

## RETRATOS DA MULHER NA CULTURA E NA LITERATURA

VALDECI BATISTA DE MELO OLIVEIRA (UNIOESTE)<sup>1</sup>  
GREICY ERHART PEREIRA DA COSTA (UNIOESTE)<sup>2</sup>  
CLARIANE LEILA DALLAZEN (UNIOESTE)<sup>3</sup>

**RESUMO:** O presente artigo discute textos que retratam a mulher dentro dos valores do mundo patriarcal brasileiro, juntamente, com textos em que as personagens ousam arrostar esse mesmo ideário. Em dois retratos feitos em forma de canções, as duas mulheres apresentadas não têm sequer nomes próprios e suas vidas existem em função do homem. Em outros dois, o conto A fuga, de Clarice Lispector, escrito em 1940 e publicado em 1979 e o cordel A mulher que vendeu o marido por 1,99, de Janduhi Dantas, duas mulheres protagonistas demandam em busca de autodeterminação. Ambas as personagens são casadas e são infelizes no casamento; ambas suportam condições adversas que as inquietam e oprimem e das quais desejam sair. Será utilizado o conceito do dominante de (JAKOBSON, 1983), como ferramenta teórica, assim como ferramentas dos estudos de gêneros (BUTLER, 2003; LOURO, 1997) e da literatura comparada (CARVALHAL, 1986).

**PALAVRAS-CHAVE:** Retrato. Mulher. Machismo. Literatura.

**ABSTRACT:** *This article discusses texts that represent the woman within the values of the Brazilian patriarchal world, as well as, with texts that the characters dare to face this same ideology. In two portraits perform in songs, two women presented don't even have own names and their lives exist for the man. In another two texts, Clarice Lispector's The Fugue, written in 1940 and published in 1979, and The woman who sold the husband by 1.99, by Janduhi Dantas, two female protagonists that demand looking for self-determination. Both characters are married, and they are unhappy in the marriage, both bear adverse conditions that disturb and oppress them and from which they wish to leave. Will be used the concept of the dominant (JAKOBSON, 1983), as a theoretical tool, as well as tools of genre studies (BUTLER, 2003; LOURO, 1997) and comparative literature (CARVALHAL, 1986).*

**KEYWORDS:** *Portrait. Woman. Chauvinism. Literature.*

### INTRODUÇÃO

*[...] a mulher fora acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno (DELUMEAU, 1989).*

A Lei Comercial Nº 556, de 25 de junho 1850 afirmava que às mulheres brasileiras não cabia "[...] estender-se além dos problemas do coração" e seu mundo deveria ser limitado ao "da filha, esposa e mulher" (HAHNER, 1990, p. 51). De lá para cá muita coisa mudou no papel reservado à brasileira na vida social, mas ainda assim, segundo (LOURO, 1997), as mulheres

<sup>1</sup> Docente do curso de graduação em Letras e dos cursos de pós-graduação: Mestrado e Doutorado em Letras e Mestrado Profissional em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), e-mail: valzinha.mello@hotmail.com

<sup>2</sup> Mestre em Letras pelo Programa de Mestrado Profissional em Letras (UNIOESTE), e-mail: greicyerhart@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), e-mail: adv.clarianedallazen@gmail.com

brasileiras vivem num país à sua revelia e enfrentam cerceamentos, desvalorização, exclusão, violência, preconceitos, estereótipos e clichês. Ainda assim, muitas defendem crenças e costumes de aceitação, de acomodamentos, de acumpliciamentos e de resignações, com a balança pendendo sempre para o lado do campo patriarcal. Segundo a autora acima citada, o homem brasileiro tem a seu favor, construído historicamente, num imenso arsenal de armas discursivas, jurídicas, médicas, religiosas e pedagógicas.

Seja como for, no Brasil há dados estatísticos que demonstram a dimensão social da violência machista que grassa a sociedade brasileira, ao denunciar que a cada 36 horas uma mulher é assassinada<sup>4</sup>, em decorrência direta de crime de feminicídio. No entanto, ainda não há dados para demonstrar até que ponto as imposições do discurso patriarcal obriga as mulheres a serem resilientes, sejam elas brancas, negras, indígenas e pertencentes a classes sociais diferentes, todas elas são obrigadas a conviver com o machismo nacional. Contudo, conforme (CARNEIRO, 2008), o peso maior dessa opressão recai sobre os ombros da mulher negra, como atesta a lírica das poetisas negras Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo e tantas outras. Apesar de não ser objetivo do presente artigo falar, especificamente sobre a opressão da mulher negra, vale o registro.

Se muitas ainda aguentam caladas, outras não aceitam mais serem conduzidas pela tutela dos ditames patriarcais e nem ficar à mercê da misoginia. Essas empreendem demandas de tomar posse da condução das suas vidas e descobrem uma potência de agir por vezes desconhecida, e que as põe em xeque ou em situações de confronto direto. Outras tentam, mas depois recuam.

Joan Scott (1995, p.75) afirma que “o patriarcado é uma forma de organização social onde suas relações são regidas por dois princípios basilares: as mulheres são hierarquicamente subordinadas aos homens, e os jovens estão subordinados hierarquicamente aos homens mais velhos, patriarcas da comunidade”. Nesse sistema os trabalhos de cuidado da família e de outras pessoas costumam ser atribuídas às mulheres, tanto é assim que o maior número dos integrantes das profissões de professores e de enfermeiros, ainda hoje, é composto de mulheres, como se o cuidado de outrem fosse uma inclinação natural, e não um constructo social que incentiva a mulher a dispor da própria vida em favor de outrem. Assim, o cuidado dos outros é considerado um atributo da condição feminina (GUEDES; DAROS, 2017).

## CONTRAPONTO DE FORMAÇÕES DISCURSIVAS

Contra-pondo-se à condição de cuidadora, há mulheres que querem cuidar de si mesmas, antes de cuidar de outrem, embora na vida sociocultural o discurso reiterado à farta pelos defensores do patriarcalismo insiste em pregar na mulher o rótulo de cuidadora nata, exigindo-lhe maior capacidade de doação ao outro e esquecimento de si mesma. Basta olhar para a esfera dos artefatos culturais que constroem os afetos e a vida sociocultural do grande público para podermos aquilatar a ênfase dada a esses valores como condição para ser mulher dentro do agrado patriarcal. Como exemplo, dentro da cultura musical, destacamos o fenômeno que ficou conhecido por “sertanejo universitário<sup>5</sup>”, com a ironia do realce para o paradoxo<sup>6</sup> do adjetivo que predica esse tipo de música em pleno âmbito acadêmico, périplo que deveria estar na contramão do cultivo do discurso patriarcal. As duas canções que serão apresentadas nesse estudo estão aqui como exemplo para comentários da formação discursiva

<sup>4</sup><https://nacoesunidas.org/onu-femicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>. Acesso em: 05 de novembro de 2018.

<sup>5</sup> <http://revistas.unoeste.br/index.php/cs/article/download/2594/2575/>. Acesso em: 5 nov. 2018.

<sup>6</sup> O paradoxo se constitui numa figura de pensamento que tenta fazer conjunto do disjuncto, ou unir semas contrários (TAVARES, 1978).

patriarcal, não se tem a pretensão de analisar a matriz da linguagem sonora que compõe as matrizes das produções de sentidos que emanam das duas canções (SANTAELLA, 2005). A primeira delas chama-se *Vidinha de Balada* (VIDINHA..., 2017), cujos versos são sucessos cantado por muitas mulheres:

[...] Oi, tudo bem? Que bom te ver  
 A gente ficou, coração gostou não deu pra esquecer  
 Desculpe a visita, eu só vim te falar  
 'Tô afim de você e se não tiver 'cê vai ter que ficar  
 Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada  
 E dar outro gosto pra essa sua boca de ressaca  
 Vai namorar comigo sim  
 Vai por mim igual nós dois não tem  
 Se reclamar 'cê vai casar também, com comunhão de bens  
 Seu coração é meu e o meu é seu também.

O verso “vai namorar comigo sim” em seu aspecto verbal<sup>7</sup> imperfectivo cursivo progressivo se constitui numa ordem, num ato perlocutório constativo, uma certeza do locutor/sujeito lírico que acaba por afetar e comprometer a mulher a quem a ordem se dirige, a contrapelo da sua vontade, levando a se comprometer com o locutor. O advérbio “sim” do final do sétimo verso dessa estrofe esconde o “não” que foi dito em rechaço da investida do enunciador, que, embora não tenha sido dito, fica presumido pelo caráter interlocutivo dos versos. Como sabemos, as canções, assim como todo ato de linguagem, estão dotadas de uma intencionalidade. (MAINGUENEAU, 2011). Disso resulta que nelas também há uma tentativa de convencimento, de persuasão, por parte do enunciador para com o enunciatário. Pela construção do processo semântico da argumentação, o sujeito lírico dessa canção busca convencer as mulheres que a ouvem e apreciam de que o amor feminino pode nascer de uma imposição masculina. A gravidade está no fato de muitas professoras e alunas não se darem conta dos abusos e cantarem esses versos com naturalidade e, quando questionadas, afirmarem ser demonstração de uma atitude de amor e cuidado do homem para com a mulher. Algo não muito diferente ocorre na canção *Não diga nada*<sup>8</sup> (SULLIVAN, 1981), que fez muito sucesso no começo da década de 80 do século passado, há quase 40 anos.

[...] Mas se nada disso lhe interessa  
 Não diga nada, fique calada  
 Deixa que eu pense o que eu quiser  
 Fique calada, não diga nada  
 Deixa que eu te leve por caminhos  
 Que só eu conheço  
 Deixa que esqueça de voltar  
 Pro seu começo  
 Deixa que eu seja até seu sonho.

Embora haja quase 40 anos de distância entre o cenário sócio-histórico vivido pelos autores e intérpretes das duas canções, o tempo não contribuiu para tornar as ideias dessas canções menos impositivas em relação à mulher, ao contrário, a segunda é uma paráfrase prosaica em relação à primeira (SANT'ANNA, 1991). Por refletir o modo de vida “instantâneo” dos que ouvem, talvez a intencionalidade desse tipo de canção seja embalar o imaginário

<sup>7</sup> TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *O aspecto verbal no Português a categoria e sua expressão*. 5. ed. Uberlândia: EDUFU, 2014.

<sup>8</sup> Letra de Leonardo Sullivan, cantada por Gilliard no álbum (RGE, 1981). Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/06/24/cantores-populares-como-gilliard-e-jesse-tem-relancados-albuns-dos-anos-1980.ghml>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

patriarcal que postula que o homem forte é aquele capaz de se impor à mulher. Por que será que esse estereótipo ainda faz tanto sucesso entre diversos segmentos da vida social brasileira? Entre outras razões, a reposta pode estar na formação social, política e cultural autoritária que sustenta a vida social do país (CALDEIRA, 2000). Será que em países menos misóginos essas canções teriam tanto sucesso? Acrescente-se que mulheres que vivem sob o tacão de regimes machistas, ao darem guarida ao tipo de discurso defendido nessas canções, criam obstáculos para a proposição de formações discursivas que façam oposição a ele. Se cotejarmos ambas as canções, veremos que a elas cabem o que Pêcheux afirma sobre a formação discursiva de ambas, “[...] a produção de sentido é estritamente indissociável da relação de paráfrase entre sequências tais que a família parafrásica destas sequências constitui o que se poderia chamar “matriz do sentido” (PÊCHEUX, 1993, p. 169).

Nas canções em tela, está presente uma mesma matriz de sentido dentro da mesma família parafrásica do discurso machista, mas como é “próprio de toda formação discursiva dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso” (PÊCHEUX, 1995, p. 162), podemos dizer que a canção de 2017 dissimula o machismo que a sustenta se fazendo passar por amor, cuidado e zelo para com a mulher a que se dirige a coerção. Acrescente-se que ela é uma retomada da canção 1981 (SANT’ANNA, 1991), sendo que ambas fizeram e fazem sucesso porque a matriz de sentido que as sustenta está ancorada na mesma formação discursiva da submissão feminina ao masculino dentro da formação ideológica<sup>9</sup> patriarcal que dá ao homem o direito de obrigar a mulher a querê-lo, ainda que à revelia da vontade dela. Há filmes, canções e romances que figuram essa forma de violência com a maior naturalidade e sensaboria. Esse tipo de discurso contém resquícios<sup>10</sup> do antigo e sombrio costume da vida social de muitos países, mas que ainda vigora em alguns deles<sup>11</sup>, de mulheres serem obrigadas a se casar com o estuprador<sup>12</sup>.

Assim, quando a contrapelo dessas formas de opressão factuais ou simbólicas, uma mulher resolve se levantar, pode resultar numa narrativa que tem um forte apelo à mudança de conduta por parte das mulheres e a uma nova formação discursiva, como é o caso do cordel *A mulher que vendeu o marido por 1,99*, de Janduhi Dantas (2009).

Outra obra em que figura a tentativa de levante contra o papel de “cuidadora de família” reservado à mulher é o conto *A Fuga* (1979), de Clarice Lispector, mas nele a tentativa resulta em falhanço, pois ao fugir de um casamento de 12 anos, a mulher fica à deriva e resolve voltar para o lar. A diferença de tempo entre o cordel e o conto é 69 anos, mais de meio século. Não apenas nesse conto, a obra de Clarice Lispector figura o feminino em busca de outro eu para si, perplexo no medo e na solidão que orbitam no universo feminino. Como afirma Lúcia Ozana Zolin:

A obra de Clarice Lispector significa, na trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais que caracteriza a fase feminina [...]. Pode-se dizer que ela inaugura outra forma de narrar dentro de um espaço tradicionalmente fechado à mulher. Trata-se do marco inicial da fase feminista. Chamá-la de feminista não significa, contudo, que

<sup>9</sup> Por formação ideológica, deve-se entender o “conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ e nem ‘universais’, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas em relação às outras” (PÊCHEUX, 1997, p. 26).

<sup>10</sup><https://www.bnews.com.br/noticias/principal/mundo/118297,menina-de-13-anos-e-obrigada-a-se-casar-com-seu-estuprador.html>

<sup>11</sup><https://esquerdadiario.com.br/Mulheres-sequestradas-abusadas-e-obrigadas-a-se-casar-com-os-estupradores>.

<sup>12</sup><https://marchamulheres.wordpress.com/2014/11/25/a-cultura-do-estupro-no-brasil-o-pais-em-que-1-mulher-e-estuprada-a-cada-4-minutos/>

as obras que nela se inserem empreendam uma defesa panfletária dos direitos da mulher. Significa, apenas, que tais obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo (ZOLIN, 2005, p. 279).

Este artigo investiga essa crítica aos valores do patriarcado no conto em tela, cotejando-o com o cordel já apresentado, tendo por instrumento teórico de comparação o conceito de dominante de (JAKBSON, 1983) dos estudos de gênero (LOURO, 1997) e de (CARVALHAL, 1986) os conceitos de similaridades e os contrastes no modo como as diegeses efabulam essas personagens mulheres que, por não se submeterem à sujeição patriarcal, ousam fazer outras escolhas, fora daquelas determinadas pelo *establishment*. No entanto, não se pode esquecer de que a “literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e ao alcance dos objetivos a que se propõe” (CARVALHAL, 1986, p. 7). Ou ainda que a “síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim” (CARVALHAL, 1986, p. 7).

Da ficção para a efetividade da vida social, historicamente os movimentos feministas foram e são bandeiras que, desde as sufragistas, incomodaram todas as formas de opressão e de preconceito contra as mulheres (VIANNA, 2017). Eles têm resistido<sup>13</sup> dos mais diversos modos, mesmo quando o recrudescimento do fascismo está novamente à espreita. Assim, entre ficção e efetividade da vida social, tem havido consenso e dissenso, nos quais a arte imita a vida e vice-versa. De qualquer forma, mergulhada no universo feminino, a ficcionista Clarice Lispector, com sua obra, buscou defender uma posição em favor das mulheres que tentaram ser fim em si mesmas, fazendo com que a própria vontade lhes fosse a faculdade a lhes determinar (GOTLIB, 1995). Obviamente, essa determinação de si está “sob a dominação do complexo das formações ideológicas” (PÊCHEUX, 1995, p. 162) e presa ao fato de que a linguagem, como a consciência, são produtos e produtoras da formação ideológica em que nascem, vivem e morrem.

## A LITERATURA, FERRAMENTAS TEÓRICAS E ANÁLISE-INTERPRETATIVA DOS TEXTOS

No conto *A fuga* a protagonista narra sua história por meio de “monólogos interiores” marcado de analepses que dão voltas a recordações nas quais ela expõe suas vivências e expectativas, ao mesmo tempo em que questiona sua posição e seus valores, constituindo-se em “passagens arriscadas por planos imanentes da existência, visando a transcender justamente a imanência pré-datada e predadora, como dado culturalmente predeterminado” (NASCIMENTO 2012, p. 23). O cordel, por sua vez, tem uma linearidade circunstancial mais evidente, cujo realismo agressivo impacta pela forma social de vida, menos introspectiva, cujo empoderamento rompe não só uma condição própria de saúde mental, mas de sobrevivência.

O cotejo das duas obras demonstra que, na comparação, há semelhanças e aproximações de enredos que se convergem pela tópica efabulada. A protagonista do conto chama-se Elvira, mas na maior parte das vezes é designada pelo pronome pessoal do caso reto que marca a terceira pessoa do singular com o dêitico ela. Já, no cordel, a protagonista, por diversas vezes, é denominada pelos nomes duplos Dona<sup>14</sup> Côca, sendo que o pronome de

<sup>13</sup><http://www.dm.com.br/cultura/2017/06/nota-do-coletivo-pagu-sobre-a-palestra-desmascarando-o-feminismo.html>. Acesso em 05 de novembro de 2018.

<sup>14</sup> Dona” tem origem no latim. Segundo o dicionário Houaiss, a palavra começou a ser utilizada nas famílias reais de Portugal e do Brasil como tratamento de mulheres que tinham algum título de superioridade — seja pelo casamento, religião ou idade. <https://www.dicio.com.br/dona/> consulta em 17 de abril de 2019.

tratamento aqui quer apontar certo grau de autodeterminação que desde a convenção do amor cortês marca as mesuras e cortesias a serem usadas para mulheres empoderadas, ainda que na ficção (GONÇALVES, 1983). Ambas as protagonistas, a seu modo, tentam escapar dos liames cotidianos e conjugais que as sufocam. A protagonista do conto vive na fuga um breve período em que tenha a possibilidade de romper essa condição, sente o gosto da liberdade, mas se perde no labirinto dos seus próprios pensamentos. A saída encontrada foi o retorno ao seu cotidiano como uma forma de segurança. Em ambas as obras, estão figurados os maridos que as incomoda, mas esses maridos são antípodas em seus caracteres. O marido de Elvira é tido como um ser em tudo superior a ela. "Porque os maridos são o bom senso? O seu é particularmente sólido, bom e nunca erra?" (LISPECTOR, 1979, p. 73). O bom senso desse marido, ao mesmo tempo que a incomoda também a guia. Como lutar contra um marido bom que nunca erra? Já o marido de Dona Côca é caracterizado como um alcoólatra estorvo, além de feio e desengonçado, por isso ela segue determinada até realizar seu intento e, de forma inusitada e engraçada, coloca fim ao seu casamento, obtendo um primeiro lucro que a permitirá alimentar os filhos.

Jakobson (1983) aclarou o conceito de dominante de modo a nos permitir compreender de que maneira um procedimento, um valor ou uma ideia se sobressai em uma obra de modo a defini-la e fazer com que todos os outros procedimentos, valores e ideias circulem em torno do dominante. Para ele, a característica do dominante poderia vir do estilo, da estética, da rima, da temática, da cor, do símbolo, etc. Em suas palavras:

O dominante pode ser estudado não apenas no trabalho poético de um artista isolado, de um dado cânone poético ou entre as normas de determinada escola poética, mas também na arte de uma época, então encarada como um todo particular [...] ademais, a definição de uma obra de arte em comparação com outros conjuntos de valores culturais se altera substancialmente tão logo o conceito do dominante se torna nosso ponto de partida (JAKOBSON, 1983, p. 486).

Nesse sentido, há nos procedimentos artísticos que erigem a poética de uma obra um recurso que se sobressai e se destaca entre os demais recursos. Entre as mais diversas possibilidades do uso de recursos e procedimentos usados pela arte da palavra; tais como: escolhas lexicais; sintáticas; semânticas e estilísticas, dentre outros, aquele que se destacar passa a ser o dominante, cujo reconhecimento conduz os outros procedimentos.

Nas obras destacadas, o dominante está posto no desejo de autodeterminação de ambas as protagonistas. A personagem do conto afirma "os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso" (1979, p. 78). O desejo que a impulsiona é frágil, confuso e mesclado de medos, sem a força de vontade suficiente e que, ao se contrapor ao bom senso, resulta rendida a este. Já no cordel aqui nominado, talvez impelida pela pobreza, o desejo já é figurado como demanda. Armada de força de vontade, resulta na vitória da protagonista. Cabe perguntar no espaço deste artigo se o desejo de autodeterminação feminina em 1940 era interdito mais opressivo do que hoje. Seja como for, foi tentando desejar o seu desejo, e não o desejo de outrem, que em 07 de julho de 1914 a poeta uruguaia Delmira Agustini encontrou a morte aos 27 anos, ao ser assassinada por seu ciumento ex-marido, que depois se suicidou (MONEGAL, 1969). De qualquer forma, no caso do conto o bom senso postulado pela protagonista se constitui na contraface do seu desejo de autodeterminação. Sub-repticiamente o bom senso da personagem pode ser lido como um imperativo categórico imposto às mulheres casadas a desejar o desejo desejado pelo outro no caso o "*pater familias*". Do embate entre o desejo e o bom senso, trava-se a luta e se delineia o caminho percorrido nas peripécias da

narrativa, que fazem a protagonista se debater dentro de si mesma e ficar à deriva, porque dentro dela está incutido o seu antagonista, fazendo com que, além do rumo, ela perca o prumo, para ao final ser vencida pela força contrária, esse outro que lhe determina que está nela mesma.

Se a vida social espera que a mulher desempenhe os diversos papéis sociais de cuidadora, cuidar de outrem significa desejar seus desejos e a eles dar guarida e resposta (KAUFMANN, 1996; DEL PRIORI, 2000). Nos dois últimos séculos, a literatura de países europeus e latinos buscaram desnudar o papel social de cuidadora de outrem, figurando-o em romances tais como *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert; *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós; *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *Dona Guidinha do Poço* (1891), de Manuel de Oliveira Paiva para ficar apenas no gênero romance. Assim como as protagonistas do conto e do cordel aqui estudados, essas heroínas romanescas buscam autodeterminação. Umas mais, outras menos, mas nenhuma delas se conforma com a sensaboria da vida conjugal. Nelas o escape pode ser a imaginação, o adultério de fato, acomodação e por último a morte. Todavia, a figuração desse desnudar das interdições da atuação feminina pode acabar em processo, como de fato ocorreu a Flaubert, no caso de *Madame Bovary* que, mesmo morta ao final do romance, obrigou-o a subir no banco dos réus, por arrostar os valores patriarcais. No caso do conto, a protagonista desnuda suas interdições:

Abre a boca e sente o ar fresco inundá-la. Por que esperou tanto tempo por essa renovação? Só hoje, depois de doze séculos. Saiu do chuveiro frio, vestira uma roupa leve, apanhara um livro. Mas hoje era diferente de todas as tardes dos dias de todos os anos. Fazia calor e ela sufocava. Abriu todas as janelas e as portas. Mas não: o ar ali estava imóvel, sério, pesado. Nenhuma viração e o céu baixo, as nuvens escuras, densas. Como foi que aquilo aconteceu? A princípio apenas o mal-estar e o calor. Depois qualquer coisa dentro dela começou a crescer. De repente, em movimentos pesados, minuciosos, puxou a roupa do corpo, estraçalhou-a, rasgou-a em longas tiras. O ar fechava-se em torno dela, apertava-a. Então um forte estrondo abalou a casa. Quase ao mesmo tempo, caíam grossos pingos d'água, mornos e espaçados (LISPECTOR, 1992, p. 79).

A crise que se abate sobre Elvira apresenta elementos descontrolado emocional, que culmina na ação de buscar alívio estraçalhando as próprias roupas. Ao mesmo tempo em que se dá conta de que 12 anos de casada pesam como 12 séculos, com a hipérbole, atesta o peso que lhe altera a percepção. O papel de “rainha do lar” a sufoca. Esse papel não foi imposto apenas a Elvira, ele é a tópica da formação ideológica em que a figura masculina é a guardiã da proteção feminina, como está posto no excerto abaixo.

A natureza feminina sempre ocupou um papel bem definido no pensamento cristão. Sendo portadora da maldição, a imagem da mulher foi sempre vista com desconfiança, ou, pior que isso, com temor. O afastamento da mulher dos perigos do mundo encontra expressão, como vimos, na produção discursiva do século XIX, tal como Rousseau (1782/2004) nos informa sobre “as rainhas do lar” (NUNES, 2005, 17).

“Rainhas do lar” são esposas, mas também mães, papéis a serem desempenhados com mestria e bom humor, a maternidade pode ser ou não ser escolha da mulher e não, instintivamente, uma vocação inerente à mulher (BADINTER, 1985, p. 149-236; FRIEDAN, 1971).

A contrapelo das determinações do patriarcalismo, o universo feminino se expande e a mulher luta por conquistas de direitos e para ter voz e vez dentro do universo masculino, literalmente, à revelia da mulher. Direitos políticos (inclusive à Presidência da República) foram

conquistados, apesar de todos os horrores da misoginia, mostrando punhos e dentes cerrados<sup>15</sup> contra a ocupação desse cargo por uma mulher. Outros direitos, as expensas da dupla jornada, foram e vêm sendo conquistados, ainda que o fato de trabalhar fora do lar não desincumba a mulher de fazer as tarefas nele existentes, como limpeza, manutenção, cuidado dos filhos e familiares, preparação de alimentos etc.

Nesse sentido, as mulheres conseguiram trazer para a esfera das demandas de gênero um rol de desejos para além dos desejos desejados pelo patriarcalismo (LOURO, 1997). Ainda que cada uma opte pelo seguimento da vida de forma diversa, ambas as narrativas analisadas retratam os entraves femininos vividos pelas duas personagens, em que figuram também os padrões sociais, as crenças e atitudes que as definem. Uma delas, chamada Dona Côca, escolhe lutar e vencer e vende o marido por 1,99, dele se livrando. A outra, chamada Elvira, tenta, mas falha, ao se ver no desamparo, talvez porque não fora acostumada a viver em condições de miséria, ainda que estivesse farta do papel social de esposa e mãe cuidadora/cuidadosa, aninhada num bangalô, com serviçal e outras benesses, mas sem ser dona de sua própria vontade. Esse é o dilema de Elvira, protagonista do conto *A Fuga*.

No cordel em tela, Dona Côca faz *jus* ao sentido atribuído ao papel reservado aos protagonistas, como, literalmente do grego, “aquele que carrega o seu *ágon*”, como uma demanda, carência, necessidade, desejo. Seu *ágon* é um marido ruim e, para se livrar dele, empreende as peripécias necessárias para dar movimento do enredo narrativo.

[...]Ficou na feira de Patos  
 no mais horrendo lugar  
 (na conhecida U.T.I.)  
 e começou a gritar:  
 "Tô vendendo o meu marido  
 quem de vocês quer comprar?"

Dona Côca sofre nas mãos de um marido alcoólatra, quer dele se livrar, arma peripécias e é bem-sucedida no desenrolar da narrativa de cordel. O protagonismo de Dona Côca justifica a etimologia da palavra protagonista, como sendo aquele que carrega a sua luta, o seu *ágon*. Nesse sentido, convém perguntar se essa personagem pode ser uma representação metonímica das mulheres consideradas protagonistas dentro do patriarcado, quer aquelas que existem dentro da ficção, quer aquelas que existem dentro da história (MEJIA; CONCEIÇÃO, 2014). Dona Côca é figurada dentro da ambientação nordestina de mulher corajosa que já sofreu, por tempos, os desmandos do marido, antes de decidir vendê-lo. Ela pensa em voz alta e nos explica os móveis de sua demanda: “Na próxima raiva que eu tenha / desse meu marido ruim / qualquer mal que me fizer / tomarei como estopim / e a triste casamento / eu vou decidir dar fim.” Nesses versos, vemos o *ágon* que ela carrega como protagonista e o empenho da demanda que a impulsiona. Já Elvira, assim como tantas mulheres casadas, suportam casamentos ruins, e tudo fazem para mantê-los: essa personagem almeja romper com seu marido. Mas como tantas outras mulheres e por diversas razões, Elvira acaba por se acomodar e permanecer casada.

Esse dilema é figurado no conto *A fuga* quando Elvira, após ter decidido sair de casa, fica à deriva, à mercê de seu próprio conflito interior:

<sup>11</sup><https://www.terra.com.br/noticias/brasil/governo-denuncia-adesivo-com-ofensa-sexual-a-dilma,33f5fa7ff225c4a3d42f654bee769de9sgleRCRD.html>

<sup>12</sup><https://www.infomoney.com.br/blogs/fora-do-mercado/blog-da-redacao/post/4134933/adesivo-com-dilma-sendo-penetrada-por-bomba-levanta-questao-isso>. Acesso em: 5 de novembro de 2018.

Agora que decidira ir embora tudo renascia. Se não estivesse tão confusa, gostaria infinitamente do que pensara ao cabo de duas horas? Bem, as coisas ainda existem? Sim, simplesmente extraordinária a descoberta. Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma? Não havia, porém, somente alegria e alívio dentro dela. Também um pouco de medo e doze anos (LISPECTOR, 1979 p. 77).

Vemos aqui, numa mesma figura, os dois rivais da luta agônica. A demanda de autodeterminação em vias de se efetivar e o medo de ousar sê-lo. Sendo assim, no conto de Lispector, temos segundo (MOISÉS 1974, p. 126), a célula dramática posta na agonia de Elvira, que, em sua fuga, pondera seus doze anos de casamento, que, ainda que lhe pareçam séculos, a fazem voltar a casa, sob o manto do medo e de um suposto dever social de esposa. O que não ocorre no cordel, ao passo que, a protagonista imbuída da força do sofrimento oriundo da miséria, vende o marido na feira, com o resultado, compra pão para alimentar as crianças. É importante mencionar que essas duas figuras femininas que aqui comparecem mantêm diálogos parecidos por pertencerem a mesma formação discursiva que a ambas performa. Entretanto, no caso do cordel a escolha de uma ação inusitada (vender o marido por 1,99) provoca no leitor gracejos, brincadeiras e galhofas, além de que esse cordel tem grande proximidade com a linguagem coloquial e uma certa pitada de comicidade.

Ainda que a situação de desenlace e a coda<sup>16</sup> sejam diferentes, o dominante do ponto de vista das tópicas figuradas é o mesmo: duas mulheres casadas que desejam romper com seus casamentos infelizes e substituir a situação de infortúnio por uma situação de bem-estar. Sob a perspectiva da Psicanálise, os humanos precisam ultrapassar a eterna busca do “princípio do prazer” para viver dentro do princípio *da realidade*. Esses dois conceitos freudianos podem ajudar a esclarecer o conflito das duas protagonistas em tela: o *princípio do prazer* pode ser compreendido como aquele que rege o funcionamento mental, ou seja, seria a atividade psíquica propriamente dita, cujo objetivo seria evitar o desprazer ou sofrimento e proporcionar o prazer. (FREUD, 1974). Desse modo, de acordo com a Psicanálise, a busca pelo prazer e a inevitabilidade da dor seriam pulsões primárias, de modo a satisfazer as necessidades tanto biológicas quanto psicológicas do indivíduo. Esse princípio opõe-se ao *princípio de realidade*, o qual se caracteriza pelo adiamento da gratificação. O *princípio da realidade* se compassa com o *princípio do prazer*, porém o modifica, pois, na medida em que consegue impor-se como princípio regulador, a busca por satisfação já não pega mais atalhos, adiando os seus resultados em função das condições impostas pelo mundo exterior. Nesse sentido, segundo a Psicanálise, faz parte do amadurecimento normal do indivíduo aprender a suportar a dor e adiar a gratificação. Ao fazer isso, o indivíduo passa a reger-se menos pelo *princípio de prazer* e mais pelo *princípio de realidade*. Assim, tão mais maduro é o indivíduo quanto é capaz de suportar a ausência do prazer imediato, não a presença da dor.

Retomando a frase emblema do presente artigo de que “Os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso” (LISPECTOR, 1992, p. 78) os desejos são fantasmas que sobrepõem o bom senso ao apagar a luz dos fantasmas do desejo, dissipando-os. Poderíamos compreender que o *princípio do prazer* seria o desejo de autodeterminação, ao passo que o *princípio de realidade* representaria o bom senso ou as convenções sociais. No cordel, essa dinâmica não aparece de forma tão evidente, porque não temos a caracterização da *psique* da personagem, de seus refolhos psíquicos. Dona Côca é mais figurada em seus aspectos exteriores que interiores, quase se constituindo numa personagem plana, pintada com traços exteriores carregados do estereótipo da mulher forte decidida, uma versão em cordel da

<sup>16</sup> “Uma coda é uma sentença final que retorna a narrativa ao tempo do falante, impelindo-o a uma questão potencial ‘E, então, o que aconteceu?’” (LABOV, 1997, p. 6).

personagem Viúva Porcina da novela *Roque Santeiro* (1985), de Dias Gomes. A figura de Dona Côca só não beira ao cômico porque sua situação de miséria pode induzir o leitor a lhe sentir empatia e se comover com ela, fenômeno que se aproxima muito mais da empatia do que do distanciamento necessário para a instalação do cômico. Mas, seja como for, é mais fácil olhar para Dona Côca pelo modo imitativo irônico que pelo modo imitativo realista, ou seja, o modo imitativo baixo, conforme o exposto na teoria dos modos (FRYE, 1973, p. 39).

Acrescente-se que o cordel em tela tem sua composição embasada num *fait divers* (BARTHES, 1993, p. 48), que se constitui numa narrativa marcante de acontecimentos inusitados e banais pertencentes à esfera privada, para com eles (os jornais) satisfazerem a curiosidade do público, oposto a um acontecimento histórico, ou a uma questão de relevância social. Na história da vida social brasileira, uma mulher agir como Dona Côca e vender o marido numa feira, e por um preço tão ínfimo, certamente é um acontecimento inusitado, um *fait divers* até mesmo para a ficção. Embora seja próprio da literatura de cordel figurar o fantasioso, o lendário e o inusitado, dentre os elementos que garantem a reportabilidade da história.

O impasse entre a demanda de autodeterminação e as determinações patriarcais, de somente ser permitido às mulheres desejar o desejo desejado do paradigma opressor, é desvelado com mestria pela escritora feminista Marina Colasanti em *Mulher daqui pra frente*:

[...] somos mutantes, mulheres em transição. Como nós, não houve outras antes. E as que vierem depois serão diferentes. Tivemos a coragem de começar um processo de mudança. E porque ainda está em curso, estamos tendo que ter a coragem de pagar por ele...Saímos de um estado que, embora insatisfatório, embora esmagador, estava estruturado sobre certezas. Isso foi ontem. Até então não duvidávamos do seu papel. Nem homens, nem muito menos mulheres.... Mas essa certeza nós a quebramos para poder sair do cercado (COLASANTI, 1981, p. 79).

Colasanti quebra as certezas do “bom senso” do marido de Elvira e do próprio discurso dessa protagonista, contrapondo-lhe com uma formação discursiva que se opõe à formação discursiva do patriarcalismo, uma vez que o conto de Clarice Lispector se equilibra entre as duas formações. Elvira tenta quebrar o “cercado”, imagem que representa a sensação de prisão a que está submetida. Elvira transita entre a representação do papel social de esposa, dona de casa e mãe e o de uma mulher autodeterminada que rompe com um casamento que a anula. Essa oscilação a paralisa: “[...] Doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais” (LISPECTOR, 1979, p. 81). Esse cercado, que se materializa no vínculo com o casamento de doze anos, que a pressiona e enlaça um abraço sufocante, é que Elvira leva a afirmar que aquele casamento lhe pesava mais.

Elvira é uma dona de casa, esposa de um marido “bom senso? Bem-sucedido, sólido, bom e que nunca erra” (LISPECTOR, 1979, p. 78). A autora figurou esse marido pelo modo imitativo elevado, sobre o qual Northrop Frye afirma: “Se superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural, o herói é um líder. Tem autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores do que os nossos” (LISPECTOR, 1973, p. 40). Um líder bom e de “bom senso”, mas marido que nunca erra se aproxima de um Deus que dita inquestionáveis preceitos a serem seguidos pelos mortais, que devem segui-los para não errar. Um marido incapaz de qualquer desvio social, porque segue à risca o que a sociedade espera de um marido como protetor da família, com pleno domínio do seu território e dos seres nele abrigados. Ao empreender fuga de um sólido lar e experimentar um pouco de liberdade, Elvira depara-se com o medo do desconhecido, deixando-se guiar pelo *princípio da realidade*, que lhe traz de volta sua condição de mulher bem casada, estável, mãe, cuja casa é provida de conforto, segurança e abrigo. A frequência de ambas as obras também é muito diferente. Elvira vive na metrópole Rio de

Janeiro, sua vida social pertence a laços sociais da elite. Dona Côca vive na cidade de Patos que pertence à mesorregião do Sertão Paraibano, de clima semiárido quente, que obriga seus moradores a se preocuparem muito mais com alimentação e recursos hídricos.

Nessa frequentação completamente diversa, o marido de Dona Côca é um retrato acabado da figura do pobre-diabo (OLIVEIRA, 2005), feio e alcoólatra, imprestável que não provém, sequer, o sustento da família. Ele definitivamente não é um emblema de marido (homem branco, heterossexual e possuidor de bens). Vale tão pouco que não passa de mais um dos artigos das lojas de quinquilharias, ao módico preço de 1,99. Sua figura tem fagulhas de comicidade, o leitor/ ouvinte no caso do cordel o percebe de cima para baixo, dentro do modo imitativo irônico proposto por Northrop Frye (1973, p. 40).

A partir dessa análise comparativa, se pode dizer que a fuga de Elvira é de singularmente privada, não há testemunhas de sua saída transgressora. A ordem das coisas em seu matrimônio não sofre nenhum abalo. Ou seja, a regulação entre o *princípio de realidade* e o *princípio de prazer* opera de maneira introspectiva, num *monólogo interior* (REIS; LOPES, 2007, p. 237), por meio do qual Elvira enumera em sua mente aspectos práticos da fuga, que depois passa a ver como obstáculos intransponíveis. Ela, que pouco tempo antes, vislumbrava na viagem pelo mar sua liberdade, retrai-se e se apossa novamente de sua condição de viver a vida da mulher casada, se rendendo a ela. Como seu drama interior não é percebido por ninguém, mente sobre sua saída para o marido e deita-se com ele na mesma cama para dormir, como se nada houvesse acontecido e voltando para sua rotina. O *princípio do prazer* sucumbe ao *princípio da realidade*. Este é capaz de oferecer segurança e proteção contra a demanda de autodeterminação que, irrompendo com a força do desconhecido, choca-se com as asperezas materiais da vida prática decorrentes da efetivação da demanda.

No cordel, o *princípio da realidade* também acaba vitorioso (FREUD, 1974.) Ainda que Dona Côca se insurja contra o sistema, a sua realidade é triste, faminta, muito mais desejosa de alimento. Nela, a esperança vence o medo e acaba por alcançar pelo menos, por uma manhã, o pão para os filhos. Ambas as personagens estão presas à realidade. Se Elvira escolhe voltar, Dona Côca decide romper. Porém, o que há em comum entre elas é a demanda de autodeterminação, aprisionada entre o medo e a esperança.

No conto *A Fuga*, a esperança faz a personagem renascer e voltar a ver seu entorno de um modo fantasioso, sem conexão com a efetividade de uma mulher casada na década de 40 do século XX:

Amanhecerá. Terá a manhã livre para comprar o necessário para a viagem, porque o navio parte às duas horas da tarde. O mar está quieto, quase sem ondas. O céu de um azul violento, gritante. O navio se afasta rapidamente... E em breve o silêncio. As águas cantam no casco, com suavidade, cadência.... Em torno, as gaiotas esvoaçam, brancas espumas fugidas do mar. Sim, tudo isso! (LISPECTOR, 1979, p.13).

Outro conflito que aparece evidente é o da representação social (CANEVACCI, 1981). Elvira afirma que “O que tinha menos vontade de fazer, porém, era de representar” (LISPECTOR, 1979, p. 77), uma vez que se sentia livre fora do lar e da necessidade de representar o papel de esposa e mãe – o que demonstra o caráter postiço do papel social pré-determinado.

No cordel, no entanto, a dúvida parecia ser mais efêmera, já que a protagonista Dona Côca tinha como realidade a fome e a violência. A força motriz da personagem vem da necessidade material de sobrevivência, acrescida da necessidade de autodeterminação.

[...]Era assim que Damião  
(o ex-marido de Côca)  
queria viver: na cama  
sem tirar copo da boca  
enquanto sua mulher  
em casa feito uma louca...  
... cuidando de três meninos  
lavando roupa e varrendo  
feito uma negra-de-ferro  
de fome o corpo tremendo  
e o marido cachaceiro  
pelos botequins bebendo<sup>17</sup>.  
[...] Dona Côca foi dormir  
muito triste e revoltada  
contudo tinha na mente  
a sua ação planejada  
pra dar novo rumo à vida  
já estava preparada.

Ela, então, não pensa em representações, pensa no estômago vazio de seus filhos e não titubeia em pôr à venda o marido adicto. Ao fazer isso, mostra a força necessária para a ruptura e a ela dá prosseguimento. Dona Côca planeja seu regime de atuação, reflete antes, traça um plano e o segue à risca, enquanto Elvira age pelo impulso, sem nenhum planejamento de ação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De todo o exposto, podemos compreender que ambas as narrativas apresentam como dominante a demanda feminina por autodeterminação *versus* o paradigma patriarcal. Essa demanda, no conto *A fuga*, passa-se mais no interior da personagem quando ela “foge” por três horas e gasta suas energias psíquicas no drama de consciência, como convém a toda mulher casada viver seus dramas às escondidas da vida social, antípodas do cordel de Janduhi Dantas, quando Dona Côca não tendo “nome a zelar”, abre em pregão para venda do marido, puxado pelo colarinho da camisa, e o põe à venda na feira de Patos.

Nas tramas analisadas há um contraste entre o sofrimento da situação inicial e a situação final. O mergulho em si travado por tão distintas personagens, cuja característica comum é a força feminina, é o que lhes aclara e as faz escolher entre partir e ficar.

Nas obras é possível perceber que o conflito vivido pelas personagens é constituído por elementos advindos das circunstâncias da vida social. Na personagem Elvira, o sofrimento psicológico é maior e bastante evidente, bem menor que o sofrimento físico. Elvira vive uma vida social em que cabe à mulher zelar pelo nome de família, sendo a discricção e o decoro condutas essenciais num modo de vida em que representação de um papel social é a norma, ainda que ela não se identifique com essa vida, dela só pode se queixar no silêncio de um monólogo interior, porque nas aparências deve viver o estereótipo da mulher casada e feliz, cuja vida não pode se estender para além do casamento e, dentro dele, ser uma boa e feliz esposa e mãe. Ao recusar esse papel, acaba por se sentir inquieta e, à deriva, foge. Durante o processo de fuga, toma consciência dos fatores externos que a fazem representar e prende-se a eles. Deslumbra-se com a liberdade, mas escolhe voltar para a segurança do lar. Mesmo desgostosa do papel social que deve representar, volta para o lar e, ainda que confrontado introspectivamente, percebe o aconchego daquela vida como o único possível.

---

<sup>17</sup><http://cadernodepoesiaseafins.blogspot.com/2012/08/cordel-mulher-que-vendeu-o-marido-por-r.html>-  
consulta em abril de 2018.

Já no caso de Dona Côca, o sofrimento maior é o biológico: a fome. Ela sente necessidade de comer, tanto que vende o próprio marido na feira. As representações aqui não são importantes. Ela não vive o dilema entre uma vida boa (leia-se confortável e com as necessidades físicas satisfeitas) e uma possivelmente melhor ainda. Ela vive o dilema entre permanecer ou não na situação de vulnerabilidade que sua condição de mulher casada com um alcólatra lhe impõe, e decide por romper com o casamento também falido. Nesse sentido, o que se vê em ambas as narrativas são figuras de mulheres casadas e desgostosas de seus casamentos. Elvira volta para a vida que tinha e Dona Côca rompe com sua situação de miserabilidade com uma nota de dois reais. Se Elvira desiste da luta, aceita e se acomoda à incômoda situação, Dona Côca, por sua vez, fortemente rompe a condição de miserabilidade após reconhecer que, se aquele homem não mudasse, ela mudaria, como fez.

Por fim, as narrativas demonstram que força da mulher está no reconhecimento das suas demandas de autodeterminação e a coragem de não desistir apesar das intempéries, como já historicamente outras mulheres deixaram emblemáticos exemplos de luta e de coragem, e não na imposição masculina de um suposto sertanejo universitário que pinta de amor um machismo travestido de cuidado e proteção.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Ática, 1996 [1899].
- BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp/Ed. 34, 2000.
- CANEVACCI, M. Introdução. In: **Dialética da Família: gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- COLASSANTI, Marina. **Mulher daqui pra a frente**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.
- DANTAS, Janduhi. **A mulher que vendeu o marido por 1,99**. Patos: Editora Patos, 2009.
- DEL PRIORI, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2000.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800 - uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado, tradução das notas de Heloisa Jahn. São Paulo: Cia das letras, 1989.
- FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Paris: Gallimard, Pléiade, 1951 [1857].
- FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. São Paulo: Imago, 1974.
- FRIEDAN, Betty. **A Mística Feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- GUEDES, O.; DAROS, A. O cuidado como atribuição feminina: contribuições para um debate ético. **Soc. Rev.**, Londrina, v. 12, n. 1, p. 122-134, jul./dez. 2009.
- HAHNER, J. E. **Emancipating the female sex: The struggle for women's rights in Brazil, 1850-1940**. Durham: Duke University Press, 1990.
- HIRATA, H. Guimarães (Org.). **Cuidado e cuidadoras: as várias facetas do trabalho do care**. São Paulo: Atlas; 2012.
- JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. vol. 1; 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- KAUFMANN, Jean-Claude. **L'Entretien Compréhensif**. Paris: Éditions Nathan, 1996.
- LABOV, Williams. Alguns passos iniciais na análise da narrativa. Trad. Waldemar Ferreira Neto. **The Journal of Narrative and Life History**, v. 7, p. 1-18, 1997. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4598767/LABOV\\_William.\\_Alguns\\_passos\\_iniciais\\_na\\_an%C3%A1lise\\_da\\_narrativa](https://www.academia.edu/4598767/LABOV_William._Alguns_passos_iniciais_na_an%C3%A1lise_da_narrativa)>. Acesso em: 05 nov. 2018.
- LISPECTOR, Clarice. **A Bela e Fera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. A fuga. In: LISPECTOR, Clarice. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Edição bilingue. Paris: des femmes, 1973.
- LOURO, Guacira. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos da Comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- MEJIA, Blanca Flor Demenjour Munoz; CONCEIÇÃO, Rute Izabel Simões. Qualidade discursiva concretude e projeções metonímicas: um estudo comparativo em narrativas. **Revista Arredia**, Dourados, Editora UFGD, v. 3, n. 4, p. 82-99, jan./jul. 2014.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Sexo y poesía en el Novecientos*. Montevideu: Alfa, 1969.
- NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.
- NASIO, J. D. **A histeria: teoria e clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991
- NUNES, A. B. Jr. *Êxtase e clausura: sujeito místico, Psicanálise e estética*. São Paulo: Annablume, 2005.
- OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. **Figurações da donzela-guerreira: Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Annablume, 2005.
- PAIVA, Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Editora Ática, 2004 [1891].
- PÊCHEUX, Michel. *Análise automática do discurso*. Trad. Eni P.Orlandi. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Unicamp, 1993.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. São Paulo: Unicamp, 1997.
- PÊCHEUX, Michel. *Sob o pseudônimo de Thomas Herbert. Observações para uma teoria geral das ideologias*. Trad. Carolina M. R. Zuccolillo; Eni P. Orlandi; José H. Nunes. RUA, nº 1, Campinas, 1995.
- QUEIRÓS, Eça de. **O Primo Basílio**. São Paulo: Ática, 1979 [1878].
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.
- SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & cia**. 4. ed. Ática: São Paulo, 1991.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2005.
- SCOTT, J. (1995). **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. *Educação & Realidade*, 20, 71-99.
- TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.
- TRILLAT, E. **História da histeria**. São Paulo: Escuta, 1991.
- VIANNA, Cynthia Semiramis Machado. **A reforma sufragista: marco inicial da igualdade de direitos entre mulheres e homens no Brasil**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2017.
- VIDINHA de balada. *Intérpretes: Henrique e Juliano*. [S.l.]: Independente, 2017. (3 min.).
- ZOLIN, Lúcia Osana. *Literatura de Autoria Feminina*. In: ZOLIN, L. O.; BONNICI, T. (Orgs). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. rev. e amp. Maringá: Eduem, 2005.

#### Sites consultados:

- <https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>. Acesso em: 05 nov. 2018.
- <http://revistas.unoeste.br/index.php/cs/article/download/2594/2575/> - Acesso em: 5 nov. 2018.
- <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/06/24/cantores-populares-como-gilliard-e-jesse-tem-relancados-albuns-dos-anos-1980.ghtml>. Acesso em: 05 nov. 2018.
- <http://www.dm.com.br/cultura/2017/06/nota-do-coletivo-pagu-sobre-a-palestra-desmascarando-o-feminismo.html>. Acesso em: 05 nov. 2018.
- Dicionário Houaiss. <https://www.dicio.com.br/dona/>. Acesso em: 17 abr. 2019.
- <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/governo-denuncia-adesivo-com-ofensa-sexual-a-dilma,33f5fa7ff225c4a3d42f654bee769de9sgleRCRD.html>. Acesso em: 05 nov. 2018.
- <https://www.infomoney.com.br/blogs/fora-do-mercado/blog-da-redacao/post/4134933/adesivo-com-dilma-sendo-penetrada-por-bomba-levanta-questao-isso>. Acesso em: 05 nov. 2018.
- <http://cadernodepoesiaseafins.blogspot.com/2012/08/cordel-mulher-que-vendeu-o-marido-por-r.html>. Acesso em: 05 abr. 2018.

Enviado em 24-04-19

Aceito em 04-07-19