió que pusiera las manos juntas [...] y depositó en ellas una semilla de naranja al tiempo que le aconsejaba que la tragara para poder ser padres” (VEGA,2020, p.24). Vega (2020) também sugere que, a partir das entrevistas concedidas por Schweblin, a crítica a relaciona com a tradição literária latino-americana (Antonio di Benedetto, María Luisa Bombal, Horacio Quiroga, Juan Rulfo, Luisa Valenzuela...), e da literatura argentina que se vincula com o fantástico na narrativa (Adolfo Bioy de Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo). “Es frecuente la construcción de sus respuestas en forma de largas listas de lecturas de autores de distintas latitudes. De manera permanente va estableciendo lazos simbólicos entre la tradición literaria y su propia obra.” (VEGA, 2020, p.26).

Definir em qual gênero se enquadra a produção da autora é um tema controverso. Enquanto uns a encaixam dentro do realismo fantástico, outros a inserem dentro do fantástico ou do terror, dividindo opiniões de estudiosos e críticos literários. Em sua pesquisa intitulada “Por una poética de la indeterminación en la narrativa de Samanta Schweblin”,a autora Emilia Spahn (2019) propõe uma leitura a partir de uma poética da indeterminação, na medida que “la configuración de ambigüedades, [...]la ausencia de explicaciones, los silencios, omisiones y fisuras en el hilo de la narración, son destacados como una particularidad de los textos de la autora, que bien podrían pensarse en función de una poética de la indeterminación.” (SPANH, 2019, p. 4). Para Spanh (2019), mais importante do que enquadrar a produção de Schweblin em determinado gênero é buscar o centro das ambiguidades nas indeterminações: “lo que en el interior de cada mundo ficcional puede entenderse de varios modos, admitir distintas interpretaciones, dar, por consiguiente, lugar a dudas, incitar la incertidumbre en el lector, según la posición que le es asignada por el mismo texto” (SPANH, 2019, p. 9).

O contexto das publicações das obras de Schweblin está situado na primeira década do século XXI, período atual em que a literatura produzida pela mulher hispano-americana tem sido percebida de uma maneira diferente das que lhe antecederam. A crítica aponta que é

possível que nas narrativas da escritora esteja representada parte da sua memória recente da Argentina, que estava situada em um contexto histórico de período pós-regime totalitário, em que existe uma possibilidade dessas lembranças se correlacionarem com temas das suas obras, no que refere à representação da condição humana, das violências, medos e do isolamento. Como o exemplo do conto “Matar un perro”, o qual tem sua publicação original no livro “El núcleo do disturbio” que “es asociado frecuentemente con los métodos represivos de los gobiernos militares y si bien sostiene que jamás pensó en ello al escribirlo, la literatura siempre funciona como espejo y cada sociedad refleja en ella sus miedos, sus pecados y sus culpas.” (VEGA, 2020, p.27). A temática do medo e do terror também se correlaciona com questões que permeiam as relações familiares, como a infância, adolescência e maternidade.

Os contos da escritora Samanta Schweblin, que serão analisados posteriormente nos capítulos 3 e 4 desta pesquisa, integram os livros “Pájaros en la boca y otros cuentos” (2018) da editora Random House e “Siete casas vacías” (2015) da editora Páginas de Espuma. “Pájaros en la boca”, seu segundo livro, de título correspondente ao conto de mesmo nome que integra a antologia, originalmente publicado em 2009, abarca uma coletânea de contos que retrata em suas narrativas as relações familiares em que o insólito emerge de maneira sutil em situações cotidianas, é tido como uma obra que se filia ao modos de narrativa do realismo fantástico. Na presente edição que será usada aqui, impressa na Argentina, intitulada “Pájaros en la boca y otros cuentos” (2018) se agregam contos de seu primeiro livro “El nucleo del distúrbio” (2002) a dois outros contos inéditos, totalizando vinte e dois contos (2002: “mujeres desesperadas”³, “matar a um perro”, “hacia la alegre civilización”, “agujeros negros”, “la pesada valija de Benavides”; 2009: “Irman”, “Conservas”, “Mariposas”, “Pájaros en la boca”, “Papá Noel duerme en casa”, “El cavador”, “Última vuelta”, “Mi Hermano Walter”, “El hombre sirena”, “La furia de las pestes”, “Cabezas contra el asfalto”, “La medida de las cosas”, “Bajo tierra”, “Perdiendo velocidad”, “En la estepa”; 2017: “Oligrins”, “Un gran esfuerzo”). Em relação à sua materialidade, os contos tem uma média de oito páginas, com exceção de “La pesada valija de Benavides” que contém vinte páginas.

“Siete casas vacías” (2015), na sequência de “Pájaros en la boca” (2009) é o terceiro livro de contos publicado pela escritora portenha. O número simbólico *sete* remete aos sete contos do livro (“Nada de todo esto”, “Mis padres y mis hijos”, “Pasa siempre en esta casa”,

³. O conto “Mujeres desesperadas”, foi publicado originalmente no livro “El núcleo del distúrbio” (2002); Na versão publicada em “Pájaros y la boca y otros cuentos” (2018) contém acréscimos na narrativa, como a inserção de outras personagens. Será essa a versão que analisaremos neste trabalho.

“La respiración cavernaria”, “Cuarenta centímetros cuadrados”, “Un hombre sin suerte” e “Salir”) que tem a casa como elemento que une os contos e aparece como espaço em que a família se relaciona e se desloca. Os conflitos que as personagens vivem envolvem situações possíveis de suceder no dia a dia e que se soma ao estranho e ao insólito dos eventos que ocorrem. No que toca à sua materialidade, os contos têm em média dez páginas, exceto por “La respiración cavernaria” que contém cinquenta e duas páginas e que no ano de 2017 foi publicado à parte com ilustrações de Duna Rolando pela editora Página de espuma.

A fortuna crítica sobre a literatura da autora argentina é escassa. Ainda que a produção da escritora seja notável, e exista uma numerosa quantidade entrevistas e artigos em revistas sobre sua narrativa, no espaço acadêmico se encontra pouco explorada. Do pequeno número de trabalhos publicados até o momento, a maioria se debruça para discorrer sobre a relação da sua obra com a categoria do realismo fantástico (Garcia, 2016; Simonses, 2013; Guarnieri Atik, 2014, dentre outros). No que se refere aos trabalhos que foram feitos a partir da perspectiva de gênero e da crítica feminista encontramos as seguintes pesquisas em língua espanhola: O artigo “Gradaciones: muy leídas, poco leídas, mal leídas, nada leídas”, publicado em 2010, de autoria de Nora Domínguez, dentre os textos de outras escritoras hispânicas, traz os contos “Conservas” e “Pájaros en la boca” de Schweblin, para discorrer sobre as representações do feminino e os imaginários sexuais nacionais e suas biopolíticas; Em ensaio intitulado : “Mujeres desesperadas (por definirse): Un análisis de las relaciones entre los sexos en la obra de Samanta Schweblin” (2012), Hernán Faifman discute, a partir dos contos “Matar a um perro” e “Mujeres desesperadas” sobre as relações de dominação e submissão entre o sexo masculino e feminino; De autoria de Eugenia Zicavo, Julieta Astorino e Lucas Saparosi e, que tem por título: “Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente” (2017), em que incluem o conto “Conservas” de Schweblin, para discorrer sobre a representação da maternidade e da ausência dela, em uma perspectiva sociocultural e a partir das teorias de Bakhtin (2005) e Goloboff (1984), dentre outros; O artigo “ ‘Conservas’ y Distancia de rescate: la narrativa fantástica de Samanta Schweblin a la luz de la (no) maternidad” (2018) de Gabriela Trejo Valencia, em que a autora revisa o conceito de fantástico (Schneider, Caillois, Vax, Todorov o Barrenechea) e das questões de gênero (Beauvoir) a partir da análise das obras “Distancia de rescate” e do conto “ Conservas” de Samanta Schweblin.

As personagens femininas dentro da contística *schwebliana*, em sua maioria, se apresentam em primeiro plano, contando suas próprias histórias, e resolvendo os mais diversos conflitos que permeiam o entorno de uma mulher da atualidade. Como ocorre no conto

“Conservas” que a personagem principal decide postergar sua decisão pela maternidade: “ ‘lo femenino’ en la narrativa de Schweblin expone [...] la presentación de personajes de distintas edades que se ven enfrentados a situaciones de diverso orden (enfermedad, abandono, violencia, abuso, servidumbre, elecciones vitales, pérdidas, renunciamentos)” (VEGA, 2020, p. 28). O modo como a personagem feminina aparece nos seus contos, majoritariamente, assumem o papel de protagonistas e narram suas experiências sobre a maternidade ou ausência dela, o abandono, as violências, dentre outros temas que permeiam a vida da mulher.

As mulheres são representadas em muitas facetas, demonstrando que dentro de um mesmo gênero há muitas variantes. “As ações femininas mais potentes na América Latina [...] advêm da cultura argentina, graças à tradição das *belles lettres*, por ter estabelecido um eixo de identidade feminina fora das concepções míticas” (ROCHA, 2013, p. 32). Dentro de suas narrativas são explorados os temas da maternidade e das relações conjugais a partir da experiência feminina. A figura da esposa e, sobretudo, da mãe conduzem os textos. Das decisões que tomam, dos conflitos que passam e das responsabilidades que devem ter. Frente a diferentes situações, cada uma lida de forma humana, que acabam por não condizer com o esperado, a maioria de suas personagens subverte os padrões tradicionais de feminino. Schweblin e as escritoras de sua geração têm o desejo de encontrar sua própria voz e oferecer uma perspectiva diferente de descrição das relações contemporâneas.

Com a chegada de novas vozes de escritoras na América Hispânica, como a de Samanta Schweblin, apareceram personagens femininas inovadoras. Sobre as produções recentes da ficcionista, é apontado que “[...] principalmente entre personajes de mujeres en la que pequeñas manías desembocan em grandes consecuencias que dejan al lector en una especie de shock” (SALAZAR, 2016, on-line). Todavia, antes de Samanta Schweblin ter o espaço que lhe coloca numa posição de reconhecimento da sua produção literária, outras mulheres, escritoras da América Hispânica, desbravaram lúgubres caminhos ao trazer vozes a personagens silenciadas pela literatura canônica ocidental. A pesquisa sobre a representação de personagens femininas em obras de escritoras da América hispânica, principalmente no que se refere aos temas da maternidade e do matrimônio/amor, é recente e escassa. Diversas autoras ainda permanecem no ostracismo e, por conseguinte, muitas de suas produções. Portanto, se tornou de extrema relevância trazer esse percurso antes de adentrar nas representações contemporâneas na obra de Schweblin.

Para a leitura que este trabalho se propõe a fazer da contística *schwebliana* se tem os aportes dos Estudos de Gênero como análise da ficção e da crítica literária feminista no que se

refere às representações das personagens na literatura. É importante entender, antes disso, no presente capítulo, como que as representações da mulher, a partir do tema da maternidade e do matrimônio vem sendo trazida pelo cânone – em sua maioria masculino; como que essa representação aparece na literatura de autoria feminina da América Hispânica. Propomos um trajeto desde o século XVII até a contemporaneidade, para depois se adentrar à narrativa atual de Schweblin (nos capítulos 3 e 4) e compreender como que as representações das personagens se contrapõem aos estereótipos tradicionais e a relevância do debate sobre os diferentes perfis existentes de mulheres que perpassam os limites dos padrões institucionalizados.

2.2 CONTRIBUIÇÕES DOS ESTUDOS DE GÊNERO E DA CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA ANGLO-AMERICANA

A relação entre literatura e autoria feminina nem sempre foi uma realidade possível. De acordo com Virgínia Woolf (2018): “De fora, existe coisa mais simples do que escrever livros? De fora, quais os obstáculos para uma mulher, e não para um homem? Por dentro [...] ela ainda tem muitos fantasmas para combater, muitos preconceitos a vencer.” (WOOLF, 2018, p. 17). O caminho que existia para as mulheres não estava pavimentado, as barreiras da falta de aceitação, da descrença e do rechaço não permitiram que muitas delas levassem adiante o seu ofício, uma vez que, a sociedade não concebia que no espaço do literário coubesse o feminino. Quando uma mulher escrevia, precisava corresponder aos estereótipos de uma escrita que tivesse características do que era tido como feminilizante: “Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem uma opinião própria. E principalmente seja pura” (WOOLF, 2018, p. 12). No entanto, muitas escritoras acreditavam em suas opiniões e não aceitaram as imposições postas sobre elas, pois, a busca de uma representação e uma voz própria era um desejo. “Matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora.” (WOOLF, 2018, p. 14).

A escrita de autoria feminina vem rompendo as barreiras dos discursos de poder ao apresentar o feminino através de representações pouco encontradas na literatura tradicional. “Hoje o resgate de obras de autoria feminina rompe o monólogo masculino” (SCHMIDT, 2000, p. 84). As escritoras hispano-americanas são um exemplo dessa afirmação, em suas produções buscaram trazer temas e representações inovadoras, quebrando o silêncio de toda uma existência. Elas desbravaram os caminhos que hoje têm as vias abertas para as autoras

contemporâneas, dentre as quais, Samanta Schweblin se encontra, tendo visibilidade, espaço e a atenção da crítica.

Ao projetarmos o nosso olhar para a contística da escritora argentina Samanta Schweblin, no contexto da atualidade, a partir da perspectiva do gênero como categoria de análise do texto literário (SCOTT, 1989), se torna possível observar o protagonismo das personagens femininas. Muitas delas narram suas próprias histórias de modo singular, das quais se diferem uma das outras, ao mesmo tempo que compartilham situações em comum. Em que proporciona uma leitura enriquecedora da mulher representada em diversos prismas e cenários que dialogam com o presente momento de mudanças socioculturais e dos papéis atribuídos às mulheres na sociedade, na medida em que, as representações podem ser ressignificadas ao longo do tempo.

O entendimento do caráter social dos papéis de gênero também é importante para ressaltar que o gênero tem sua construção distinta de acordo com o momento histórico, com aspectos culturais de cada sociedade e que possuem algumas variáveis através das épocas (FLAX, 1992). A escrita da mulher contemporânea tem sido produzida em um grau de complexidade que tem permitido múltiplas formas de leituras. Através da sua inserção no âmbito literário, se possibilita pensar em um alargamento do cânone, que ainda é tão restrito, para abrir espaços para produções que sempre estiveram à margem, como sinônimo de literatura “menor”.

Entretanto, antes do conhecimento das primeiras obras de autoria feminina, as representações das personagens femininas eram feitas majoritariamente por escritores do sexo masculino, muitas delas apenas refletiam a visão do autor e reforçavam estereótipos tradicionais. Em seu trabalho, Schmidt (2000) discute a questão das representações estereotipadas como elemento chave do processo de subjetivação no discurso colonial e cita o pesquisador dos Estudos Culturais Homi Bhabha que define estereótipo como “um elemento fundamental do discurso colonial, como uma complexa articulação de fetichização e fobia, negação e projeção, defesa narcísica e identificação agressiva, a partir de processos de construção identitária e de significação” (BHABHA *apud* SCHMIDT, 2000, p. 95). A construção de estereótipos de gênero impõe uma hierarquia da relação entre o masculino e o feminino: “precisamos substituir a noção de que o poder social é unificado, coerente e centralizado por alguma coisa que esteja próxima do conceito foucaultiano de poder, entendido como constelações dispersas de relações desiguais constituídas pelo discurso nos ‘campos de forças’” (SCOTT, 1989, p. 20).

Foi a partir da palavra dos homens, dos seus discursos e representações, que se elaborou imagens de mulheres sobre como elas deveriam ser. Segundo Margarita Ortega (2006) parte dessas representações tinham as intenções de educá-las para o matrimônio e para a vida familiar, de acordo com os interesses do patriarcado. “La recepción que las mujeres pudieron hacer de estos discursos que, sin duda, debieron influir en la construcción de la identidad femenina” (ORTEGA, 2006, p. 15). Dentro do terreno dos textos que se referem à vida das mulheres, a relação da mulher com o trabalho aparece por meio de funções específicas que em sua maioria se desenvolvia dentro âmbito do lar e sem remuneração. “El trabajo de las mujeres era una fusión de tareas [...] derivadas del consumo familiar, que incluían desde el parto hasta procurar y preparar los alimentos, cuidar a ancianos y niños [...]” (ORTEGA, 2006, p. 17).

A representação da mulher na família – como um lugar de reprodução social e espaço de relações interpessoais – será de um papel passivo e dependente do marido que, em oposição, terá um papel ativo e central nas decisões do núcleo familiar. “Esta imagen es la que aflora en los textos normativos, que estructuran la familia en torno a la figura del cabeza de la familia, que se representa como ‘padre, esposo y señor’” (ORTEGA, 2006, p. 17). A figura feminina deveria ser escrupulosamente cuidadosa com sua fama e sexualidade, sendo ela solteira ou casada, os padrões de moralidade que lhes eram impostos, serviam para manter a ordem social e para que fossem vistas como dignas de contraírem um matrimônio com algum desses homens que não carregavam o peso desses regimentos estritos para as mulheres. “La vigilancia activa de las mujeres casadas o solteras de todas las familias se señalaba como algo necesario para que todo el clan familiar pudiera disfrutar de respetabilidad en su comunidad” (ORTEGA, 2006, p. 19).

Dentro do âmbito literário, os Estudos Culturais de Gênero e o Feminismo, terá por foco as discussões sobre questões que se relacionam com a produção feminina, a representação da mulher na literatura, a opressão do patriarcado e as construções das identidades. “A representação da mulher na literatura, [...] favorece aproximações de variadas ordens, tais como psicanálise, pós-colonialismo, pós-modernismo, entre outras, constituindo um modelo de crítica literária muito produtivo, a crítica feminista.” (ZINANI, 2015, p.407). A releitura de obras canônicas - escritas quase que exclusivamente por homens -, que integram parte da tradição literária ocidental, foi o ato fundador da crítica feminista anglo-americana que se concentrou nas formas de representação das personagens femininas. Essa vertente se revelou de grande importância na crítica ao gerar inúmeras análises dos estereótipos e representações femininas presentes na literatura.

O texto literário abarca uma problemática de temas, conteúdos e ideias que se referem ao contexto político, social e cultural em determinado momento histórico e as suas produções não são imparciais, uma vez que “a escrita sempre foi uma forma de poder” (REIS, 1992, p. 67). A partir da leitura feminista, que tem o gênero como categoria de análise do texto ficcional, se abrem novas possibilidades interpretativas das narrativas. Da crítica e questionamento dos cânones estabelecidos, os quais sempre estiveram a serviço de quem detém o poder, tendo o patriarcalismo como um dos pilares base que sustentam o edifício do saber ocidental, estabelecendo rígidas hierarquias e funcionando como uma ferramenta de domínio. (REIS, 1992)

O foco dos estudos de gênero, entre as décadas de sessenta e setenta, estava em explicitar as diferenças existentes entre a natureza e a cultura, o sexo e o gênero. De questionar as estruturas do sistema patriarcal que impõem categorias fixas para representar o feminino e o masculino, como universais. Em que, através da crença do determinismo biológico, da existência de categorias estritamente binárias, mantinham o feminino em uma situação de subordinação e opressão de seus papéis sexuais. A partir da publicação do artigo: “Gênero: uma categoria útil de análise”, em 1986, da pesquisadora Joan Scott, se propõe que o gênero deixe de ser apenas um tema e passe a ser uma categoria de análise. Scott (1989) aponta que gênero é tido como elemento constitutivo das relações sociais e símbolos culturais que evocam múltiplas representações. Ela afirma que gênero não é sexo. O gênero é uma categoria que se impõe sobre o corpo sexuado, aquilo que faz do ser biológico um sujeito social. O uso do termo ao rejeitar as explicações de ordem biológicas para as várias formas de subordinação, se torna um modo de indicar as construções sociais: (...) “a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres” (SCOTT, 1989, p. 7). O que sua teoria propõe não se refere a uma negação das diferenças corporais/sexuais entre pessoas do sexo masculino e feminino, está mais voltado para a compreensão de que homens e mulheres estão dentro de um contexto de relações sociais e de poder que produzem hierarquias e domínio de um sobre o outro.

A proposta de Joan Scott (1989) é tratar das diferenças pertencentes a um mesmo gênero, perpassando o binômio de oposição polarizada entre macho/fêmea, ao relacionar o contexto social e histórico para também incorporar a necessidade de se debater sobre questões de raça, classe e etnia. Em seu uso mais atual, o gênero tem significado o mesmo que “mulheres”, ou seja, “‘Gênero’, como substituto de ‘mulheres’, é igualmente utilizado para

sugerir que a informação a respeito das mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica no estudo do outro.” (SCOTT, 1989, p. 7). O uso da palavra gênero estabelece uma distinção entre as práticas sexuais e os papéis atribuídos na sociedade às mulheres e homens. “O uso do ‘gênero’ coloca a ênfase sobre todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas que não é diretamente determinado pelo sexo nem determina diretamente a sexualidade.” (SCOTT, 1989, p. 7).

Outro importante texto foi originalmente publicado em 1987, pela estudiosa Teresa de Lauretis, intitulado “A tecnologia de gênero”. Em que a autora traz uma definição que perpassa a questão da diferença sexual, ao associá-lo às pesquisas foucaultianas, o gênero é “produto de diferentes tecnologias sociais [...] e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como de práticas da vida cotidiana.” (LAURETIS, 1994, p. 208). Ao relacionar o gênero às tecnologias ela apresenta quatro pontos: 1) O gênero é uma representação; 2) a representação do gênero é sua construção; 3) a construção de gênero ocorre em diversos espaços; 4) a construção de gênero se faz através de sua desconstrução (LAURETIS, 1994, p. 209).

Em sua teoria, Lauretis (1994) explicita que a construção do gênero envolve práticas institucionais, discursos normativos/acadêmicos, representações simbólicas, em que há a possibilidade de se desconstruir significados de gênero, produzidos por discursos e narrativas que privilegiam o masculino em detrimento do feminino. Acredita-se num sujeito constituído no gênero, “mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais” (LAURETIS, 1994, p. 208). As identidades dos sujeitos são “não-fixas” e possibilitam a resignificação constante. “[...] não existe uma determinação natural dos comportamentos de homens e mulheres, apesar das inúmeras regras sociais calcadas numa suposta determinação biológica diferencial dos sexos” (GROSSI, 1998, p. 4).

Segundo Terezinha Schmidt (2000) o gênero constitui um constructo relacionado ao meio no qual o indivíduo se encontra inserido e que tem implicações no aspecto psicológico. Conforme a autora, às mulheres sempre foi negada a sua condição de sujeitos históricos, políticos e culturais “jamais foram imaginadas e sequer convidadas a se imaginarem como parte da irmandade horizontal da nação e, tendo seu valor atrelado a sua capacidade reprodutora, permaneceram precariamente outras para a nação” (SCHMIDT, 2000, p. 86).

Através da tese intitulada *Sexual Politics* publicada em 1970, Kate Millett, traz a crítica sobre a misoginia existente na instituição literária através do questionamento da representação

dos estereótipos femininos e dos critérios clássicos de excelência. Millett, que é precursora da crítica feminista anglo-americana, apresenta em sua obra, fundamentos da crítica *Images of Woman Criticism* que busca estereótipos femininos tanto em obras de autores, quanto em textos produzidos por mulheres. Em seu trabalho, ela traz análises dos textos de D.H. Lawrence, Henry Miller e outros escritores, denunciando as representações das mulheres que se encontravam em uma posição que não lhes era favorável, uma vez que sua existência estava a serviço dos interesses do patriarcado. “Millett, [...] questiona a perspectiva do autor, privilegiando o direito do leitor[...]Assim, desconstrói a hierarquia que confere ao autor o poder e autoridade do discurso e à leitora, uma imagem de passividade, uma vez que recebe a palavra doada pelo autor” (ZINANI, 2015, p. 417).

De acordo com a pesquisadora Toril Moi (1988) em “Teoria literária feminista”, as leituras não são imparciais, todos vão se expressar a partir de uma posição conformada por valores sociais, políticos e pessoais, sendo autoritário e manipulador apresentar a perspectiva masculina como universal. A representação de papéis femininos na literatura precisa ser plural, pois, “la realidad femenina no es un todo monolítico, sino que tiene muchos matices e variaciones” (MOI, 1988, p. 60). E a leitura feminista, abre, assim, novas possibilidades interpretativas das narrativas ficcionais, tendo o gênero como categoria de análise. “A crítica feminista, centrada na leitora, refere-se à interpretação das representações de mulheres na literatura em geral, a partir de uma leitura feminista, possibilitando novas alternativas de leitura” (ZINANI, 2015, p. 427).

Gilbert e Gubar (1979) em *The madwoman in the attic* reiteram que as formas de representações das mulheres da tradição literária ocidental, não as colocam em uma posição igualitária dentro da esfera da hegemonia masculina. Partindo desse pressuposto, a mulher que tivesse qualquer característica tradicionalmente atrelada ao homem, como o poder da reflexão e a busca da liberdade, seria considerada “monstruosa” por não se enquadrar dentro do ideal de feminino criado pelo patriarcado. Em uma sociedade patriarcal, por exemplo, a representação masculina pressupõe atributos de inteligência, virilidade e força, e por outro lado, a mulher é representada a partir da suposição da existência de valores considerados “femininos” como a sensibilidade, empatia e amor materno.

Na literatura, a mulher é o objeto da representação do seu criador, na maioria das vezes, reforçando estereótipos de “feminilidade”. Segundo Moi (1988) a opressão consiste em se impor determinados modelos do feminino para todas as mulheres, indistintamente, para que se crie uma crença de que os modelos de “feminilidade” são naturais. Estigmatizando uma mulher que se negue a aceitar determinado padrão, a ser considerada como “não feminina e não

natural”. Uma criação escrita pelo homem, em que a mulher foi encurralada em uma espécie de sentença, “considerando que a criação literária é atributo masculino, conforme a ideologia patriarcal, as imagens de mulher que aparecem na literatura são produto de fantasias masculinas, o que inviabiliza a criação de imagens de mulher fora dos padrões impostos” (ZINANI, 2015, p. 419).

De acordo com Isabel Morant (2006), na escrita moralista, a mulher podia ser representada em dois extremos simbólicos, tanto como a encarnação do mal: “autores consideraban que la *diferencia negativa* de la mujer era una condición natural, inscrita em su cuerpo biológico” (MORANT, 2006, p. 28), quanto a de um ser angelical que não era passível de erros: “otros tantos autores defendían la excelencia física y moral de las mujeres [...] la medida del cuerpo o los gestos más refinados eran pruebas de su mayor perfección” (MORANT, 2006, p. 28). Por outro lado, a imagem do homem poderia ser imperfeita, mas que, ainda assim, era considerado superior moral e politicamente, para dominar a família, os espaços e a mulher. “El saber y el poder, social y político, debía pertenecer en exclusiva al género de los hombres, vetándose a las mujeres” (MORANT, 2006, p. 28). Essas representações escritas pelos homens fazem parte de um imaginário coletivo sobre os símbolos de feminino e masculino, de autores que, em sua maioria, escreveram sobre as mulheres, trazendo representações que reafirmam estereótipos nos quais as inserem dentro de um padrão, sem flexibilizar o espaço para outro tipo de leitura do gênero, pois vai de encontro aos interesses da cultura patriarcal.

Segundo as estudiosas Gilbert e Gubar (1979), a representação da feminilidade ideal, atrelada à imagem de passividade, não tem história e, por conseguinte, não tem vida própria. A condição da mulher na sociedade teria moldado sua criatividade, tanto que ao longo dos séculos ela foi posta à margem e até a consideravam anômala (GILBERT & GUBAR, 1979). Partindo dessa crença o fazer literário não estava para a mulher, pois era um atributo que se relacionava apenas aos homens que a representavam em suas obras. “Debido a que son por definición actividades masculinas, escribir, leer, y pensar no solo son ajenas, sino enemigas, de las características femeninas” (GILBERT & GUBAR, 1979, p. 29).

Para além de revisar o cânone, a Crítica feminista propôs uma extensa pesquisa de obras escritas por mulheres, Gilbert e Gubar (1979), estudaram as importantes escritoras do século XIX, como Jane Austen, Mary Shelley, Emily Dickinson, dentre outras. “A leitura de uma obra feminina do século XIX precisa levar em conta as estratégias que as autoras utilizaram para subverter os parâmetros interpretativos patriarcais então vigentes” (ZINANI, 2015, p. 420). A estratégia da literatura produzida pelas mulheres consiste em revisar e reconstruir as imagens

femininas que foram criadas pelos escritores do sexo masculino que estariam representadas dentro de uma lógica binária e restrita: “como la santa y la puta, el ángel y el monstruo, la dulce heroína y la loca rabiosa” (GÓMEZ CAÑALES, 2001, p. 27).

A partir da crítica literária feminista anglo-americana que propomos um estudo sobre a representação da mulher nos contos da escritora Samanta Schweblin, que será analisada sob um viés de como as personagens contemporâneas se contrapõem aos estereótipos tradicionais. Em sua narrativa as personagens femininas apresentam comportamentos que, em sua maioria, não estão de acordo com as regras e convenções sociais da atualidade. Como o exemplo da que recusa à maternidade – no conto “Conservas”; da que decide sair de casa e desfrutar de uma momentânea liberdade longe de seu cônjuge - no conto “Salir”; da que esquece da sua filha e vive em prol dos seus interesses pessoais – no conto “Nada de todo esto”.

Na atualidade escrever possibilita protestar contra os interesses da sociedade patriarcal, e nasce da necessidade de [re]escrever a história, contada a partir de um outro lugar. A visibilidade de obras como a de Samanta, e de outras escritoras, dentro do âmbito acadêmico “[...] não só afetam o estatuto da própria história cultural e literária, instalando na reflexão historiográfica interrogações acerca de premissas críticas e cristalizações canônicas, como tensionam as representações dominantes calcadas no discurso assimilacionista.” (SCHMIDT, 2000, p. 84,85)

Logo, a teoria crítica feminista abarca novas discussões sobre os modos de leitura do literário: “a crítica feminista é hoje responsável por um acervo de estudos muito significativos que contribui, de forma relevante, tanto para resgatar autoras esquecidas ao longo da história quanto para refletir sobre produções contemporâneas” (ZINANI, 2015, p. 430). Pois, há a ausência, na história da literatura, de nomes de mulheres até princípios do século XX - ainda que muitas escritoras tenham publicado em séculos antecessores - como o exemplo das escritoras da América Hispânica.

2.3 TRAJETO SOBRE A MATERNIDADE E O MATRIMÔNIO REPRESENTADO NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA HISPANO-AMERICANA

Um trajeto é um percurso para ir de um lugar a outro e, neste caminho, faremos um sobre a produção literária escrita pelas mulheres hispano-americanas, no que diz respeito ao modo de representação da maternidade e do matrimônio em suas obras, desde o período colonial até a

atualidade. No entanto, pelo limitado espaço neste capítulo, se torna impossível fazer justiça a toda produção das escritoras da América Hispânica, por isso, mencionaremos um reduzido número de autoras, principalmente no que se refere à segunda metade do século XX – em que temos um movimento de aumento das publicações em relação a períodos anteriores – mas que, ainda assim, são muito significativas e representativas.

Neste caminho em que passamos pelas contribuições dos Estudos de Gênero e da Crítica Literária feminista anglo-americana, faremos menção às etapas que constituem a literatura que funda o texto escrito pelas mulheres hispano-americanas. Partindo desde os primórdios do período colonial, passando para uma ruptura do silêncio que ocorrerá no século XIX; as vanguardas da década de 1920, os desafios da escrita no século XX, até a contemporaneidade. A partir deste trajeto, tentamos abarcar, sem esgotar as possibilidades da discussão, um recorte de escritoras ora por cronologia, ora por temáticas, focando na representação da mulher, com o interesse de revisar os modos como essa produção literária tem sido abordada pela crítica.

A literatura latino-americana durante o período colonial esteve às margens da tradição eurocêntrica de domínio de Espanha e Portugal. Entendemos América Latina por: “um conjunto de [...] países com ligações históricas, sociais e culturais tão profundas que os torna uma unidade [...] Espalhados em mais da metade do continente americano, estes povos foram conquistados e colonizados por espanhóis e portugueses” (MARTÍNEZ, 1979, p. 61,62). Até meados do século XIX quando começou a consolidação do nacional, através de temas patrióticos, e nos anos de 1910, alcançou sua maturidade ao ocupar um lugar importante dentro da literatura universal, principalmente entre os anos de 1960 e 1970 do que ficou conhecido como o *boom* latino-americano, protagonizado por escritores como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Júlio Cortázar, Gabriel García Márquez, que se tornaram nomes consagrados.

Diante deste cenário, histórico e social, a literatura escrita por mulheres não encontrou muito espaço frente aos novos cânones que se formaram. A representação das personagens femininas continuava sendo um exercício da maioria escritores, do sexo masculino. Apenas um número reduzido de escritoras conseguia publicar suas obras e ter a atenção da crítica. A representação do feminino e das relações humanas, a partir da perspectiva da mulher na literatura, era quase que desconhecida. De certo modo, esse passado feminino encoberto precisava ser revisitado, a partir de um olhar que fosse além das representações hegemônicas, pois, de acordo com Terezinha Schmidt (2006) o descrédito dado à literatura produzida por mulheres outrora, é um modo de controlar o campo literário a partir de um conceito de literatura que ratifica o aparato de saber/poder ligado às elites culturais. É recente

o empenho de se resgatar o discurso literário perdido ou que esteve ausente sobre a escrita feminina nos períodos colonial, pós-colonial e contemporâneo.

Em meados do século XVII, no período colonial, a mexicana Juana Inés Asbaje Ramirez de Santillana, que se tornou a conhecida freira sóror Juana Inês de La Cruz, importante escritora da América Latina, foi “uma mulher e intelectual admirável que soube, em uma sociedade dominada pela fé, criar seu espaço e inserir-se na vida intelectual da colônia, embora este espaço fosse privado aos homens” (COSTA, 2013, p. 11). Trouxe questionamentos sobre as imposições de normas sociais e eclesiásticas de seu tempo, através da sua poesia e prosa, de valor inquestionável, hoje é reconhecida pela crítica como “a mais notável representante da poesia feminina do século XVII, mulher de beleza extraordinária, poetisa de grande talento e inteligência que cultivou todos os temas: desde os profanos até os autobiográficos, passando pelos discretos e conceituosos.” (COSTA, 2013, p. 12). Por intermédio de sua literatura, a escritora expõe sua recusa às convenções da época, a escrita é um processo que vai lhe libertando, a resposta positiva ao somar elementos negativos: “a negação que faz de seu corpo de mulher; e a marginalização por parte da sociedade e da Igreja, que não permitem que uma mulher estude e aceda ao saber” (ROCHA, 2013, p. 10).

Octavio Paz (1998), em seu ensaio sobre Sor Juana Inés de la Cruz, escreve que ela é uma individualidade poderosa e que sua obra é de inquestionável singularidade; ao mesmo tempo, a mulher e seus poemas, a intelectual e a monja, se inserem na *Nueva España* em meados do século XVII. Nesse período a sociedade concebe o matrimônio como um dos únicos destinos para a mulher, o outro era a dedicação ao convento e nenhum deles poderia oferecer a possibilidade de uma vida livre para se fazer outras escolhas. Então, diante desses dois restritos caminhos, só restava escolher entre estar diante do controle do marido ou se dedicar a supervisão dos religiosos, ao que a jovem Juana Inés optou pelo serviço eclesiástico:

Fiz-me religiosa porque, embora soubesse que essa condição tinha muitas coisas (falo das acessórias, não das formais) repugnantes ao meu temperamento, contudo, para a total negação que possuía ao matrimônio, era o menos desproporcionado e o mais decente que podia escolher em matéria da segurança que desejava para a minha salvação; e por isso cederam a todas as pequenas impertinências do meu caráter: querer viver sozinha; não querer ter ocupação obrigatória que atrapalhasse a liberdade do meu estudo, nem rumor da comunidade que impedisse o sossegado silêncio de meus livros (DE LA CRUZ, *apud* PAZ, 1998, p. 164).

Diferente do padrão das mulheres da sua época, a escritora se negava a ter o casamento como único projeto de futuro, por acreditar que através dos seus escritos poderia encontrar a liberdade

que procurava ao expressar seu pensamento e, por conseguinte, acabar subvertendo com a lógica tradicional ao trazer esta crítica em sua produção.

A escrita autobiográfica, que passava pelo controle dos homens, confessores espirituais que vinculavam o conteúdo às normas da Igreja e do Tribunal da Inquisição que também foi parte do período em outras tantas freiras e monjas produziram seus textos confessionais, como o exemplo de María de San José, Úrsula Suárez e Gertrudes de San Idelfonso. De acordo com a pesquisadora Karine da Rocha Oliveira (2014) em sua tese intitulada: “Escrita conventual: raízes da literatura de autoria feminina na América Hispânica” a escrita das freiras e monjas dos séculos XVI e XVII se situa no subgênero autobiografia de mandato ou *autohagiografia*, que se difere das autobiografias tradicionais, uma vez que elas não escreviam de acordo com a própria vontade, o ritmo do texto e a sua frequência era dado pelo confessor que, sob a justificativa de estarem preocupados com a santidade dessas mulheres, intervinham nas suas memórias, apagando e reescrevendo as narrativas de acordo com os interesses da Igreja, revelando os jogos de poder dentro do Catolicismo. A freira não demonstrava o prazer da escrita e a sua autonomia para narrar sua vida, uma vez que não podia excluir a figura do confessor, pois, “sem a obrigação, o ofício não seria mais uma penitência, a monja não precisaria da ajuda do confessor para interpretar as suas experiências místicas. Sem a figura do confessor, a religiosa se autocanonizaria” (OLIVEIRA, 2014, p. 141). Ainda que criadas a partir da imposição dos confessores a escrita das monjas oferece enriquecedora variedade narrativa, sendo de suma importância o seu resgate.

Foi durante o período do século XIX, momento que os países da América Hispânica passam pelas guerras de independência, com a consolidação das novas repúblicas e do desenvolvimento das identidades nacionais, por causadas transformações que o mundo ocidental passou, impulsionadas pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial, que contribuiu para uma preocupação com questões que envolviam a importância da educação feminina, possibilitando uma tímida presença da mulher na literatura através da criação de clubes literários, pela escrita de periódicos e afins, já desafiando a hegemonia do discurso masculino até então predominante. A entrada da mulher em espaços que eram exclusivamente dos homens, como no ensino médio e nas universidades, será um lento movimento que ocorrerá nas últimas décadas do século. “La presencia femenina em espacios educativos superiores y médios no fue fácil” (GOMÉZ-FERRER, 2006, p. 22). Muitas mulheres, que já tinham uma consciência feminista, buscavam um espaço de igualdade de conhecimentos, que havia sido negado a outras que as antecederam. “La consciencia feminista supone la percepción de que las

mujeres constituyen un colectivo que, en función de su sexo, es discriminado dentro del conjunto de la sociedad y, en consecuencia, se encuentra en una posición subordinada al varón.” (GOMÉZ-FERRER, 2006, p. 14).

Segundo Nina M. Scott (2006), diante do contexto do século XIX, escritoras como Manuela Gorriti (1818-1892), Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) e Clorinda Matto de Turner (1852-1909) formavam um grupo de amigas que se auxiliavam, cooperavam em projetos literários e jornalísticos. “Todas ellas gozaban de una educación muy por encima de la que tenía la mujer media de esta época, impartida por sus padres, tutores, o por esfuerzo propio, ya que ninguna de ellas tenía acceso a la universidad.” (SCOTT, 2006, p. 696). Muitas dessas autoras, inseguras com seu ofício, começaram publicando com pseudônimos, para não se identificar. Durante um primeiro momento, a produção literária de autoria feminina traz representações que reforçam o perfil padronizado da mulher na literatura canônica, como o exemplo de Clorinda Matto Turner que em “Herencia” reforça a importância da personagem ser uma esposa e mãe perfeita para garantir uma plenitude de felicidade: “Matto utiliza el procedimiento [...] con el fin de observar sus reacciones y así comprobar las hipótesis planteadas. En tanto que Margarita, merced al modelo perfecto de su madre adoptiva, prolonga ese tipo femenino, alcanzando la felicidad plena” (BARISONE, 2010, on-line). Com o amadurecimento da escrita e da construção das personagens as escritoras vão se desprendendo de alguns padrões que foram impostos “[...] hasta que logra descifrar cuáles son las características que rechaza porque no forman su natural y su talante, tiene resultado una literatura que es extraordinaria [...] y se transforman los personajes, especialmente los femeninos” (CABALLÉ, 2004, p. 19, 20).

Parte das narrativas escritas não se enquadravam nas tendências que eram padrão da época - que traziam modelos femininos específicos -, condicionado pelos romances que perpetuavam estereótipos – e a crítica da época não conseguia decifrar os signos subversivos e a criticidade das obras. Como “Blanca Sol” de Mercedes de Carbonera que Cláudia Rodrigues (2018) aponta que a personagem renuncia a maternidade com a justificativa dos filhos parecerem com o marido que considerava asqueroso: “Los hijos de Blanca, por desgracia de ellos, eran extra ordinariamente parecidos con D. Serafin, es decir, eran feos, trigueños y regordetes. ¿Sería esta la causa por qué, Blanca era madre tan poco cariñosa para ellos?” (CARBONERA *apud* RODRIGUES, 2018, s.p.). Além de externar a insatisfação da personagem com o seu papel de mãe, ela também se encontra em um casamento falido e procura ir atrás de um outro romance, embora não seja correspondida por ele; subvertendo a lógica

tradicional da maternidade e do casamento como ideais de realização, uma vez que não se sentia feliz dentro de sua realidade; da escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1872) em sua obra antiescravista “Sab” (1841) traz personagens que divergem das tradicionais representações de maternidade e matrimônio ao mostrar figuras femininas pouco convencionais. “Em *Sab* [...] vemos en el personaje de Teresa, descrita a principio como fría, fea, y poco cariñosa, pero que al final de la novela resulta ser la verdadera heroína: inteligente, [...] por encima de los prejuicios raciales, una mujer que toma control de su destino” (SCOTT, 2006, p. 701).

A produção de autoria feminina neste período se apresentará em diversos gêneros, como na novela, nos contos, na poesia lírica e nas crônicas de viagem – uma versão diferente da autobiografia, que ilustra uma maior liberdade da mulher ao viajar. A literatura de viagem terá a argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892), ao lado da franco-peruana Flora Tristán (1803-1844) como as figuras mais representativas da escrita de autoria feminina do século XIX na América Latina. Sobre a produção de Juana Manuela Gorriti, a viagem aparece como um ponto muito importante, trazendo o tema que abarca em sua narrativa o retorno ao lar, a fuga, o exílio e traz a discussão sobre o lugar ocupado pela mulher na sociedade: “el lugar preconcebido de la mujer en la sociedad y en su vínculo con la escritura. En su escritura como viajera, una práctica que la confirma en este nuevo espacio no doméstico” (MISERES, 2010, p. 48).

Em “Peregrinaciones de una paria” (1838) de Flora Tristán, nascida na França, filha de um militar peruano e uma francesa, estrangeira, participa da tradição de viajantes da Europa na América Hispânica, se inserindo na realidade do Peru, desde seu olhar de fora. Em sua narrativa de viagem oferece sua leitura de mundo a partir de sua condição de mulher, dos motivos que a levam a viajar – reconhecimento familiar e direito de herança. “Flora Tristán ofrece un interesante precedente de los textos de viaje posteriormente emprendidos por las primeras generaciones de mujeres ilustradas en Latinoamérica” (MISERES, 2010, p. 47). Tristán se interessava por explicar e descrever o comportamento das mulheres peruanas em seu escrito, de como elas estavam ressignificando certas construções culturais – como o matrimônio, as funções do lar – para explicitar alguns momentos de liberdade das amarras da sociedade patriarcal, para além de expor uma diferente visão da maioria dos homens escritores da época: “[...] sentindo-se vítima de um casamento indissolúvel, que não revela a ninguém, Flora se sensibiliza pelos dramas de outras mulheres que viviam a mesma situação e começa a observá-las no seio da própria família” (AMARANTE, 2015, on-line.). Em sua narrativa expõe sua crítica a infelicidade em casamentos que as esposas eram oprimidas: “As mulheres daqui, eu

pensava, são então, pelo casamento, tão infelizes como na França; encontram a mesma opressão nesta relação, e a inteligência da qual Deus as dotou permanece inerte e estéril” (TRISTAN, 1979, p. 141 *apud* AMARANTE, 2015, on-line).

Cornejo Polar (1994) afirma que a literatura produzida pelas escritoras em finais do século XIX e início do século XX, dá a possibilidade de leitura como uma reflexão sobre a modernização e a construção de outras identidades baseadas na integração da mulher à vida econômica, política e social. Em um período de transformações socioculturais e políticas do século XX, a partir da década de 1910, entre a estética do modernismo⁴ e a vanguarda hispano-americana. “Este momento não fez apenas inovações, mas também capturou, no meio de suas rejeições, muito do que o modernismo considerava turbulência criadora da vanguarda poética. Neste fato histórico cresce qualitativa e quantitativamente o discurso feminino” (ROCHA, 2013, p. 10). Momento em que há um crescimento de mulheres escritoras, que para além de ser apenas uma cuidadora do lar, passa também a se inserir nos espaços públicos, como Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou e Alfonsina Storni. No entanto, segundo Nildicéia Rocha (ROCHA, 2013,p.10), as vozes das autoras estiveram silenciadas e apagadas por muito tempo, pois no cânone literário a voz masculina predominava, e a crítica literária não tinha esse movimento de produção de autoria feminina como algo relevante. Críticos da época, como o exemplo do Luís Maria Jordán (1919) “irá considerar a literatura realizada por mulheres como momentos de entretenimento e não a possibilidade de um lugar de reflexão do social, da luta por um espaço público para a mulher, e também lugar de discussão sobre a questão de gênero.” (ROCHA, 2013, p. 10). O preconceito será recorrente diante das produções de autoria das mulheres, principalmente das que demonstravam um discurso de uma consciência feminista. O cânone masculino colocava a literatura de autoria feminina em um lugar de “subliteratura”, a margem de um “autêntico poeta”, no lugar de “subalternidade”, elas tinham dificuldades em se inserirem nas comunidades letradas.

O século XXI será o século das mulheres, mas o século XX foi o século em que elas tiveram uma cidadania política: “a la ciudadanía política entendida bien como el ejercicio directo del poder político bien como el derecho al voto” (GÓMEZ-FERRER, 2006, p. 13). Como explica a estudiosa Guadalupe Gómez-Ferrer (2006) durante o século XX muito da que já tinha se iniciado no período passado terá continuidade. Primeiro, se teve acesso à educação

⁴ “O que se designa como modernismo na América hispânica não corresponde necessariamente ao modernismo brasileiro, mas sim a movimentos estéticos anteriores, como simbolismo/parnasianismo e pré-modernismo. Mais próximos que, na literatura brasileira, denominamos modernismo estão caracteristicamente os movimentos de vanguarda ocorridos na literatura hispânica.” (ROCHA, 2013, p. 93)

para as mulheres, depois o acesso essa cidadania, e então a presença na esfera pública e privada, que não acontecia de forma igual: “Se el siglo XX conoció el ingreso de las mujeres en muy diversas actividades, además de la desigualdade de las retribuciones, quedaron las bajas legitimidades de las tareas” (BARRANCOS; CANOS, 2006, p. 500). O modernismo nas primeiras décadas do século XX teve poucas representantes “las vanguardias artísticas de las siguientes admitieron figuras descollantes y excepcionales” (DOMÍNGUEZ, 2006, p. 755).

Todas essas mudanças no cenário político e social terão relação com as produções de autoria feminina que serão publicadas neste momento da História. A uruguaia Delmira Agustini (Montevideo, 1886-1914) é uma das poetisas mais representativas do século XX e a primeira mulher a fazer poesia erótica na América Latina. “Su poética manifiesta la exaltación del amor y la sexualidad, hasta este momento histórico nunca presente ni posible en la poesía femenina.” (VÁZQUEZ, s.a, on-line). Em seus escritos apresenta a retórica modernista e uma nova visão da linguagem erótica, do desejo feminino, de se desprender da moral imposta para as mulheres, de romper com o tradicional e abrir um caminho para outras vozes femininas neste espaço, que sempre retomam o seu legado. Nos versos de seus poemas ela trazia à baila temas como o amor e a maternidade, de modo subversivo ao tradicional e fora de uma realidade comum.

De acordo com a pesquisadora Karine da Rocha Oliveira (2016), o erotismo agônico da escritora Delmira Agustini “derruba de um só golpe o estereotipo da mulher casta e angelical” (OLIVEIRA, 2016, p. 39). Ao apontar que as imagens da mulher, apresentadas em *Serpentina*, são inovadoras, por mostrar o desejo vibrante em oposição à imagem estática cantada pelos homens. “Delmira dá vazão aos seus impulsos eróticos e mostra que a mulher pode participar ativamente no jogo do prazer, inverte os papéis sociais e coloca o homem como objeto a ser conquistado e conduzido pelos desejos latentes da mulher conquistadora.” (OLIVEIRA, 2016, p. 40). A autora abriu espaço para que outras pudessem falar sobre temas da sexualidade feminina, como através da poesia de Juana de Ibarbourou “Em uma das vertentes de sua poesia erótica, assistimos a um deixar-se seduzir enquanto seduz, com ela tanto o homem quanto a mulher são convidados a desfrutar dos jogos amorosos de maneira igual” (OLIVEIRA, 2016, p. 42). Suas contribuições são de grande importância para a literatura de autoria feminina por trazer “leveza ao erotismo cantado por mulheres” (OLIVEIRA, 2016, p. 43).

Inserida neste contexto, a poeta chilena, Gabriela Mistral (pseudônimo de Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga, 1889-1957), discorreu sobre questões relativas às mulheres, como a maternidade, o trabalho remunerado, sobre política e sobre a visão da cultura da mulher latino-americana. “Ella ve a la mujer incorporada al trabajo remunerado en

tareas que tienen relación con el niño directamente; o, que pueden ser realizados como industria doméstica a la cual habría que organizar adecuadamente e incluso darle proyección internacional.” (CUNEO, 1995, p. 117). No que se refere à maternidade, a escritora compreende ser essa uma função própria da mulher e as profissões que estariam mais próximas do feminino seria a de professora dos anos iniciais, enfermeira ou médica, pois tem relação com as crianças.

A argentina Alfonsina Storni (1892 – 1938), considerada atualmente pela crítica, como uma referência na literatura latino-americana, e uma das vozes poéticas mais importantes. Ela escreveu poemas e prosas em que “a temática não é exclusivamente sentimental, mas principalmente erótica, estabelecendo, com a figura masculina, uma relação não mais de submissão ou de queixa, senão de reivindicação da diferença.” (ROCHA, 2013, p. 160). A literatura produzida por Storni é heterogênea, em que compreende diário de viagem, contos, cartas, notas de opinião sobre o literário, romances, peças teatrais, diários íntimos, e colunas sobre diversos temas inovadores para o período, como o desejo da mulher, os processos da menopausa, o uso de métodos anticoncepcionais, o machismo reproduzido pelas mulheres, o amor livre. Crítica as representações que traziam o casamento como o único destino das personagens.

Em seu estudo sobre Alfonsina Storni, Karine da Rocha Oliveira (2016) explicita que a referida escritora foi a primeira mulher a falar sobre a experiência de ser “mãe solo” e do preconceito criado pelas próprias mulheres em relação a isto. Em seu primeiro livro “La inquietude del rosal”, no poema “La Loba”, de caráter autobiográfico, revela tal experiência, dada pela impossibilidade de se ter uma relação dentro dos pré-requisitos tradicionais, uma vez que o pai de seu filho era um homem casado. No seu poema ela expressa sua luta pela independência feminina: [...] “tem um cérebro capaz de trabalhar para garantir seu sustento e do seu filho, que uma mulher não precisa de um homem para sobreviver.” (OLIVEIRA, 2016, p. 92). O preconceito sofrido, por não ser uma mãe igual às outras, lhe colocava numa posição de desamparo da sociedade e das leis do Estado: “As mães das crianças de um amor sem lei eram obrigadas a se esconderem da sociedade e muitas vezes a entregar seus filhos à adoção, enquanto o homem não sofria nenhuma sequela legal nem moral.” (OLIVEIRA, 2016, p. 94). Como expõe no trecho do seu poema: “*Yo soy como la loba Quebré con el rebaño Y me fui a la montaña Fatigada del llano. Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley, Que yo no pude ser como las otras, casta de buey [...]*” (STORNI apud OLIVEIRA, p. 93, 94). A escritora também comentou sobre a ausência de sororidade das mulheres: “Em artigo publicado no jornal La Nación no dia 22 de maio de 1921, Alfonsina Storni comenta o preconceito das mulheres

casadas em relação à mãe solteira, afirmando que esta desavença feminina é fruto de uma ausência de educação filosófica.” (OLIVEIRA, 2016, p. 95).

No que se refere a uma autobiografia em que se reivindica a identidade da mulher, a escritora argentina Victoria Ocampo (1890-1979) será a pioneira, e que tem muita importância no período da vanguarda latino-americana. “La aparición de textos autobiográficos [...] vinculados a los destinos políticos de la nación hacia la mitad del siglo y en la mitad de sus vidas, encuentran en este género un modo de justificar y saldar sus relaciones con la familia, con la lengua materna, con sus pares” (DOMÍNGUEZ, 2006, p. 764). Victoria Ocampo escreveu sua autobiografia em seis livros em que apresenta sua narrativa em forma de ensaio e em cartas, sendo a primeira mulher da América Hispânica a escrever uma autobiografia que se pauta na reivindicação da identidade feminina. As temáticas que aborda correspondem à sua relação com o pensamento europeu e que se referem às questões de identidade nacional e a defesa de uma emancipação da mulher “pautada no princípio de equidade de gênero, ainda que de maneira limitada se compararmos com os atuais pensamentos sobre gênero, mas atualiza e *avant garde* para uma mulher latino-americana em sua época.” (ANTUNES, 2014, p. 102). Sobre o tema do amor, em sua *Autobiografía* concebe que deve ser uma livre escolha: “su obra más reconocida y valioso testimonio de una mujer que escribe su lucha por mantener el control y la libertad sobre su cuerpo y sus deseos: desde conducir un automóvil hasta poder decidir libremente su vida amorosa” (CABALLÉ, 2004, p. 376). A respeito da maternidade ela traz que: “la mujer se expresaba tanto en las ciencias y en las artes como en la maternidad. A ésta última asignaba un papel clave para las transformaciones sociales, puesto que la maternidad confería un profundo poder de formación de sujetos” (QUEIROLO, 2002, on-line).

Ainda no período da vanguarda latino-americana, a chilena Teresa Wilms Montt (1883-1921) publicou os livros “Aires Inquietudes sentimentales” (1917), “Los tres cantos” (1917), e “Cuentos para los hombres que todavía son niños” (1919). Em sua escrita se observa a busca espiritual a partir do interior da linguagem, e faz parte do movimento do grupo “espiritualismo de vanguarda” “corriente estética basada en la idea de que la vida espiritual y experiencia del alma constituyen el eje de la trascendencia humana.” (GARCÉS, 2011, p.79). Em sua obra expressa a negação às imposições sociais sofridas pelas mulheres, a conseguir encontrar uma nova forma de identidade feminina mais libertadora; no entanto, acaba vencida pelo sistema que a oprime e não consegue subverter o modelo imposto pela sociedade e tem sua vida findada precocemente aos 28 anos, quando se suicida. O referencial de maternidade que tem se correlaciona com a má relação que tem com sua mãe que contribuiu com a subjetividade

melancólica da escritora: “Teresa no conoce las ternuras, su madre es rígida y pura como las reinas de los cuentos de hada, una reina que esconde bajo una coraza de alegría y joyas el seno túbio donde la niña atrevida pero sensible quisiera encontrar protección.” (WILMS MONTT *apud* LEZAUN, 2017, p.17). Em seus poemas também existem várias passagens que fazem referência às filhas Sylvia e Elisa. A maternidade foi negada à escritora, que, por ter traído seu esposo, recebeu a punição de ser proibida de conviver com suas duas meninas e exercer sua função de mãe:

[...] que la llevó a escribir e interesarse por la política, también le hizo negarse al dominio y abuso de su marido. Tuvo dos hijas – Elisa y Sylvia – a las que pudo amar intensamente por un breve espacio de tiempo ya que, descubierto su idilio con Vicente, «el Vicho», primo hermano de Gustavo, al que Teresa había acudido en un deseo de saciar su sed de amor, fue enclaustrada en el convento de la Preciosa Sangre en 1915. Allí intentó suicidarse por primera vez, en 1916. Escapó del convento acompañada del poeta Vicente Huidobro y se autoexilió a Buenos Aires para nunca más volver a su tierra. Comenzó entonces a vivir la libertad y a escribir — Inquietudes sentimentales y Los tres cantos (ambos de 1917) — pero, igualmente, empezó el interminable error que definió su vida, determinada a viajar de un lado a otro. (LEZAUN, 2017, p. 7)

Teresa mantinha encontros às escondidas com suas filhas que se lamentavam não poder ter o direito de conviver com ela: “Elisa Wilkonsky, la hermana mayor, que tenía casi nueve años, evoca el encuentro con su madre como un hecho doloroso ya que la dureza de ver a su madre de escondidas y entender que no podía vivir con ella ni verla a menudo le entristecía” (VIDAL, 2017, p. 12). Depois de um período conseguiu oficializar algumas visitas, mas depois de um tempo as suas filhas tiveram que novamente se separar dela, causando muito transtorno e culminando no seu suicídio: “La partida de sus hijas le trastornó la vida. Volvieron el tedio y la soledad: no tenía amor, ni hijas, ni casa, ni patria. La angustia le ganó el pulso a la vida y Teresa Wilms Montt se suicidó algunos días antes de la Navidad del 1921” (VIDAL, 2017, p. 12).

A produção de autoria feminina deste período estava acompanhada de uma forte resistência da sociedade, do rechaço, da negação. Na história da literatura hispano-americana o suicídio aparece, para as escritoras, como uma alternativa para se libertar da opressão que viviam, ou seja, a morte como libertação de sua existência limitada e incompreendida. Além de Teresa Wilms Montt, Alfonsina Storni dará cabo da sua vida diante do sofrimento de ter um câncer incurável: “vencida pelas dores do câncer, desiste de viver e no dia 25 de novembro de 1938, caminha na chuva até o Club Argentino de Mujeres, de onde se atira às ondas da praia de La Perla, sem ter presenciado algumas das conquistas femininas pelas quais tanto lutou.” (OLIVEIRA, 2016, p. 185). Maria Antonieta, outra que teve suas obras negadas, também se

suicidou, e Delmira Agustini foi assassinada pelo marido. Apenas com o resgate dessas escritoras é que temos conhecimento da importância das suas produções.

Parte das escritoras dessa época buscaram se expressar dentro de sua liberdade artística toda sua intensidade lírica e conflitos internos. Para Rama (2001), foi por meio do espelho escuro da mulher na sociedade que lhe foi estendida uma ponte para a narrativa fantástica e “a mulher começou a manifestar seu descontentamento e insatisfação, passando depois às formas mais cruas de um relato realista violento, às vezes cínico, quase sempre cruel” (RAMA, 2001, p. 157). A chilena Maria Luísa Bombal (1910-1980) é a pioneira, entre homens e mulheres, a escrever literatura fantástica na América Latina. Entre contos, crônicas e romances, como os consagrados “La última niebla” (1935), e “La amortajada” (1938), em que inseriu temáticas que se referem a questões da mulher e rompeu com os padrões estéticos de sua época, sendo seguida pelo escritor Juan Rulfo que encontrou nos trabalhos de Bombal inspiração para as ruas de Comala em “Pedro Páramo” (1955). No que tange aos temas da maternidade e do matrimônio, na obra da escritora aparecem críticas aos modelos tradicionais:

Las palabras de la protagonista anónima de *La última niebla* bien captan la rutina a la que está condenada. En vez de encontrar en el matrimonio el amor, tiene que afrontar el estereotipo y el aburrimiento. Sus esperanzas desaparecen y lo que le queda es la realidad cotidiana. El hombre, sin embargo, puede moverse con libertad, pasa largas horas diarias fuera del hogar, dedicándose a lo que le dé la gana. La mujer experimenta la sensación de soledad, en una casa grande está rodeada sólo por la servidumbre y sus niños. Durante todo el largo día no tiene con quién hablar y comunicarle sus ideas, sus opiniones (NOROCKÁ, 2013, p. 18).

Na Argentina, em meados dos anos 1950, com a queda do presidente Juan Domingo Perón, implicou no começo de um período de quase vinte anos de crise política. Durante as décadas de 60 e 70 deu-se início às ditaduras na América Latina, que provocaram mudanças no cenário político-socio-econômico. O contexto de regimes ditatoriais se tornou um recorrente motivo para frustrações e resistência, e desconstrução dos papéis históricos conferidos tradicionalmente a mulher. Muitas escritoras vão trazer em seus textos, uma produção que abarcam leituras sobre as memórias da ditadura a partir da visão e da experiência de protagonistas femininas, em que interrogam e denunciam a violência e a barbárie. Dentro desse cenário político se encontra Marta Traba (1930 - 1983), escritora, crítica literária, jornalista, nascida em Buenos Aires, filha de descendentes de imigrantes espanhóis, tem na narrativa “Historia nacional de la alegría” sua primeira publicação, esteve entre os ciclos intelectuais, promoveu encontros e conferências e publicou sua obra ficcional e de resistência “Conversación al Sur” (1981), em que narra os atos abusivos da ditadura nas décadas de 1970 e 1980 no Cone

Sul da América (Santiago, Buenos Aires, Montevideo), a partir de sua experiência no exílio. “A forma como Marta Traba construiu sua obra e as personagens expõem suas dores, seus sentimentos e pensamentos, nos leva a observar a história na perspectiva das vítimas de violência, perseguição e repressão.” (ASSIS; CERQUEIRA, 2017, p. 448).

As mulheres inseridas na sociedade de meados do século passado vão trazendo novas representações das personagens femininas a partir das mudanças de papéis quem vêm assumindo ao começar a ocupar um espaço na vida e no campo literário e em recorrente confronto com a cultura patriarcal, “solo a partir de los años sessenta algunas logran que dicha actividad se convierta en un posible medio de vida, favorecidas por las ventas de sus libros y no en todos los casos por sus valores literarios.” (DOMÍNGUEZ, 2006, p. 754). Na década de setenta, diante dos problemas econômicos enfrentados, dos extermínios das pessoas, da restrição das liberdades dos indivíduos e de todo um cenário conturbado, culminou no colapso dos governos militares em toda a América latina, retomando aos processos gradativos de redemocratização nos países. Em que escritoras produziram durante o exílio e publicaram em período pós-ditatorial, como o exemplo da escritora uruguaia Cristina Peri Rossi (1941), a nicaraguense Gioconda Belli (1948), dentre outras:

Os ideólogos políticos conservadores gostariam de fazer passar toda uma série de leis sobre a organização e o comportamento da família, que modificariam as práticas atuais. A ligação entre os regimes autoritários e o controle das mulheres tem sido bem observada, mas não foi estudada a fundo. [...] Uma afirmação de controle ou de força tomou a forma de uma política sobre as mulheres. Nesses exemplos, a diferença sexual tem sido concebida em termos de dominação e de controle das mulheres. Eles podem nos dar ideias sobre os diversos tipos de relações de poder que se constroem na história moderna, mas essa relação particular não constitui um tema político universal. Segundo modos diferentes, por exemplo, o regime democrático do Século XX tem igualmente construído as suas ideologias políticas a partir de conceitos de gênero que se traduziram em políticas concretas (SCOTT, 1989, p. 26).

Esse momento também foi marcado por liberações feministas quando, em nível mundial, grupos de mulheres se organizaram em defesa dos direitos de igualdade e debatiam sobre as temáticas da maternidade, dos métodos contraceptivos e dos espaços de participação da mulher na política. Inserida nesse contexto, o romance “La mujer habitada” (1988) de autoria da nicaraguense Gioconda Belli, reflete seu compromisso social e político, trazendo várias representações de mulheres com seus conflitos e inseridas na sociedade patriarcal da época, em que as representações femininas que se relacionam com o tema da maternidade, como o exemplo das personagens de Lavínia, Itzá, Sara e Lucrécia que trazem a representação da relação entre ser mulher e ser mãe no século passado.

A literatura escrita pelas mulheres hispano-americanas, entre os anos setenta e oitenta, vai ter uma quantidade maior de publicações, de trabalhos de pesquisa e crítica sobre suas obras, e passam a integrar em conselhos editoriais e em antologias dentro do âmbito literário. Com o avanço das conquistas feministas na década de noventa e dos novos papéis conferidos à mulher, deu origem a mudanças no âmbito familiar e do imaginário coletivo que vão possibilitar diferentes representações do feminino. Momento em que pode ser considerado como o *boom* da literatura hispano-americana produzida pelas mulheres, percebido nas exitosas obras: “La casa de los espíritus” (1982), de Isabel Allende (Chile, 1942); “Como agua para chocolate” (1989) de Laura Esquivel (México, 1950); e “Nosotras que nos queremos tanto” (1991), de Marcela Serrana (Chile, 1951) e Carmen Bullosa (México, 1954).

A autora de *La casa de los espíritus* (1982) traz a representação da maternidade e do matrimônio a partir das personagens de Eva Luna e Carmen que acreditam que a mulher se torna mais completa quando se torna mãe e superior à outra: “La maternidad es lo que Eva Luna no logra realizar en su vida y que hace llegar a Carmen a una grado más alto y completo de la evolución de una mujer” (TRIESTE, 2001, p. 235). Para Allende o amor que aparece como centro da vida das suas personagens não se relaciona apenas com o campo do casamento:

El amor es también la fuerza que impulsa las protagonistas a reaccionar, a buscar sus más íntimos sentimientos y deseos y encontrar un significado también fuera del matrimonio y de la maternidad, las únicas dimensiones en las que se puede mover la mujer. A exclusión de Nívea y Clara en *La casa de los espíritus* todas las protagonistas se enamoran de un revolucionario o "outsider" que les hace reflexionar no sólo sobre la condición en la que se encuentran, sino también las introduce en la realidad social y política de su propio país del cual han sido excluidas. De esa manera se le presenta a Isabel Allende la oportunidad de incluir informaciones históricas y políticas que la historiografía oficial prefiere dejarlas escondidas en la sombra (TRIESTE, 2001, p. 236).

Para a mexicana Laura Esquivel em “Como agua para chocolate” (1989) “a noção de maternidade enraizada na sociedade ocidental moderna não se configura como algo natural e inato ao sujeito mulher, mas é concebida através de construtos sociais calcados no machismo, na misoginia e na violência contra a mulher” (SILVA, 2018, p. 506). Ela traz em sua produção literária uma diferente configuração do que seria o tradicional lugar do materno, possibilitando novas leituras, em que “transportar os aspectos cuidadores e nutridores da maternidade para figuras substitutas é uma forma de distanciar-se dos essencialismos ancorados na determinação biológica” (SCEATS, 2003, p. 15 *apud* SILVA, 2018, p. 512).

Na contemporaneidade, a narrativa das escritoras hispano-americanas tem se debruçado para falar da temática da maternidade a partir do protagonismo das personagens femininas, como exemplo da cubana Teresa Cárdenas (1970) que em seu romance “Cartas a mi mamá” (2006) que traz uma narrativa voltada para a personagem da filha, menina negra, que escreve cartas para sua mãe já falecida; a chilena Lina Meruane (1970) que em sua obra “Contra los hijos” (2018) traz reflexões sobre a recusa da maternidade da mulher atual. “Representando zonas de debate ‘mundiales’, muy productivas desde los enfoques feministas actuales, que son deconstruidas y resignificadas: la maternidad, el amor romántico, y la violencia machista; [...]” (CUIÑAS, 2020, p.82).

A produção literária da escritora argentina, Samanta Schweblin, surge no início do século XXI, seu primeiro livro de contos “El núcleo del disturbio” foi publicado em 2002, período pós-boom da literatura de autoria feminina na América Latina. Nas suas obras é possível perceber elementos de várias tendências das narrativas do século passado: o questionamento dos modos que se estrutura sociedade, das relações humanas nos espaços, do papel social da mulher, das temáticas da violência e do abandono que também são recorrentes. A personagens femininas que aparecem, por exemplo, nos contos dos livros “Pájaros en la boca y otros cuentos” e “Siete casas vacías” são protagonistas de suas próprias narrativas, se relacionam com outras mulheres e interagem de forma ativa na sociedade, tomando decisões sobre seus corpos e seus matrimônios. No entanto, também sofrem as pressões do patriarcado, como as que se escondem por serem abandonadas pelos maridos.

O estudo sobre a representação da mulher nos contos da escritora Samanta Schweblin será analisado sob um viés de como as personagens criadas na atualidade se contrapõem aos estereótipos tradicionais. Os contos trazem mulheres em seu universo particular e como se relacionam diante dos dramas humanos. Para tanto tomamos o recorte de cinco contos da escritora Schweblin, para compor o *corpus* deste trabalho: “En la estepa”, “Conservas”, “Mujeres desesperadas” do livro “Pájaros en la boca y otros cuentos” (2018) e “Nada de todo esto” e “Salir” do livro “Siete casas vacías” (2015). Ao estudar em profundidade esses textos esperamos compreender se as atuais representações partem dos estereótipos tradicionais ou se propõem uma reconstrução da identidade de acordo com os novos papéis que as mulheres têm assumido no contexto pós-colonial, uma vez que as novas personagens femininas nos permitem pensar em outras leituras sobre as representações que têm sido construídas sobre a mulher na contemporaneidade.

Assim, a narrativa escrita pelas mulheres nos últimos anos adquiriu uma importância e diversidade que “já não permitem incluí-la em uma categoria homóloga que atenda ao sexo do autor, pois ela transbordou em uma pluralidade de investigações que, embora prefiram a evolução e a efetividade, instalam-se também nos mesmos assuntos da narrativa de seus colegas masculinos” (RAMA, 2001, p. 158,159). É imprescindível se dar espaço à voz daquelas que estiveram em silêncio ao longo da história da literatura, das que não tiveram um lugar para explicitar sobre o seu corpo, sobre o seu espaço íntimo e público ou sobre a maternidade ou a ausência dela. Sobre a importância da mulher na construção histórica e cultural da América Latina, inserida em uma civilização opressiva que estigmatiza pelo gênero. “Inscrever mulheres na história implica necessariamente a redefinição e o alargamento das noções tradicionais daquilo que é historicamente importante” (SCOTT, 1989, p. 3).

3 A MATERNIDADE E A LITERATURA

Como explanado no capítulo anterior sobre as personagens femininas nas produções das escritoras hispano-americanas que, ao longo do percurso histórico, trouxeram representações que foram (são) consideradas como subversivas por não corresponderem aos estereótipos tradicionais. É percebida a maternidade conectada com a literatura, a partir das vozes das escritoras mulheres, revelando-se como sinônimo de inquietude, de ruptura e da possibilidade de se pensar a representação da mulher em uma pluralidade de papéis que envolve a escolha ou a negação do papel materno. Sobre a temática da maternidade representada nos contos de Samanta Schweblin é a que se dedica o terceiro capítulo desta pesquisa. No entanto, antes de apresentar as análises, traremos uma discussão introdutória sobre o tema da maternidade e a literatura.

Os Estudos Culturais e de Gênero têm uma relevante importância no aumento das pesquisas que têm se voltado para trazer ao cerne das discussões dentro do campo dos estudos literários as produções de autoria feminina, que por um longo período estiveram “à margem” do cânone, sendo ainda escassa a quantidade de trabalhos publicados sobre esse amplo tema. Dentro do campo dos Estudos de Gênero, produções que compreendam essa temática ainda são recentes: “dados de uma pesquisa realizada nos eventos acadêmicos e publicações na área de Estudos de Gênero do nosso país evidenciam a escassez de estudos sobre a maternidade” (STEVENS, 2007, p. 52).

Em seu livro “Um amor conquistado: o mito do amor materno”, a pesquisadora Elizabeth Badinter (1985) traz à baila a importância do tema, provocando questionamentos a partir de sua extensa pesquisa histórica, se a maternidade estaria relacionada a uma tendência feminina inata ou se faria parte de uma criação social e cultural que varia de acordo com as épocas. Diante desta premissa, Badinter (1985) nos revela que o amor materno é algo que pode ser construído e adquirido, mas que não é uma característica que compõe o biológico e está intrínseco a condição de toda mulher. E que “quanto mais jovens, instruídas e ativas são as mulheres, mais experimentam insatisfações no casamento e menos associam à maternidade o êxito e a felicidade feminina”. (BADINTER, 1985, p. 352).

Sendo assim, o projeto da mulher “ideal” vem se desconstruindo a partir do movimento da produção das novas escritoras contemporâneas, que tem trazido luzes às personagens femininas em seus diversos papéis sociais, se opondo às limitações dos estereótipos

tradicionais. Buscando romper com antigos padrões pré-estabelecidos ao longo dos séculos “considerando a inegável contribuição da literatura na construção de práticas mais libertárias sobre a maternidade [...] uma crescente e vigorosa prática contestatória de imagens tradicionalmente categorizada como negativas” (STEVENS, 2007, p. 61).

A crítica literária feminista, nas últimas décadas, vem trazendo ao debate o tema da maternidade, aumentando a atenção para a sua representação na literatura. Uma leva de produções literárias recentes sobre mulheres vem renegando suas condições idealizadas de mãe perfeita e questionando os modelos clássicos de representação da maternidade. O que nos remete a Simone de Beauvoir (1967) que traz a desconstrução do mito o “instinto materno” ao afirmar que “a palavra não se aplica em nenhum caso à espécie humana. A atitude da mãe é definida pelo conjunto de sua situação e pela maneira por que a assume” (BEAUVOIR, 1967, p. 277,278).

Em séculos passados não era comum encontrar um romance que trouxesse o tema da maternidade. Quando isso acontecia, era a partir da visão de um escritor do sexo masculino e de sua leitura do universo feminino, em que, a personagem da mãe, nesses casos, aparecia quase sempre como, ou “angelical” e submissa, ou, por vezes, como “satanizada” e rebelde, como referência última e espelho único para refletir todas as mulheres. As questões que envolvem o universo materno, como a gestação, o aborto ou amamentação, por exemplo, são pouco exploradas. O tema, quando tratado, é um tabu, que, em vez de ser problematizado e debatido, acaba caindo em maniqueísmos. A maternidade na literatura, abarca, na maioria dos casos, retratos superficiais e estereotipados, que trazem pouca ou nenhuma reflexão sobre o que se passa no corpo e na mente das mães.

Em “Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona”, Laura Freixas (2012) traz a reflexão de que a literatura aborda constantemente as grandes vivências humanas universais e não abre um maior espaço para algo tão universal e humano como a maternidade. Em seu estudo, observou que as representações de maternidade que perpassam os perfis estereotipados - em que tradicionalmente a relação entre a matriarca e seus filhos foi instituída pela sociedade como um dom inato, cabendo a ela todas as responsabilidades de educar e amar em tempo integral - se encontram, majoritariamente, nas produções de autoria feminina: “[...] otro tipo de madre literaria, más creíble, más de carne y hueso, retratada generalmente en el contexto de una relación madre-hija, en libros como *Sido* de Colette, *Una muerte muy dulce* de Beauvoir, *La mala hija* de Carla Cerati, *Una mujer* de Annie Ernaux” (FREIXAS, 2012, p. 12).

Por muito tempo a maternidade foi considerada um fato puramente biológico, fixado lateral e simbolicamente nos limites do domínio privado e emocional. Os discursos religiosos, médicos e psicológicos que descreviam e, sobretudo, prescreviam esses papéis, foram bastante danosos para as mulheres (STEVENS, 2005, p. 38). Outro ponto interessante que adentra aos outros abordados, é o da mulher quando se insere no mercado de trabalho, ainda que seja uma forma de liberdade que duramente foi conquistada, se torna mais um acúmulo de tarefas, junto com a responsabilidade dos filhos e do lar, que, na maioria dos casos, desempenha sozinha. Pois, dentro do âmbito das regras sociais impostas para a mulher, a maternidade e o serviço doméstico são partes integrantes do seu ofício, e sozinha acumula atividades que comprometem seu físico, seu psicológico, tendo que lidar com múltiplas obrigações sem direito a se queixar. A relação entre mãe e filha também passa por representações ora de dedicação incondicional, ora de rivalidade. “Apesar do crescente questionamento sobre o amor materno incondicional e inato, a visão de mãe ideal, responsável pelo bem-estar psicológico e emocional da família, ainda é bastante presente na literatura e no senso comum” (WAGNER; FALCKE, 2000, on-line).

A escolha de optar por não ser mãe, ainda é um grande entrave cultural, pois por muito tempo se atrelou a figura da mulher à da mãe, como se a dissociação de maternidade lhe excluísse dos estereótipos que preenchem o signo “mulher” na sociedade. As que são inférteis também passam ao longo da vida a angústia de não ter um filho. De um lado umas sofrem por ser essa uma realização pessoal, e por outro lado outras sofrem pelo peso das imposições sociais. Na literatura canônica as personagens sem filhos, geralmente são associadas a termos como “amargurada”, “solteirona”, “infeliz”, “incompleta”, “desprezada”, “titia”. Como no romance do escritor espanhol Benito Pérez Galdós, “Fortunata y Jacinta” (1887), a maternidade é representada, a partir da personagem de Jacinta, como o ideal burguês e único destino possível para a mulher.

O tema da maternidade nos leva a vários desdobramentos e múltiplas representações. A partir do momento em que as escritoras passaram a voltar o olhar para si e para as outras, e a vivenciar a maternidade, ou a ausência dela, de diversos modos, e contar as experiências em suas narrativas, com o interesse de dialogar com a sua própria condição de mulher, foi possível resgatar para a literatura esse espaço que foi silenciado pelo cânone ao longo de tanto tempo. Nos permite refletir que tanto a maternidade quanto a não maternidade devem partir de uma escolha feita pela mulher, e não pelas imposições de gênero que traçam os semelhantes destinos para todas.

Diante desta explanação, este capítulo tem o interesse de discutir as representações da maternidade na literatura da atualidade escrita por mulher, a partir da análise dos contos “En la estepa” e “Conservas” que integram o livro “Pájaros en la boca y otros cuentos” (2018) e do conto “Nada de todo esto” que compõe a obra “Siete casas vacías” (2015), ambos de autoria de Samanta Schweblin. Em “En la estepa” se apresenta o tema da infertilidade a partir da narradora-personagem que explicita as tentativas que faz para se tornar fértil e das frustrações que tem para ter o seu objeto de desejo realizado; em “Conservas” ocorre o oposto, a maternidade aparece em um momento não planejado e que ao decorrer da narrativa, que é contada de forma autodiegética, ela expõe suas frustrações com o seu corpo e o desgaste psicológico; em “Nada de todo esto” retrata em sua narrativa as experiências da vida cotidiana entre mãe e filha, relação conflituosa que abarca diferenças e dilemas.

A partir da leitura destes contos procuramos discorrer, em três diferentes perspectivas, respectivamente: (1) a maternidade como um ideal de realização; (2) a maternidade como um símbolo de opressão; (3) a relação entre mãe e filha; com o interesse de observar se as personagens contemporâneas, de autoria feminina, partem dos moldes tradicionais de representação da maternidade, no que se refere ao conceito do “instinto materno”, ou se as representações são ressignificadas ao permitir novos modos de se perceber a relação da mulher com a maternidade ou a ausência dela.

3.1 *EN LA ESTEPA*: O IDEAL DE REALIZAÇÃO DA MULHER

A maternidade está diretamente atrelada à fertilidade e a feminilidade. Por ser difundida como um poder único da mulher, se tornou o maior ideal de realização para aquelas que pretendiam formar uma vasta família, por ser sinônimo de uma meta a ser cumprida durante sua vivência na terra, o seu trunfo, o ser pelo qual sua existência encontraria um significado. A maternidade, de semelhante modo, aparece como sinônimo de feminilidade dentro das construções de grandes clássicos da literatura, o destino da mulher seguia o padrão guiado pelas normas sociais do casamento e da gravidez. Como o exemplo da personagem Yerma, de autoria de Federico García Lorca que, impossibilitada de gerar um filho, busca desesperadamente formas de engravidar para sair do enclaustramento e se sentir completa, pois, a ausência da maternidade lhe tornara infeliz: “Yerma quer alcançar uma felicidade que lhe escapa, sua aspiração de ser mãe se choca com um obstáculo maior: a sociedade em que vive: O obstáculo

ganha nome: convenção, preconceito, fetichismo de casta, moral tradicional, dever conjugal” (MACHADO, 2008, on-line).

No âmbito da cultura da sociedade patriarcal, as mulheres que ali se encontravam inseridas e que não podiam engravidar eram vistas como amaldiçoadas. Por esse motivo tinham dificuldades de encontrar um marido para casar, pois, uma vez que a possibilidade de herdeiros era inexistente, elas não eram o objeto de desejo e se estigmatizavam como “solteironas” ou “titias” que ficavam encarregadas de ajudar a cuidar dos filhos das irmãs. As casadas viviam em completa infelicidade e insatisfação e se sujeitavam aos seus cônjuges, que aceitavam sem muito questionamento, que tivessem relações extraconjugais para ter a experiência da maternidade: “La mujer que se casaba tenía un status más alto que las otras en cualquiera de las clases sociales. La conyugalidad daba ese status porque transformaba a la mujer en la reproductora, la que engendra y cría un hijo, en la que, por ello, transmite la herencia” (PASTOR, 2006, p. 313).

Uma união conjugal sem filhos é percebida como anormal, sendo a infertilidade um sinônimo de fracasso, principalmente para a mulher. Ainda que ela detenha a função de gerar um embrião em seu ventre ao longo dos nove meses, é unicamente nela que recai a vergonha da infertilidade, o homem que tem papel direto na formação de um bebê, poucas vezes é citado. Casos de homens inférteis não aparecem com frequência na literatura, tampouco os termos “solteirão” ou “titio” são atrelados à sua figura. Problema esse que existe, uma vez que homens também podem não serem férteis, no entanto esse estigma não aparece atrelado aos personagens masculinos: “[...] ya que la maternidad no incluye la totalidad de la reproducción, dado que la fecundidad femenina solo se realiza por la intervención del principio biológico masculino” (PASTOR, 2006, p. 314).

O conto que se estende em oito páginas, intitulado “En la estepa”, integra o livro de contos “Pájaros en la boca y otros cuentos” (2018) de autoria de Samanta Schweblin. O título se relaciona com o cenário em que se passa a narrativa, *na estepa*, lugar distante, em que a vida é difícil, repleto de mata e de arbustos, que não oferece muitos atrativos para os moradores, não há tanto para ver ou fazer. O texto ficcional relata, em primeira pessoa, em caráter autodiegético, a experiência da personagem de uma mulher que se submete a diversos tratamentos e métodos para se tornar fértil e concretizar seu desejo da maternidade. “En la estepa” traz personagens inquietantes, e por perpetuar ambiguidades e incertezas, pode também ser lido como uma narrativa híbrida/fantástica” (GARCIA, 2016).

O texto se inicia a partir da narrativa da protagonista, Ana, que relata sobre o seu cotidiano e as dificuldades de se viver na estepe, seja pela distância ou pelo tédio: “cualquier sitio se encuentra a horas de distancia, y no hay otra cosa más para ver que esa gran mata de arbustos secos” (SCHWEBLIN, 2018, p. 159). Seu companheiro, Pol, cumpre com as obrigações fora do espaço do lar: “Pol va al Pueblo tres veces por semana, envía a las revistas de agro sus notas sobre insectos e insecticidas y hace las compras siguiendo las listas que preparo.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 159). Enquanto o papel da Ana remete ao da dona de casa, insatisfeita e ociosa, aproveita os momentos que está sozinha em seu lar para preencher os espaços vazios com atividades relacionadas à fertilização.

A mulher estéril fica alienada, de acordo com Reyna Pastor (2006), a sociedade tem a maternidade como a regra do que se entende por ser normal. A partir do momento que a mulher é infértil, ela se torna um ser anormal, que estaria em negação com a sua natureza, e a frustração da ausência de um ser a transforma em algo vazio, sem vitalidade. Ela se torna excluída de uma ordem cultural que identifica a feminilidade com a maternidade. Para se encaixar nos padrões culturais de feminino, a personagem de Ana entra em desespero e tenta de diversos modos encontrar a solução para se encaixar na “normalidade”: “[...] las soluciones más simples, las velas, los incensos y cualquier consejo de revista parecen opciones razonables. Hay muchas recetas para la fertilidad, y no todas son confiables, así que apuesto a las más verosímiles y sigo rigurosamente sus métodos” (SCHWEBLIN, 2018, p. 159).

Um dos métodos utilizados pelo casal será semelhante ao de uma caçada, em que consiste no ritual de saírem com redes e lanternas para conseguirem concretizar o desejo de encontrar o que aparece no texto como “o nosso”: “[...] Hay que tener todo preparado: las linternas, las redes. [...] que nos lleve a ellos, o al menos a uno: **el nuestro**.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 159) (**grifo nosso**). Para Flavio Garcia (2016) que escreveu sobre o fantástico em “En la estepa”, o mistério e o enigma presente na narrativa remete a um casal que parece querer a gravidez e que se esforça em prol da fertilidade e que ao mesmo tempo busca na estepe um ser inominado de natureza desconhecida (físico ou metafísico). Sobre a relação da gravidez com o campo, Cristina Stevens (2007) aponta que o processo de fertilização da mulher é semelhante ao que era feito da natureza, no que se refere a relação do sêmen/semente plantada no solo/útero: “Como nesta época o ser humano já não mais se encontra em seu estágio nômade da época de caça e coleta, a questão da propriedade e consequentemente, a obsessão com o controle do corpo da mulher - geradora do herdeiro desta propriedade - passa a ter relevância” (STEVENS, 2007, p. 1).

A problemática da infertilidade parece não ser um fator que se limita apenas na figura de Ana, uma vez que, seria um problema de ambos, na medida que o personagem de Pol também participa das tentativas de fertilização e das possíveis caçadas: “Anoto en el caderno cualquier detalle pertinente, pequeños cambios en Pol o en mí.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 159). Tradicionalmente a esterilidade se refere, na maioria dos casos, a um problema feminino, se descartando a possibilidade de um insucesso partir da figura masculina (PASTOR, 2006). A ausência da realização do casal era, em representações na literatura clássica, de responsabilidade unicamente da mulher, pois, se havia poucos estudos sobre a infertilidade do homem na sociedade, na medida que mexe com sua virilidade a culpa também recairia sobre ele: “as mulheres são educadas tradicionalmente a assumir a maternidade como o centro da sua existência, assim como a capacidade para ser pai atua como uma confirmação social da virilidade masculina”. (HENRIQUES *et al.*, 2012, on-line.).

Em uma analogia da caçada com as tentativas de engravidar, o *ser*, indeterminado na narrativa, remete ao filho que viria a ocupar o suposto espaço vazio do casal. O papel da Ana aparece como passivo, à espreita: “yo casi siempre me escondo detrás de algún arbusto, aferrada a mi red, y cabeceo y sueño con cosas que me parecen fértiles.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 160) e o de Pol é o ativo, do caçador: “Pol en cambio se convierte en una especie de animal de caza” (SCHWEBLIN, 2015, p. 160).

Los médicos medievales desarrollan estas ideas y aconsejan tanto regímenes alimenticios como baños, fumigaciones, pesarios, etc que predispusieran a todo el aparato genital de la mujer a recibir en las mejores condiciones el esperma del varón. Aceptan la idea de la antigüedad de la existencia de dos espermatozoides, uno femenino y otro masculino. El varón tenía que “dirigir” todo el acto sexual con vistas a la emisión conjunta de ambos semina sin la cual era imposible la fecundación y la mujer luego del acto debía reposar y dormir para ayudar al engendramiento. Si no había hijo podía imputársele a cada uno de los miembros de la pareja la infecundidad, pero la mujer es la que ponía el mayor número de obstáculos. Quedan por lo general bajo la casi total responsabilidad de la mujer el éxito o el fracaso.” (PASTOR, 2006, p. 335)

Após frustradas tentativas, Pol, conhece um casal vizinho, que tem um problema idêntico ao deles e lograram êxito alcançando o objetivo tão desejado: “Vinieron por lo mismo – dice. Le brillan los ojos y sabe que estoy desesperada por que continúe-, y tiene uno, desde hará un mes.” (SCHWEBLIN, 2018, p.161). O que os deixou entusiasmados para fazer uma visita ao casal Arnol e Nabel, em um jantar, onde planejavam descobrir como eles conseguiram o que eles têm tentado há muito tempo: das etapas, o tempo que durou, e, principalmente, conhecer como era o deles, o “filho” deles.

Ana, que não tem a experiência da maternidade, a idealiza, e almeja encontrar a solução para preencher o vazio. Durante o percurso de vinte quilômetros até o seu destino, a narradora-personagem se imagina fazendo diversas perguntas para a Nabel, que ainda não a conhece, mas que já tem grandes expectativas: “pienso en las cosas que voy a decir, en todo lo que quiero preguntarle a Nabel. [...] Quizás Nabel también haya soñado con cosas fértiles a cada rato y ahora que lo consiguieron puedan decirnos exactamente qué hacer.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 162). Ao se comparar com a outra mulher, ela presume que deverá a outra ter uma vida mais completa e realizada. Ela superestima Nabel e Arnol por possuírem o que ela e Pol não têm. De acordo com Lanius (2012) a mulher que sente o desejo de concretizar a maternidade para se sentir completa, por pressões externas ou internas, procura processos naturais e alternativos para alcançar seus objetivos. “A sociedade é a grande pressão para que a mulher conceba [...] A infertilidade é, assim, um conjunto de alterações físicas, psicológicas, familiares e sociais que devem ser vistas como um todo a ser cuidado” (LANIUS *apud* HENRIQUES *et al.*, 2012, on-line.).

Em busca de concretizar o seu desejo de realização, se criam muitas expectativas em torno do filho, que até então é um *ser* desconhecido, uma vez que, a personagem não teve a experiência materna de forma concreta e o que se tem é apenas uma ideia: “Quiero preguntar cosas: cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si y ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 162). Para Reyna Pastor (2006) o fantasma do filho monstruoso e maravilhoso, que se pode apreciar no que se relaciona as mulheres inférteis, se articula com acervo da mitologia, tanto no nascimento de monstros como de heróis se associam a esterilidade: “Así el héroe nace siempre después de una etapa de esterilidad de la madre [...] Los hijos anormales, deformes, por su parte, eran una manifestación de la imposibilidad de tener descendencia” (PASTOR, 2006, p. 338).

Durante o jantar, Nabel, evita responder às perguntas de Ana: “¿Es lindo? Ella se sonroja y sonríe.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 162). Insatisfeita com a falta de resposta ela insiste na tentativa para encontrar o ser desejado: “Quiero verlo”, ao que Pol completa “Ana está ansiosa por conocerlo [...] Arnol se ríe, en vez de contestar ubica la fuente en la mesa y pregunta quien le gusta la carne roja y a quién más cocida.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 163). Tanto Nabel quanto Arnol tentam despistar a Ana e o Pol, como se tentassem ocultar algum segredo, sob a hipótese de que aparentavam viver algo diferente do que haviam relatado, por isso evitavam o confronto, para não serem descobertos, para manterem, de certo modo, as aparências. Tanto que quando Nabel se empolga em uma conversa sobre fertilização e a caçada, com Ana, e o seu

companheiro a censura ao mesmo tempo que disfarça para os convidados: “Arnol mira a Nabel, de pronto parece furioso y larga una risa falsa, exagerada” (SCHWEBLIN, 2018, p. 164).

O casal anfitrião se utiliza de argumentos vagos para desviar a atenção constantemente. A falta de respostas produz uma angústia e gera um mistério, que inquieta as personagens: “Queremos verlo – dice al fin Pol. – Ya van a verlo – dice Arnol. -Duerme muchísimo – dice Nabel. – Todo el día. - ¡Lo vemos dormido! – dice Pol. – Ah, no, no. -dice Arnol-, primero el postre que cocinó” (SCHWEBLIN, 2018, p.164). As tentativas vão se tornando frustradas e parece que o que eles buscavam encontrar na casa não seria encontrado, o desejo não seria concretizado.

Numa tentativa de averiguar por conta própria, o *ser* tão esperado, Pol, simula ir ao banheiro e desvia do caminho, em um momento em que os donos da casa estavam entretidos, propositalmente, por Ana, até conseguir adentrar ao quarto: “[...] veo a Pol salir salir silenciosamente del baño y cruzarse para la otra habitación” (SCHWEBLIN, 2018, p. 165). Na sequência sucede que Pol é tomado por um susto com o que se depara: “Al fondo, la luz del cuarto se enciende. Hay unos segundos de silencio y luego escucho un ruido sordo, como algo pesado sobre una alfombra [...] una silla quizá; un mueble pesado que se mueve y después cosas pesadas que se rompen” (SCHWEBLIN, 2018, p.165).

Nas cenas finais do conto sucede que Pol encontra algo diferente do que estava procurando e sai ferido do quarto, Arnol pega o rifle e os segue, enquanto Ana fica desorientada, sem entender o que aconteceu, até que fogem da casa: “En la ruta andamos un rato em silencio, tratando de calmarnos. Pol tiene la camisa rota, casi perdió por completo la manga derecha y en el brazo le sangran algunos rasguños profundos” (SCHWEBLIN, 2018, p. 166). A maioria dos pais não compreende as motivações que os levam a tomar a decisão de ter um filho para se ter uma ideia de completude na família: “Donde a tentação de apelar para um instinto que se sobrepõe a tudo. De fato, a decisão ocorre mais amplamente do afetivo e do normativo do que da consideração racional das vantagens e dos inconvenientes” (BADINTER, 2011, p. 20).

O desfecho é negativo, os fatos ocorridos não correspondem às expectativas criadas, a tristeza e a frustração acompanham tanto a narradora-personagem quanto o seu companheiro e a possibilidade de continuarem tentando os processos de fertilização e as caçadas parece que não terão continuidade, o desejo de ter um *ser* é adiado: “pienso que también podría cruzarse uno de ellos: el nuestro. Pero Pol acelera aún más, como si desde el terror de sus ojos perdidos contara con esa posibilidad.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 166). A maternidade e as virtudes que

ela supõe e como sempre foi propalada em grande parte da literatura canônica, a partir das personagens femininas, não se tratam de uma certeza, como aponta Badinter (2011) que discorre: “a maternidade e as virtudes que ela pressupõe não são evidentes. Nem atualmente nem no passado, quando ela era um destino obrigatório” (BADINTER, 2011, p. 24).

Em nossa cultura ocidental, não ter filho, durante o longo da história da civilização não era opcional, escolher não ser mãe, mais do que não ser pai, ainda é algo visto pela sociedade como problemático e fora dos padrões. Podemos observar, a partir da leitura de “En la estepa” que o desejo de algo desconhecido, como maior idealização da vida, pode resultar em que se pense uma coisa e que chegue outra, ou que a experiência não seja a esperada. A maternidade é sempre muito romantizada e se cria uma falsa ilusão de situação perfeita, quando, não se expõem também as dificuldades da função que por muitas vezes esteve escondida em narrativas masculinas: “A maternidade é um *locus* de poder e opressão, autorrealização e sacrifício, reverência e desvalorização, aspectos complexos que precisam ser trabalhados a partir da ótica da mulher” (STEVENS, 2007, p. 3).

Diante do conto “En la estepa”, através da representação da personagem de Ana, da mulher que vive na zona rural portenha e que tem por ideal de realização a maternidade e sofre as frustrações da busca incessante pela fertilização, acaba percebendo que ter um *ser* para criar, no que aqui entendemos por filho, talvez não seja o suficiente para preencher o vazio criado, na medida que no objeto de desejo não é possível encontrar perfeição, por se tratar de um *ser* infinito em suas complexidades.

Logo, é possível dizer que, a partir da narrativa da escritora argentina Samanta Schweblin, na primeira parte, encontramos pontos que correspondem ao estereótipo da mulher como “do lar” que busca incansavelmente uma solução para se tornar fértil, de forma a se tornar um martírio, pelas diversas tentativas de preencher um vazio. No desfecho do texto, as angústias por causa do objeto de idealização se tornam uma frustração, a maternidade não aparece como a solução para suas incertezas e que, pelo contrário, aparece repleta de surpresas que nem sempre são agradáveis, subvertendo a lógica do filho perfeito como ocupação essencial para um espaço “vazio” da mulher.

3.2 CONSERVAS: O SÍMBOLO DE OPRESSÃO

Até o século passado pouco se sabia sobre a experiência feminina diante da maternidade, foi através dos estudos da pesquisadora francesa Elizabeth Badinter (1980) que foi historicizada e trazida à lume questões desconhecidas sobre a relação mulher/mãe. O direito pela livre escolha da maternidade ainda é muito recente para a mulher, somente na década de 70, por intermédio da reivindicação das francesas, que a pílula contraceptiva se tornou uma alternativa no Ocidente, dando à mulher o direito de usufruir apenas da sua sexualidade. A imposição da maternidade, como único destino possível, faz parte de um projeto solidificado pelos ideais da cultura patriarcal ao longo da história. A recusa em ser mãe vai de contra ao que socialmente foi posto como natural: “A maternidade, tradicionalmente assumida como o alicerce da estrutura familiar, passou a ser controlada de várias formas, com uma surpreendente proliferação de discursos patriarcais que buscam entender e controlar o que se considera o ‘imperativo da reprodução’” (STEVENS, 2007, p. 2).

Será através da crítica feminista que a maternidade poderá ser observada a partir de diferentes perspectivas dentro dos textos literários, nos quais pode se configurar, para além de um ideal de realização, também como um símbolo de opressão, possibilitando a percepção de estereótipos que se repetem e das variadas facetas da maternidade ou da não maternidade. Para Cristina Stevens (2005), os escritos de autoria feminina têm contribuído para isto, com outras representações de mulheres: “A produção ficcional tem articulado a temática da gestação, parto e maternação, a partir da perspectiva da mulher – algumas vezes de forma idealizada [...] mas apresentando também outras construções discursivas que apontam para novas imagens da mãe.” (STEVENS, 2005, p. 11). Ela também ressalta a importância das produções de autoria feminina e os estudos da mesma:

As mulheres têm sido mães e filhas, mas têm escrito muito pouco sobre esse assunto; a grande maioria das imagens literárias e visuais da maternidade vem até nós filtrada através da consciência masculina, individual ou coletiva. Assim que uma mulher sabe que uma criança está crescendo dentro do seu corpo, ela encontra-se sob o poder de teorias, ideais, arquétipos, descrições sobre sua nova existência; quase nenhuma das quais desenvolvidas por outras mulheres (embora outras mulheres possam transmiti-las); todas essas ideias flutuam invisivelmente ao redor dela desde que ela se percebeu mulher pela primeira vez, e como tal, uma mãe em potencial. (BADINTER *apud* STEVENS, 2005, p. 4).

A maternidade como opressão para a mulher tem sido um tema que tem aparecido em maior proporção na literatura de autoria feminina. Tem se aberto mais espaços para as

representações da recusa de ser mãe. Na contemporaneidade o papel da mulher tem passado por um momento de transição, em que o modelo tradicional da mulher-mãe vem sendo suprido por outras representações mais amplas e complexas, se tornando um caminho para subversão da imposição masculina sob o corpo feminino (ZULATO-BARBOSA; ROCHA-COUTINHO, 2012).

O conto “Conservas” possui sete páginas e compõe o livro “Pájaros en la boca y otros cuentos”(2018). O título remete a um procedimento resultando em conserva que é relatado ao longo da ficção. Se em “En la estepa” a narradora-personagem busca métodos para se tornar fértil, em “Conservas” ocorre o oposto, a personagem da mulher, que não tem o nome revelado, relata, em primeira pessoa, de modo autodiegético, a sua dificuldade em lidar com a gestação e sua busca por métodos que possam revertê-la.

Nas primeiras linhas do conto é apresentada a situação de uma gravidez inesperada, que não faz parte do planejamento do casal: “pasa una semana, un mes, y vamos haciéndonos a la idea de que Teresita se adelantará a nuestros planes. Voy a tener que renunciar la beca de estudios porque dentro de unos meses ya no va a ser fácil seguir” (SCHWEBLIN, 2018, p. 19). Conciliar a maternidade com a bolsa de estudos, que na maioria dos casos requer dedicação exclusiva, e na maior parte dos centros universitários não existe um programa voltado para mulheres que são mães, a dificuldade é ainda maior e a renúncia parece ser a alternativa possível.

A mulher independente em Simone de Beauvoir (1967) é aquela que se dedica aos estudos e à vida profissional, que ao conciliar com a vida amorosa e outras obrigações, posterga a sua decisão de se tornar mãe, na medida que a multiplicidade de tarefas produz desgaste e gera conflitos. Para Badinter (2011), se um grupo de mulheres encontra a realização pessoal e uma identificação insubstituível na maternidade, também existe um grupo de mulheres “cujo desejo está para além dos cuidados maternos, almejam mais independência e possibilidades de se reafirmarem profissionalmente” (BADINTER, 2011).

A narradora-personagem explicita que já se passou um mês, período em que o corpo da mulher sofre diversas alterações físicas, químicas e psicológicas que interfere em sua autoestima: “[...] por pura angustia, no puedo parar de comer y empiezo a engordar” (SCHWEBLIN, 2018, p. 19). Por conseguinte, o cônjuge não compreende essas alterações e não assume um papel paterno presente, ocupando uma posição secundária em relação à filha que espera, evitando fazer companhia à mulher por não se sentir confortável diante do novo

cenário instaurado: “Manuel [...] pierde sus energías y no parece muy feliz: regresa tarde a casa, no me hace compañía, le molesta hablar del tema” (SCHWEBLIN, 2018, p.19). Para se falar em maternidade é também necessário se falar em paternidade. Embora na Argentina a divisão das tarefas domésticas esteja progredindo para se chegar a um caminho mais igualitário, ainda existem desigualdades de gênero dentro do interior das organizações familiares, pois, é sobre a mulher que recai a maioria das atividades domésticas e do cuidado com a prole: “limpieza del hogar, gestión de las comidas diarias, cuidado de chicos y personas ancianas [...] 90% de las mujeres hacía esas tareas. De los hombres, sólo el 58%” (HARTMANN, 2019, on-line.). Sendo essa uma realidade também de outros países: “Se trata de un fenómeno mundial [...] las mujeres tienen una responsabilidad desproporcionada [...] dedican entre 1 y 3 horas más que los varones a las labores domésticas; entre 2 y 10 veces más de tiempo diario a la prestación de cuidados (a los hijos e hijas, personas mayores y enfermas)” (KRIZANOVIC, 2018, on-line). Dentro desse quadro “[...] o bebê volta a ser o problema exclusivo da mãe, o pai exime-se de culpa e vai tratar de seus negócios” (BADINTER, 2011, p. 125).

No segundo mês começam a chegar os presentes dos pais do casal. Dentro dos moldes canônicos a figura dos sogros/pais correspondem aos principais incentivadores do crescimento dos sucessores/herdeiros para a família. “Pouco se fala das[...] pressões da família, dos amigos e da sociedade[...]” (BADINTER, 2011, p. 20). Ao se inteirarem da novidade acabam por causar uma pressão externa que se assoma às incertezas e angústias da personagem protagonista: “La verdad es que no sé – le digo más tarde a mi suegra cuando cae un juego de sabanitas de colores- no sé – digo ya sin saber qué decir, y abrazo las sábanas y me largo a llorar” (SCHWEBLIN, 2018, p.19).

No terceiro mês corrente, a protagonista se encontra mais triste e inchada e Manuel se encontra mais magro, mais abatido. Ambos se lamentam, pois tinham outros planos antes da chegada inesperada de um bebê: “Manuel me adora y sé que, como yo, no tiene nada en contra de nuestra Teresita, qué va a tener. Pero es que había tanto que hacer antes de su llegada” (SCHWEBLIN, 2018, p.20). Para Langer (1986) quando a mulher tem dificuldades em integrar os múltiplos ideais com a gravidez, a defesa psicossomática contra as angústias consiste na expulsão prematura do embrião não integrado em seu psicológico. A tristeza da personagem se relaciona com a dificuldade de integrar o bebê ao seu corpo.

Dentro da narrativa, a personagem externa o que se passa no seu corpo a partir das sensações e de sua percepção de mulher: “El tercer mes me siento más triste todavía. Cada vez que me levanto me miro al espejo y me quedo así un rato. Mi cara, mis brazos, todo mi cuerpo,

y por sobre todo la panza, están más hinchados” (SCHWEBLIN, 2018, p. 20). A protagonista se conscientiza de que, ao passo que vai gerando outra vida, vai perdendo parte de quem é para se tornar o que não esperava ser: mãe, com todas as concessões que esperam dela. A sociedade exige que as mulheres busquem e mantenham um corpo ideal e padrão para serem aceitas. A partir do momento da vivência da gravidez, esse corpo sofre mudanças e transformações físicas, produzindo na mulher uma relação negativa com ele na medida em que percebe que o seu corpo vai se perdendo ao se tornar um corpo grávido com o aumento do peso, as mudanças na pele, no cabelo e as alterações hormonais: “[...]a outra face da maternidade feita de esgotamento, de frustração, de solidão, e até mesmo de alienação, com seu cortejo de culpa” (BADINTER, 2011, p. 22).

Diante do seu problema, a protagonista se encontra em conflito ao perceber que não tem o poder de mudar o passado, surgindo o impasse do que se pode fazer com a consequência:

No puedo entender cómo en un mundo en el que ocurren cosas que todavía me parecen maravillosas – como alquilar un coche en un país y devolverlo en otro, descongelar del freezer un pescado fresco que murió hace treinta días, o pagar las cuentas sin moverse de casa – no pueda solucionarse un asunto tan trivial como un pequeño cambio a la organización de los hechos. Es que simplemente no me resigno (SCHWEBLIN, 2018, p. 20).

Partindo dessa premissa, ela procura alternativas para resolver a situação, mas a maioria das que encontra são perversas ou conformistas e que não tem nada a ver com o que procura: “Hablo con obstetras, curanderos y hasta con un chamán. [...] me cuesta hacerme la idea de recibir a Teresita tan temprano, pero tampoco quiero lastimarla.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 20).

O serviço público não é suficiente para ajudá-la e alternativas são buscadas, como acontece na maioria dessas narrativas em que a gravidez é indesejada. O que ela busca é uma forma de adiar e reverter a situação sem colocar em risco as vidas. O que dificilmente acontece. “Existem as soluções caseiras – remédios, ervas, tóxicos, barbante, tesoura, colher, gilete, faca. O horror. Violência física (como o câncer e a esterilidade permanente) e a violência psíquica ou simbólica (horror à sexualidade)” (CHAUÍ, 1984, p. 219). Ela se encontra em um dilema, muito delicado em caso de mulheres que passam por essa situação, que antes de tomar uma decisão, pensam em todas as questões morais, sociais e legais, da culpa e do trauma que podem acompanhar a vida inteira de uma mulher. Destas que são representadas em sua maioria como seres monstruosos, desumanos, descartando as pressões externas, e os questionamentos internos.

A protagonista não tem condições de receber a Teresita no momento em que se encontra, como também não tem intenções de machucá-la. E espera até os três meses, limite permitido, judicialmente, em alguns países (fora da América Latina), para se interromper uma gestação. No país que a narradora-personagem se encontra, na Argentina, os hospitais tradicionais não fazem esse tipo de procedimento, ficando ao encargo da clandestinidade, que na maioria dos casos: “não usam anestésicos, não há assepsia, o ‘local de trabalho’ é organizado de modo a marcar sua ilegalidade[...]Usam linguagem agressiva, culpabilizadora[...] transformam o aborto num ato de castigo e punição” (CHAUÍ, 1984, p. 219).

Surge na narrativa uma opção, dentro do fantástico, que possibilita uma terceira via que se encontra numa linha tênue entre prosseguir com uma gravidez e abortar. A pesquisadora Valencia (2018) em seu artigo sobre o fantástico no conto “Conservas” aponta que esse recurso utilizado pela escritora Schweblin matiza a ideia do aborto:

en parte porque sólo se trata sólo de un aplazamiento del embarazo, la sombra del tabú asoma en todas las páginas del cuento Para eludir la carga de un hecho criminalizado, la autora cubre el hecho con un cariz fantástico en el que lo indecible halla su forma. La literatura fantástica es el lugar para los silencios y los secretos que no podrían ser mentados, la irrupción de lo insólito detona otra clase de posibilidades que lo mismo atentan contra la realidad que la descarnan o la minimizan. El tema de lo inconcebible es territorio de lo fantástico, por eso negar radicalmente la maternidad puede llevarse a cabo gracias al secreto escondido en los pliegues de la literatura fantástica. (VALENCIA, 2018, p. 87, 88).

A decisão que envolve o corpo da mulher, tem na figura da personagem feminina uma carga maior de responsabilidade, na medida que, o símbolo da gravidez projeta no imaginário coletivo um pertencimento maior à figura da mãe. Embora haja obviedade em reiterar que a fecundação só ocorre com a presença de um espermatozoide, a imagem do homem, em grande parte das representações, fica escusa das responsabilidades que se remetem ao período gestacional. No entanto, na narrativa, no que tange a decisão de postergar a decisão da maternidade e por conseguinte da paternidade, passa pelo interesse de ambos (sem excluir o fato dos direitos da mulher sobre seu corpo): “Formado o casal, a decisão de ter um filho pertence aos dois, que devem estar ‘prontos’ juntos. Se uma dessas condições não for preenchida, deixa-se para mais tarde...” (BADINTER, 2011, p. 155).

Após uma busca incansável a protagonista encontra o médico Weisman, que tem um método alternativo e que aparentemente não envolve grandes riscos. Seu consultório fica localizado no último andar de um edifício antigo situado no centro, a narradora e o seu cônjuge, Manuel, se dirigem até lá para compreender melhor do que se trata. Diferente de outros

consultórios convencionais, esse não possui secretária ou sala de espera, apenas duas salas. Na conversa, o interesse de Weisman se dá pelo tipo de família que formam e das relações que têm uns com os outros. Para passar confiança para os interlocutores ele fala de sua trajetória e do êxito das pesquisas que vem desenvolvendo sobre o tema: “Nos cuenta algunas cosas sobre su trayectoria, el éxito de sus investigaciones y lo que nos puede ofrecer, pero entiende que no necesita convencernos, y pasa a explicarnos el tratamiento” (SCHWEBLIN, 2018, p. 21).

O tratamento abarca mudanças alimentares, exercícios respiratórios, inclusão de medicamentos e envolve a participação dos pais dela e de Manuel. As etapas do processo consistem numa reversão da gravidez, como uma forma de retroceder ao momento inicial, de forma gradual em que imita os três meses passados: “Al día siguiente Manuel se queda en casa. Nos sentamos en la mesa del living [...] anotamos lo más fielmente posible cómo se han ido dando las cosas desde el momento en que sospechamos que Teresita se había adelantado” (SCHWEBLIN, 2018, p. 21). Eles organizam a sucessão dos acontecimentos de modo a simularem uma reversão em que os pais também estão incluídos no processo, uma vez que também estão envolvidos com a gravidez: “Citamos a nuestros padres y somos claros con ellos; el asunto está decidido, el tratamiento en marcha, y no hay nada que discutir” (SCHWEBLIN, 2018, p. 21).

No terceiro mês, após as sessões de “respiração consciente”: “En el jardín, sobre el césped, me centro en el contacto con el ‘vientre húmedo de la tierra’. Comienzo inalando una vez y exhalando dos veces” (SCHWEBLIN, 2018, p. 22). Após vários dias o nível de respiração vai ficando mais intenso e alcançando outros níveis, a intenção é a de inverter a energia para que circule ao contrário, que no lugar do corpo gerar energia para crescer, ele vai gerar para reduzir: “Hay que intentar aprimorar el ritmo, lentamente. La meta es detenerlo por completo para, poco a poco, retomar la circulación en sentido contrario” (SCHWEBLIN, 2018, p. 22). Segundo Foucault (1985), na contemporaneidade as intervenções do saber médico sobre o corpo da mulher têm sido uma constante, principalmente no que se refere a capacidade de gestar e parir. “Este momento singular na vida feminina deixou de ser assunto de cunho privado exclusivamente e, se transferiu para a esfera pública, ou seja, com a interferência médico-hospitalar no parto a maternidade ganhou uma politização.” (VÁSQUEZ, 2014, p. 171).

Como o rebobinar de um filme, o tempo corre ao revés, sua barriga diminui em uma “energia invertida”, eles devem seguir todo *script* de como os fatos sucederam, de forma a reproduzir com fidelidade. O marido que estava distante e alheio às questões da gestação vai se reaproximando, a mãe de Manuel pergunta com menor frequência por Teresita, a protagonista

vai se sentindo menos ansiosa: “Al mes sigo progresando en la respiración consciente. Ya casi siento que logro detener la energía. Weisman dice que no falta mucho [...] Empiezo a notar que la ansiedad disminuye y como un poco menos.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 22) No segundo mês se percebe maiores mudanças: “El segundo es quizá, el mês de más cambios. Mi cuerpo no está tan hinchado, y para sorpresa y alegría de ambos, la panza empieza a disminuir. Ese cambio tan notable alerta un poco a nuestros padres.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 22,23). No terceiro mês, o penúltimo, os pais deles recolhem os presentes que tinham dado: “los reclaman uno a uno: primero la toalla con capucha en piqué, después los escarpines de puro algodón, por último el cambiador lavable con cierre de velcro.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 23). No último mês ela recebe do médico um frasco de “conservação”, congelado, que contém uma água espessa que remete ao líquido amniótico: “[...]el frasco de conservación. Está helado, y así debe mantenerse [...] debo guardarlo en heladera [...] el agua es transparente pero espesa, como un frasco de almíbar incoloro.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 24).

A sua barriga circula em sentido invertido, e retorna ao normal. Ao chegar no último dia do processo de reversão da gravidez, a Teresita se torna uma semente, retomando a metáfora que a gravidez é uma semente que o pai coloca na mãe para que ela engravide. “[...] siento algo pequeño, del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil. Sé lo que tengo que hacer y no puedo hacerlo. Es una sensación inconfundible [...]Entonces Manuel me acerca el vaso de conservación, y al fin, suavemente, la escupo.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 25). Essa semente será conservada em um pote com um líquido que a manterá guardada por um tempo até que esteja pronta para ser germinada e crescer, como no que ocorre com o material genético que fica congelado para depois ser fertilizado. A personagem opta por um método que lhe dê a escolha de administrar seu corpo, sua mente e seus objetivos de vida. O procedimento, que não oferecia muitos riscos, quase a leva à morte, mostrando o quão doloroso pode ser.

As representações tradicionais reforçam as representações da mulher que aborta como um monstro, usando justificativas dentro do caráter moral, legal ou religioso, em que seu destino deve ser a morte ou a condenação eterna pela sociedade, de forma punitiva e didática: “As mulheres que se recusaram a levar a cabo uma gestação já iniciada foram condenadas no plano moral, ou seja, foram afastadas ao menos temporariamente de sua rede de amizades e relacionamentos, além de terem seus corpos e suas vidas vasculhadas por juristas, médicos e até ‘curiosos’” (VÁSQUEZ, 2014, p. 168). A recusa da maternidade é tida como uma anomalia que coloca a mulher no mesmo patamar que um ser bestial: “Uma ‘mulher normal’ deveria

desejar ardentemente ser mãe e amar de forma plena e incondicional a vida do feto e depois da criança nascida” (VÁSQUEZ, 2014, p. 168).

A mulher representada por Samanta Schweblin em “Conservas” tem um destino diferente das personagens em situação semelhante na literatura em que na maioria dos enredos patriarcais as mulheres morrem ou enlouquecem, como forma punitiva por suas transgressões. Segundo Valeria Augustini (2000) a literatura, principalmente nas produções do século XIX, tinha a função pedagógica, pois havia o interesse de mostrar às mulheres as consequências negativas de transgredir as normas e ensiná-las a seguirem as regras e manterem a ordem: “[...] o romance parece ter servido de guia de conduta, ou seja, ter sido investido de um caráter pedagógico.” (AUGUSTINI, 2000, p. 91). O romance imprime ação aos conteúdos moralistas: “Tal gênero ficcional[...]envolve o leitor e faz com que ele se identifique com os personagens virtuosos em detrimento dos injustos e viciosos. No cerne da defesa do romance está não apenas o fato de ele ser compreendido como “a moral em ação”, como também de ele emocionar o leitor.” (AUGUSTINI, 2000, p. 94).

No caso da narrativa analisada, a protagonista do conto tem a possibilidade de decidir sobre o seu corpo, corpo este que é um elemento que aprisiona mulher, do corpo que é público, e que as decisões tomadas sobre ele passam pelo controle do outro, pela sociedade. As mulheres que escolhem não ter filhos sentem-se interpeladas pelos discursos da sociedade e que produz um sentimento de dívida por não cumprimento da norma preestabelecida do ideal do “instinto maternal”. Esse tipo de representação de não maternidade rompe com categorias fixas e fechadas de estereótipos dentro de um imaginário do que seria o feminino, que teria a maternidade como único destino possível, sem adentrar ao campo das discussões morais, jurídicas e religiosas, Samanta Schweblin traz uma personagem que opta por não maternar, pois não sente esse desejo no momento. A escrita de autoria feminina é muito importante nesse processo de representação da mulher na literatura, pois, como aponta Adrienne Rich (2017): “para a mulher escritora [...] há o desafio e a promessa de uma geografia psíquica completamente nova a ser explorada. Mas há, também, um difícil e perigoso caminhar sobre o gelo, na tentativa de encontrar uma linguagem e imagens para uma nova consciência” (RICH, 2017, p. 67). Embora seja um grande desafio, a partir da mulher que escreve sobre outras mulheres isso se altera na literatura: “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto” (CIXOUS, 2017, p. 129).

A maternidade e a gravidez traduzem realidades diferentes “Gravidez será o período [...] entre o momento da concepção e o parto; é uma fase temporalizada e que se caracteriza por modificações no corpo, acompanhadas das conseqüentes vivências psicológicas” (CORREIA, 1998, p. 366). Já a maternidade “não corresponde [...] a uma vivência inscrita numa dinâmica sócio histórica. Envolve prestação de cuidados, envolvimento afetivo em medidas variáveis.” (CORREIA, 1998, p. 366).

Para a protagonista é dada uma nova oportunidade de ser mãe, a *posteriori*, se ela assim desejar, e esse processo é feito em conjunto com o seu marido. Segundo Badinter (2011) a criança, nos últimos anos, tem sido desejada mais tardiamente: “A nova forma de abordar o feminino, na atualidade, vem desmistificando os modelos culturais e sociais dos séculos passados. O destino de cada mulher não mais se restringe à maternidade [...] O destino pode ser escrito, de distintas formas, por cada uma” (BADINTER, 2011).

3.3 NADA DE TODO ESTO: A RELAÇÃO ENTRE MÃE E FILHA

Qual o significado de ser mãe? Para esse complexo questionamento não existe uma resposta definitiva. Cristina Stevens (2005), aponta que através do feminismo se abriu um maior espaço para ouvir o que as mães têm para contar, a partir de suas experiências, sendo de importância para a ressignificação do símbolo da mãe/maternal, para que possamos nos livrar das sacralizações naturalizadas sobre as mulheres. No âmbito literário, Em *The Mother Knot* (1987), Jane Lazarre (*apud* Stevens, 2005) relata sua experiência materna, de sentimentos conflitantes de prazer e dor, que ameaçavam sua saúde mental, “ela sentia que sua experiência de maternidade estava enormemente distanciada das definições que ela havia naturalizado como mulher.” (STEVENS, 2005, p. 11). A partir dessas obras escritas por mulheres se “evidenciam um processo de busca de identidade com nossas mães que, mesmo ocorrendo na ordem simbólica, fálica, pode trazer elementos para subverter essa ordem.” (STEVENS, 2005, p. 11). Para Badinter (2011) a virtude que se pressupõe existir quando uma mulher se torna mãe não é evidente. Nem em tempos atuais, nem em outrora, quando se era um destino obrigatório. (BADINTER, 2011, p. 24).

Obras literárias que retratem relações entre mãe e filhas são escassas, recentes, e em grande maioria, são de autoria feminina: “ha sido necesario que [...] escritoras [...] hayan accedido a la creación literaria, para que la relación madre-hija, por ejemplo, o la amistad /

enemistad entre mujeres [...] hayan empezado a adquirir carta de ciudadanía como argumento digno de erigirse en eje de un relato” (FREIXAS, 2012, p. 13).

“Nada de todo esto”, é o conto de abertura que integra o livro *Siete casas vacías* (2015) de autoria de Samanta Schweblin. No que toca à sua materialidade, ele possui, na edição lida, treze páginas. O nome que dá título ao conto, aparece na antepenúltima página do texto, como resposta a uma indagação sobre o que leva a mãe a ter comportamentos incompreensíveis, se estaria atrelado às questões materiais ou de similar natureza, ao que ela responde: “nada de todo esto”, deixando em suspense o enigma, e levando à uma reflexão sobre os anseios ocultos de uma mãe-mulher frente a vida: “Querés uno de esos livings? ¿Eso querés? ¿El mármol de las mesadas? ¿La bendita azucarera? [...] – **Nada de todo eso** – dice mi madre manteniendo la vista al frente, y es lo último que dice en todo el viaje.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 14) (**grifo nosso**).

A narrativa é contada a partir do ponto de vista da filha, ainda que o texto não deixe claro que se trata de uma pessoa do gênero feminino, o que pode levar, em uma leitura desatenta, à conclusão de que quem fala é um filho. No entanto, é possível perceber nas pistas oferecidas através marcas de gênero (socialmente construídas) e marcas linguísticas que revelam que se trata de uma filha. Como exemplificado no trecho em que uma mulher se refere a elas pelo uso do artigo definido em espanhol “las”: “**Las** seguí – dice mirándose los zapatos.” (SCHWEBLIN, 2015, p.14, **grifo nosso**) ou quando a filha compara o som do sapato da mulher com o dela e de sua mãe: “Sobre las baldosas de ladrillo, sus **tacos** hacen un ruido distinto al de nuestros **tacos**.” (SCHWEBLIN, 2015, p.14, **grifo nosso**) A idade também não é revelada, mas em dos acontecimentos da ficção, a provável jovem/adulta toma o volante e dirige, logo, é descartada a possibilidade de ser uma criança: “Golpeo el volante. La sirena de la ambulancia se escucha más cerca y clavo las uñas en el plástico” (SCHWEBLIN, 2005, p. 14). Assim como os nomes também não aparecem e não tem nenhuma marca que os indique.

Em “Nada de todo esto” são apresentadas as experiências da vida cotidiana entre mãe e filha. Cristina Stevens (2007) aponta que na literatura contemporânea, no que se refere a essa relação de mãe e filha em primeiro plano, que é pouco explorada nos textos literários, em sua maioria, as escritoras têm buscado representar essas personagens a partir de suas vivências ou da de outras mulheres, para a produção de novas imagens e subjetividades. Como ela elucida na fala da escritora Michele Roberts: “Durante muito tempo tive um relacionamento bastante difícil com minha mãe. [...] depois consegui alcançar minha mãe novamente [...] esta busca [...]

por uma mãe perdida, por um corpo maternal perdido, tem sido minha maior fonte de inspiração.” (ROBERTS *apud* STEVENS, 2007, p. 61).

A personagem da mãe, tem o costume peculiar de flunar pelo bairro para ver casas, e de alguma forma, experimentar o que se tem dentro delas, como as famílias vivem e os objetos que elas têm e que de fora não é possível contemplar. No início do relato, mãe e filha estão dentro do carro observando as mansões de um bairro residencial: “estamos a más de media hora de casa, en uno de los barrios residenciales que más nos gusta. Hay caserones hermosos y amplios, pero las calles son de tierra y están embarradas” (SCHWEBLIN, 2015, p. 15). Até o momento que se perdem em uma rua barrenta, e a mãe ao fazer uma manobra no veículo e termina por invadir o jardim da frente de uma dessas luxuosas residências: “Mi madre vuelve a acelerar y logra salir en reversa [...] con el coche marcha atrás, cruza la calle, sube el césped de la casa [...]” (SCHWEBLIN, 2015, p. 17). De pronto, uma mulher juntamente com seu filho, residentes da casa invadida pelo carro, vai de encontro as duas para entender o que está acontecendo.

A filha tenta dar explicações sobre o comportamento da mãe, buscando justificativas para solucionar o conflito: “digo que mi madre no sabe conducir en el barro. Que mi madre no está bien.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 18). Ao mesmo tempo em que a mãe tem um comportamento inesperado de bater a testa contra o volante e chorar: “mi madre golpea su frente contra el volante y se queda así, no se sabe si muerta o paralisada. Su espalda tiembla y empieza a llorar. [...] salgo del coche. Vuelvo a disculparme con la mujer” (SCHWEBLIN, 2015, p. 18). A filha continua se desculpando constantemente pelo erro da mãe, como se o erro fosse transferido para ela. No que diz respeito às questões de assumir a responsabilidade e pagar pelo dano no imóvel alheio, a mãe também se abstém e quem responde a indagação da proprietária é a filha: “No tengo dinero, pero le digo que vamos a pagar. Que lo siento y que, por supuesto, vamos a pagar” (SCHWEBLIN, 2015, p. 18).

A personagem da filha busca troncos e pedras para poder desatolar o carro, em um movimento de tentar sanar o problema com a mulher, que é mãe de um garoto, e se apresenta com o perfil de uma mãe normal para os padrões tradicionais, e a narradora aponta a semelhança entre ambas: “Tiene la edad de mi madre” (SCHWEBLIN, 2015, p. 18). Enquanto isto, a mãe da filha, aproveita para sair do carro e invadir a propriedade privada da mulher. Ao perceber que a mãe não pretende sair da casa de pessoas desconhecidas, ela se indaga se não poderia ter uma mãe normal: “No me detengo, sigo las huellas del semicírculo hasta la calle. No va a venir

sola, me digo a mí misma. ¿Por qué me haría caso y saldría de la casa como una madre normal?” (SCHWEBLIN, 2015, p. 21).

De maneira intencional, por um impulso ou um desejo, a mãe invade essa casa, porque essa já era uma prática recorrente, como relata a filha no início da narrativa: “Miro hacia atrás el cruce, el desastre que dibujamos en la tina arenosa del camino, y ruego para que ningún cuidador caiga en la cuenta de que hicimos lo mismo ayer, dos cruces más abajo, y otra vez más casi llegando a la salida” (SCHWEBLIN, 2015, p. 16). As casas aparecem como objeto de sua fantasia, que lhe aflige e atormenta, mas ela acaba por não resistir aos seus impulsos de descobri-la, ainda que isso possa causar um enorme conflito com sua filha:

Miramos casas. – señala las casas que hay a los lados. Son inmensas. Resplandecen sobre sus lomas de césped fresco, brillantes por la luz fuerte del atardecer. Mi madre suspira [...] No va a decir mucho más. Quizás no sabe qué más decir. Pero eso es exactamente lo que hacemos. Salir a mirar casas. Salir a mirar la casa de los demás. (SCHWEBLIN, 2015, p. 16).

A atitude que toma, de infringir as regras sociais impostas, ao invadir as propriedades alheias, é possível fazer uma analogia aos conflitos internos da mulher-mãe que não encontra respostas lógicas para sua condição: “o grau de desgaste nervoso, fadiga, a mãe tem uma vivência claramente mais negativa do que a do pai” (BADINTER, 1985, p. 284).

Quando a mãe adentra na casa, sem prévia autorização, ela infringe as regras pré-estabelecidas de não se invadir uma propriedade privada. No entanto, ela parece não ter a consciência dos códigos de conduta que quebra, ou ao menos, não reconhece, uma vez que finge que está passando mal e leva a proprietária a chamar a ambulância. Dentro das dependências, ela percorre os cômodos (cozinha, banheiro, quarto do casal) e tenta se conectar com a casa: “Los brazos y las piernas están abiertos y separados, y por un momento me pregunto si habrá alguna otra manera de abrazar cosas tan descomunadamente grandes como una casa, si será eso lo que mi madre intenta hacer.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 22). A filha lhe segue e tenta conversar com a mãe, na tentativa de convencê-la a sair, ao passo que a proprietária do imóvel e seu filho encontram-se perplexos com a situação incômoda e atípica.

Para a filha não se tratava de uma novidade, essa é uma atitude antiga e recorrente. Como relata no início do conto, em uma de suas memórias, a mãe havia lhe esquecido, em uma dessas aventuras de criar situações para invadir a casa dos outros e ter a experiência de saber como as pessoas vivem e quais objetos pessoais têm e como tudo está organizado e decorado, do interesse de ter a percepção que apenas vendo de fora não é suficiente para satisfazer o desejo

de se relacionar com as residências. E em uma das vezes, ela cortou as flores de um jardim, se esqueceu e a deixou abandonada sentada perto da grade, sua filha, com apenas 5 anos:

Una vez cuando tenía cinco años y mi madre cortó todas las calas de un jardín, se olvidó de mí sentada contra la verja y no tuvo la valentía de volver a buscarme. Esperé mucho tiempo, hasta que escuché los gritos de una alemana que salía de la casa con una escoba y corrí. Mi madre conducía en círculos dos cuadras a la redonda, y tardamos en encontrarnos. (SCHWEBLIN, 2015, p. 14).

Ato esse que transgride as representações clássicas da maternidade, como apontadas por Mary Wollstonecraft: “o cuidado das crianças em sua infância é um dos grandes deveres anexados ao caráter feminino” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 217). Ao abandonar a filha ela passa a não corresponder ao ideal do “sacrifício materno”, como discorre Badinter (1985): “O modo como se fala dessa “nobre função”, com um vocabulário tomado à religião (evoca-se frequentemente a ‘vocação’ ou ‘sacrifício materno’) indica que um novo aspecto místico é associado ao papel materno. (BADINTER, 1985, p. 223). No que tange à relação da mãe com a filha, a figura da mãe relapsa não é aceitável, uma vez que no que se constituiu como normal, seria um modelo de perfeição e de dedicação integral. Ao mito do instinto materno que toda mulher nasce para ser uma boa mãe, aos moldes convencionados pela sociedade, que confere na mãe todas as obrigações e que criminaliza, julga e pune qualquer deslize. [...] “o amor materno não é inato. É exato: acredito que ele é adquirido ao longo dos dias passados ao lado do filho, e por ocasião dos cuidados que lhe dispensamos” (BADINTER, 1985, p. 13).

A figura paterna é ausente e não participa do vínculo familiar, “uma mãe pode ser tratada como criminosa se deixar o filho sozinho por cinco minutos, mesmo que o pai dessa criança a tenha deixado sozinha por vários anos” (SOLNIT, 2017, p. 15). Na narrativa aparece a imagem do pai que abandona a mulher, a filha e o lar: “Mi padre se enteró de algún que otro evento, pero no creo que haya dejado a mi madre por eso. Cuando se fue, mi padre se llevó todas sus cosas menos la llave del coche [...]” (SCHWEBLIN, 2015, p. 13).

A relação da filha com a mãe parece não ser harmoniosa, por ela sentir que sempre está perdendo o seu tempo nas “aventuras” que é levada a contragosto a participar: “mi madre ha estado tirando a la basura mi tiempo desde que tengo memoria” (SCHWEBLIN, 2015, p. 9). De uma situação que ocorre com certa frequência: “hicimos lo mismo ayer” (SCHWEBLIN, 2015, p. 9). Da relação conflituosa, o linguajar rude, também vai permear o diálogo que elas têm: “Mierda, dice [...] mi madre dice mierda otra vez.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 9). E ela não está preocupada em dizer palavras doces e mostrar ser um padrão de moral e boa conduta: “mi madre

golpea su frente contra el volante”. (SCHWEBLIN, 2015, p. 8). De mesmo modo a filha lhe responde: “Por favor, mamá, qué, qué carajo hacemos em las casas de los demás?” (SCHWEBLIN, 2015, p. 13).

O relacionamento entre mãe e filha é importante para o desenvolvimento da identidade das duas. As mulheres mantêm a identificação com a mãe ao longo da vida e no relacionamento entre elas constroem o que é ser mulher (CHODOROW, 1979). Por sua vez, a mãe projeta na filha suas realizações. Como as relações humanas, esse vínculo afetivo também agrega aspectos negativos; no entanto, não é comum que nas discussões que travam, elas abram uma discussão para tentar reverter os conflitos. Sobre a relação da mãe com a filha, na contemporaneidade, Elizabeth Badinter explica os fenômenos: “Talvez se possa compreender assim: você sacrificou tudo pela independência, inclusive a mim. Você nunca me deu bastante amor, bastante cuidado, bastante *tempo*[...] eu não era a prioridade das suas prioridades, e você nunca foi uma boa mãe.” (BADINTER, 2011, p. 135).

A mãe se encontra frustrada por não ter o controle do seu desejo de adentrar a casas alheias e não se proíbe de chorar, de se expressar o como se sente: “mi madre llora sobre la tapa del inodoro” [...] por favor, saque su madre de la casa.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 20). E a filha, como numa inversão de papel, se vê na posição de cuidar da sua mãe, de se preocupar e dar ordens:

-Nos vamos, mamá. Está quitando los ganchos de la cortina del baño, pero se los saco de la mano, los tiro al piso, la agarro de la muñeca y la empujo hacia la escalera. Es algo bastante violento, nunca traté así a mi madre. [...] - Me digo a mí misma, ahora te calmas, te calmas, te calmas. Busco el otro coche por el espejo retrovisor pero no veo a nadie. Quiero hablar con mi madre pero no puedo evitar gritarle. (SCHWEBLIN, 2015, p. 24,25)

Ao final do conto é revelado que a mãe levou um objeto de importância afetiva da moradora da casa que ela adentrou, uma açucareira que a proprietária tem de lembrança da falecida mãe, e o mantém escondido enterrado: “mi madre arrodillada em la tierra bajo la ropa colgada, metiendo la azucarera en el nuevo agujero del patio” (SCHWEBLIN, 2015, p. 27).

Ao momento que mãe e filha fogem da casa da proprietária e estão em sua residência, a filha percebe a mãe enterrando a açucareira no jardim. O que já fazia parte de uma prática feita, uma vez que ela habitualmente já havia enterrado de outras vezes. A conexão que a mãe parece ter com o objeto parece ser maior que a que tem com a filha que lhe acompanha em seus planos. Na cena que finaliza o conto, a filha que sempre esteve ao lado da mãe, ainda que despreze seu

comportamento, não diz para a mulher que veio buscar a sua açucareira onde ela está, e faz a mulher procurar em sua casa de forma a ver se encontra algo, acobertando assim, a mãe.

Não fica claro o que a leva a ter essas atitudes, algumas informações são suprimidas. No entanto, é possível perceber que os seus interesses pessoais parecem ter uma importância maior do que cuidar do lar ou de se preocupar com o bem-estar da filha em primeiro lugar: “São cada vez mais numerosas as que evitam ao máximo não só as tarefas domésticas, como também as maternas, que já não consideram seu “lar”, pessoas e coisas, como seu reino natural” (BADINTER, 1985, p. 339).

A relação entre mãe e filha expressa pelos textos literários canônicos, ora é de uma mãe que se dedica irrestritamente, ora esse relacionamento é intempestivo, de rivalidade entre as mulheres. No conto “Nada de todo esto” de Samanta Schweblin esse relacionamento vai passar por momentos distintos. No primeiro, aparece a figura da filha e da mãe juntas, no que poderia ser considerado um passeio ou um momento que estão conectadas de alguma forma, ainda que fique claro que o que sucede não será positivo; num segundo momento a mãe opta por seguir seus desejos, mesmo que para isso precise infringir as regras sociais, põe a filha em uma situação de resolver seus problemas, em que o papel acaba por se inverter, uma vez que a filha assume a posição de cuidar e de se responsabilizar pelos atos da mãe; em um terceiro momento essa filha demonstra descontentamento com a mãe, que por sua vez já a esqueceu em um lugar público, e quiçá também, outras vezes, demonstrando desatenção, a filha guarda para si essas lembranças; a filha compara a sua mãe com outra e desejaria que a dela fosse de outra forma, num momento final ela se alia a mãe ao guardar o seu segredo.

Ao mesmo tempo que a relação apresenta sinais de esgotamento, frustrações e raiva, por parte da filha, ela também traz um companheirismo e um certo tom de aventura que a mãe traz para ambas. Mesmo que a filha se veja na obrigação de estar com a mãe em suas peripécias, e situações que envolvem estresse, ela compartilha com ela o sentimento de acabar por burlar as normas e se divertir com a situação. Na literatura de autoria feminina, esse relacionamento pouco explorado pelo cânone literário, traz representações pouco lidas, de perfis maternos que subvertem a lógica do patriarcado e dos estereótipos esperados para serem cumpridos por uma mãe. No fim da narrativa a mãe sai “ilesa” e o relacionamento com a filha parece não ter sido abalado, nem há uma rivalidade entre elas, pelo contrário, a narradora se preocupa com a mãe e espera vê-la bem e feliz com as suas escolhas, ainda que diferentes da dela. Em que a afinidade entre elas é reestabelecida, em um exercício de parceria, ao “acobertar” a mãe, da vizinha.

4 O MATRIMÔNIO E O AMOR

Assim como a maternidade, o matrimônio era (é) o elemento que fazia (faz) com que a mulher pudesse (possa) ser percebida como um sujeito completo na sociedade, como aponta Claudia de Jesus Maia (2007) ao citar Tânia Navarro-Swain: “como elementos constitutivos do ‘ser mulher’ enquanto *locus* ideal do feminino”, e como tais, são os definidores da “verdadeira mulher” (SWAN *apud* MAIA, 2007, p. 2). A proposta deste quarto e último capítulo é a de introduzir o tema matrimônio e amor relacionado com o papel da mulher e na sequência apresentar as análises dos contos da escritora Samanta Schweblin sobre a representação das personagens femininas a partir da temática do casamento.

Desde os primórdios da Antiguidade até o período medieval, no matrimônio se cumpria a função de um contrato entre dois indivíduos para produzir herdeiros e satisfazer os interesses de famílias de alta posição na sociedade. O amor e a sexualidade eram irrelevantes nessas decisões, na medida que a mulher deveria se casar com o homem que correspondesse aos interesses financeiros e políticos, escolhido por seu pai, e não importava a sua opinião. A filha tinha uma posição passiva e cumpria o papel de moeda de troca dos interesses do chefe do núcleo familiar: “As mulheres são o objeto da troca que consolida e diferencia as relações de parentesco, sendo ofertadas como dote de um clã patrilinear para outro, por meio da instituição do casamento” (BUTLER, 2010, p. 68).

A cerimônia acontecia na casa da família da noiva, a tutela da esposa era dada ao homem que tomaria posse dela, e em retribuição uma quantia de dinheiro era entregue ao pai. A união carnal selava o rito matrimonial, testemunhas observavam a consumação do ato sexual, com o intuito de fecundação da mulher, que deveria ser casta. “A liberdade de escolha da jovem sempre foi muito restrita; e o celibato [...] a rebaixa ao nível do parasita e do pária; o casamento é seu ganha-pão e a única justificativa social de sua existência.” (BEAUVOIR, 1967, p. 167). Caso se descobrisse a esterilidade da mulher, o marido via como um mau negócio, repudiava a esposa e procuraria outra, que lhe deveria fidelidade absoluta, caso contrário deveria também ser repudiada, ou morta.

O clero teve grande influência no modo de se conceber a união matrimonial desde meados do século V: “A partir da [...] queda do Império Romano, abre-se um novo espaço para a Igreja que, aos poucos, passa a estender seu poder sobre o casamento, ainda que de forma modesta” (ARAÚJO, 2002, on-line.). Se antes o ato entre nobres ocorria de modo privado, em

suas propriedades, para a formalização de tratados, por volta do século XII, esse papel será transferido para a Igreja, em que será conduzida por um padre, em um rito eclesiástico, nas estruturas que perpassam o lar e adentra às portas da igreja, em caráter monogâmico, para fins de procriação sendo vetado qualquer tipo de método contraceptivo - e não passível de ruptura. “Na visão da Igreja, os cônjuges deviam se unir por dever e não por amor, pois a sua maior preocupação era com a procriação, com o débito conjugal e evitar a ocorrência de adultério” (ARAÚJO, 2002, on-line).

Na idade média, por volta do século XI dentro do código do amor cortês, o amor se caracterizava por um tipo de sentimento que exigia um esforço do homem para conquistar o sexo oposto idealizado, por isso, ele deveria se “mostrar sensível, comedido em suas palavras e delicado para atrair e manter a atenção da mulher amada.” (ROCHA, 2018, p.219). Através desse comedimento e dedicação, esse amor – nutrido pela beleza feminina- será transformado em algo que se ligará mais ao espiritual do que o físico. Em que o corpo da mulher é tido como angelical, sendo posto nela o peso de uma perfeição que não é humana: “o corpo da mulher se transformará em algo etéreo. Este corpo é sempre descrito como leve, delicado, a pele sempre alva, os cabelos sedosos e os olhos inocentes, mas frios” (ROCHA, 2018, p.219). Nesse jogo do amor cortês o corpo da mulher passava pelo controle da Igreja católica que objetivou esfriar o desejo feminino, incentivando a castidade, para que elas vivessem reclusas às regras eclesiásticas e aos desígnios do indivíduo que a cortejava: “os corpos anatomicamente femininos eram uma fonte de pecado, facilmente excitável pela inspiração do demônio. Restava às mulheres seguir uma vida de reclusão, modéstia e anseio de um amor que seria mais espiritual do que carnal.” (ROCHA, 2018, p.220).

O casamento, dentro da ideologia burguesa, do amor romântico, ascende aos poucos, vindo a se tornar um padrão no século XVIII com a modernidade. A concepção ocidental de matrimônio e amor que se tem na atualidade, no sentido de uma relação consensual, surge a partir dos ideais burgueses. A valorização da singularidade, estabelece a união por escolha, em que se envolva a paixão e o desejo, com fins de realização e felicidade plena, como fruto de suas escolhas, e que transpareçam isso para a sociedade, um amor mútuo, ainda que seja em aparências, por conta das grandes projeções e idealizações criadas e pelas expectativas que muitas das vezes não conseguem ser atendidas, gerando desilusões; no entanto, a possibilidade de dissolução é possível. “Este novo ideal burguês, que valoriza o amor individual, impõe aos esposos que se amem, ou que façam de conta que se amam, que cultivem em relação ao casamento profundas expectativas de felicidade e realização” (ARAÚJO, 2002, on-line).

A imagem da mulher idealizada pela sociedade burguesa no século XVIII inclui beleza, delicadeza, recato e reclusão como meta a ser alcançada. De acordo com a pesquisadora Elisa Costa (2009) o poder político delimitou os papéis a serem desempenhados pelas mulheres, a castidade e a fidelidade no casamento, a perfeição no cuidado do lar, do marido e da prole: “protegida de todos os perigos que poderiam ameaçá-la fora dos limites domésticos. Entretanto, o recurso para manter a mulher reclusa ao lar tinha um motivo bem específico: a preservação da propriedade e da descendência legítima.” (COSTA, 2009, p. 6).

Pela atividade fora de casa não ser uma possibilidade digna para as mulheres distintas, o casamento se tornou uma carreira que demandava empenho e dedicação no aprendizado. Na tese “A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral” a autora Cláudia de Jesus Maia (2007) aponta que “a família conjugal se converteu na base para a constituição do modelo desejado de mulher e de seus novos papéis como ‘operárias domésticas’” (MAIA, 2007, p. 44). A industrialização promoveu o isolamento das mulheres ao espaço doméstico, de reprodução, e sua exclusão dos direitos políticos, de produção: “na condição de esposas, além de não poderem se constituir em indivíduo jurídico – elas eram incapazes perante a justiça – as mulheres não podiam, também, concorrer como indivíduos livres no mundo do trabalho, pois dependiam da autorização do marido” (MAIA, 2007, p. 152). Uma vez que a mulher perde parte de sua liberdade, ao ficar reclusa em casa, o marido aparece como “profissão” ou seja, “como o provedor da esposa e dos filhos, guardião e protetor da família” (MAIA, 2007, p. 155). A relação conjugal torna-se uma obsessão para a mulher, se tornando “um dos elementos no processo de subjetivação do feminino e um dos mecanismos de coerção para conduzi-las ao casamento” (MAIA, 2007, p. 155).

“Ao belo sexo reservava-se a cultura de amenidades, disseminadas pelos romances, muito apreciados pelas mulheres burguesas que, confinadas ao lar e praticamente sem ter o que fazer, tinham, nestas leituras, uma espécie de companhia e um pouco de sentido para sua vida vazia” (COSTA, 2009, p. 7). As representações da mulher, em grande parte dos romances contribuíam para fortalecer, ensinar e propagar os ideais de feminilidade da ideologia burguesa. “Quase todos os tipos de texto destinados à mulher eram, a princípio, elaborados e publicados por homens, transmitindo, portanto, o ideal masculino de feminilidade, por meio de um discurso que endossava o cultivo dos atributos considerados naturalmente femininos” (COSTA, 2009 p. 9).

O ideal romântico para a mulher trouxe que a única possibilidade de realização estaria atrelada ao vínculo matrimonial: “O fortalecimento da mente e do corpo são sacrificados em

nome de noções libertinas da beleza, no desejo de se estabelecer – a única forma que as mulheres podem subir no mundo – pelo casamento.” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 29). Sendo para o homem apenas mais um complemento das suas outras experiências: “Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade. [...] o papel de reprodutora e doméstica em que se confinou a mulher não lhe assegurou igual dignidade.” (BEAUVOIR, 1967, p. 166). A ideia de igualdade entre o casal, constituída a partir da idealização do amor romântico, por estarem juntos por opção de ambos, no entanto, as mulheres, dentro dessa proposta, foram conduzidas a idealizar o matrimônio como a máxima de suas vidas, se envolvendo emocionalmente de forma a ser conduzida a se sujeitar domesticamente. O lugar da mulher continuou restrito ao lar, em que deve oferecer serviços para o marido e os filhos, irrestritamente, em que a figura masculina detém todo o poder das decisões. “E muitas das que se decidem [...] conservam assim mesmo no fundo do coração secretas e opiniáticas resistências que tornam difíceis os primeiros tempos de vida conjugal, que podem até impedi-las de jamais encontrar um equilíbrio feliz no casamento.” (BEAUVOIR, 1967, p. 175).

A liberdade da mulher era restrita, tendo o marido o controle dos espaços que ela ocupa: “O casamento é destinado a defendê-la contra a liberdade do homem: mas como não há nem amor nem individualidade fora da liberdade, a fim de se assegurar para sempre a proteção de um macho, ela deve renunciar ao amor de um indivíduo singular” (BEAUVOIR, 1967, p. 175). Em que as decisões são tomadas por ele, considerado o chefe da família, em que a mulher é silenciada: “Por voz não me refiro apenas à voz em sentido literal – o som produzido pelas cordas vocais nos ouvidos dos outros - mas à capacidade de se posicionar, participar, de se experimentar e ser experimentado como uma pessoa livre com direitos.” (SOLNIT, 2017, p. 31). Como também reitera Wollstonecraft: “A liberdade é a mãe da virtude, e se as mulheres são, por sua própria constituição, escravas, e não são permitidas a respirar o ar cortante e revigorante da independência, elas deverão definir como exóticas, e ser reconhecidas como lindas falhas da natureza.” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 63). Ainda que a mulher fosse educada para conceber o casamento como uma meta a ser seguida, o direito da escolha do pretendente e do cortejo não lhes cabia: “as mulheres são criadas para o casamento, mas não podem buscá-lo ativamente, devendo esperar passivamente que sejam escolhidas”(HEDGES, 2016, p. 102).

No século passado, diante das conquistas das feministas entre as décadas de sessenta e oitenta, o matrimônio como único destino possível para as mulheres passa a ser contestado,

uma vez que inibia sua atuação nos campos de atuação de trabalho e nos centros educacionais, reduzindo a sua possibilidade de inserção em espaços fora do espaço restrito da casa, em que se enclausurava: “o estudo da representação da mulher na literatura de autoria feminina torna-se relevante na medida em que [...] o estudo das características das personagens femininas é um bom caminho para a observação de questões como a da posição da mulher dentro da família e do casamento.” (COSTA, 2009, p. 51). Na literatura as representações das personagens femininas, nas obras de autoria feminina passam a dialogar com os novos papéis que a mulher vem assumindo desde sua inserção em outros espaços que perpassam ao âmbito domiciliar.

Atualmente, no século XXI, o número de união matrimonial teve uma queda e o divórcio teve um aumento. A consequência disto é a liberdade de escolha que a mulher tem:

O fracasso no casamento também está relacionado às contradições do amor romântico vivido na atualidade, como afirmam Bulcroft e colaboradores (2000). A primeira contradição está relacionada ao comportamento do casal na relação a dois. De acordo com o que é publicado nas revistas encontradas em bancas, o amor deve ser espontâneo e passionai, mas também exige trabalho e comprometimento das partes. A segunda contradição diz respeito às diferenças do público e privado em relação às diferenças de gênero. Verifica-se que o avanço alcançado referente à igualdade de papéis femininos e masculinos na esfera pública não foi o mesmo na esfera privada (Garcia & Tassara, 2001). Os homens não assimilaram a ideia de igualdade na mesma velocidade que as mulheres. Dessa forma, observam-se atualmente tensões entre homens e mulheres sobre as negociações dos papéis feminino e masculino no casamento. (MARTINS, 2009, on-line.)

No entanto, embora o direito ao divórcio e a criação de leis que tentam combater a violência contra a mulher (como o exemplo da “lei Maria da Penha” no Brasil) sejam conquistas recentes das mulheres, elas não trazem resoluções em termos práticos. Uma vez que, ao pedir o divórcio, um número significativo de mulheres têm suas vidas ceifadas pelos seus cônjuges – por não aceitarem a separação- e que acaba culminando em inúmeros feminicídios em toda a América Latina. Refletir sobre isso contribui para a desconstrução do que se pensa sobre a visão de progresso linear no que tange à História das mulheres.

Diante do que foi apresentado, as próximas seções deste quarto e último capítulo discorrem sobre o tema do casamento – da relação conjugal entre homem e mulher – a partir da representação das personagens femininas nos contos de Samanta Schweblin: “Mujeres desesperadas” do livro “Pájaros en la boca y otros cuentos” e “Salir” que integra a obra “Siete casas vacías”. Em “Mujeres desesperadas” se apresenta o tema do matrimônio a partir das personagens recém-casadas que são abandonadas na beira da estrada pelos maridos e ficam presas esperando ser resgatadas por eles, até que quatro mulheres, inconformadas com o destino

de abandono, optam por outra alternativa que as liberta. Em “Salir” a protagonista, após um momento de estranhamento com o marido, subitamente sai de seu lar e encontra nas ruas maior satisfação e liberdade. A partir da leitura destes dois contos procuramos discorrer sobre o tema do matrimônio em dois pontos: (1) ser abandonada *versus* abandonar; (2) frustração *versus* liberdade. Com o objetivo de observar se as personagens, construídas pela escritora, partem dos estereótipos da representação do papel da esposa dentro do casamento, no que se refere à irrestrita submissão ao marido e servidão ao lar, ou se as representações são ressignificadas ao mostrar novos modos de se perceber a relação com o esposo e com o que entende por matrimônio.

4.1 MUJERES DESESPERADAS: SER ABANDONADA VERSUS ABANDONAR

O conto “Mujeres desesperadas”, inicialmente publicado no primeiro livro de autoria de Samanta Schweblin: “El núcleo del disturbio” (2002) foi integrado e republicado na antologia “Pájaros en la boca” (2012) e recentemente em “Pájaros en la boca y otros cuentos” (2018) do editorial Random House, que é a versão utilizada neste trabalho. Em suas nove páginas, o conto é narrado desde a perspectiva externa, diferente dos demais contos analisados, que parte da perspectiva de uma narradora-personagem, neste, se desenvolve a partir da visão do que aqui percebemos como uma narradora-observadora, no feminino, que conta a história de centenas de mulheres que esperam que seus maridos se arrependam de tê-las abandonado na estrada, na zona rural, ainda quando eram recém-casadas, trajando vestidos de noiva e sobrevivendo no campo, a vida delas se resume em pranto, gritos e insultos, comportamento este que faz jus ao título “mulheres desesperadas”. Apenas quatro delas conseguem encontrar uma solução para escapar, a muito custo, do destino que lhes fora traçado. “O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo.” (BEAUVOIR, 1967, p. 165).

O primeiro parágrafo apresenta a personagem de Felicidad, mulher recém-casada, ainda em trajes de noiva, que descobre ter sido abandonada pelo seu cônjuge ao parar em um banheiro de um posto de gasolina na beira da estrada, situado em um campo que não se vê bem, por causa da escuridão: “Él no la ha esperado[...] En la oscuridad llana del campo solo hay desilusión, un vestido de novia, y un baño en el que no debió haber tardado tanto”. (SCHWEBLIN, 2018, p. 45). Para Butler (2010) a noiva funciona como termo relacional entre grupo de homens e não

tem uma identidade: “como esposas, as mulheres não só asseguram a reprodução do nome, mas viabilizam o intercuro simbólico entre o clã dos homens [...] no matrimônio, a mulher não se qualifica como uma identidade, mas somente como um termo relacional que distingue e vincula os vários clãs.” (BUTLER, 2010, p. 68).

Surpresa com o inesperado acontecimento, ela senta-se para ver a estrada, na expectativa de que esteja enganada e em um movimento esperançoso, olha o caminho, crendo em seu retorno: “Sentada sobre una piedra junto la puerta, quita el bordado del vestido los granizos de arroz. No llora todavía, sino que, absorta en su shock de abandono, [...] analiza sus uñas y contempla, como quien espera el regreso, la ruta por la que él se ha alejado.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 45). Ela se sente culpada, supondo que se estivesse demorado menos, seu marido não teria desistido dela.

Na maioria das representações de mulheres em sua relação com os maridos na literatura, a devoção ao esposo e o amor incondicional são características tradicionais, assim como no que passa no interior na personagem de Felicidad na narrativa, o sentimento de que a culpa é dela, embora ela desconheça o motivo, em vez de enxergar o seu papel de vítima de uma situação perversa, ela acredita ser ela a causadora de seu destino atual. De acordo com Hedges (2016) as mulheres desde a infância são educadas para o casamento, no entanto, dentro da regra preestabelecida, elas não podem escolher e buscá-lo ativamente, devendo esperar passivamente que algum rapaz a escolha. Sobre a questão do sentimento de culpa feminina, Muraro (1995) explica que, a origem estaria atrelada aos ensinamentos da cultura patriarcal que associou a imagem da mulher à sedução e astúcia, que levam o homem ao caminho da morte. Por isso, diante das situações que são vítimas, a sociedade, e, por conseguinte, elas próprias, tratam-nas como vilãs e por isso sentem vergonha.

No parágrafo que segue a narrativa, aparece a personagem de Nené, uma mulher com mais experiências na vida, aparentando ter mais idade, de face envelhecida pelas decepções, e se encontra no mesmo espaço que a personagem de Felicidad, que “descubre en Nené el rostro viejo y amargo de una mujer que seguro ha sido mucho más hermosa que ella. Entre las marcas de vejez prematura se conservan los ojos claros y unos labios de perfectas dimensiones.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 45). Ao trazer essa observação, a narradora expressa que a causa de a mulher ter envelhecido prematuramente se refere ao tempo que esteve no lugar que foi abandonada por seu marido, há muitos anos, e que lhe tirou parte da sua juventude. Diante da sua vivência, Nené aconselha Felicidad a não esperar o retorno do marido, pois, isso não

acontece: “no vuelven”. (SCHWEBLIN, 2018, p. 45), uma vez que todos os outros fizeram o mesmo e não regressaram.

Para Felicidad a presença de Nené, a princípio, não lhe é agradável, por ela trazer a realidade sem muitos artifícios e da forma afável que ela esperaria um conselho. No entanto, ainda que não seja de acordo com o modo convencional, Nené, por já ter passado por situação semelhante, tenta trazer à luz o problema, de modo que ela consiga encará-lo, para superá-lo, em vez que lamentar-se a vida inteira, ao que, de imediato, ela não entende: “cuándo más necesita de apoyo, cuando solo otra mujer podría entender lo que ella siente junto a un baño de damas, en la ruta, tras haber sido firmemente abandonada por su reciente esposo, solo tiene a esa mujer arrogante que antes hablaba y ahora le grita” (SCHWEBLIN, 2018, p. 46).

A narradora observadora menciona esse apoio dado por outra mulher, em uma situação de abandono. No que se refere a Nené, que passou pela situação similar à de Felicidad, ela busca estratégias para reverter a situação e ajudar a recém abandonada, em um gesto de sororidade. A origem do termo sororidade é do latim *soror* usado para irmã. De uma irmandade entre as mulheres que estimulam a solidariedade, um pacto de proteção e defesa entre elas, em um enfrentamento às prisões do pensamento do patriarcado. “A sociedade patriarcal nos ensina que relações harmoniosas somente são possíveis de se concretizarem entre os homens e não entre as mulheres.” (BECKER, 2015, p. 4). O termo “sororidade” é possível ser lido em diferentes perspectivas, não significa que seja, dentro de uma utopia, uma relação perfeita entre as mulheres, em que sempre serão todas amigáveis umas com as outras, uma vez que as diferenças fazem parte do que se entende por ser humano em sociedade, como aponta Tiburi (2016): “Não devemos [...] com a crítica do mito da rivalidade feminina, criar o mito da mulher naturalmente compadecida. Como se as mulheres não fossem seres humanos iguais a outros quaisquer, que experimentam todos os tipos de afetos, dos mais bonitos[...] até os mais odientos e perversos” (TIBURI, 2016, p. 8).

No campo escuro, ocupam o espaço rural, centenas de mulheres que foram abandonadas, nas mesmas condições que outrora havia sido Nené e recentemente Felicidad, pelos maridos, que choram e se lamentam constantemente sobre o destino que seguem e aguardam ilusoriamente que um dia retornem por elas: “Así que ellas lloran y los esperan... – continua Nené – y los esperan... Y sobre todo los demás, y durante todo el tiempo: lloran, lloran, lloran” (SCHWEBLIN, 2018, p. 46). Por compreender que apenas o ato de chorar sem buscar outras alternativas não trará a solução para o isolamento e abandono, Nené se encontra esgotada com o barulho contínuo e diário do desespero dessas mulheres, que desistiram de viver e que ela já

não suporta mais se encontrar aprisionada neste lugar incômodo: “Y siguen llorando, llorando y llorando durante cada hora, cada minuto de todas las malditas noches! [...] esto ya es insostenible.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 46). Por terem sido ensinadas pela sociedade que a sensibilidade aflorada é uma característica que comporta o estereótipo do feminino, o choro aparece como reação ao abandono e da dor causada por ele, do que deveria ser uma reação de emoção inicial de luto e acaba se tornando uma prática infinda.

Dentro do campo do fantástico, a metáfora das mulheres no campo escuro, faz uma alusão a personagens aprisionadas, distantes da liberdade, em uma zona rural, longe de auxílio e de conhecimento. Ainda que vivam em comunidade, elas se limitam a reproduzir aquilo que acreditam ser uma atitude que devem tomar diante da situação, chorando desesperadamente até que um homem venha salvá-la do seu estado de desgraça. Estado que os maridos a colocaram e elas não conseguem se libertar, nem se ajudam a reverter a situação, se tornando amarguradas, prisioneiras e rivais. Para Rita Moraes (2009) “A liberdade excessiva permitida ao homem, em contraponto às poucas opções e à liberdade restrita concedida à mulher transmudam-se diante da liberação feminina, que alcança novo patamar em uma sociedade marcadamente masculina” (MORAES, 2009, p. 17).

A felicidade dessas mulheres estava condicionada ao matrimônio. No momento desta ruptura, a idealização dessa realização é ofuscada pelo abandono do esposo. O nome da personagem é Felicidad, que, de forma irônica, remete à esta questão, pois, ao dizer como se chama, ela percebe a contradição entre o significado do seu nome e seu estado de infelicidade: “Felicidad quiere decir Felicidad, pero sabe que cualquier cosa que diga solo la conducirá al llanto. [...] Fe...li...- Felicidad trata de controlarse, y aunque no lo logra resuelve la frase- ... cidad.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 46). A ironia é uma característica marcante na literatura de autoria feminina, “Em Ironia, Sátira e Paródia, Linda Hutcheon afirma que a ironia é um recurso semântico e pragmático que engloba a intencionalidade do autor e a capacidade que os leitores possuem para decifrar esta intenção.” (OLIVEIRA, 2016, p. 2). Em que o recurso utilizado serve como: “estratégia de duplicidade, permitindo que o não-dito se sobreponha ao dito” (ZIRPOLI, 2007, p. 55).

O ideal de felicidade da mulher dentro dos estereótipos tradicionais está ligado ao casamento como único destino possível, sendo o abandono marital, a representação do fim de suas vidas. “Para as jovens, o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos”. (BEAUVOIR, 1967, p. 167). De acordo com o pensamento de Mary Wollstonecraft, no séc XVIII, a ideia do romantismo sobre o casamento,

como projeto de felicidade atrelada à relação amorosa, acaba por acarretar grandes decepções, na medida que no cotidiano não se percebe essa concretização, uma vez que o marido não corresponde às suas expectativas. Para as que não contraíram o casamento, permanece o sonho e o vazio do inconformismo, por não estar vivendo a felicidade plena que só o matrimônio poderia lhe dar, em sua crença, permanece incompleta, até que esse momento aconteça.

Ao perceber o comportamento de Felicidad, que cai aos prantos na espera do regresso do seu esposo, Nené, que é tão vítima do abandono quanto todas as outras, se afasta dela, por achar que ela desconsidera os seus conselhos e não encontra outra via que não seja a de se afastar. “Nené se incorpora. Estampa en la pared del baño el cigarrillo que aún no ha terminado, mira con desprecio a Felicidad y se aleja” (SCHWEBLIN, 2018, p. 47). No entanto, Felicidad, ao perceber que se encontrava sozinha, vai ao campo atrás da Nené e deixa de chorar. Então, Nené menciona que não aguenta mais o barulho das mulheres que choram todos os dias no campo, mas que Felicidad não consegue escutá-las: “Felicidad hace silencio y se concentra, pero no logra escuchar nada. Nené niega con reprobación. – Es que lloró demasiado, tiene que esperar a que se le acostumbre el oído.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 47).

A personagem de Nené, inconformada com a situação que se encontra, procura em Felicidad uma pessoa que dê crédito ao seu discurso de que não se deve esperar pelo retorno do marido para sempre, uma vez que eles não regressam, pois, para as demais mulheres do campo, ela torna-se uma rival, por não querer compartilhar da sua visão de que devem se lamentar todas as noites, como se essa fosse a única alternativa possível. Ela se torna uma tirana, uma louca e até mesmo para a personagem de Felicidad, em um primeiro momento a sua sanidade é colocada em xeque.

De uma distância próxima se ouve as vozes das mulheres abandonadas que pela escuridão não é possível enxergar, e que ao longo da narrativa estabelecem um diálogo desconfortável com as outras personagens. Nené discute com essas mulheres, aprisionadas no campo, grita e se indigna com as longas décadas que já levam em lamúrias e tormentas: “¿Qué hay de las que hace más de cuarenta años que estamos acá, también abandonadas, y tenemos que escuchar sus estúpidas penitas todas las malditas noches?” (SCHWEBLIN, 2018, p. 48). Ao que essas mulheres do campo respondem com xingamentos e ofensas, e que Felicidad toma partido e a defende, uma vez que, ao mesmo tempo que Nené procura meios para libertá-las e seguir contracorrente, sofre as tristezas do abandono e da solidão também: “Felicidad mira Nené y comprende cuánto más grande es la tristeza de aquella mujer comparada con la suya. –

Infeliz! – Vieja fea! – Déjenla en paz! – dice Felicidad. Se acerca a Nené y la abraza como se abraza a una niña.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 49).

As vozes das mulheres no campo se podem ouvir por Felicidad, assegurando que não se tratara de uma epifania. Ao ouvir os insultos ela se aproxima de Nené para apoiá-la. As mulheres debocham desse ato de companheirismo e possível amizade e disparam de forma jocosa, um suposto motivo do marido de Nené tê-la deixado abandonada: “la dejaron porque... -se ríen- porque mientras ella se probaba su vestidito de novia, nosotras ya nos acostábamos con su maridito. Las risas se escuchan más cerca, tapan ya completamente los llantos” (SCHWEBLIN, 2018, p. 49). De acordo com Beauvoir (1967): “As moças dão-se conta de que não adquiriram com que se arranjar na vida; não sabendo como poderiam trabalhar para ter com que viver, procuram no casamento uma tábua de salvação. As moças fazem declarações, jogam-se em cima dos homens” (BEAUVOIR, 1967, p.173). Por conta dessa rivalidade criada pela sociedade patriarcal, para o distanciamento das mulheres, a própria mulher acaba não valorizando a outra e pratica violência contra a outra, por ausência de uma consciência de companheirismo.

As personagens de Felicidad e Nené procuram formas de resistir suportando uma à outra, ainda que sobe o ataque de outras mulheres que as veem como inimigas, pela tristeza da espera que as consomem. Não parece aceitável para as vozes das mulheres que outras lutem para encontrar uma melhora, cegas pela escuridão, não conseguem prospectar nada além da realidade atual e não aceitam defesas de gênero ou um destino diferente. Remetendo ao que Simone de Beauvoir (1967) aponta em relação à independência psicológica da mulher que ainda levaria muito tempo para ser alcançada:

A mulher que se liberta economicamente do homem nem por isso alcança uma situação moral, social e psicológica idêntica à dele. A maneira por que se empenha em sua profissão e a ela se dedica depende do contexto constituído pela forma global de sua vida. Ora, quando inicia sua vida de adulto, ela não tem atrás de si o mesmo passado de um rapaz; não é considerada de maneira idêntica pela sociedade; o universo apresenta-se a ela numa perspectiva diferente. O fato de ser uma mulher coloca hoje problemas singulares perante um ser humano autônomo (BEAUVOIR, 1967, p. 451).

Na cena seguinte aparece outra personagem, que da distância que estão no campo, conseguem ver uma mulher descendo de um carro e uma luz acesa perto do banheiro que antes se encontravam. “Otra - dice Nené, y como si este episodio fuese el último que pudiese soportar, se deja caer en el campo, agotada. – Otra mujer? La van a abandonar? Por ahí la espera... Nené se muerde los labios y nega. En el campo los gritos son cada vez menos amistosos.”

(SCHWEBLIN, 2018, p. 48). Parece ser essa uma prática comum, o marido para no meio da estrada, a esposa desce para ir ao banheiro, e ele a abandona, assim sucede com essa outra mulher: “el auto que se aleja sin que la mujer que ha bajado haya tenido la oportunidad de volver a subir, y las luces, antes blancas y brillantes, se pierden ahora hacia el otro lado, rojizas”. Se fue- dice Felicidad- se fue sin ella. (SCHWEBLIN, 2018, p. 48).

O abandono desses maridos de suas esposas recém-casadas, no texto, é intencional, como uma prática recorrente, um modo covarde de esperar um momento de fragilidade para ir embora, enquanto elas estão no banheiro, muito do que as esposas conseguem avistar ainda são os faróis acesos no meio da estrada. Elas ficam desamparadas, sem roupas para trocar, sem dinheiro, moradia ou qualquer outro subsídio que as ajudem a procurar um caminho de volta pra uma casa que já não têm. “É nesse nervosismo, nesse rancor que se comprazem as mulheres frígidas, ou frustradas, as solteironas, as esposas desiludidas, as que um marido autoritário condena a uma existência solitária e vazia” (BEAUVOIR, 1967, p. 202).

Dependentes e tendo suas vidas depositadas na confiança do homem que lhe jurou amor eterno, elas se encontram sem alternativas. As pessoas que ali passam, não sabem de sua existência ou, se sabem, não se propõem a ajudar: “O homem, pelo fato de ser quem “toma” a mulher [...] tem maior possibilidade de escolha.” (BEAUVOIR, 1967, p. 175). Abandono também configurado como traição, provoca nelas um estado de solidão, por perderem aquele que seria o provedor e cuidador, logo, também perdem a referência de quem são e se veem associadas ao estigma de largada, renegada e fracassada.

A outra mulher - que não tem o nome revelado -, recém abandonada, se aproxima de Nené e Felicidad, e elas percebem seu rosto de uma senhora de idade, vestida em tons dourados, deixa ver em seu decote parte do seu sutiã, preparada, quiçá, para as núpcias que aguardara. “cuando la vieja las descubre, sentadas en el campo con sus vestidos de novia, endereza su postura y mira indignada hacia la ruta.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 49). Ela se aproxima sem entender o que ocorreu com ela que também foi surpreendida com a atitude do marido. “Pero no puede ser... – dice la vieja, y en la desilusión cae de su mano, al campo, la libreta de matrimonio. Mira con desprecio la ruta por la que se ha ido el coche y dice: ¡sinvergüenza, viejo impotente!” (SCHWEBLIN, 2018, p. 50). Neste momento da narrativa, se encontram três representações de mulheres, de faixa etária distintas, e de como cada uma se relaciona com a ideia do matrimônio. A personagem de Felicidad representa a mulher jovem e inexperiente que se desilude com o casamento; a personagem de Nené, envelhece e, pela experiência, decide não acreditar mais no matrimônio; a personagem da mulher idosa, que, diferente das demais não

traja um vestido de noiva, mas que ainda buscava encontrar a felicidade no matrimônio, e ao não encontrar, em vez de chorar, externa sua revolta .

As mulheres continuam gritando, campo adentro, no entanto, pela escuridão e pela imensidão, não é possível vê-las, apenas ouvi-las: “la vieja mira [...] y estudia con angustia la oscuridad del campo. Poné la cara, vení. - las voces de las mujeres se oyen cada vez más cerca. [...] Bajo los pies se sienten el temblor de un campo por el que avanzan cientos de mujeres desesperadas.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 50). A velha, como a narradora se refere, se questiona sobre quem eram essas vozes e o que elas queriam, ao que decidem sair de onde se encontravam e retornam para a rota. “las tres retroceden cada vez más rápido”. (SCHWEBLIN, 2018, p. 50).

Ao chegar na estrada elas veem a luz de um carro à distância e preparam um plano de fuga, de libertação dos choros e chacota, da perseguição das mulheres, e do abandono as quais foram condenadas pelos maridos. “El coche se detiene frente al baño. [...]es la vieja quien reacciona y arrastra a Felicidad hacia Nené, que ya está junto al coche a la espera que la mujer se baje, para subir y obligar al hombre a conducir” (SCHWEBLIN, 2018, p. 51). As mulheres do campo conseguem puxar as mãos de Felicidad, para que ela não entre no carro. “La vieja empuja. Tira de Felicidad con todas las fuerzas.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 51).

No momento em que aguardam que a mulher desça, são surpreendidas, pois, esperavam que uma mulher descesse do carro, e o ocorre uma ruptura na regra, um homem desce: “Nené espera ansiosa que se abra la puerta, que la mujer baje. Pero el que se baja es él.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 51). Então as mulheres que estão no campo dirigem suas ofensas e chacota para o homem: “Llegan a sus oídos. En los ojos del hombre, el terror de un conejo frente a las fieras.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 51). Em seguida Nené toma o lugar do motorista e pergunta se a mulher, a esposa do homem, que está ao lado esquerdo deseja descer para ficar com o marido, uma vez que ela planeja da partida no carro, junto com Felicidad e a velha que também entrou no carro, ao que ela responde em negativa, com certo desprezo do homem: “No me bajo nada - dice la mujer. Mira al hombre sin aprecio y después a Nené -. Arracá antes de que vuelva - dice, y traba la puerta de su lado.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 52). Ao ouvir o barulho do carro o homem, que não tinha percebido que elas estavam dentro do carro, se volta para elas e se aproxima, mas elas conseguem fugir: “Una patada de la mujer sobre el pie de Nené activa el acelerador y, con la imagen de las mujeres ya sobre el hombre, Nené logra a regresar el auto a la ruta. El motor esconde los gritos y las burlas y pronto todo es silencio y oscuridad.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 52).

A esposa do homem abandonado na estrada revela que nunca quis estar com ele e que quando ele desceu a sua intenção era, de fato, abandoná-lo na estrada, no entanto, não conseguiu concluir a ação por sentir um receio, do que nomina como “instinto maternal”: “Nunca lo quise – dice -, cuando se bajó pensé en dejarlo en la ruta, pero no sé, el instinto maternal...” (SCHWEBLIN, 2018, p. 52). A personagem da mulher não se vê na posição de que, mesmo insatisfeita com a decisão de seu cônjuge, não consegue se desvencilhar. Na medida que a sociedade não percebe essa atitude como positiva, por entender que seu dever é cuidar dele. O instinto maternal a que se refere está atrelado à educação dada à mulher, de que é responsabilidade dela está sempre cuidando do marido. Do papel social atribuído à esposa de tratá-lo como um filho precisa de seus serviços. Para a personagem há um conflito de consciência em abandonar o homem, pela sensação de culpa por não cumprir com a sua função, que se assemelha à materna. No entanto, numa posição inversa, o homem não se ressentido de abandonar a esposa, como exemplo dos outros maridos que foram embora.

De acordo com Perrot (1991) tradicionalmente não havia alternativa para a mulher além do matrimônio, sendo a mulher solteira ou desquitada não era vista com bons olhos pela sociedade que tinha a união estável como o único futuro honroso para uma mulher que saísse da casa de seus pais. O ato de pegar o volante, faz alusão a tomar o controle da vida e seguir por outros caminhos. De pode escolher, o que sempre lhe fora negado. “Uma parte somente das mulheres participa da produção, e mesmo essa parte pertence a uma sociedade em que antigas estruturas e valores sobrevivem. O casamento moderno só se compreende à luz do passado que ele perpetua.” (BEAUVOIR, 1967, p.166).

No final da narrativa os homens, que as mulheres esperavam, regressaram para buscar o marido abandonado: “-Vuelven – dice, sonríe y mira a Nené. En la ruta, los primeros pares de luces ya son coches casi sobre ellas, y pasan ahora a toda velocidad. -Se arrepintieron-dice Felicidad-. Son ellos, ¡vuelven a buscarnos! – No – dice Nené. [...] vuelven por él.” (SCHWEBLIN, 2018, p. 53). Demonstrando a cumplicidade masculina, principalmente nos erros que cometem, dentro de um código de protecionismo, os homens encobrem e salvam nos momentos necessários, independente do erros cometidos, dentro do sistema patriarcal a relação de poder entre os homens envolve a cumplicidade que não vai contra ao que poderia ser considerado negativo, em nome de uma rede de proteção. As mulheres que ficaram no campo se encontram de frente com uma cena que esperavam por longos tempos, mas que em oposição ao “salvamento” que elas aguardavam, eles não regressam por elas, mostrando-as suas intenções.

No que se refere às personagens das mulheres no texto, são distintas as representações, se de um lado percebemos centenas de personagens que vivem no campo, com o perfil padrão da mulher que rivaliza com a outra por motivos que envolve a figura masculina, que enxerga no casamento o único destino possível, e tem o choro como principal aliado, e a espera como esperança de libertação. Do outro lado percebemos o perfil de uma mulher, na personagem de Nené, que não se encontra satisfeita com o destino que lhe foi traçado pela sociedade e ainda que lhe custe a rejeição das outras, ela decide reverter o quadro, com a ajuda de duas outras personagens, Felicidad e a “vieja” que também passaram pelo mesmo processo de abandono e se apoiando mutuamente decidem por sair da situação que se encontram, esperando a primeira oportunidade de que um novo carro apareça para que saiam do ambiente em que estão aprisionadas. A última personagem consegue um feito antes não visto pelas demais, que seu marido seja abandonado por ela, no entanto, não tem forças para fazê-lo sozinha, ainda que tenha o desejo de não estar com ele, por algo que chama de “instinto materno” não permite que arraste o carro deixando só. Foi necessário que outras mulheres com interesses semelhantes surgissem, para que tivessem resistência necessária para subverter a situação.

Na narrativa *schwebliana* podemos perceber a presença de personagens que refletem as novas personagens que têm surgido nas representações da literatura escrita por mulheres na contemporaneidade. Ao mesmo tempo que apresenta um perfil estereotipado da mulher no que se refere ao amor e ao matrimônio, ela também traz o contraste a partir da perspectiva da presença de mulheres com diferentes perfis que reverterem o destino esperado para elas, enriquecendo as formas de se perceber as personagens femininas na literatura da atualidade. O ato das quadro personagens de se unirem de forma solidaria, eliminando a competição entre si, subverte a lógica de um padrão de ordem machista, construindo uma nova forma de se relacionar entre elas. Ao passo que as personagens de centenas de mulheres acabam ficando sozinhas, e o socorro aguardado pelos homens, acaba não ocorrendo, uma vez que todos eles vieram pelo personagem do marido abandonado.

4.2 SALIR: FRUSTRAÇÃO VERSUS LIBERDADE

O conto “Salir” fecha o livro *Siete casas vacías* (2015), publicado pela editora Páginas de espuma, com o número de páginas em torno de nove. A narrativa é em primeira pessoa de forma *autodiegética*, feita pela protagonista da história, que é uma mulher que se encontra

encurralada diante de uma situação frustrante com o seu marido, e acaba saindo do lar - recém-saída do banho, de cabelos molhados envoltos em uma toalha e trajando um roupão - , com o interesse de buscar, fora de casa, uma via de escape para o problema que enfrenta, neste caminho também encontra um escapista, com quem perambula pela cidade.

A narradora começa aludindo ao cenário na qual se encontra, em uma noite que relampeja e que está em sua residência sentada em frente ao seu marido: “estoy sentada en la mesa del comedor frente a mi marido, tras un largo silencio. Sus manos abrazan el té ya frío, sus ojos rojos siguen mirándome con firmeza” (SCHWEBLIN, 2015, p. 115). O silêncio entre os dois, denota a presença de um problema, a ausência do diálogo junto aos olhos vermelhos que a olham com firmeza, remete a algo que não está bem. Uma tensão se instaura, a personagem tem algo para trazer ao debate, mas não consegue, pelo motivo de os dois já saberem do que se trata, nenhum dos dois toma a iniciativa de externar: “Espera a que sea yo la que diga lo que hay que decir. Y porque siento que sabe lo que tengo que decir, ya no puedo decirlo.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 115). O mistério fica em suspensão e ela pensa que precisar dizer, pois esse seria o seu castigo. “O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade;” (BEAUVOIR, 1967, p. 166).

A mulher trajava roupão, pantufas e uma toalha na cabeça para envolver o cabelo úmido, como se estivesse saído a pouco tempo do banho, e diante da situação conflituosa que se encontrara, algo dentro dela a impulsiona a sair: “Y entonces algo sucede, algo en los músculos complicado de explicar. Sucede passo a passo sin que alcance a entender exactamente de qué se trata: simplemente empujo la silla hacia atrás y me incorporo. Doy dos pasos al costado y me alejo.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 116). O seu corpo luta com sua mente que lhe sinaliza “tengo que decir algo” (SCHWEBLIN, 2015, p. 116) enquanto o seu corpo se move até a porta de saída. “Doy un paso al costado alejándome un poco más. Él no dice nada, y me animo a dar otro paso. [...] los movimientos son lentos, pausados.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 116).

De maneira insólita, a personagem consegue sair sem que seja percebida: a saída da mulher, sozinha, dentro do espaço do casamento é algo muito difícil, uma vez que o seu caminhar, sem a companhia do esposo, tradicionalmente, não é visto pela sociedade em bom tom: “O simples fato de sair andando na hora ou local errado podia transformar uma mulher em suspeita” (SOLNIT, 2016, p. 386). De acordo com Beauvoir (1967): “A mulher está encerrada na comunidade conjugal: trata-se para ela de transformar essa prisão em reino. Sua atitude em relação ao lar é comandada por essa mesma dialética que define geralmente sua

condição: ela possui tornando-se uma presa, liberta-se abdicando; renunciando ao mundo ela quer conquistar um mundo.” (BEAUVOIR, 1967, p. 196).

Ao chegar no corredor do edifício, ela se percebe com a respiração agitada, e tudo ao redor se encontra escuro, ao mesmo tempo tenta ouvir algum barulho de dentro do seu apartamento, para saber se o marido virá a sua procura, mas para seu alívio, não acontece: “todo está en completo silencio.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 116). A protagonista se recorda que saiu e não trouxe consigo as chaves, mas parece que essa não era a sua preocupação, pois, estava nua debaixo do roupão: “Soy consciente del problema, de todo el problema, pero de alguna manera mi estado, este insólito estado de alerta, me libera de cualquier tipo de juicio. Las luces de los tubos parpadean y luego el pasillo queda ligeramente verde”. (SCHWEBLIN, 2015, p. 116).

Ela procura estar longe da casa e se livrar da tensão que estava, para espairecer. De esvaziar o lugar da sua presença, porque, a mulher dentro do casamento tradicional, é tida como “anjo do lar” e não tem o direito de se afastar do universo que permeia o centro familiar, se tornando uma prisioneira da casa e de um vazio habitado. Para Beauvoir (1967) o ideal da felicidade sempre se materializou na casa, na choupana ou no castelo: encarna a permanência e a separação. “É entre seus muros que a família se constitui numa célula isolada e afirma sua identidade para além da passagem das gerações; o passado conservado sob forma de móveis e retratos de antepassados prefigura um futuro sem riscos (BEAUVOIR, 1967, p.195).

Após o episódio da saída do apartamento, ela se dirige ao elevador, lugar no edifício que promove encontros entre as pessoas que por ali transitam, e acaba por conhecer um homem que parece ter sido contratado para fazer reparos no edifício, que se dirige a ela para uma conversa tipicamente aleatória em que menciona que sua mulher irá “matá-lo”, no sentido figurado, ao que a ela não importa neste momento: “Me siento cómoda en su compañía, descendiendo, pero no tengo ganas de escuchar. Los brazos me cuelgan a los lados, sueltos y pesados, y me doy cuenta de que estoy relajada, de que salir del departamento me está haciendo bien.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 117). Ao descer do elevador, eles se despedem, o homem se dirige ao estacionamento e a mulher vai até a porta principal.

A sensação da liberdade de busca, no caso da personagem, não se refere a encontrar em uma outra figura masculina essa sensação, ela quer encontrar nela mesma, no lado de fora de casa, nas ruas da cidade, no movimento entre os espaços, que será a cidade, desnuda, em trajes de banho, seu corpo que ocupa um espaço que subverte o padrão de vestimenta para se expor em sociedade. “una mujer acorralada sale de su casa em bota y con una toalla en la cabeza para

buscarle respiro a su vida, cree encontrar una vía de escape, pero, frustrada esta, a su vuelta al apartamento la escena, y la vida si mantienen intactas y sin escapatoria” (SCHWEBLIN, 2015, p. 117). A sua busca será de um outro movimento, de se conectar com outras experiências e novas pessoas e procurar a harmonia, em certa medida, para a sua vida. “A liberdade é a mãe da virtude, e se as mulheres são, por sua própria constituição, escravas, e não são permitidas a respirar o ar cortante e revigorante da independência, elas deverão definhar como exóticas, e ser reconhecidas como lindas falhas da natureza.” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 63).

A protagonista observa a escuridão da noite, sem conseguir precisar as horas, caminha em direção a saída: “Camino hasta la esquina para ver cuánto movimiento hay en la avenida Corrientes, todo parece dormido.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 117). Ela retira a toalha da cabeça, colocando-a apoiada em seu braço, em uma brisa fresca e perfumada que a leva a seguir rumo a Chacarita. Ela não sabe o que encontrará no caminho, se as coisas vão se sair bem ou não, o que a noite poderia lhe reservar; no entanto, há dentro dela a necessidade de encontrar um ritmo para si mesma, de se permitir respirar e encontrar forças para as questões que lhe afligem. Ela busca o que dentro de casa, encapsulada, não consegue encontrar. “Por quase todo o mundo ocidental e até o presente, as mulheres permaneceram relativamente confinadas à casa, não só pela lei, como acontece em alguns países até hoje, mas também pelo costume e pelo modo.” (SOLNIT, 2016, p. 391).

No percurso ela pensa na irmã e no quanto a vida dela é interessante e o que representa para a personagem: “Pienso en mi hermana y en lo que hace mi hermana, y me dan ganas de contárselo a alguien. A la gente le interesa mucho lo que hace mi hermana y a mí me gusta, cada tanto, contar cosas que a la gente le interesen” (SCHWEBLIN, 2015, p. 117). Não é revelado o que faz a irmã ser essa pessoa tão interessante, mas é possível dizer que ela possa representar um símbolo de mulher livre, que tenha maior autonomia, por ter seu próprio negócio e levar uma vida diferente da que não lhe faz feliz. “A obediência requerida das mulheres na situação do casamento vem sobe esta descrição; a mente, naturalmente enfraquecida pela dependência da autoridade, nunca exerce seus próprios poderes, e a esposa obediente é assim tomada uma mão fraca e indolente.” (WOLLSTONECRAFT, ano, p. 110).

Enquanto devaneava na rua pensando na irmã, reaparece o homem que a encontrou no elevador, buzinando e perguntando se poderia levá-la a algum lugar, ao que ela assente, mas que dispensa o carro, uma vez que deseja contemplar sem pressa a beleza da noite, apenas caminhando. “Por ser uma maneira de fazer algo que mais se aproxima de fazer nada, passear a pé a dois permite-lhes desfrutar da presença um do outro, sem a obrigação de falar sem para

nem de fazer algo tão exigente que impeça a conversação.” (SOLNIT, 2016, p.385). No entanto, o homem sugere: “Él asiente, mi observación parece cambiar de alguna forma sus planes. Detiene el coche y me acerco. [...] – Pero podríamos bajar las ventanillas, todas las ventanillas e ir con el coche bien despacio. [...] Bueno- digo.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 118). Após convencê-la a ir no carro, sob a condição de deixar as janelas abertas, para entrar o ar fresco da cidade, de modo que a velocidade fosse baixa, para poder contemplar os detalhes da paisagem. E ele, que diz ter a profissão de “escapista”, lhe conta que no momento que se encontram ele completa aniversário de casamento e ele informa que tinham um jantar reservado às 20h, e que, no entanto, teve problemas no teto do edifício e ele não pode chegar no horário combinado. Ao que a interlocutora ouve sua narrativa, mas se deleita mais com a sensação de liberdade provocada pelo ar da avenida: “El aire circula por mis brazos y mi nuca, ni frío ni caliente, *Perfecto pienso, esto es todo que necesitava.*” (SCHWEBLIN, 2015, p. 119).

Quando o homem termina de relatar seu atraso para o encontro que tinha com sua esposa e da coragem que não tinha de telefonar informando o que tinha acontecido, a mulher começa a falar sobre sua irmã: “Yo voy a lo de mi hermana. – Pensé que su hermana vivía em el mismo edificio. – Trabaja en el edificio, tiene su taller dos pisos sobre el mío. Pero vive en outro lugar. ¿La conoce? ¿Sabe a qué mi hermana se dedica?” (SCHWEBLIN, 2015, p. 120). Ele interrompe sua fala para descer do carro e fumar, para em frente a um quiosque para comprar cigarros, e quando ele se afasta, mais uma vez ela sente a liberdade do momento e tem o desejo de entender porque esse instante provoca nela essa sensação, com o interesse de replicar de outras vezes o sentimento: “*Qué genial va todo hasta acá, me digo. Qué bien me siento ahora mismo.* Parece haber algo especial en todo esto que se me está escapando, *¿algo como qué?*, me pregunto, tengo que saber qué es lo que está funcionando para retenerlo y replicarlo, para poder volver a este estado cuando lo necesite” (SCHWEBLIN, 2015, p. 120).

Ao ser chamada pelo *escapista* para conseguir troco para comprar os cigarros, a mulher se dirige ao quiosque, de cabelos ainda molhados, provocando estranhamento no homem que atende: “Se encuentra bien? [...] -Tiene el pelo mojado. Así – dice señalándome extrañado-, como recién salida de la ducha. – Mira también mi bata aunque no dice nada sobre eso-, Solo diga que está bien y seguimos con el tema del cambio. – Estoy bien - digo.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 120). O vendedor não se convence com sua resposta, desconfiado, lhe oferece um secador de cabelo que tem, ao que ela não quer, mas ao mesmo tempo não quer negá-lo. Percebendo a situação que começa a ficar desconfortável o escapista tenta explicar que não há necessidade para isto, pois, como eles estão com as janelas do carro abertas, é provável que o

vento seque naturalmente os cabelos dela. O vendedor encontra o troco e os dois retornam para onde estava estacionado o carro. “El hombre del kiosco no parece convencido con mi actitud [...] el escapista me ofrece un cigarrillo, pero le digo que ya no fumo y me apoyo en el coche dispuesta a esperar. El prende uno y fuma exhalando el aire hasta arriba, como hace mi hermana. Pienso que es buena señal.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 121).

Parecia que tudo estava em harmonia, até que o homem, por não compreender a mulher ali, que subverte a lógica de como se deve estar trajada - de cabelos molhados, despida e coberta em um roupão, como o símbolo da leveza e da libertação do tradicional -, o personagem do vendedor, a incomoda, com o pressuposto da preocupação para se chegar à censura do corpo da mulher na rua. Ainda que sua nudez esteja oculta, ela incomoda, o seu caminhar e a forma como ocupa o espaço atua como um terremoto, abalando as estruturas pré-concebidas pela sociedade. De acordo com a pesquisadora Rebecca Solnit (2016) sempre foi mais fácil para os homens, andar pelas ruas, do que para as mulheres que eram “[...]castigadas e intimidadas por experimentar a mais simples das liberdades, a de sair para caminhar, pois seu caminhar e [...] sua própria existência foram inevitável e continuamente sexualizadas nas sociedades que se preocupam em controlar a sexualidade feminina” (SOLNIT, 2016, p. 387).

Eles se dirigem caminhando a um posto de gasolina, sugerido pela mulher, para comprar algo como flores e doces para a esposa do escapista: “Miro el cielo, el semáforo [...] Un subte pasa más abajo, la vereda tiembla y una oleada de aire caliente sube desde las bocas enrejadas del piso” (SCHWEBLIN, 2015, p. 122). Continuam a caminhar pela avenida, mas ela já percebe que o clima não é o mesmo: “Unos metros más atrás, el hombre del kiosco se asoma y nos mira. *Ya no es el camino correcto*, pienso. *Todo venía saliendo tan bien*. Él se ríe, triste. Mi cuerpo se contrae, siento rígidas las manos y la nuca.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 122). A personagem diz para ele que isso não se trata de um jogo, que é algo sério, ao que ele não compreende do que ela fala, mas ela sim, que algo já está descompassado, de que a sensação boa vai se esvaindo: “*Lo perdimos*, pienso, *se fue*. Él queda mirándome, pero hay un brillo en sus ojos, un segundo en el que los ojos del escapista me miran y parecen entender.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 122).

A cidade de Buenos Aires, vai se relacionar com a personagem, os seus espaços produzirão nela sensações de liberdade e refúgio: “Salir del departamento me está haciendo bien” (SCHWEBLIN, 2015, p.117).O corpo é agente de seus estímulos. O prazer de caminhar e de perceber o *subte* passando lá embaixo, se relacionando com os quiosques, os semáforos, o movimento dos transeuntes e do tráfego. As ruas da cidade de Buenos Aires aparecem como

esse espaço urbano que oferece uma sensação, ainda que temporária de liberdade. Ao perder esse harmonioso momento, ela decide voltar para sua casa, num movimento de retorno ao que deixou pendente, sem discutir, sem resolver. “Da mesma maneira que marchar em conjunto ratifica e produz a solidariedade no seio de um grupo, esse ato delicado de pôr em marcha os ritmos dos passos a linha duas pessoas emocional e fisicamente” (SOLNIT, 2016, p. 385).

A personagem da mulher se despede do homem e regressa oito quadras em retorno a sua residência: “Cruzo la vereda, regreso. Espero un semáforo, llevo la toalla colgada del brazo como la llevaría un mozo. Me miro los pies, las chinelas, me concentro en el ritmo, tomo mucho aire y lo largo con prolijidad, consciente de su sonido y su intensidad.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 123). E completa: “*Este es mi modo de caminar, pienso. Este es mi edificio. Esta es la clave de la puerta principal. Este es el botón del ascensor que me llevará a mi piso. Las puertas se cierran. Cuando se abren las luces del pasillo vuelven a parpadear*” (SCHWEBLIN, 2015, p. 123).

Na chegada a seu local de partida ela encontra tudo do mesmo jeito que havia deixado, o que lhe causa espanto:

Frente mi departamento me envuelvo el pelo otra vez con la toalla. La puerta no tiene llave. Abro despacio y todo, todo en el living y en la cocina, está atterradoramente intacto. La frazada está tirada a los pies del sillón, las colillas y las tazas sobre la mesa ratona. Están los muebles, todos los muebles en su sitio, guardando y sosteniendo todos los objetos que puedo recordar. Y él todavía está en la mesa, esperando. Levanta la cabeza de sus brazos cruzados y me mira. *Salí un momento* pienso. Sé que me tocaba hablar de mí, pero si él pregunta, eso es todo que voy a decir. (SCHWEBLIN, 2015, p. 123).

Ela se frustra, ao perceber que em seu retorno ao apartamento, tudo se mantém intacto, como se nada tivesse mudado, dentro do tempo que esteve fora, e sem escapatória ela se depara com o problema que precisa solucionar.

É possível perceber, a partir da narrativa de “Salir” que a protagonista se encontra frustrada no espaço do lar, tradicionalmente configurado como ambiente que naturalmente deve ser ocupado por uma mulher. Subvertendo esse princípio, a narradora-personagem além de sair de sua residência em trajes pouco convencionais, decide flunar pelas ruas, sem rumo específico, apenas com o objetivo de desfrutar da experiência da liberdade no centro urbano.

De acordo com Rebecca Solnit (2016): “As mulheres do séc. XIX muitas vezes foram retratadas como excessivamente frágeis e puras para o mar da lama da vida urbana e se viam comprometida quando saíam à rua sem propósito específico.” (SOLNIT, 2016, p. 393). Dentro

do âmbito literário, do que a literatura argentina costuma chamar, no que se refere à produção literária das mulheres do século XIX e da vanguarda como “umbralina”. A mulher era o sujeito que confinada em casa aguardava as novidades do mundo que eram trazidas pelo homem e repassada para ela, como Karine da Rocha Oliveira (2016) explica que “enquanto [...] escritores perambulavam pelas ruas, a literatura produzida por mulheres ainda limitava-se ao espaço das quintas com suas janelas[...], é comum encontrar na poesia escrita na década de 1920 um eu – lírico feminino preso nos umbrais do espaço privado, esperando o homem chegar da rua”(OLIVEIRA, 2016, p. 107).

A modernidade trouxe mudanças na anatomia da cidade, do caos do trânsito ao ritmo frenético da multidão, surge o personagem do *flâneur*: “este sujeito esconde-se na multidão, transformando a paisagem da cidade em sua morada. Habitante do espaço coletivo, o *flâneur* estuda, observa, profetiza a multidão e o agito da urbe.” (OLIVEIRA, 2016, p. 100). No entanto, às mulheres - sobretudo a de classes mais abastadas - não era dada a mesma liberdade de ocupar o centro urbano, ela é dada de modo vigiado: “A cidade não era local apropriada para uma mulher decente, este espaço urbano só poderia ser frequentado por homens e mulheres do povo” (OLIVEIRA, 2016, p. 108, 109). A literatura de autoria feminina tinha o interior doméstico como plano de fundo das narrativas, pois, a rua deveria ser observada com muita distância. Até que surge a poesia de Alfonsina Storni e rompe com isto e se permite ser a primeira *flâneuse* da literatura argentina: “Com Alfonsina as ruas ganham outra conotação para a mulher. Os limites do espaço privado não são mais suficientes para o eu-lírico feminino, que agora quer experimentar todas as sensações que a rua e a multidão podem oferecer” (OLIVEIRA, 2016, p. 106).

Em Alfonsina Storni a cidade é absurdamente hostil, em Samanta Schweblin, o espaço urbano já aparece como algo que pode ser libertador. A protagonista tem a liberdade de sair de sua casa e ir à rua no horário noturno – tido como inapropriado para uma mulher -, ela decide ir sozinha sem a presença de um tutor ou marido que obrigatoriamente deva acompanhá-la. Trajando um roupão – visto como impróprio e inadequado para uso em meio social -, uma vez que, o corpo e o andar feminino na rua foram construídos socialmente para ser tido como objeto do olhar e desejo do homem, o traje que usa faz referência ao direito de se ter o corpo feminino livre para usar o que quiser; Entretanto, não caminha só, mas, por opção, escolhe ir desfrutando do trajeto na companhia de um desconhecido. Subvertendo com o estereótipo tradicional de “anjo do lar” ela embarca em uma aventura de *flâneuse* fora dos limites da casa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa se iniciou com o interesse de fazer um estudo sobre a representação da mulher a partir da produção literária de autoria feminina contemporânea na América Hispânica, particularmente da Argentina, através da escrita de Samanta Schweblin. Visto que o número de investigações sobre gênero relacionado com as obras da narradora é escasso, mostra relevância quando nos voltamos a uma prática de uma literatura inclusiva, ao questionar as abordagens tradicionais, ao estudar o não canônico e o não hegemônico, como parte do debate dos estudos literários.

O objetivo centrou-se em discorrer sobre como as personagens femininas, criadas na atualidade e representadas nas obras de uma escritora, se contrapõem aos estereótipos tradicionais que costumeiramente aparecem no cânone. Para tanto, selecionamos o *corpus* formado por cinco contos de Schweblin: “Mujeres desesperadas”, “En la estepa”, “Conservas”, do livro “Pájaros en la boca y otros cuentos” (2018) e “Nada de todo esto” e “Salir” do livro “Siete casas vacías” (2015). Cada conto apresenta mulheres que aparecem como protagonistas de suas histórias, com participação efetiva, em seu universo particular, que dialoga com as relações existentes entre o gênero feminino frente aos dramas enfrentados. A partir do entendimento de que a maternidade e o matrimônio são temas recorrentes que se relacionam com o signo “mulher” buscamos discutir sobre a representação das personagens das mulheres na literatura.

Antes de adentrarmos às considerações das análises feita das narrativas *schwebliana* foi feito um trajeto sobre como a temática da maternidade e do matrimônio vinha sendo abordado na produção de autoria feminina, desde o período colonial até a contemporaneidade, em um recorte de escritoras que perpassaram os limites das representações estereotipadas da mulher, que limita o *ser* feminino a uma imagem única, que não é correspondente a representação de gênero, da diversidade de perfis de mulheres, e de como cada uma atua diante dos enfrentamentos do casamento e da maternidade.

No estudo do capítulo segundo, iniciamos com um trajeto que contemplou as contribuições dos estudos de gênero como algo socialmente construído e da crítica literária feminista que denunciou as representações estereotipadas da mulher no cânone majoritariamente masculino. Na sequência discutimos sobre literatura de autoria feminina

hispano-americana desde o século XVII até a contemporaneidade, e podemos observar as dificuldades enfrentadas por elas, dentro dos limites dos conventos, da falta de credibilidade da escrita, das incompreensões da sociedade, da morte como libertação, do ostracismo. Dentro da temática da maternidade e do matrimônio, podemos encontrar representações de mulheres que lidam com situações referentes a sua realidade, que não está limitada em um padrão, ela é mutável, na medida que a mulher não é um ser estático e previsível. A representação das mães e esposas, na produção da maioria dessas escritoras, foram percebidas como transgressoras por não condizerem com o tipo feminino que vinha sido representado em obras tradicionais. Abrindo espaço para as novas produções das escritoras da contemporaneidade.

Ao estudar o tema da maternidade e da literatura, no capítulo 3, foi trazido o questionamento de que se a maternidade estaria atrelada a uma tendência feminina inata ou se faria parte de uma construção social, ao que foi constatado que o amor materno é algo que pode ser construído e não uma característica biológica, desconstruindo o mito do “instinto materno” por não se aplicar à espécie humana. Na maioria das representações da mãe o perfil estereotipado se refere àquela mãe perfeita. Que tem o dom inato, o amor incondicional, em que cabe a ela todas as responsabilidades de educar e se doar integralmente. E caso a mulher não conseguisse se enquadrar nesse perfil materno idealizado, era vista com maus olhos e rechaçada pela sociedade.

No primeiro conto analisado “En la estepa” fizemos uma leitura a partir da maternidade como um ideal de realização. Observamos que a personagem de Ana, se frustra ao buscar incessantemente a fertilização e acaba percebendo que há a possibilidade da figura do filho preencher o seu vazio, na medida que a maternidade é uma desconhecida e ela não sabe o que lhe espera, pois o seu objeto de desejo é imprevisível e passível de imperfeições. No segundo conto, intitulado “Conservas”, a leitura é oposta à do primeiro conto, e partir da análise da maternidade como um símbolo de opressão. Se em “En la estepa” a personagem busca métodos para se tornar fértil, em “Conservas” ocorre o oposto, a personagem diante de sua dificuldade de lidar com o período gestacional, busca por métodos que possam reverter sua situação. No terceiro conto, que tem por título “Nada de todo esto” a análise foi feita a partir da perspectiva da relação entre mãe e filha, em que a personagem da mãe não corresponde ao ideal da devoção materna, uma vez que sua relação com a filha é conflituosa e por sobrepor o seus interesses aos da filha, na medida que a leva a aventuras pouco convencionais, como a de flunar pelo bairro e adentrar em casas alheias.

Como resultado das análises deste terceiro capítulo, no conto “En la estepa”, constatamos que, na primeira parte do desenvolvimento da personagem de Ana, existem pontos que correspondem ao estereótipo da mulher como “do lar”, que vive reclusa e que busca incessantemente uma alternativa para se tornar fértil, de modo que se martiriza, no intuito de preencher o que lhe parece ser um vazio que deveria ser ocupado por um filho ou filha. No desfecho da narrativa, após frustrações com o seu objeto de desejo, a maternidade não aparece como solução para suas incertezas, e que, num movimento contrário, surge como uma surpresa desagradável, subvertendo a lógica do filho perfeito que ocupa e preenche o espaço “vazio” da mulher.

Em “Conservas”, a mulher representada tem o destino distinto ao das personagens que, ao transgredir, são tradicionalmente punidas com a morte ou a loucura. Nesta narrativa, a protagonista do conto tem a possibilidade de decidir sobre o seu corpo, e reverter sua gestação. Sem adentrar nas discussões morais, políticas e religiosas, a personagem rompe com o estereótipo da maternidade como único destino possível para a mulher, ao optar por não maternar, por não sentir o desejo no momento em que se encontra. Ao fim é dada a ela a oportunidade de ser mãe a posteriori, em um momento que estiver preparada.

Através de “Nada de todo esto”, percebemos que os interesses pessoais da mãe têm maior grau de importância do que se preocupar com lar e com as tarefas da maternidade, subvertendo com o estereótipo do “instinto materno”. A relação que tem com a filha passa por momentos distintos, no primeiro elas parecem estar conectadas em um passeio, no segundo a mãe sobrepõem seus desejos acima de tudo culminando em conflitos com a filha, no terceiro a filha se encontra descontente com a mãe e no final ela se alia ao encobri-la.

No que tange ao estudo do matrimônio e do amor, apresentado no capítulo 4, trouxemos que o casamento cumpria a função de um contrato entre dois indivíduos, que tinham interesses políticos, financeiros e de produzir herdeiros. Que o papel da mulher dentro do matrimônio, do pré-requisito da castidade, da fidelidade, perfeição no cuidado do lar, do marido e da prole: da servidão e da submissão. Em que a liberdade é restrita e o casamento aparece como profissão que a sociedade impõe que ela almeje. No conto “Mujeres desesperadas” a temática do casamento foi feita a partir da leitura de ser abandonada versus abandonar, uma vez que, com o advento do divórcio, o abandono conjugal se tornou uma realidade possível também para a mulher. Na da narrativa há um grupo de mulheres em um campo perto de uma beira de estrada que, recém-casadas, foram abandonadas pelos maridos e lamentam a perda; outras três

personagens, que também foram abandonadas nas mesmas condições organizam um plano para sair dessa situação e encontram uma mulher que abandona o marido na beira da estrada, de carro, uma escapatória do lugar que se encontravam aprisionadas e abandonadas, subvertendo os padrões. Em “Salir” a análise parte da frustração *versus* liberdade, da frustração da mulher dentro do lar com o seu cônjuge que se encontra em um momento de tensão e da liberdade que encontra ao sair daquele espaço e ganhar as ruas durante à noite, trajando roupão e recém saída do banho de cabelos molhados, transgrede as regras e convenções sociais, ainda que no fim, precise retornar ao espaço da casa e perceber que não existiu mudanças, do tempo que passou fora até a sua volta.

Destarte, pudemos conferir que a maioria das personagens estudadas apresentam papéis que as tornam únicas, por transgredirem com o ideal imposto e não corresponderem aos estereótipos, tanto em “Mujeres desesperadas” quanto em “Salir”. No entanto, é válido ressaltar que na escrita *schwebliana* as personagens femininas não apenas correspondem aos novos perfis de mulheres que têm sido percebidas na contemporaneidade, há também as que ainda se encontram dentro do que corresponde ao tradicional. Há também muita relevância em tratar de representar o relacionamento e a convivência entre as mulheres que optam por aceitar o destino imposto, por serem condicionadas a isto, e das que optam por tentar muda-lo, e se auxiliam neste processo, como ocorre no conto “Mujeres desesperadas”.

A literatura de Samanta Schweblin é inquietante, atual, importante e se encontra em atualização. Assim como as escritoras de sua geração, ela tem se preocupado em tratar de temas que envolvem as relações humanas e o papel da mulher na sociedade contemporânea. Sendo de suma relevância para as discussões que remetem às representações das personagens femininas, da urgência deste protagonismo nas obras das escritoras da atualidade e da projeção de mulheres autênticas, que a partir de suas narrativas, relatam experiências ainda tão pouco estudadas e conhecidas.

Diante disso, por fim, essa pesquisa buscou trazer à luz a produção de autoria feminina hispano-americana, mais especificamente, da argentina Samanta Schweblin. Então, a partir do recorte feito, debruçamos o nosso olhar para compreender o movimento de mudanças percebidas na literatura da mulher da atualidade. Da sua luta constante por liberdade e de posição ativa nas decisões que se referem à sua vida. Da ruptura com o silêncio e da possibilidade se ouvir outras vozes, a partir de outros prismas. Da narrativa das personagens que também conversam com as histórias de mulheres reais, produzindo um efeito de *catarse*.

Por apresentar o tema da maternidade e matrimônio de modo criativo e, por vezes incômodo, ao adentrar em subtemas controversos na sociedade, mas que acompanham as pautas das urgências da contemporaneidade. Por tanto, se fez necessário sair do lugar comum e observar as novas representações das mulheres na literatura contemporânea, de autoria feminina, para não apenas conferir se encontra-se dentro ou fora do estereótipo, mas para, sobretudo, permitir que alarguemos o nosso olhar de que ser mulher é uma construção, e que estamos em constante mudanças.

REFERÊNCIAS

- AMARANTE, Maria Inês. **Flora Tristan e os retratos das mulheres latino americanas no início do século XIX**. Revista SURES. N.5. Revista Digital do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História- Universidade Federal da Integração Latino-Americana-UNILA. 2015. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/279>. Acesso em: 14 mar. 2019.
- ARAÚJO, Maria de Fátima. **Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações**. Psicologia: Ciência e Profissão, 2002. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/6595>. Acesso em: 16 mar. 2019.
- ASSIS, Luana Isabel Silva de; CERQUEIRA, Gisele Bomfim. **Memória e testemunho no romance conversación al Sur**. 2017. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/9151/7169>. Acesso em: 02 abr. 2019.
- ASTORINO, Julieta. et al. **Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente**. Perífrasis, Bogotá, v. 8, n. 15, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis.20178150>. Acesso em: 30 mar. 2019.
- ANTUNES, Paula Sales de Melo. **A lente refratária do eu na narrativa autobiográfica de Victoria Ocampo**. Recife, UFPE, 2014. Dissertação de mestrado.
- BADINTER, Elizabeth. **O conflito entre a mulher e a mãe**. Trad. Véra Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad.:Waltensir Dutra. 4 ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1985.
- BARISONE, José Alberto. **Tradición y modernidad en las novelas de Clorinda Matto de Turner**. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc183s5>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- BELLATÍN, Mario. Segunda orelha.In: SCHWEBLIN, Samanta. **Pájaros en la boca y otros cuentos**. Literatura Random House: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Vol 2. 2ed. Trad. Sérgio Milliet. Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BECKER, Márcia Regina. **A sororidade como experiência produzida na pesquisa participante**. Trabalho apresentado na 37ª Reunião Nacional da Anped, GT06 - Educação Popular, 2015.
- BARRANCOS; CANOS. Introducción. IN: MORANT, Isabel. **Historia de las mujeres en España y América Latina**. Volumen IV: Del siglo XX a los umbrales del XXI. Ediciones Catedra, Madrid, 2006. P. 497-508.

BHABHA, Homi K. (1998). **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG. IN: SCHMIDT, Rita Terezinha. **Mulheres reescrevendo a nação**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 84-97, jan./jun. 2000.

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

BUTLER, Judith. **Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción**. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer, 2010.

CABALLÉ, Anna. **La vida escrita por las mujeres: obras y autoras de la literatura hispánica e hispanoamericana**. Círculo de lectores, Barcelona, 2004.

CERON, Lia Cristina. **Um mundo perturbador e violento: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin**. Dissertação de mestrado. Orientadora: Ana Cecilia Arias Olmos. São Paulo, USP. 2018. 99 páginas.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. Tradução: Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas** (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, p. 129-155, 2017.

CORREIA, Maria de Jesus. **Sobre a maternidade**. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aps/v16n3/v16n3a02.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2019.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Repressão sexual essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CHODOROW, N. Estrutura familiar e personalidade feminina IN: ROSALDO, M.Z.; LAMPHIRE, L. **A mulher, a cultura e a sociedade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

COSTA, Margareth Torres de Alencar. **Sóror Juana Inés de la Cruz: autobiografía e recepción**. Recife, UFPE, 2013. Tese de doutorado. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11544> Acesso em: 11 mar. 2019.

CUIÑAS, Ana Gallego. **Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin**. In: DE GRUYTER, Gesine Muller et.al. **Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias**, Boston, 2020. Disponível em: <https://www.degruyter.com/view/title/569031>. Acesso em: 29 jan. 2020.

CUNEO, Ana María. **Gabriela Mistral: reflexiones sobre la mujer**. Universidad de Chile. Revista Chilena de literatura, Santiago, 1995.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. In: BOECHAT, Maria Cecília; NASCIMENTO, Lyslei; PEIXOTO, Sérgio Alves. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. UFMG, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/view/221. Acesso em: 10 mar. 2019.

DOMÍNGUEZ, Nora. **Gradaciones: muy leídas, poco leídas, mal leídas, nada leídas**. Boletín N° 15 del Centro de Estudios en Literatura Argentina de la UNR, Argentina, oct.

2010. Disponível em: http://www.celarg.org/int/arch_public/dominguez.pdf . Acesso em: 13 jan. 2019.

DOMÍNGUEZ, Nora. **Puntos de encuentro. Escritoras del Cono Sur**. IN: Volumen IV: Del siglo XX a los umbrales del XXI. Ediciones Catedra, Madrid, 2006. P.753-780.

FAIFMAN, Hernán. “**Mujeres desesperadas (por definirse): Un análisis de las relaciones entre los sexos en la obra de Samanta Schweblin**”, Universidad Nacional de la Plata, La Plata 2012. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1860/ev.1860.pdf. Acesso em: 13 jan. 2019.

FLAX, Jane. **Pós-modernismo e as relações de gênero na Teoria Feminista**. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. (org.) Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217-250.

FOUCAULT, Michael. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 1985.

FOUCAULT, Michael. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Trad. Maria Theresa da Costa de Albuquerque. 8ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2005.

FREIXAS, Laura. **Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona**. 2012. Disponível em: <https://www.laurafreixas.com/freixasarticulos28.htm> . Acesso em: 15 mar. 2019.

GARCÍA, Flavio. “**Na estepe, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar**”, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v18n1/1517-106X-alea-18-1-0065.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2019.

GARCÉS, Gabriela Jerez. **La búsqueda espiritual en “Los tres cantos” de Teresa Wilms Montt**. Revista Teoliteraria V. 1 - N. 1 - 1º Semestre de 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/viewFile/22939/16607> . Acesso em: 15 mar. 2019.

GARCIA, Flávio. “**Na estepe**”, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v18n1/1517-106X-alea-18-1-0065.pdf> Acesso em: 15 jan. 2019.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX**. Madrid: Cátedra, 1979.

GOMÉZ-FERRER, Guadalupe. Introducción. In: MORANT, Isabel. **Historia de las mujeres en España y América Latina**. Volumen III: del siglo XIX a los umbrales del XX. Ediciones Catedra, Madrid, 2006. P. 13-24.

GÓMEZ CAÑALES, Claudia. **Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos**. Revista eletrônica: Documentos Lingüísticos y Literarios, Valdivia, 2001 pp. 23-28. Disponível em: <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/290/431> .Acesso em: 16 mar. 2019.

GUARNIERI ATIK, Maria Luiza. “O insólito na narrativa de Samanta Schweblin” em Todas as letras. Revista de Língua e Literatura. Vol 18. Nº 1, 2014. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/6917>. Acesso em: 13 jan. 2019.

GROSSI, Miriam. **Identidade de gênero e sexualidade**. Antropologia em Primeira Mão, n. 24, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1998.

HARTMANN, Irene. **Brecha de gênero en casa: las mujeres dedican 50% más de tiempo a la limpieza que los hombres**. El Clarín, Buenos Aires, 14 abr. 2019. Sociedad. Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/brecha-genero-casa-mujeres-dedican-50-tiempo-limpieza-hombres_0_-Tewyo-ll.html. Acesso em: 12 maio. 2019.

HEDGES, Elaine Ryan. “Posfácio”. In: GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. Tradução de Diogo Henriques. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

HENRIQUES, Carolina Miguel Graça *et al.* **As vivências da mulher infértil**. 2012. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-02832012000300019 Acesso em: 18 mar. 2019.

KRIZANOVIC, Paula. **Crece la participación masculina en las tareas del hogar pero las mujeres aún le dedican el doble de horas**. 2018. Portal iProfesional. Disponível em: <https://www.iprofesional.com/management/264503-salario-argentina-buenos-aires-Crece-la-participacion-masculina-en-las-tareas-del-hogar-pero-las-mujeres-aun-le-dedican-el-doble-de-horas>. Acesso em: 11 maio. 2019.

LANIUS, M. et al. **Reprodução assistida: os impasses do desejo**. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental. Vol. 13, nº 1, 2008. p. 53-70. Disponível: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/art/mar2010/3.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2019.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242

LEZAUN, Maialen Lehane. **El “extraño mal” de Teresa Wilms Montt: Romanticismo y transgresión de la normativa de género en la vanguardia chilena**. Universidad del País Vasco, Comunidad Autónoma Vasca, 2017. Disponível em: <https://addi.ehu.es/handle/10810/21282>. Acesso em: 20 mar. 2019.

M. SCOTT, Nina. Escritoras hispanoamericanas del siglo XIX. IN: MORANT, Isabel. **Historia de las mujeres en España y América Latina**. Volumen III: del siglo XIX a los umbrales del XX. Ediciones Catedra, Madrid, 2006. P. 693-720.

MAIA, Cláudia de Jesus. **A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral- Minas Gerais (1890-1948)**. Universidade de Brasília – UNB, Brasília, 2007. Tese de doutorado. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2331/1/2007_ClaudiadeJesusMaia.PDF Acesso em: 14 mar. 2019.

MACHADO, Irley. **Mito e tragédia em Yerma de Federico García Lorca**. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, São Paulo, 2008. Disponível em:

http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/IRLEY_MACHADO.pdf Acesso em: 18 mar. 2019.

MARTÍNEZ, José Luis. Unidade e diversidade. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua literatura**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1979. p.61-81.

MARTINS, Priscila de Oliveira. **Vivendo casamentos, separações e recasamentos: um estudo sobre o campo representacional da conjugalidade**. UFES.Vitória, 2009. Disponível em: http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_529.pdf . Acesso em: 09 mar. 2019.

MELLO-GERLACH, Kátia Bandeira. **A nuvem de borboleta: entrevista com Samanta Schweblin, autora de Distância de resgate**. Jornal Rascunho, 24 abr. 2017. Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/a-nuvem-de-borboletas/> . Acesso em: 07 mar. 2019.

MISERES, Vanesa. **Trazos de nación: mujeres viajeras y discurso nacional en Latinoamérica (1830 -1910)**. Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University, Nashville, 2010. Tese de doutorado. Disponível em: <http://red.pucp.edu.pe/riel/files/2016/04/Miseres-Vanesa.-Tesis-Trazos-de-naci%C3%B3n-Mueres-viajeras-y-discurso-nacional-en-Latinoam%C3%A9rica-1830-1910.pdf> . Acesso: 21 mar. 2019.

MILLETT, Kate. **Política Sexual**. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

MOI, Toril. **Teoría Literaria Feminista**. Madrid: Cátedra, 1988.

MORANT, Isabel. Hombres y mujeres en el discurso de los moralistas. Funciones y relaciones. In: MORANT, Isabel. **Historia de las mujeres en España y América Latina**. Volumen II: El mundo moderno. Ediciones Catedra, Madrid, 2006. P. 27-61.

MORAES, Rita. **A condição feminina no matrimônio, delineada pela ficção**. Orientador: Odília Carreirão Ortiga. 2009. 180 f. Tese (Pós-Graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30373533.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2020.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1995.

NOROCKÁ, Monika. **El mundo femenino en la obra de María Luisa Bombal**. 2013. Disponível em: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/123400/> Acesso em: 17 mar. 2019.

OLIVEIRA, Karine da Rocha. **Escrita conventual: raízes da literatura de autoria feminina na América Hispânica**. UFPE. Recife, 2014. Tese de doutorado. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13289> Acesso em: 03 maio. 2019.

OLIVEIRA, Karine da Rocha. **Reescrever a mulher: Alfonsina Storni e a experiência feminina na vanguarda portenha**. Recurso eletrônico. Recife, Edição do autor, 2016. Disponível em: https://www3.ufpe.br/editora/UFPEbooks/Outros/reescrever_mulher/ . Acesso em: 29 abr. 2019.

OLIVEIRA, Karine. **Reconstrução da identidade feminina através da ironia**. HISPANISTA – Vol XVII –Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil, 2016. Disponível em: <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/516.pdf> . Acesso em: 24 maio. 2019.

ORTEGA, Margarita. Introducción. IN: MORANT, Isabel. **Historia de las mujeres en España y América Latina**. Volumen II: El mundo moderno. Ediciones Catedra, Madrid, 2006. P. 13-23.

PASTOR, Reyna. **Mujeres en los linajes y en las familias. Las madres, las nodrizas. Mujeres estériles. Funciones, espacios, representaciones**. Arenal Revista de Historia de Mujeres. 2006. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/2986> Acesso em: 19 abr. 2019.

PAZ, Octavio. **Sóror Juana Inés de la cruz: as armadilhas da fé**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998.

PITELLA, Flavia. Segunda orelha. In: SCHWEBLIN, Samanta. **Pájaros en la boca y otros cuentos**. Literatura Random House: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018.

POLAR, Antonio Cornejo. **Aves sin nido como alegoría nacional**. In: TURNER, Clorinda Matto. Aves sin nido. Venezuela: Biblioteca de Ayacucho, 1994. p. 13-30.

QUEIROLO, Graciela. **Dialogos acerca de lo femenino: Victoria Ocampo y José Ortega y Gasset**. Universidad de Chile, Santiago, 2002. Disponível em: <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5603/5471> . Acesso em: 18 mar. 2019.

RAMA, Angel. **Literatura e Cultura na América Latina**. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos (orgs) São Paulo: Editora EDUSP, 2001.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (org). **Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da Literatura**. Rio de Janeiro. Imago, 1992, p. 65-92.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, I; CAVALCANTI, I; COSTA, C. L.; LIMA, A. C. A. (Org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p.64-83.

ROCHA, Nildicéia Aparecida **A constituição da subjetividade feminina em Alfonsina Storni: uma voz gritante na América**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ROCHA, Karine. Gwerful Mechain: ecos femininos na tradição barda. IN: BROCHADO, Cláudia Costa; DEPLAGNE, Luciana Calado. **Vozes de mulheres da idade média**. Editora UFPB, João Pessoa, 2018. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/download/464/524/2968-1?inline=1> . Acesso em: 15 mar. 2020.

RODRIGUES, Cláudia Regina da Silva. **As tramas na narrativa blanca sol de mercedes cabello de carbonera**. Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil, 2018. Disponível em: <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/578.pdf> . Acesso em: 17 abr. 2019.

SALAZAR, Edward. “Escritores menores de 40 años recomendados para la FILBO” em *Revista El parcero*. 2016. Disponível em: <http://revistaelparcero.com/recomendaciones-escritores-jovenes-filbo-2016/> . Acesso em: 08 jan. 2019.

SCHWEBLIN, Samanta. **Distância de resgate**. Tradução: Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SCHWEBLIN, Samanta. **Distancia de rescate**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.

SCHWEBLIN, Samanta. **Kentukis**. Barcelona: Peguin Random House grupo editorial, 2018.

SCHWEBLIN, Samanta. **Pájaros en la boca**. Buenos Aires, Emecé, 2012.

SCHWEBLIN, Samanta. **Pássaros na boca**. Tradução: Joca Reiners Terron. São Paulo: Benvirá, 2012.

SCHWEBLIN, Samanta. **Pájaros en la boca y otros cuentos**. Buenos Aires, Literatura Random House, 2018.

SCHWEBLIN, Samanta. **Siete casas vacías**. Madrid, Páginas de espuma, 2015.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Mulheres reescrevendo a nação**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 84-97, jan./jun. 2000.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero e história**. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México: Distrito Federal, 2008.

SCOTT, Joan Wallach. “**Gender: A Useful Category of Historical Analysis**”. Gender and the Politics of History. New York: Columbia University Press, 1989. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Revisão do português: Marcela Heráclio Bezerra.

SIMONSES, Agnes. **En el límite entre lo real y lo irreal. Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin**. 2013. Disponível em: <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=4530275&fileId=4530282>. Acesso em: 14 fev. 2019.

SPAHN, Emilia Magalí. **Por una poética de la indeterminación en la narrativa de Samanta Schweblin**. São Paulo, UFSCAR, 2019. Dissertação de mestrado. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/11596?show=full> . Acesso em: 20 ago. 2019.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos**. Trad. Denise Bottmann. 1ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. Trad. Maria do Carmo Zanini. São Paulo, Martins Fontes: selo Martins, 2016.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. **O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente**. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tania Navarro (Org.). A construção dos corpos: perspectivas feministas. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007. v. 1, p. 85-116. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3785> Acesso em: 10 fev. 2019.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. **Ressignificando a maternidade: psicanálise e literatura**. Gênero: revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero, Niteroi, v.5, n. 2, p. 65-79, 2005. Disponível em:

<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/385/289> . Acesso em: 14 fev. 2019.

STEVENS, Cristina. Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea. In: STEVENS, Cristina (Org.) **Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares**. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007. p.17-78.

STEVENS, Cristina. Maternidade e Literatura: desconstruindo mitos: In: **Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

TIBURI, Marcia. Prefácio. IN: **Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas**. Rio de Janeiro: Galeria Record, 2016.

TRIESTE, Eva Ciuk. **Isabel Allende y la morfología de las voces femeninas**. 2001. Disponível em: <https://revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/download/6046/5773/>. Acesso em: 15 abr. 2019.

VALENCIA, Gabriela Trejo. “Conservas” y Distancia de rescate: la narrativa fantástica de Samanta Schweblin a la luz de la (no) maternidad. 2018. <http://www.tensodiagonal.org/TD06/TensoDiagonal06-TU-Trejo.pdf> . Acesso em: 25 abr. 2019.

VÁSQUEZ, Georgiane. **Maternidade e Feminismo: notas sobre uma relação plural**. Revista Trilhas da História. Três Lagoas, v.3, nº6 jan-jun, 2014. p.167-181. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/RevTH/article/viewFile/472/273> . Acesso em: 17 abr. 2019.

VÁZQUEZ, M. Ángeles. **La dualidad erótica de Delmira Agustini**. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/acerca/vazquez.htm> . Acesso em: 15 abr. 2019.

VEGA, Carolina. **La construcción de la imagen de escritor de Samanta Schweblin**. IN: Dar a leer: Revista de educación literaria. Universidade Nacional de Comahue, Buenos Aires, 2020. Disponível em: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/daraleer/issue/view/249>

VIDAL, Marina Clotet. **Voces de un alma fragmentada : Expresiones de la subjetividad íntima y análisis comparativo del motivo de “la noche” en la obra de Teresa Wilms Montt**. Universidad Pompeu Fabra, 2017. Disponível em: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/33647> . Acesso em: 19 abr. 2019.

WAGNER, Adriana; FALCKE, Denise. **Mães e madrastas: mitos sociais e autoconceito**. Estudos de psicologia, Natal, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2000000200007 . Acesso em: 16 mar. 2019.

WEIGEL, Sigrid. **La mirada bizca sobre la historia y la escritura de las mujeres**. In: Estética feminista. Barcelona, 1986.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos das mulheres**. Trad.: Andreia Reis do Carmo. São Paulo: Edipro, 2015.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Feminismo e literatura: apontamentos sobre a crítica feminista. IN: SEDYCIAS, João. **Repensando a teoria literária contemporânea**. Recife: Editora UFPE, 2015. p. 405-434

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e história na América Latina: representações de gênero**. 2006. Disponível em:

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/792> . Acesso em: 20 abr. 2019.

ZULATO-BARBOSA, Patrícia; ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Ser mulher hoje: a visão de mulheres que não desejam ter filhos**. Psicologia & Sociedade, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822012000300011> . Acesso: 20 mar. 2019.

ZIRPOLI, Ilzia. **Dos textos que elas tecem: formas femininas da escrita contemporânea**. UFPE, Recife, 2007. Tese de doutorado. Disponível em:

https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7501/1/arquivo7465_1.pdf . Acesso em: 03 abr. 2019.