

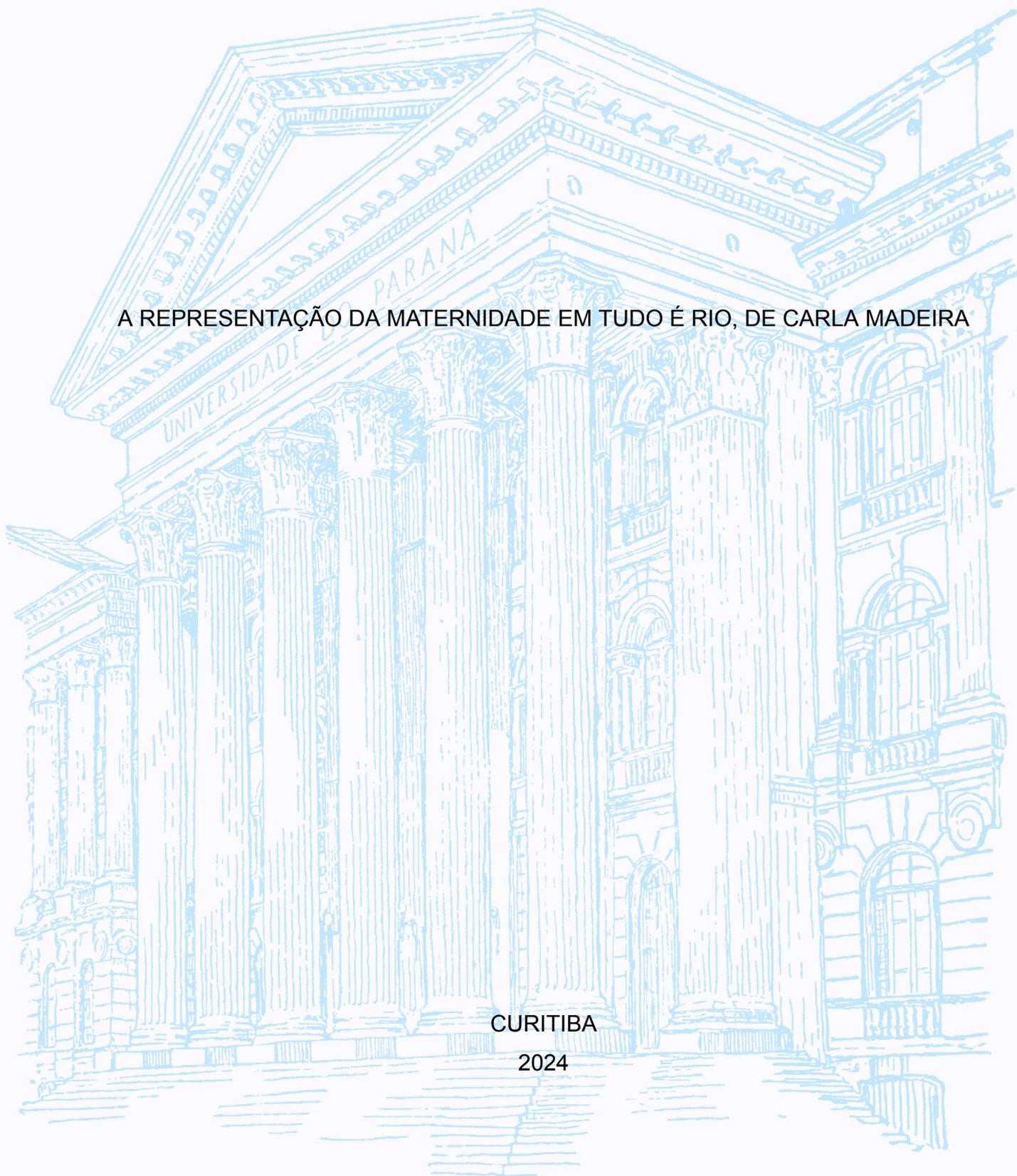
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LÍVIA BETIM FERREIRA

A REPRESENTAÇÃO DA MATERNIDADE EM TUDO É RIO, DE CARLA MADEIRA

CURITIBA

2024



LÍVIA BETIM FERREIRA

A REPRESENTAÇÃO DA MATERNIDADE EM TUDO É RIO, DE CARLA MADEIRA

Monografia apresentada ao curso de graduação em Jornalismo, Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná (Sacod-UFPR), como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Marcelo Garson Braule Pinto

CURITIBA

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
Rua Bom Jesus, 650, - - Bairro Juvevê, Curitiba/PR, CEP 80035-010
Telefone: 3360-5000 - <http://www.ufpr.br/>

ATA DE REUNIÃO

ATA DA BANCA DE APRESENTAÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE JORNALISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

No dia 05/12/2024, às 17 horas, os membros da banca de avaliação reuniram-se no Departamento de Comunicação Social da UFPR, com a finalidade de avaliar a aluna LÍVIA BETIM FERREIRA que apresentou o trabalho de conclusão de curso em jornalismo intitulado: **A representação da maternidade em "Tudo é Rio", de Carla Madeira**. Após informar as normas do exame de avaliação, o orientador passou a palavra para que a aluna realizasse a apresentação. Finalizada a exposição, a aluna foi arguida pelos membros da banca que atribuíram as seguintes notas:

Professor(a)	Nota	Assinatura
CÂNDIDA DE OLIVEIRA	85	 Documento assinado digitalmente gov.br CANDIDA DE OLIVEIRA Data: 06/12/2024 08:24:14-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br
MARCELO GARSON BRAULE PINTO	85	
TIAGO ROBERTO RAMOS	85	

Sendo assim, a média aritmética atribuída à aluna na defesa de seu Trabalho de Conclusão de Curso, foi 85, nota que será lançada no SIGA pelo Professor Orientador somente após realizadas as considerações sugeridas pela banca. A aluna foi considerada aprovada na disciplina e deverá entregar o trabalho com alterações sugeridas pela banca em até 10 dias.

MARCELO GARSON BRAULE PINTO
Professor Orientador

RESUMO

Essa monografia analisa a maternidade em "Tudo é Rio" (2014), de Carla Madeira, com foco na análise de personagens, destacando Dalva e Lucy, que rompem com arquétipos femininos tradicionais. Dalva desconstrói o ideal da "mãe perfeita" ao lidar com perda e resiliência, enquanto Lucy desafia estereótipos ao equilibrar liberdade e sacrifício. Fundamentado em Antonio Candido e Ruth Silviano Brandão, o estudo reflete sobre o percurso da crítica feminista, cultura e representação, explorando como os personagens da literatura contemporânea questionam papéis sociais e oferecem novas perspectivas sobre o feminino.

Palavra-chave: Literatura; Maternidade; Crítica Feminista; Personagem; Tudo é rio.

ABSTRACT

This monograph analyzes motherhood in “Tudo é Rio” (2014) by Carla Madeira, focusing on character analysis, particularly Dalva and Lucy, who challenge traditional female archetypes. Dalva deconstructs the ideal of the "perfect mother" by navigating loss and resilience, while Lucy defies stereotypes by balancing freedom and sacrifice. Grounded in the theories of Antonio Candido and Ruth Silviano Brandão, the research reflects on the trajectory of feminist criticism, culture, and representation, exploring how contemporary literature's characters question social roles and offer new perspectives on femininity.

Keywords: Literature; Motherhood; Feminist Criticism; Character; Tudo é Rio.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1: GÊNERO E LITERATURA	8
1.1 O MOVIMENTO FEMINISTA.....	10
1.2. A CRÍTICA FEMINISTA.....	13
1. 3. LITERATURA FEMININA BRASILEIRA.....	20
CAPÍTULO 2: MATERNIDADE E A LITERATURA	23
2.1. CULTURA E REPRESENTAÇÃO.....	26
2.2. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM.....	32
2.2.1 A PERSONAGEM FEMININA ARQUÉTIPOS E A MATERNIDADE.....	34
CAPÍTULO 3: A MATERNIDADE NO LIVRO TUDO É RIO DE CARLA MADEIRA	37
CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48

INTRODUÇÃO

Nos últimos 20 anos, o tema da maternidade tem ganhado maior visibilidade em diferentes esferas, desde as redes sociais até a literatura contemporânea. Mulheres têm compartilhado vivências, reflexões e dilemas, trazendo à tona novas narrativas que questionam estereótipos e abordam as complexidades do papel materno na sociedade. No campo literário, a maternidade emerge como um eixo central em obras relevantes da literatura brasileira contemporânea, apresentando-se de maneira multifacetada, profunda e intrinsecamente ligada às questões sociais.

Ao observar o cenário literário brasileiro, percebe-se a relevância crescente dessas narrativas. Um levantamento de 2007 revelou que mulheres representavam menos de 30% dos autores publicados pelas principais editoras brasileiras, e apenas cerca de 40% das personagens principais eram do sexo feminino (Dalcastagnè, 2007). Essa disparidade reforça a urgência de ampliar as narrativas femininas na literatura, evidenciando a pluralidade de experiências que frequentemente passam despercebidas em obras de autoria masculina.

A maternidade, frequentemente abordada como arquétipo na literatura, está profundamente enraizada nos papéis de gênero impostos pela sociedade, muitas vezes girando em torno da ideia de um "instinto materno" inquestionável (Dalcastagnè, 2007). Contudo, a literatura feminina contemporânea brasileira desafia essa visão ao propor narrativas que contrapõem os paradigmas tradicionais, explorando as complexidades, os dilemas e os conflitos inerentes à experiência materna.

Diante desse cenário, este trabalho tem como objetivo geral analisar as novas representações da maternidade na literatura brasileira contemporânea, com foco na desconstrução de arquétipos e na pluralidade de vivências retratadas. Buscar compreender como a literatura de autoria feminina utiliza a maternidade como ferramenta narrativa para discutir questões sociais, culturais e de gênero, apresentando perspectivas mais humanas e críticas sobre o papel materno.

No desenvolvimento do trabalho, são explorados três eixos principais. Primeiro, discute a construção do gênero e a crítica feminista, abordando conceitos como patriarcado, androcentrismo e violência simbólica, bem como a forma como essas dinâmicas moldam as representações femininas na literatura. Essa discussão inclui a evolução da crítica feminista, destacando suas principais vertentes, como as abordagens anglo-americana e francesa, além de explorar o papel da literatura como espaço de contestação e reflexão sobre as desigualdades de gênero. Na sequência, o trabalho aborda a relação entre maternidade, cultura e representação, examinando como essas dimensões se entrelaçam na sociedade e na literatura. Com base nas ideias de Stuart Hall, analisa-se como a cultura molda as representações sociais e os estereótipos que reforçam papéis de gênero, mostrando como a maternidade é muitas vezes idealizada e naturalizada. Por fim, aprofunda a análise das personagens Dalva e Lucy no romance *Tudo é Rio* (2014), de Carla Madeira. Com base nos conceitos de Antonio Candido e Ruth Silviano Brandão, que examinam as camadas psicológicas, sociais e narrativas que conferem profundidade às personagens. Essa análise destaca como a autora mobiliza e desconstrói arquétipos femininos, utilizando a maternidade como um eixo simbólico para explorar dilemas individuais e coletivos, abordando temas como perda, resiliência, desejo e liberdade.

Assim, esta monografia propõe uma análise narrativa do livro *Tudo é Rio* (2014), investigando como Carla Madeira aborda o arquétipo da maternidade em sua narrativa e como ele dialoga com os contextos sociais, culturais e psicológicos das personagens. A proposta é compreender como a maternidade é representada de forma crítica e inovadora na literatura brasileira contemporânea, desafiando estereótipos tradicionais e oferecendo interpretações que ampliam nossa visão sobre o papel materno. A análise parte das tensões e nuances presentes no romance, destacando sua contribuição para a discussão sobre a maternidade e o feminino na contemporaneidade.

CAPÍTULO 1: GÊNERO E LITERATURA

O estudo do gênero na literatura se apresenta como fundamental para compreender as complexidades das relações sociais e culturais. Com o avanço do pensamento feminista, a mulher e o espaço que ela ocupa na sociedade ganharam destaque, e se tornam objetos de estudo em diversas áreas do conhecimento, especialmente nas ciências humanas, como a Literatura. Neste contexto, surge a Crítica Feminista como uma abordagem teórica que desafia as estruturas patriarcais e oferece novas perspectivas sobre a produção literária. Neste capítulo, exploraremos os conceitos de gênero e as novas perspectivas trazidas pela Crítica Feminista.

O gênero é um sistema de categorização de pessoas que, inicialmente, utiliza aspectos biológicos e genéticos para definir duas categorias: masculino e feminino. No entanto, ele também se funde a uma hierarquia e a um pensamento binário entre homem e mulher, entrelaçando-se com outras categorias sociais como raça, classe, sexualidade e idade. Como uma construção social, o gênero varia historicamente e culturalmente. Diferentes sociedades têm suas próprias definições e expectativas de gênero, mas, nas culturas ocidentais como Estados Unidos, Canadá e Reino Unido, predomina a ideia patriarcal, na qual os ideais associados à masculinidade são mais valorizados. A manutenção desses ideais está diretamente ligada às estruturas sociais como a família, a economia e a política, já que trabalhos associados à feminilidade geralmente são subvalorizados e mal pagos. Assim, o termo gênero se refere a um conceito desenvolvido pelas Ciências Sociais nas últimas décadas para analisar a construção sócio-histórica das identidades masculina e feminina. A teoria sugere que os elementos e discursos de gênero legitimam a ordem estabelecida e compõem sistemas como o patriarcado (Hecker, 2019).

Os estudos acerca do assunto começaram a ser explorados nas universidades norte-americanas na década de 1970 e logo se incorporaram aos estudos das Ciências Humanas. Segundo os estudiosos da teoria, nenhuma das

correntes teóricas que tentavam explicar a sociedade e suas dinâmicas, como o marxismo, o funcionalismo e o estruturalismo, explorava a opressão e o papel das mulheres de maneira adequada. A partir desse momento, quatro conceitos-chave foram estabelecidos: androcentrismo, patriarcado, sexismo e gênero. Esses conceitos dizem respeito a realidades que se entrelaçam como ferramentas que perpetuam e reafirmam a inferioridade da mulher na sociedade (Garcia, 2011).

O conceito de patriarcado foi redefinido pela teoria feminista a partir do século XIX, com o desenvolvimento de teorias que explicam a hegemonia masculina. O termo passou a ser utilizado de forma crítica e se tornou peça-chave, sendo definido como uma forma de organização baseada na autoridade masculina, na qual homens predominam sobre mulheres, maridos sobre esposas, pais sobre mães, velhos sobre jovens, e linhagem paterna sobre a materna. O patriarcado surge da tomada de poder pelos homens, em uma ordem simbólica perpetuada por mitos e religiões.

Ao perceber que o controle patriarcal se estendia também às famílias, às relações sexuais, trabalhistas e outras esferas. Assim o que pensavam ser problemas individuais eram, na verdade, experiências comuns, fruto de um sistema opressor (Garcia, 2011). Pierre Bourdieu (1995) define essas estruturas patriarcais como uma violência simbólica, que se dá através de um processo de internalização das estruturas de poder, no qual tanto homens quanto mulheres aceitam e reproduzem essas estruturas como naturais e inevitáveis.

Dentro desta ordem, as divisões de gênero são incorporadas nos habitus¹ feminino e masculino, que cristalizam as oposições de gênero. Assim se definem papéis, que impõe às mulheres a abnegação, a resignação e o silêncio junto a sua exclusão de espaços públicos, e, aos homens, virilidade e auto afirmação de poder, fazem deles prisioneiros deste sistema que os privilegia. Essa violência simbólica é perpetuada através de práticas sociais cotidianas que reafirmam a hegemonia

¹ O habitus é um conjunto de ações e reações incorporadas pelas pessoas a partir da vivência em sociedade. Ele não é aprendido, pois surge das interações sociais do meio e molda as atitudes e os pensamentos, não é consciente, mas segue as regras de convivência em determinado campo social, é a matriz cultural internalizada.” (Janowsk, 2014)

masculina. Bourdieu argumenta que as mulheres acabam por aceitar essa dominação como parte de sua realidade involuntariamente, isso porque a violência

simbólica opera de maneira sutil e não é percebida como tal. Dessa forma, a dominação masculina se mantém e se reforça, perpetuando a desigualdade de gênero. Neste sistema, o androcentrismo e o sexismo são ferramentas usadas para reforçar a opressão. O androcentrismo define o mundo pelo masculino, atribuindo ao homem a representação da humanidade e considerando-o o parâmetro para todas as coisas, especialmente na pesquisa e na ciência. O sexismo é o conjunto desses métodos empregados pelo patriarcado para manter as mulheres em situação de inferioridade, subordinação e exploração, ele permeia todos os âmbitos da vida e das relações humanas (Garcia, 2011).

1.1 O MOVIMENTO FEMINISTA

Segundo Zolin (2009), a crítica feminista surgiu como um modelo de interpretação da literatura dentro e fora das universidades. Desde os movimentos feministas, as questões de gênero têm sido debatidas e reivindicadas.

A autora descreve o feminismo como um movimento político alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam na sociedade. Essas mudanças estão ligadas a modos culturais, legais e econômicos, que permeiam questões referentes ao direito da mulher ao voto, à educação, à licença-maternidade, à igualdade de remuneração, entre outros.

No século XVIII a literatura já como um objeto de denúncia e reivindicação dos direitos das mulheres escritoras como Mary Astell e Olympe de Gouges já publicavam textos que retratavam as mulheres como uma categoria social inferior na sociedade. Astell ironizou a sabedoria masculina e a desigualdade na família em seu documento de 1730, e questiona as estruturas de poder na sociedade. Já Gouges apresentou à Assembleia Nacional a "Declaração dos Direitos da Mulher e da

Cidadã" em 1791, o qual defende a igualdade de direitos e responsabilidades para as mulheres na esfera pública. Na segunda metade do século XIX, o feminismo organizado ganhou força nos EUA e na Inglaterra, com Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony e Lucy Stone liderando o movimento sufragista pelo direito ao voto e igualdade legislativa.

Na Era Vitoriana, na Inglaterra, a discriminação contra as mulheres foi justificada pela suposta inferioridade intelectual. Apesar de, no âmbito legislativo, as mulheres não terem voz, dentro das práticas sociais e familiares, as mulheres trabalhavam fora como domésticas, costureiras e operárias em fábricas, sendo que o ideal Vitoriano de mulheres tediosas e do lar representava uma minoria. Essa ordem levou ao surgimento de um movimento político organizado na Inglaterra. A partir de 1850, o direito ao voto tornou-se uma demanda do movimento, assim como a solicitação de que mulheres casadas pudessem gerir seus próprios bens, entre outras reivindicações.

O direito ao voto é um dos principais símbolos da primeira onda do movimento feminista, já que, pelo acesso à vida política, outras reformas e conquistas poderiam ser alcançadas. O direito ao voto foi alcançado em 1918 no Reino Unido e 1920 nos EUA. Já no Brasil, diferentemente desses países, o feminismo surgiu paralelamente aos movimentos abolicionistas e republicanos (Zolin, 2009).

A partir da influência desses movimentos, a literatura feminina começa a ganhar cada vez mais espaço como um canal de denúncia da opressão das mulheres e de reivindicação de mudanças sociais. Assim como na primeira onda do feminismo, na qual as mulheres conquistaram seus direitos civis, como o voto, melhores condições educacionais e inserção no mercado de trabalho, muitas mulheres tornaram-se escritoras de profissão, embora muitas vezes utilizando nomes masculinos. Assim novas perspectivas nascem, personagens femininas, tradicionalmente construídas como submissas, passam a ser retratadas como conscientes de sua condição de inferioridade, e traz discussões acerca da problemática e se colocam como capazes de promover mudanças.

O ensaio de Virginia Woolf (1882-1941), "Um Teto Todo Seu", é usado por Zolin como exemplo dessas mudanças no campo da literatura. Woolf aborda como uma mulher precisa de "um teto todo seu" para escrever poesia ou ficção de qualidade, para que ela trabalhe em paz, além de uma renda anual que lhe proporcione independência. Para Woolf, o tema "mulher e ficção" está ligado a um ressentimento que marca a literatura feminina e interfere em sua qualidade, pois as mulheres sem sua independência e com seus estudos são negados, ela não tem liberdade e o direito de criar literatura de qualidade, assim como os homens.

Assim como movimento feminista em expansão, esse período marca o início de uma análise das questões de gênero. Entre as obras que impulsionaram essa discussão está "O Segundo Sexo", de Simone de Beauvoir, publicado originalmente em 1949. Beauvoir discute a situação da mulher por meio de uma perspectiva existencialista, elaborada em resposta ao marxismo, a autora acredita que essa ideologia não explicou o sexismo de forma adequada e, portanto, não seria capaz de elaborar um panorama eficaz para a libertação das mulheres. Ela aponta que é necessário compreender como as comunidades e as relações de poder foram constituídas entre os homens. Seu estudo oferece uma perspectiva sobre a opressão das mulheres e formas de emancipá-las dessa condição (Zolin, 2009). Para Beauvoir, não há uma essência feminina, mas uma situação social de mulher. Por exemplo, a capacidade da mulher dar à luz é vista como a principal diferença entre os sexos. Ao se dedicar aos cuidados dos filhos, a mulher é impedida de se afirmar plenamente como indivíduo em relação à natureza. Enquanto o homem persegue sua vocação humana, a mulher se vê dividida entre essa vocação e seu "destino de mulher". Essa divisão a leva a perder sua subjetividade, e sua capacidade de afirmar seus próprios desejos e identidade, especialmente em relação à maternidade e ao ato sexual no qual se apresenta como submissa.

Dessa forma, o homem tem o mundo para moldar e construir sua cultura, enquanto à mulher é negada a expressão de humanidade, bem como seu direito de autoafirmação e autocriação. Incapaz de rebelar-se contra a natureza, o mundo não lhe pertence, e sua energia é canalizada para o narcisismo, o romantismo ou a

religião. Assim a mulher aceita a opressão que lhe é imposta e acaba se tornando cúmplice de sua própria escravização. Beauvoir sugere que a mulher deve inverter esses papéis. Ao recusar as imposições do homem, ela deve se tornar o sujeito ativo, evitar o casamento e a maternidade, e assumir seu lugar no mundo em meio aos homens (Zolin, 2009).

A teoria de Beauvoir influenciou diretamente a linha de pensamento do feminismo radical, que luta pela liberação das mulheres ao centrar sua análise na divisão sexual e não apenas na de classe. Mas sua teoria também foi repensada, dando origem a outras vertentes do feminismo ao longo do tempo, como o feminismo liberal, que enfatiza a igualdade de oportunidades entre homens e mulheres garantida pela legislação, e o feminismo socialista, que vê a liberação feminina como parte de uma transformação igualitária mais ampla na sociedade (Zolin, 2009).

1.2. A CRÍTICA FEMINISTA

Embora o feminismo como ideologia política seja identificado desde o século XIX, é a partir da década de 1970 que, no meio político, social e acadêmico, o debate em torno da "alteridade" se consolida, por meio dos movimentos sociais anticoloniais, étnico-raciais, feministas e de homossexuais, que se tornam uma nova força política emergente. Nesse contexto, o discurso feminista surge e se estabelece como uma tendência teórica inovadora com potencial crítico e político. Os estudos feministas passam a analisar a representação de grupos marginalizados nos domínios políticos e intelectuais da história, dando início a Crítica Feminista (Hollanda, 1994).

O livro "Sexual Politics" de Kate Millett (1970) é considerado um marco inicial da crítica feminista. Em sua obra, Millett questiona o papel secundário das mulheres nos romances do cânone literário e, com uma forte consciência política, também aborda o papel das escritoras e críticas literárias. Alinhada com as ideias de Sartre (1957) e Beauvoir (1980), Millett examina as causas da opressão feminina através do patriarcado. Ela argumenta que toda manifestação de poder necessita do consentimento do oprimido; no caso das mulheres, esse consentimento é obtido

através de instituições como a família e por meio de leis que punem o aborto ou a violência contra a esposa, reafirmando indiretamente o poder masculino (Zolin, 2009).

A autora caracteriza o que chama de "Política Sexual", afirmando que, ao reforçarmos esses papéis de gênero, eles se tornam repressivos. Essa política afeta a literatura, cujos valores têm sido moldados pelos homens, no qual reconstrói as convenções sociais e constroi narrativas a partir da perspectiva masculina e para leitores masculinos, assim reforça os estereótipos e a ordem patriarcal. Considerada uma das vertentes mais tradicionais da crítica feminista, a análise de Millett levanta uma série de perguntas sobre a literatura e seu papel na perpetuação da opressão feminina.

Concentrando-se na mulher como leitora, tal vertente busca como essas construções sociais servem à dominação masculina e as relações de gênero, evidenciando os papéis sexuais aparentemente neutros são, na verdade, influenciadas pela ideologia dominante responder a questões como: Que tipo de papéis as personagens femininas representam? Com que tipo de temas elas são associadas? Quais as pressuposições implícitas contidas num dado texto em relação ao(à) seu (sua) leitor(a)? (Zolin, 2009, p. 226)

Com esses questionamentos, a crítica feminista revela representações recorrentes em obras canônicas, baseadas na repetição de papéis sociais. Essas representações podem ser compreendidas enquanto arquétipos, conceito que remete ao psicoterapeuta Carl Jung.

Para Jung, o inconsciente coletivo não é acessível à observação direta, podendo somente ser compreendido através de manifestações: imagens psíquicas, ideias universais, sonhos, fantasias. As bases, ou componentes, originais que constituem o inconsciente coletivo são denominados arquétipos. (Godas, 2020).

Alguns arquétipos apresentados são "a mulher sedutora, perigosa e imoral, a mulher como megera, e a mulher indefesa e incapaz" (Zolin, 2009).

Ao longo dos anos, a crítica feminista se ramificou em diferentes análises e abordagens, porém sempre com o objetivo de desmascarar a misoginia na prática

literária. A crítica, em vez de focar em textos de autoria masculina e em como as mulheres eram retratadas nessas obras, mudou seu foco para os textos de autoria feminina, com a análise de quatro enfoques principais: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o político-cultural (Zolin, 2009).

A crítica orgânica ou biológica é a manifestação da diferença de gênero, marcada pela anatomia. Ao mesmo tempo que os homens usam o viés biológico para manter as mulheres em seus papéis tradicionais, dados como naturais e que reforçam a opressão, algumas feministas radicais valorizam os atributos biológicos das mulheres e veem o corpo como uma fonte de criatividade e expressão (Zolin, 2009). Embora a crítica feminista não acredite na inferioridade biológica, algumas teóricas aceitam essa diferença e utilizam processos biológicos, como o parto, como analogias sobre a escrita, e enfatiza a importância do corpo como fonte para o processo criativo, da imaginação e da escrita (Showalter, 1994).

O enfoque linguístico analisa questões filosóficas, linguísticas e práticas sobre o uso da linguagem pelas mulheres. Explora se homens e mulheres usam a língua de maneiras diferentes, e se essas diferenças são explicáveis por biologia, socialização ou cultura. Examina se as mulheres podem criar novas linguagens e se a fala, leitura e escrita têm diferenças de gênero. Além disso, o enfoque critica o controle masculino sobre a linguagem e busca uma reinvenção linguística feminina que desafie a estrutura patriarcal e falocêntrica do discurso dominante (Zolin, 2009). Assim, as teorias linguísticas levantam a questão de se a mulher e o homem utilizam a linguagem de maneiras diferentes (Showalter, 1994).

As teorias psicanalíticas no feminismo combinam os enfoques biológico e linguístico, focando na psique do autor e na relação do gênero com o processo criativo. Inicialmente, usaram conceitos de Freud sobre o complexo de castração e a fase edípica para analisar a relação da mulher com a escrita. Mais recentemente, se orientaram pela ideia de Lacan sobre desvantagem linguística feminina. Lacan argumenta que a linguagem, associada à masculinidade, limita a expressão feminina à aceitação da ordem simbólica masculina. A crítica feminista psicanalítica examina como essa dinâmica afeta a escrita feminina e a identidade da mulher, percebendo

um sentimento de inferioridade na sua afirmação artística. Já o enfoque político-cultural da crítica feminista aborda a relação entre gênero e classe social, experiências culturais femininas e o contexto histórico-cultural da produção literária.

Esses enfoques podem se sobrepor e estão presentes em duas vertentes principais da crítica feminista: a anglo-americana e a francesa. Ambas buscam investigar e contestar a estrutura patriarcal da sociedade, embora apresentem diferenças internas.

Em 1985, a crítica feminista Elaine Showalter sistematizou os estudos sobre mulheres e literatura, identificando dois tipos de crítica. A primeira, chamada "crítica feminista", foca na análise de mulheres como leitoras, examinando estereótipos femininos, o sexismo presente na crítica literária tradicional e a pouca representatividade das mulheres na história literária. A segunda, denominada "ginocrítica", se concentra em mulheres como escritoras, desenvolvendo um discurso crítico especializado na experiência feminina, tanto na escrita quanto na sociedade (Zolin, 2009).

Showalter revisa os quatro enfoques da crítica feminista e propõe que, ao invés de a crítica focar na análise de livros escritos por homens e suas representações, se debruce sobre a escrita feminina. Ao colocar o ponto de vista feminino como central, ela sugere uma nova abordagem que valoriza a experiência e a perspectiva das mulheres na literatura (Bellin, 2011).

A ginocrítica se estabelece como uma corrente crítica independente, opondo-se às tendências da crítica androcêntrica. Essa crítica anglo-americana não procura revisar os cânones literários, mas discutir as diferenças por meio do estudo da mulher como escritora, levando em consideração a história, os gêneros textuais, a estrutura, classe social, assim como rever os conceitos básicos da literatura (Zolin, 2009).

Em face desse panorama, a crítica feminista contemporânea nos Estados Unidos ocupa-se de uma gama bastante variada de questões. As mais debatidas referem-se a: 1) noções de gênero, classe e raça, discutidas em confronto com a noção de essencialidade da mulher; 2) noção de experiência, que enfoca as práticas culturais da mulher relacionadas com sua produção literária, a fim de recuperar uma "identidade feminina" e rejeitar

a repetição dos pressupostos da crítica literária tradicional; 3) noções de representação literária, de autoria e de leitor/leitora; 4) noção do cânone literário e crítico, discutindo a legitimidade do que é, ou não, considerado literário e denunciando a ideologia patriarcal que o permeia e determina sua constituição; 5) discute, por fim, a problematização do projeto crítico feminista, no que tange às possibilidades de intervenções nas relações sociais. (Zolin, 2009, p. 230)

Em um contraponto à crítica anglo-americana, a teoria feminista francesa não procura analisar o campo literário, mas o campo da linguística, semiótica e psicanálise, em busca de uma linguagem feminina. Ao contrário das feministas americanas dos anos 1960, que criticaram a psicanálise freudiana, Hélène Cixous (1988) e Julia Kristeva (1974), precursoras da teoria feminista francesa, veem a psicanálise como um meio para explorar e entender a construção dos gêneros. Elas acreditam que essa teoria pode examinar a construção do sujeito humano, que é complexo e inclui desejos, impulsos reprimidos e fatores sociais e ideológicos. Essa abordagem traz à tona questões sobre a mulher e suas relações com a sociedade e a linguagem (Zolin, 2009).

A vertente francesa do feminismo, influenciada por Derrida e Lacan, trabalha com os conceitos de *différance* e imaginário. *Différance*, de Derrida, é central na crítica da lógica binária, enquanto o imaginário, de Lacan, relaciona-se à fase pré-edipiana e busca definir uma estrutura feminina. Essa abordagem investiga as conexões entre sexualidade e textualidade e examina como o desejo se articula na linguagem.

Para Hélène Cixous, a oposição homem/mulher é central na cultura ocidental, associando o feminino ao "inferior" e o masculino ao "superior". Em "O Sorriso da Medusa" (1988), Cixous argumenta que o corpo e a escrita femininos, se não controlados pela heterossexualidade patriarcal, podem desconstruir valores falocêntricos e promover a libertação feminina, pois o corpo feminino é um meio de expressar desejos inconscientes (Zolin, 2009).

Cixous elimina a separação entre escrita e sujeito, vendo a escrita feminina como uma extensão da mulher e um texto subversivo que desafia a ordem patriarcal e falocêntrica, ultrapassando o discurso masculino dominante, pois o corpo feminino

é um meio de expressar desejos inconscientes. Ela também reconhece que a escrita feminina não é exclusiva das mulheres biológicas, pois homens também podem produzi-la, caracterizando-a como subversiva e contrária à opressão masculina (Zolin, 2009).

Nesse contexto, a vertente anglo-americana empenha-se na definição de uma identidade feminina por entender que o papel que a mulher desempenha na sociedade e seu contexto são fundamentais na luta contra as instituições patriarcais. Assim, esta vertente da crítica feminista procura denunciar a ideologia patriarcal que determina o cânone literário, resgatar obras de mulheres esquecidas pela literatura durante a história e estudar a produção literária contemporânea. No entanto, ao reforçar a noção de mulher como o "outro", essa tendência corre o risco de legitimar a supremacia masculina pela crítica feminista. Por outro lado, a crítica francesa foca na especificidade de uma linguagem feminina e nas relações entre sexualidade e textualidade. Porém, essa abordagem muitas vezes não analisa o contexto social em que as autoras estão inseridas e suas práticas sociais, afirmando que o feminino se constrói em oposição ao masculino, o que pode, paradoxalmente, reforçar as relações de poder que busca desconstruir (Zolin, 2009).

Tendências contemporâneas da crítica feminista adotam o conceito de gênero como categoria analítica fundamental, e revelam como as relações de gênero são construídas e articuladas pela ideologia dominante, e se relacionam com relações de raça e classe. Na década de 1980, a noção de gênero foi questionada por universalizar a oposição homem/mulher, nisso os estudos propõem ver o gênero como uma relação representativa de classe, grupo ou posição social. Assim elabora o conceito de sujeito do feminino, uma construção teórica que se move dentro e fora do gênero como representação ideológica. Esse conceito é útil para a crítica literária feminista por atuar em um espaço ambíguo e exterior às representações tradicionais de gênero (Zolin, 2009).

A crítica feminista também se desenvolve a partir de perspectivas não-eurocêntricas, como os estudos sobre mulheres em sociedades periféricas e critica as teorias feministas do que vem da Europa e dos Estados Unidos por

globalizar e homogeneizar a diversidade de países colonizados, reproduzindo clichês imperialistas e obliterando as diferenças entre mulheres dos países, tornando-se cúmplice de ideologias racistas e colonialistas (Zolin, 2009).

Outras críticas contemporâneas se opõem às análises da crítica feminista, abordando questões como gênero e suas construções sociais. O conceito de diferença, por exemplo, destaca a necessidade de desvelar as especificidades do sujeito e promover o reconhecimento das semelhanças na diferença, desconstruindo a lógica binária tradicional. Judith Butler (2003), desafia a distinção entre sexo e gênero, argumentando que ambos são construções culturais e não essências naturais. Segundo Butler, a ideia de um sujeito feminino universal é problemática, pois o gênero é uma categoria multifacetada e instável, influenciada por fatores como raça, classe e sexualidade. Este pensamento pós-estruturalista questiona a universalização das categorias de gênero e propõe uma abordagem mais flexível e interseccional, que reconheça a complexidade e a diversidade das experiências femininas. Assim, a crítica feminista atual explora a questão de gênero e a relevância de perspectivas não-eurocêntricas, destacando o impacto da globalização e da crítica pós-colonial na análise das mulheres nas sociedades periféricas, desafiando a homogeneização e os clichês imperialistas presentes nas teorias feministas europeias e estadunidense (Zolin, 2009).

No Brasil, o estudo da literatura de autoria feminina começou a ganhar força na década de 1980, com a criação de associações e grupos de pesquisa, como a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll) e o Seminário Nacional Mulher & Literatura. Essas iniciativas promoveram o intercâmbio de experiências e a atualização dos pesquisadores, resultando em um aumento significativo de seminários, teses e publicações sobre o tema. A crítica feminista no Brasil evoluiu com o tempo, e passa por várias reformulações nas linhas de pesquisa, que agora incluem aspectos como resgate da literatura feminina, teorias e críticas feministas, e representações de gênero. O crescimento desses estudos é evidente, mas a inclusão de obras de mulheres e minorias étnicas e sexuais nas salas de aula ainda é limitada, perpetuando um cânone literário

dominado por perspectivas ocidentais, heterossexuais e de classe média-alta. Embora haja um reconhecimento crescente da importância da crítica feminista, a educação muitas vezes ainda privilegia textos canônicos e tradicionais, excluindo perspectivas e vozes alternativas (Zolin, 2009).

1. 3. LITERATURA FEMININA BRASILEIRA

Devido a esses diversos contextos que vão do feminismo a crítica feminista, a literatura começa a deixar de ser restrita e aos poucos se torna algo democrático, independente do gênero. Esse cenário começa a ser mudado, tardiamente, com a formação intelectual das mulheres. Essa ausência da mulher no campo cultural pode ser um dos fatores para o atraso do reconhecimento da literatura de autoria feminina, e do cânone literário ser formado majoritariamente e historicamente através de fatores ligados a homens brancos pertencentes à elite (Zanquetta, 2011).

A crítica literária feminista contemporânea a trabalhar no sentido de desmascarar os princípios que têm fundamentado o cânone literário, seus pressupostos ideológicos, seus códigos estéticos e retóricos, tão marcados por preconceitos de cor, de raça, de classe social e de sexo, para então, desestabilizá-lo, reconstruí-lo (Zolin, 2009, p.328).

A literatura não apenas segue um valor estético do texto, mas a literatura canônica é construída atrelada aos valores patriarcais. Assim um dos papéis da crítica feminista é promover a mulher como produtora de literatura e de um discurso novo e inseri-la na historiografia literária. O novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade graças aos movimentos feministas os olhares da crítica feminista se volta a essa literatura produzida, em um trabalho de resgate e revisionismo crítico (Zolin, 2009).

O revisionismo da crítica feminista se alicerça nos pressupostos da Estética da Recepção, que valoriza a interpretação do leitor e a transformação das obras ao longo do tempo. A história, portanto, é moldada por um olhar que revisita o passado de maneira dinâmica, sem se limitar às tradições canônicas, e foca em narrativas

que, criam conjuntos literários e historiográficos, e desviam do cânone conforme as releituras críticas e as estéticas temporais. Essas mudanças na literatura são impulsionadas por acontecimentos políticos, transformações sociológicas e, sobretudo, por mudanças nas mentalidades (Zolin, 2009).

No Brasil, o início da alfabetização feminina, apesar de ocorrer no movimento literário Romantismo, e retratar as mulheres por meio de estereótipos e ideais masculinos, abriu portas para a emancipação delas e para sua participação em espaços públicos e novas perspectivas (Zanquetta, 2011). No Brasil, como no exterior, a literatura de autoria feminina, de até bem pouco tempo atrás, não existia efetivamente, não aparecia no cânone tradicional (Zolin, 2009). Apesar desta escrita emancipatória, as autoras brasileiras não buscavam mudanças na ordem social, apenas provar que homens e mulheres são capazes de fazer literatura (Sousa, 2020)

Em 1960, o impulso cultural que buscava quebrar os padrões eurocentristas, também impactou a literatura de autoria feminina. Entre 1970 e 1980, houve um movimento significativo de publicações de mulheres como Raquel de Queiroz, Cecília Meireles e Clarice Lispector. Nessas histórias, surgem personagens femininas conscientes de seu estado de dependência e submissão na sociedade patriarcal (Zolin, 2009). Essas novas narrativas foram impulsionadas pelo modernismo, o novo movimento literário brasileiro, que deu origem a uma nova narrativa latino-americana, rica em diversidade e perspectivas que refletiam as complexas realidades sociais e culturais da região. Essa modernidade na escrita, se mantém fiel à tradição regional em um ato de descolonização, e deu voz às experiências femininas, rompendo com o cânone tradicional e incorporando novas técnicas e linguagens, que refletem as mudanças sociais e culturais da época (Candido, 1989)

Showalter (1985), elabora o que chama de “female literary tradition”, no qual se debruça sobre os trabalhos das escritoras, que vistos coletivamente podem revelar traços, padrões, temas, problemas dentre outros elementos, na escrita feminina inglesa. Showalter argumenta que grupos minoritários acabam por

encontrar uma subcultura dentro dos padrões sociais. A teoria busca retomar a tradição literária feminina no romance inglês e investigar maneiras pelas quais as mulheres produziram essa literatura, a autora afirma que as literaturas de subcultura percorrem três fases: imitação e internalização dos padrões dominantes; protesto; e autodescoberta, também chamadas como Fase feminina, fase feminista e fase fêmea (Zolin, 2009).

A primeira fase, a "feminina", é caracterizada pela imitação dos modelos literários masculinos e pela busca de aceitação no cânone literário. Durante este período, as autoras brasileiras, ainda que limitadas pelas convenções sociais e literárias da época, começam a moldar seus espaços na literatura, muitas vezes abordando temas como a vida doméstica e os papéis tradicionais das mulheres.

Na segunda fase, a "feminista", as autoras se tornam mais críticas ao patriarcado e em suas reivindicações por igualdade de gênero. Nesta fase, há um movimento consciente em direção à desconstrução dos estereótipos femininos e à exploração de temas que desafiam as normas sociais. As escritoras começam a utilizar suas obras como ferramentas para questionar as estruturas opressivas, ao mesmo tempo em que procuram formas novas de expressão literária.

A terceira fase, a "fêmea", é marcada por uma autorreflexão e pela exploração das experiências femininas a partir de uma perspectiva de dentro para fora. Nesta fase, as autoras não estão mais preocupadas em responder ou se rebelar contra o patriarcado, mas sim em explorar as múltiplas dimensões da identidade feminina em suas complexidades. As obras produzidas durante este período frequentemente abordam questões de subjetividade, corpo e linguagem de maneiras inovadoras e desafiadoras.

Ao analisar a literatura brasileira essas fases são encontradas em livros como em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis na fase "feminina"; *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector na fase "feminista"; e *A Teus Pés* (1982), de Ana Cristina Cesar na fase "fêmea" (Zolin, 2009).

CAPÍTULO 2: MATERNIDADE E A LITERATURA

Ao longo da história, a sociedade patriarcal definiu a maternidade como o principal papel das mulheres, vinculando-as ao cuidado com os filhos e ao lar. Esse modelo, que começou a se consolidar no século XVIII, retrata a mulher como devota, amorosa e responsável pela família, enquanto o homem atua no espaço público. Esse ideal não era apenas cultural, mas também uma forma de controlar as mulheres, garantindo a manutenção de uma ordem social baseada em hierarquias de gênero (Farias, 2021).

Assim surge o mito do amor materno incondicional, que reforça a ideia de que a maternidade é uma vocação natural das mulheres. Ser devota ao lar e aos filhos, responsável pelo cuidado da casa e da família, coloca a mulher como zeladora do núcleo familiar, permitindo que o homem assuma seu papel no espaço público. A maternidade, criada pelo discurso patriarcal, se torna uma das principais instituições que reforçam a distinção de gêneros. Dessa forma, em meio a transformações sociais, a maternidade, interpretada como “essência feminina”, e a submissão da mulher se consolidam como pilares fundamentais para o fortalecimento do sistema capitalista. Instituições como a igreja ajudaram a fortalecer essa visão, tratando a maternidade como uma obrigação e desvalorizando quem fugisse desse padrão. As mulheres que não se encaixavam nesse modelo eram vistas como desviantes ou imorais, o que limitava ainda mais as possibilidades de escolha e liberdade (Farias, 2021).

A partir do século XX, os movimentos feministas começaram a questionar essas ideias, trazendo novos olhares sobre a maternidade. Com o avanço de debates sobre direitos reprodutivos, métodos contraceptivos e violência obstétrica, as mulheres passaram a repensar seu papel como mães. Elas começaram a falar sobre suas experiências, destacando as dificuldades, os sacrifícios e os conflitos emocionais que muitas vezes são ignorados pela sociedade. Assim as mulheres começaram a reivindicar seu espaço como sujeitos ativos na sociedade, o que também levou a uma reavaliação do papel da mãe.

Debates sobre gênero, subjetividade feminina e autonomia marcaram esse período. Avanços em métodos contraceptivos, discussões sobre o direito ao aborto e a luta contra a violência obstétrica trouxeram novas perspectivas sobre a maternidade. Esses movimentos questionam a ideia de que ser mãe é uma obrigação natural da mulher, propondo uma visão mais plural e inclusiva (Farias, 2021). Isso não se deu de forma uniforme ao redor do mundo, dadas as clivagens de classe e raça que permitiam a participação nesses movimentos e reivindicações.

Durante a história das mulheres os homens se colocam como as principais fontes do conhecimento público sobre as mulheres, eles que formulam as teorias e como deveriam viver sua vida.

Dessa maneira, o corpo, a sexualidade e a subjetividade das mulheres construíram-se como domínio dos desejos do masculino, que as edificam como objetos passivos a seu serviço. A partir disso, temas atinentes ao sujeito feminino foram sendo instituídos pelo olhar do patriarcado – é aqui que nascem os conceitos de “anjo-do-lar”, “a mãe perfeita”, “a mulher virginal”, e assim por diante. Idealiza-se, bem como funda-se, um padrão para qualquer comportamento da figura da mulher (Farias, 2021, p 69).

Na literatura brasileira, o cânone foi amplamente dominado por valores masculinos, o que resultou na marginalização e silenciamento de produções que abordavam o universo feminino. Os homens eram considerados os únicos capazes de criar obras de valor estético, enquanto narrativas que tratavam de temas como a maternidade eram vistas como banais e relegadas à margem. Nessa perspectiva, as mulheres foram frequentemente retratadas de forma dual: de um lado, a “anjo do lar”, maternal e devota, protegida pelo respeito social; do outro, a “desviante”, representada por prostitutas e mulheres que desafiavam os padrões patriarcais, muitas vezes condenadas à solidão ou à morte. A maternidade, então, foi construída como um dever social e religioso, uma função moldada pelo patriarcado e pelo capitalismo para reforçar as hierarquias de gênero e limitar as possibilidades das mulheres (Farias, 2021).

Entre os séculos XIX e XX, a literatura feminina no Brasil reproduzia essas ideias patriarcais. Escritoras se alinhavam ao discurso dominante que vinculava à

maternidade à santidade e à vocação natural da mulher. Essa visão perpetuava o mito do amor materno incondicional, ignorando as construções sociais e culturais que moldam a relação entre mãe e filho. Muitas vezes, o amor materno foi utilizado como justificativa para limitar o papel das mulheres na sociedade e como uma forma de legitimar a entrada de algumas escritoras no ambiente literário predominantemente masculino. Mas, a partir do século XX, escritoras brasileiras começaram a questionar esses modelos. Elas passaram a explorar a figura da mãe como um sujeito complexo, que vive sentimentos ambíguos, como culpa, frustração e arrependimento, desafiando a idealização romântica da maternidade. Essas narrativas trouxeram novas reflexões sobre o papel materno, enfatizando a necessidade de ressignificar o que significa ser mãe e libertando as mulheres da obrigação de se moldarem a um padrão patriarcal (Farias, 2021).

Essa transformação também ampliou a visibilidade de experiências que antes eram silenciadas, incluindo a das mulheres negras. Por séculos, essas mulheres enfrentaram a invisibilidade como mães, muitas vezes sendo forçadas a cuidar de crianças brancas enquanto seus próprios filhos eram negligenciados ou vendidos. A literatura contemporânea passou a discutir essas questões, destacando a interseção entre raça, classe e gênero na vivência da maternidade, e oferecendo uma visão mais ampla e inclusiva (Farias, 2021).

Hoje, a produção literária feminina no Brasil reflete a pluralidade da experiência materna, abordando a maternidade como um fenômeno multifacetado e emocionalmente complexo. Autoras contemporâneas retratam a maternidade como uma escolha, não uma imposição, e destacam que o amor materno não é um instinto inato, mas uma construção social que pode coexistir com outras emoções, como raiva e arrependimento. Ao desconstruir o ideal do “anjo do lar” e dar voz às contradições do sujeito-mãe, essas obras colocam as mulheres no centro de suas próprias histórias, permitindo uma representação mais realista, humana e diversa (Farias, 2021).

2.1. CULTURA E REPRESENTAÇÃO

Para Stuart Hall, no livro *Cultura e Representação* (2016), a cultura é o que forma o cotidiano de uma população, e representa os significados e práticas compartilhadas por uma sociedade. Esses elementos vão além de obras de arte ou qualquer tipo de produção, abrangendo crenças, costumes, tradições e símbolos que moldam nossas identidades individuais e coletivas. Através da cultura, compreendemos quem somos e como nos posicionamos no mundo.

A linguagem desempenha um papel central nesse processo, pois utilizamos signos e símbolos — sejam eles sonoros, escritos, visuais ou musicais — para criar, interpretar, e transmitir os conceitos e ideias. Assim a cultura, é a produção e a troca constante de significados, que contribuem para organizar e manter a ordem social. Tudo o que é produzido e o que interpretamos está diretamente ligada ao nosso senso de identidade social. (Hall, 2016). Enquanto elemento da cultura, a representação social afirma-se como a “produção de significado através da linguagem” (Hall, 2016, p. 16).

Dentro das representações culturais, são construídos estereótipos que refletem as classes sociais dominantes e influenciam tanto os sujeitos representados quanto aqueles que os representam. Isso se expressa na representação do "outro", frequentemente presente em discursos estereotipados que reforçam papéis sociais e de classe. A estereotipagem reforça a distinção entre "nós" e "eles", marcando os "outros" como diferentes, estranhos ou até ameaçadores. Essa prática de representação não só exclui, mas também atua como um instrumento de controle e poder, que restringe a voz de grupos marginalizados, como mulheres, pessoas negras e a comunidade LGBTQIA+. Esses significados variam de uma época a outra, mas sempre perpetuam as relações de poder (Hall, 2016).

Nas relações entre linguagem e poder, as práticas discursivas operam dentro de uma ordem social imposta, na qual o que pode ser dito, quem pode dizer e de que maneira está sempre atrelado a relações de poder e instituições que controlam o discurso. Dessa forma, o discurso não apenas reflete, mas também perpetua os

sistemas de dominação. Desvendar os mecanismos que sustentam esse "jogo discursivo" se torna essencial para questionar essas verdades estabelecidas e subverter o poder que elas reproduzem, já que o próprio discurso é o meio pelo qual o poder se exerce e se disputa. Assim, "o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar" (Foucault, 1996).

No campo da literatura, três questões sociais e culturais são essenciais para a análise: o contexto social do autor, que molda suas escolhas criativas; a obra literária, que serve como meio de comunicação; e a recepção do público, que determina o impacto e a relevância da obra em um determinado momento histórico e cultural. Assim é preciso analisar esses valores sociais, as ideologias e o meio de comunicação. Esses elementos só podem ser compreendidos juntos, pois surgem e são recepcionados por um ser inserido em um contexto social que o reproduz (Candido, 2023).

Quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. (Candido, 2023, p.40)

O ambiente social em que o autor está inserido impacta não só a obra, mas também a forma como ela é recebida pelo público. Essa dinâmica molda o processo criativo do autor, pois ele deve equilibrar as expectativas do público com as demandas sociais de um escritor. Assim, cada obra literária carrega em si as marcas desse diálogo social. A valorização de um texto não depende apenas das intenções do autor, mas também das normas sociais da época e da interpretação do público, que continua a dar vida à obra (Candido, 2023). Nesse contexto, a posição social do artista afeta diretamente a recepção de sua obra. Assim as barreiras sociais e culturais enfrentadas por mulheres influenciam o reconhecimento que recebem da crítica e da sociedade dentro do campo literário.

A partir dos anos 1960, a crítica da sub-representação e da distorção de identidades, como classes sociais, gêneros e etnias, se tornou central nos estudos

culturais, em sintonia com os movimentos políticos. Esses movimentos buscam valorizar a singularidade de grupos marginalizados e contestar suas representações, que, em grande parte, perpetuam visões estereotipadas. As representações midiáticas, o que incluir o campo da literatura, desempenham um papel crucial, pois moldam e influenciam diretamente a forma como as pessoas se percebem e são percebidas no mundo. Quadros teóricos, como o neomarxismo, os estudos pós-coloniais e a crítica feminista, identificam e questionam padrões e abordagens já estabelecidas, problematizam a maneira como os meios de comunicação reforçam desigualdades sociais e culturais. As representações ao se basearem em estereótipos, contribuem para a manutenção de relações de poder, impedindo a diversidade de pensamento e a transformação social (Freire Filho, 2004).

A crítica feminista tem discutido como as representações literárias são moldadas pelos grupos ou classes que as produzem, o que reforça as desigualdades sociais, estando sempre ligadas às dinâmicas de poder.

Representar significa dar visibilidade ao outro, no dizer de Chartier (1990), pode significar, também, falar em nome do outro. Para ter assegurado o direito de falar, enquanto o outro é silenciado, o sujeito que fala se investe de um poder que lhe é doado por circunstâncias legitimadas pelo lugar que ocupa na sociedade, delimitado em função de sua classe, de sua raça e, entre outros referentes, de seu gênero os quais o definem como o centro, a referência, o paradigma, enfim, do discurso proferido (Zolin, 2010, p. 185).

Quando dar visibilidade ao outro, significava falar por ele, isso acaba sufocando sua própria voz. Esse direito de falar e representar é reservado àqueles em posições privilegiadas na sociedade, como o homem branco de classe média-alta. Assim, a literatura expressa uma hegemonia, na qual as histórias são contadas por quem detém o poder. Apesar da diversidade de personagens em diferentes livros, as representações seguem padrões sociais impostos, frequentemente estereotipando, restringindo espaços de fala e silenciando grupos marginalizados, enquanto as obras canônicas representam apenas a 'alta cultura'. Nesse contexto, o feminismo e a crítica feminista surgem para desafiar essas

representações tradicionais e ideológicas da mulher na literatura. No Brasil, críticas feministas têm revisitado obras canônicas para questionar estereótipos femininos que retratam as mulheres como figuras de virtude angelical ou como pecadoras sedutoras (Zolin, 2010).

Tal como outras esferas de produção de discurso, o campo literário brasileiro se configura como um espaço de exclusão. Nossos autores são, em sua maioria, homens, brancos (praticamente todos), moradores dos grandes centros urbanos e de classe média – e é de dentro dessa perspectiva social que nascem suas personagens, que são construídas suas representações (Dalcastagnè, 2007, p. 18).

O debate literário e a produção literária têm se voltado cada vez mais para questões de acesso à voz e à representação de diferentes grupos sociais, especialmente aqueles marginalizados, como mulheres, negros, trabalhadores, entre outros, que muitas vezes são excluídos do espaço literário. A questão da representatividade não é apenas sobre tentar representar honestamente a perspectiva do outro, mas sim sobre o acesso a possibilidade de enunciação e de escuta. As representações dominantes acabam excluindo uma série de perspectivas do mundo, principalmente as das classes populares e marginalizadas, que não são reconhecidas como literatura. Assim, a definição dominante do que é literatura cresce em um espaço privilegiado de expressão para certos grupos, enquanto outros são excluídos.

Apesar de haver diferentes perspectivas no romance contemporâneo, o campo literário brasileiro ainda carece de pluralidade social. Esse monopólio de certos grupos na produção literária rouba a possibilidade de uma pluralidade de visões que enriqueceria a literatura (Dalcastagnè, 2007).

A literatura brasileira expressa uma disputa constante por espaço e poder, tanto em termos de estilos quanto de quem pode "falar" com legitimidade. Embora a publicação tenha se democratizado com a expansão de editoras e plataformas digitais, o reconhecimento literário continua restrito a um grupo privilegiado,

composto majoritariamente por homens brancos de grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo (Dalcastagnè, 2012).

Dados revelam a desigualdade de representatividade nos principais prêmios literários brasileiros, como o Jabuti e o Portugal Telecom. Entre 2006 e 2011, 29 homens foram premiados, contra apenas uma mulher. Além disso, 93,9% dos autores são brancos, e mais de 60% residem no Rio ou em São Paulo. Essa disparidade reflete não apenas quem tem acesso à publicação, mas quem é valorizado e reconhecido como escritor (Dalcastagnè, 2012).

Muitos ainda veem a literatura como um espaço reservado para uma elite cultural. O desafio está em romper com esse paradigma e ampliar a pluralidade de vozes que contam suas histórias e reconfiguram o que significa ser escritor no Brasil (Dalcastagnè, 2012).

Entre 1990 e 2014, os homens representavam 71,2% dos autores publicados pelas principais editoras do Brasil, enquanto as mulheres apenas 28,8%. Até 2004, o número de autoras publicadas no mercado editorial aumentou, porém após esse período, as publicações voltaram a diminuir. Isso revela a instabilidade na representatividade de autoras no mercado literário brasileiro, o que impacta diretamente na diversidade das narrativas apresentadas (Dalcastagnè, 2019).

Romances escritos por mulheres apresentam mais personagens femininas em papéis de protagonismo ou de narração. Em 61% dos livros escritos por autoras as protagonistas são mulheres, e 64,6% das narradoras também são personagens femininas. Já nas obras escritas por autores homens, esses números diminuem, apenas 17,1% das protagonistas e 17,3% das narradoras (Dalcastagnè, 2019).

As principais ocupações das personagens femininas, em livro publicados entre 1990 e 2004, são predominantemente relacionadas ao espaço doméstico, como donas de casa, empregadas domésticas, estudantes, professoras e prostitutas. Isso demonstra uma limitação de papéis atribuídos às mulheres dentro da literatura que reforça estereótipos sobre o lugar social da mulher, em contextos de trabalho reprodutivo, educação e sexualidade. Essa restrição de papéis se intensifica ainda mais quando observamos a representação de mulheres negras,

frequentemente retratadas como empregadas domésticas ou prostitutas (Dalcastagnè, 2019).

Com o surgimento de pautas feministas na literatura contemporânea, essas narrativas começaram a se expandir, apresentando personagens femininas mais plurais que questionam papéis de gênero. Porém, esses questionamentos surgem quase exclusivamente em romances protagonizados por personagens brancas, assim, mesmo em obras de autores homens que abordam temáticas feministas, há uma ausência de diversidade racial significativa (Dalcastagnè, 2019).

No que diz respeito à sexualidade, as autoras apresentam personagens femininas com uma maior liberdade sexual, descrevendo cenas com mais detalhes e de maneira a reivindicar o espaço da mulher dentro dessas narrativas. Essas protagonistas não apenas fazem sexo com mais frequência, como também possuem mais parceiros em comparação com as personagens femininas descritas por autores homens (Dalcastagnè, 2019).

A maternidade também é um tema central e recorrente nas narrativas. Autores homens tendem a representar as mulheres em função de serem mães (38,5%), com destaque para personagens que cumprem o papel de mãe de filhos biológicos e de filhos do sexo masculino. Nas narrativas de autoras, a maternidade é apresentada de forma mais crítica. Enquanto as personagens brancas aparecem menos cumprindo esse papel (29,6%), mais de 50% de personagens negras são mães na literatura (57,1%), o que sugere um aumento na carga de responsabilidade social atribuídas às mulheres negras (Dalcastagnè, 2019).

O aborto, questões de fertilidade e a violência doméstica são tópicos frequentemente silenciados na literatura, inclusive pelas autoras. Enquanto temas ligados à sexualidade e à liberdade sexual ganham mais destaque, questões de saúde reprodutiva e os traumas associados ao aborto, voluntário ou involuntário, continuam sendo tabus (Dalcastagnè, 2019).

Os dados da literatura contemporânea revelam que o mercado literário brasileiro ainda reflete profundas desigualdades de gênero e raça, tanto na produção quanto no reconhecimento. Apesar da democratização da publicação com novas

plataformas e editoras, o campo literário continua dominado por homens brancos, enquanto as mulheres, sobretudo as negras, permanecem sub-representadas.

2.2. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Discutir a representação feminina em romances nos leva a encarar a indissolúvel relação entre personagens e enredo.

É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (Candido, 1976, n.p)

De acordo com Antonio Candido (1976), o romance se constroi em três elementos fundamentais: enredo, personagens e ideias, sendo a personagem a imagem central que traz a conexão entre a narrativa e o leitor. A personagem transmite a verossimilhança com o mundo real e se torna um elo que permite ao leitor vivenciar e entender as camadas apresentadas no texto.

A construção das personagens no romance é uma junção de traços físicos e comportamentais que o autor observa no mundo ao seu redor. O autor pode criar figuras representativas de grupos sociais, destacando características, costumes e preferências. Essas figuras se tornam peças que revelam camadas sociais em que a narrativa está inserida (Candido, 1976).

No contexto do romance moderno, que se consolidou entre os séculos XVIII e XIX, a personagem é o elemento mais dinâmico e comunicativo, mas só adquire significado quando inserida no conjunto estrutural da narrativa. Essa relação entre personagens e enredo são inseparáveis, conectados, um depende do outro para existir. Juntos, eles elaboram a mensagem do romance, projetando uma visão da vida, dos valores e dos significados que a narrativa busca transmitir. É na relação

entre o ser fictício e o ser vivo que o romance se constrói, despertando sentimentos e reflexões no leitor (Candido, 1976).

A forma de construção dos personagens literários mudou ao longo dos anos, expressando mudanças na sociedade, na psicologia e na literatura. A literatura clássica, influenciada por autores como Aristóteles, via os personagens como figuras essencialmente sociais, cuja vida interior era entrelaçada com as ações públicas e relações sociais. Os personagens seguiam padrões mais rígidos, com traços fixos e previsíveis. Para esses autores, a identidade de uma pessoa estava em grande parte ligada à sua posição dentro de um contexto coletivo e dinâmico. As personagens não eram apenas representações de indivíduos isolados, mas reflexos de um sistema social mais amplo (Eagleton, 2012).

Na medida que avançamos para a literatura moderna e, especialmente, o modernismo, os personagens se tornam mais subjetivos e fragmentados. Autores como James Joyce, Virginia Woolf e Samuel Beckett começaram a explorar a complexidade psicológica dos personagens, refletindo as incertezas e as contradições internas. Essa abordagem modernista questiona a ideia de uma identidade estável, colocando os personagens como multifacetados, contraditórios e em constante transformação (Eagleton, 2012).

Esses processos reforçam a importância da análise da personagem, que não é apenas uma criação isolada, mas um ponto de encontro entre a fantasia do autor e a experiência do leitor. Compreender como as personagens são concebidas e inseridas no romance permite desvendar a relação entre a arte literária e as representações do mundo real (Candido, 1976).

Porém, apesar de expressarem aspectos da realidade, as personagens literárias não são espelhos do mundo real. Elas são filtradas, transformadas e organizadas pelo olhar criativo do autor, que as molda com uma coesão e lógica internas. No romance moderno, há uma tentativa de equilibrar a lógica da narrativa com a psicologia que reflete o esforço de capturar o mistério e a imprevisibilidade do ser (Candido, 1976).

Daí ser ela [a personagem] relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda;

mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica (Candido, 1976, n.p).

A personagem, então, não é apenas um reflexo da sociedade, é também uma amplificação dela. A construção de personagens no romance, com sua capacidade de representar camadas sociais, psicológicas e emocionais, revela um exercício estético e intelectual, tanto da individualidade quanto da coletividade humana. Assim, ao analisar as personagens, compreendemos não apenas a narrativa, mas também as representações do mundo que ela busca expressar (Candido, 1976).

Antonio Candido usa termos como "personagens de costumes" e "personagens de natureza" para exemplificar os diferentes níveis de profundidade. As "personagens de costumes", moldadas por traços externos e fixos, muitas vezes caricaturais, se destacam em gêneros cômicos ou que exploram o pitoresco, são figuras previsíveis, representativas de um grupo ou contexto social. Já as "personagens de natureza" são mais complexas e introspectivas, exigindo do autor uma abordagem mais analítica que reflita a psicologia humana. Essas personagens buscam desvendar o mistério e a imprevisibilidade da existência. Essa distinção se aproxima da categorização de E. M. Forster entre personagens planas, simples e fixas, e personagens esféricas, multifacetados e imprevisíveis. Ambas desafiam o leitor, revelando o mistério e a imprevisibilidade do humano (Candido, 1976).

Essa interação entre fantasia e realidade faz da personagem não apenas um elemento da narrativa, mas também um canal profundo de comunicação entre autor e leitor, em que as múltiplas dimensões do humano são exploradas e reveladas.

2.2.1 A PERSONAGEM FEMININA ARQUÉTIPOS E A MATERNIDADE

Antônio Candido destaca que as personagens conectam o romance à sociedade e expressam valores humanos, e no livro *Mulher ao Pé da Letra*, de Ruth Silviano Brandão, essa perspectiva é ampliada para investigar como as personagens femininas representam fantasias e recalques masculinos. Essas figuras traduzem

valores sociais, mas também carregam silêncios que sustentam ideologias patriarcais, transformando o feminino em objeto de desejo ou símbolo idealizado. Essas representações circulam como verdades universais, embora sejam moldadas por processos sociais e reforcem juízos de valor que limitam o papel da mulher (Brandão, 2006).

A ficção, assim como os mitos e as artes, nasce do inconsciente, mas é transformada pelo trabalho consciente do autor. A literatura teatraliza a fala e reproduz, sob uma aparência de banalidade, narrativas que construímos sobre a vida. Frequentemente, o feminino é moldado a partir de estereótipos, sendo sua voz silenciada e substituída por um discurso masculino. Essa dinâmica confunde o significante (o sujeito mulher) com o significado (o que o narrador deseja que ela seja). Entretanto, a literatura moderna tem desconstruído essas narrativas, expondo falsas verdades. Nesse processo, o feminino deixa de ser um reflexo passivo do olhar masculino e ocupa um lugar ativo, tanto na construção da narrativa quanto na crítica aos sistemas simbólicos que sustentam o patriarcado (Brandão, 2006).

Nesse contexto, a literatura se torna um espaço de conflito e criação. O feminino emerge como uma multiplicidade de possibilidades, um jogo de significantes que desafia as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o desejo e a representação. Esse movimento desconstrutivo permite uma reavaliação das relações entre literatura e sociedade, ampliando as possibilidades de representação do feminino como sujeito desejante e agente criativo (Brandão, 2006).

Brandão utiliza arquétipos femininos para compreender as tensões entre desejo, representação e linguagem. A "boneca-fetichê" exemplifica a representação da mulher como uma extensão do desejo masculino, reforçando o narcisismo do herói e negando a autonomia feminina (Brandão, 2006). Outro arquétipo revelador é o da "mãe fálica", que combina poder e desejo, oferecendo uma experiência ilusória de completude na relação primordial com o filho. Este arquétipo revela a mulher como simultaneamente origem do desejo e prova de sua impossibilidade de realização plena, expondo os paradoxos da representação feminina. A mãe é descrita como um elo arcaico e funcional, um modelo de amor narcísico em que o

outro é amado como parte de si mesmo. Ao mesmo tempo, ela é vista como um "objeto perdido", um símbolo de desejo inalcançável que representa tanto a origem quanto a impossibilidade do desejo.

Essa dualidade transforma a mãe em uma figura de poder, desafiando as noções tradicionais de feminilidade. A problemática do "não nomear a mãe", remetendo ao mito de Jocasta, evidencia a dificuldade de integrar os papéis de mãe e mulher em uma única representação, tal como evidenciado pela crença de que "se é mulher, não é mãe; se é mãe, não é mulher". Essas dinâmicas expressam os desafios de criar uma imagem coerente da mãe na literatura, expondo as tensões e recalques que sustentam as ideologias patriarcais (Brandão, 2006).

Brandão e as demais referências mencionadas anteriormente auxiliam na análise das personagens femininas do romance *Tudo é Rio*, de Carla Madeira, com enfoque na perspectiva da maternidade.

Com base nas contribuições de Antonio Candido (1976) sobre a construção das personagens e sua conexão com o enredo, de Ruth Silviano Brandão (2006) sobre os arquétipos femininos, as representações patriarcais, as dinâmicas sociais e culturais.

A metodologia proposta parte de uma análise narrativa tendo por base as caracterizações de personagens literários e as suas funções na trama expostas por Antonio Candido (1989) e Terry Eagleton (2021). A intenção é identificar como as personagens de *Tudo é Rio* dialogam com os conceitos de arquétipos, estereótipos e construções sociais, explorando em especial a maternidade como eixo simbólico e narrativo. A análise partirá do entendimento de que a literatura não apenas reflete a sociedade, mas também atua como espaço de desconstrução e ressignificação de papéis sociais. Assim, no capítulo seguinte, a análise busca compreender de que maneira Carla Madeira utiliza o enredo e os traços comportamentais e psicológicos das suas personagens para abordar questões relacionadas à subjetividade materna, à pluralidade da experiência feminina e às tensões entre as expectativas sociais e as escolhas individuais.

CAPÍTULO 3: A MATERNIDADE NO LIVRO TUDO É RIO DE CARLA MADEIRA

A maternidade tem ganhado cada vez mais espaço na literatura contemporânea brasileira e mundial. Nas redes sociais, mulheres compartilham vivências e reflexões, trazendo à tona sentimento de culpa, desejo e a complexidade de equilibrar papéis sociais impostos com a busca por autonomia. No campo literário, essa pluralidade de experiências desafia os estereótipos, explorando as nuances emocionais e simbólicas que permeiam o papel da mãe. Madeira, em seu romance de estreia *Tudo é Rio* (2014), publicado em 2014 pela Editora Record, utiliza a maternidade como eixo central para discutir relações humanas, revelando como o papel de mãe pode ser, simultaneamente, fonte de realização e conflito.

Tudo é Rio alcançou grande sucesso, entrando no top 10 dos livros mais vendidos na Amazon, sendo o único título brasileiro na lista. Além disso, foi declarado livro do ano em Portugal em 2024 e recebeu o prêmio de Melhor Ficção Lusófona, concedido pela Bertrand, a mais antiga e maior rede de livrarias de Portugal. A trama narra a história do casal Dalva e Venâncio, cuja vida é profundamente marcada por uma perda trágica causada pelo ciúme doentio de Venâncio, e Lucy, a prostituta mais desejada da cidade.

Desde o início, a narrativa apresenta cenas de grande impacto envolvendo a relação entre mãe e filho, que não apenas definem o tom da trama, mas também se tornam centrais para o desenrolar dos acontecimentos. A narrativa que se desenrola de maneira não linear, entre passado e presente, traz à tona os eventos que moldaram as personagens e as conectam ao universo de Venâncio e a outros personagens.

Dalva é apresentada como uma figura central de resiliência, marcada por uma tragédia: a morte de seu filho, causada pelo ciúme de Venâncio. Ao longo da trama, Dalva precisa confrontar o luto, o ressentimento e os dilemas de perdoar, enquanto busca reconstruir sua vida e seu relacionamento.

Lucy, como a prostituta mais desejada da cidade, tem sua história marcada por traumas e por um constante embate entre a liberdade que aparenta ter e as amarras emocionais que carrega. Sua trajetória questiona a moralidade e a

redenção, expondo as contradições entre a imagem que projeta e a mulher que realmente é.

Conforme a narrativa se desenvolve, as trajetórias de Dalva e Lucy se entrelaçam de maneira inesperada, gerando um campo de tensões. A partir dessas personagens, Madeira constrói um enredo que vai além da exploração da maternidade, abordando também temas como amor, dor, perda e superação.

Além de Lucy e Dalva, outras duas figuras se destacam na representação da maternidade. Aurora, mãe de Dalva, é retratada como uma mãe amorosa e pilar da família, simbolizando uma visão tradicional da maternidade. Em contraste, Tia Duca, irmã do pai de Lucy, que assume o papel de figura materna após a morte de seus pais, mas sua criação é marcada pela falta de afeto e por uma relação distante. Essas duas personagens funcionam como antíteses, ilustrando diferentes nuances da experiência materna e seus impactos emocionais.

O romance *Tudo é Rio* começa com a marcante apresentação de Lucy, uma personagem que simboliza a liberdade sexual em um contexto patriarcal. Madeira a descreve de forma direta e sem eufemismos:

Putá. Não tem outro nome para Lucy. De profissão ela era puta mesmo. Trabalhava num puteiro, vivia num puteiro. Mas não era puta só por isso. Se só por isso fosse, podia outros nomes mais respeitosos, como meretriz ou prostituta. Era puta e pronto [...] (Madeira, 2022, p. 11).

Desde sua introdução, Lucy desafia as convenções sociais, afirmando-se em um espaço tradicionalmente marginalizado.

Dalva é apresentada como o oposto de Lucy: uma mulher idealizada, a esposa apaixonada e a mãe devota. Madeira descreve o amor entre Dalva e Venâncio como pleno e idealizado, o casamento perfeito “Venâncio e Dalva se casaram apaixonados” (Madeira, 2014). Dalva se encaixa no arquétipo clássico da mãe abnegada e da mulher submissa ao amor romântico, a “mulher-anjo”, moldada por expectativas patriarcais que limitam sua autonomia e subjetividade. Simone de Beauvoir observa que a maternidade e o casamento frequentemente colocam a

mulher nessa posição de subordinação, restringindo sua capacidade de se afirmar plenamente como indivíduo e submetendo-a a um suposto "destino de mulher" (Beauvoir, 1949).

Aqui vemos papéis já mapeados pela crítica feminista que revelam representações recorrentes em obras canônicas, baseadas na repetição de papéis sociais. Os arquétipos apresentam "a mulher sedutora, perigosa e imoral" e a "mulher indefesa e incapaz" (Zolin, 2009). Embora as personagens sigam arquétipos clássicos, a narrativa rompe com esses estereótipos, revelando figuras multidimensionais e complexas.

Lucy e Dalva estão conectadas por Venâncio, marido de Dalva, cuja obsessão e ciúme desencadeiam o evento mais impactante da narrativa. Ele é o ponto de conexão entre essas duas mulheres e desempenha um papel central no desenrolar de suas histórias.

Venâncio e Dalva começaram sua relação em um amor aparentemente ideal, marcado pela promessa de felicidade conjugal e pelo sonho de construir uma família. O casamento, seguido da gravidez, simbolizava a realização do amor romântico idealizado, e Dalva personificava a figura da esposa devotada e da futura mãe amorosa. No entanto, esse sonho é rapidamente corrompido pelo ciúme possessivo de Venâncio, que vê no filho um rival, alguém que ameaçaria o amor de Dalva por ele. O ciúme, reflexo das estruturas patriarcais, transforma o amor em uma obsessão controladora que acaba na tragédia familiar.

A cena em que Venâncio, em um momento de descontrole, joga o filho contra a parede representa um ponto de quebra definitivo para Dalva. Ela não apenas perde o filho, mas também enfrenta a desconstrução do amor romântico idealizado e a violência doméstica. Essa tragédia revela as estruturas simbólicas que sustentam o poder patriarcal no relacionamento: o controle de Venâncio sobre Dalva e sua autoafirmação de poder. Segundo Pierre Bourdieu (1995), essa dinâmica reflete a violência simbólica, em que estruturas de poder são internalizadas e reproduzidas como naturais. O ciúme possessivo de Venâncio e a submissão inicial de Dalva

exemplificam a reprodução dessas normas sociais que naturalizam a dominação masculina e a submissão feminina.

Nas primeiras semanas, Dalva não comia, não bebia, não acendia a luz, morria um pouco a cada dia. Se levantou depois de uma longa visita de luto da mãe, saiu de casa sem deixar pistas e, para desespero de Venâncio, só voltou ao entardecer do dia seguinte. Desse dia em diante, passou a sair todas as manhãs. Caminhava lenta, magra, ombros fechados de quem desistiu (Madeira, 2022, p. 25).

Apesar do luto e da violência, Dalva decide permanecer com Venâncio. Sua escolha, longe de ser um sinal de resignação passiva, reflete a complexidade das relações humanas e das imposições sociais que moldam as decisões femininas. A internalização das normas patriarcais é visível em sua tentativa inicial de seguir com a vida ao lado de Venâncio, mesmo após a destruição do amor idealizado.

Essa desconstrução da personagem de Dalva começa a expor as tensões entre o arquétipo da "mãe idealizada" e as realidades de sua personagem. A tragédia a força a reavaliar não apenas seu papel como mãe e esposa, mas também sua própria identidade diante da violência simbólica e física que enfrentou.

Lucy entra na vida de Venâncio como um contraste a Dalva. Enquanto Dalva simboliza a maternidade, o amor devoto e a pureza, Lucy encarna o desejo, a liberdade e a transgressão. Para Venâncio, Lucy é um escape de sua dor e culpa. Para Lucy a indiferença de Venâncio em relação a ela desperta o desejo de conquistá-lo.

A história das duas se cruzam definitivamente quando Lucy engravida de Venâncio, acabando em mais um ato de violência do personagem. Lucy, uma mulher que desafia os padrões sociais e de gênero, carrega uma história marcada pelo abandono e pela rejeição. Órfã desde muito cedo, foi criada pela tia Duca, irmã de seu pai, mas nunca se sentiu realmente amada ou aceita dentro da família. Duca, que assumiu o papel de cuidadora, nunca demonstrou afeto ou empatia que pudesse compensar a ausência dos pais de Lucy.

Ao se sentir rejeitada por aquela que deveria ser sua figura materna, Lucy começa a nutrir um profundo rancor pela tia e aversão aos valores que ela representava. Duca personificava uma vida de mulher "padrão", regida por normas de decência, dedicação à família e conformidade social. A falta de amor e empatia por parte de Duca, somada à pressão do ideal materno, destaca a relevância de se refletir sobre a temática do amor materno sob diferentes perspectivas. Essa discussão é essencial não apenas para as mulheres que são mães, mas também para as que não desejam ocupar esse lugar.

Lucy usa sua sexualidade como forma de buscar o amor e atenção que nunca recebeu no ambiente familiar. Sua sexualidade se torna sua ferramenta de afirmação e poder.

Ficar sozinha com Brando aquele dia era o esperado. Tinha chegado a hora: queria o tio, e, para ele, tudo que ela sabia fazer ia sair de graça. Não precisava mais da tia, nem da casa, nem da vida ao lado deles. Estava pronta para odiar abertamente. Mal Duca saiu, ela se encheu de um desejo poderoso. Procurou Brando na sala (Madeira, 2022, p. 61)

O ato sexual com seu tio Brando, marido de Duca, foi para Lucy, uma ruptura definitiva com qualquer expectativa de pertencimento ou aceitação naquela família. A relação com o tio e a negligência emocional de Duca, foi a prova de que Lucy não fazia parte daquela estrutura familiar. Em um confronto feroz, Lucy expõe a hipocrisia de Duca, revelando as cicatrizes deixadas por anos de rejeição.

Mentira! Men-ti-ro-sa! Lucy, que ouvia o ódio de Duca com a melhor cara de vagabunda que sabia fazer, zombando sem cerimônia, com o pau de Brando aguçado sua boca, foi golpeada, explodiu em berros: Men-tiro-sa! Você me tratou como filha? Mentirosa, beata falsa, bondosa de meia tigela. Não teve um dia sequer que você não tenha me lembrado que eu não sou sua filha e jamais seria. Você não me deu amor, me deu esmola, migalhas, restos. Me usou pra tentar convencer Deus de sua bondade! Seu Deus (Madeira, 2022, p.62)

Apesar do flagrante, Duca opta por permanecer ao lado de Brando, demonstrando como o patriarcado perpetua dinâmicas de poder e violência. Essa decisão de Duca ilustra como a submissão às convenções sociais pode silenciar e suprimir reações a abusos, em prol da manutenção de uma ordem familiar.

Duca ficou sozinha com Brando. Um abismo de solidão engolindo os dois na sala. Então disse com todo o rancor que conseguiu reunir: Eu não vou te perdoar nunca. Brando olhou para ela com uma emoção desconhecida, disposto a não se afastar da própria voz: Você não vai me perdoar nunca, mas eu também não vou te perdoar por nunca ter me dado o que ela acabou de me dar. E sabe o que vai acontecer? A gente vai continuar vivendo um com o outro, porque é mais fácil não mudar as coisas. Estamos atolados no tédio. Não queremos nada, não fazemos nada, não sentimos nada! Temos um arranjo muito bom, não é, Duca? Bem útil pra quem não sonha com coisa nenhuma. Então, encontre o seu chinelo e vá se aprontar, hoje é dia de festa. Deixe o luto pra depois, temos o resto da vida (Madeira, 2022, p. 63).

O diálogo entre Duca e Brando não apenas reforça a dinâmica patriarcal que subjuga mulheres como Duca a papéis de conformidade e silêncio, mas também evidencia como essas estruturas sustentam relações marcadas pelo tédio, pela falta de sonhos e pelo abandono emocional. A decisão de Duca reflete o peso do patriarcado, que molda a subjetividade feminina e naturaliza arranjos disfuncionais.

Como o oposto de Lucy, Dalva cresceu em um lar amoroso, cercada por sete irmãos, em uma família estruturada e guiada pelo afeto e dedicação de pais amorosos. Sua mãe, Aurora, personifica o arquétipo da maternidade idealizada, trazendo consigo a doçura e a força que moldaram a visão de Dalva sobre o que significa ser mãe.

Teve sete filhos. Três homens e quatro meninas. Seu gosto pela vida, sua risada larga, sua boa vontade de servir nunca foram impedimento para disciplinar os meninos (Madeira, 2022, p. 69).

Aurora representava um modelo tradicional de maternidade, que se alinha ao "padrão-ouro" descrito por Vera Iaconelli, em seu livro *Manifesto Antimaternalista* (2023). Esse modelo, amplamente associado à figura da mulher cisgênero,

heterossexual, branca, casada e financeiramente estável, estabelece a mãe como o centro afetivo da família e principal responsável pelo cuidado e pela educação dos filhos. Essa idealização, no entanto, desconsidera as complexidades e as adversidades que muitas mães enfrentam, reforçando a desigualdade ao criar uma imagem de maternidade homogênea e inatingível.

A construção de Aurora reflete o mito do amor materno incondicional, discutido por Elisabeth Badinter (1985), que apresenta a maternidade como uma vocação natural, ignorando seu caráter social e construído. Lucy se apaixona por Venâncio a partir do momento em que ele não a quis. Sua indiferença foi o que acendeu o desejo, transformando a relação em um jogo de conquista. Uma vez conquistado, Lucy, que nunca havia sonhado com véu e grinalda, começou a idealizar um futuro com ele. Sua paixão por Venâncio se tornou uma fuga das dores de sua infância, uma tentativa de preencher o vazio.

Lucy não era uma menininha sonhadora com vontades de véu e grinalda e muito menos uma puta ingênua. Mesmo assim caiu na armadilha da paixão voraz. Fantasiou final feliz, romanceou o improvável, negou tudo o que sabia e foi subindo alto preparando um belo tombo. Era o abandono de uma vida inteira que cobrava sua conta, impunha seu ponto de vista cego. Deu para acreditar no amor (Madeira, 2022, p. 149).

No entanto, Lucy logo percebe que nunca teve Venâncio verdadeiramente. O confronto com a realidade do amor de Venâncio por Dalva a faz entender que ele sempre seria dela.

A dor no corpo foi ocupando mais espaço, queria sair dali, pensou em Brando com vontade de ter o colo do tio, ser um pouco filha. O desprezo de estar sendo fraca não demorou a aparecer. Reagiu na superfície. Respirou fundo e foi embora carregando o incerto, pela segunda vez na vida, não tinha um plano. Estava outra vez órfã (Madeira, 2022, p.152).

A gravidez de Lucy simboliza uma ruptura com a liberdade que ela sempre acreditou ter. Esse momento a força a confrontar sua solidão e revisitar os traumas de sua infância, especialmente a ausência de amor materno por parte de Duca. No

entanto, a gestação também a faz olhar para a vida com novos olhos, permitindo-lhe compreender e, de certa forma, perdoar sua tia.

Lucy tinha aprendido a bordar com Duca. A tia megera. Lavou direito as mãos, menina? Era sempre assim que a repetitiva começava. Mandava fazer de novo e de novo até ficar perfeito, um fio triscando o outro delicado, nenhum com permissão para sobressair. Nem força demais para não repuxar, nem força de menos para não ficar bambo. Sabia bordar tão bem como trepar. Pensou em Duca com alguma gratidão. Se desconfiasse que o nome do que sentia era esse, teria voltado atrás. Lembrou do amor da tia por Cleia e Valéria, os olhares e gestos, e compreendeu alguma coisa que sempre odiou (Madeira, 2022, p.174).

Como um ato de abnegação, Lucy decide entregar seu filho. Esse gesto, no entanto, não é marcado por desistência, mas por uma profunda consciência e cuidado. Ela reflete se entregar o bebê a Dalva seria uma forma de repetir o abandono que ela mesma vivenciou.

Não, não era. Dalva não era Duca. Dalva tinha um amor abundante no coração, não seria avarenta de afeto. Lucy sabia, de viver na pele, o que é ter uma mãe que põe a gente na cama e espera paciente o sono chegar. Que abaixa a febre, que agasalha do frio, limpa o machucado, alimenta e só trepa com o pai da gente, sem que a gente sequer desconfie quando. Sabia o que era ter uma mãe e depois perder, muito pior do que nunca ter tido (Madeira, 2022, p.175).

Assim, o ato de Lucy de entregar seu filho a Dalva simboliza sua emancipação, tanto do papel de mãe que lhe foi imposto quanto das idealizações de amor e pertencimento que a aprisionaram por toda a vida. Esse momento marca uma libertação, mas também uma escolha consciente e amorosa.

A trajetória de Lucy também reflete sua própria internalização das tensões descritas por Brandão (2006), onde a dicotomia entre ser mulher e ser mãe é constantemente reafirmada. Lucy se percebe, em grande parte, através do olhar da sociedade que a rotula: como mulher marginalizada, que expressa sua sexualidade abertamente, ela não pode ocupar o espaço de mãe no imaginário tradicional. Para

Lucy, sua vida no prostíbulo e sua liberdade sexual parecem incompatíveis com o papel de mãe, consolidando a ideia de que "se é mulher, não é mãe; se é mãe, não é mulher".

Não queria que seu filho fosse filho da puta. Não queria. Pela primeira vez, por ele, e só por ele, teve vontade de ser outra coisa. Mas também não teve. Diabo! Essa era a encruzilhada, não conseguir ter certeza de que podia ser mãe, abrir mão de abrir as pernas por uma boa quantia, deixar de ser indecente aos berros, pode não ser exemplo. Tentar dar conta seria pouco, não conseguir depois de tentar seria muita ruindade com João, preferia já não existir de cara. Queria essa bondade (Madeira, 2022, p. 175).

Dalva acolhe o filho de Lucy e Venâncio de coração aberto. Para Dalva, o bebê representa um renascimento, uma segunda chance de se conectar com a maternidade e transformar a dor da perda em amor e cuidado. A narrativa entra, então, em um momento de reconstrução das personagens.

Vendo o amor que Venâncio sente por João, filho de Lucy, Dalva encontra forças para buscar Vicente, seu próprio filho, que estava sob os cuidados de sua avó, Francisca, desde o incidente. Essa decisão representa um ponto de virada para Dalva, que finalmente reúne coragem e confiança para se reconstruir. Com Vicente de volta ao lar, uma nova dinâmica familiar começa a se formar, repleta de cicatrizes, mas também de uma profunda vontade de recomeçar. Dalva também deixa João com Lucy, colocando-a como sua rede de apoio e parte da família.

Apenas pegou a mão de Dalva com delicadeza — as outras putas suspenderam a respiração, já tinham visto aquela cena —, levou os dedos marcados aos lábios e beijou com respeito. Dalva confiou. Não teve pressa. Sorriu sincera e começou a se afastar; depois de poucos passos, se virou novamente e disse: Venha ver João sempre que quiser. Você sabe onde ele mora. (Madeira, 2022, p. 200)

O gesto entre Lucy e Dalva simboliza respeito, perdão e confiança, marcando o início de um entendimento mútuo. Dalva, que antes era definida pela dor e pela perda, encontra na maternidade compartilhada com Lucy uma nova forma de viver o amor e a resiliência.

Ao chegar ao alpendre, viu de cara Vicente de mãos dadas com Dalva. Não teve tempo de supor nada. Lucy, esse é Vicente. Vicente essa é Lucy, mãe do seu irmão. Bastou isso para Vicente, sem timidez, se aproximar de João já falando com ele como um velho conhecido. Os meninos facilitariam tudo. Lucy ficou surpresa, de onde vinha aquele moleque? Viu Venâncio escarrado nele. Deixou escapular a pergunta: irmão de João? Vicente é meu filho. Silêncio. Dalva gostou de se ouvir dizendo isso, não ia entregar mais nenhum pedaço da história, estava feliz, bastava. (Madeira, 2022, p. 199)

Dalva traz Vicente de volta ao lar, se afirmar como mãe, agora de dois filhos, enquanto Lucy descobre que não está mais sozinha. Dalva rompe com a noção tradicional de família ao acolher não apenas o filho de seu marido com outra mulher, mas também a própria Lucy.

CONCLUSÃO

O romance, como aponta Antonio Candido (1976), conecta personagens, enredo e ideias de maneira inseparável, trazendo profundidade e força à narrativa. Em *Tudo é Rio*, de Carla Madeira, essa integração se destaca ao abordar a maternidade e as relações humanas por meio de personagens complexas e introspectivas, as chamadas "personagens de natureza", que refletem com autenticidade a psicologia humana (Candido, 1976). Lucy e Dalva, inicialmente apresentadas como arquétipos opostos, revelam-se figuras multifacetadas que desafiam os estereótipos femininos tradicionais, tanto na literatura quanto na sociedade.

Dalva, que personifica o arquétipo da "mãe idealizada", tem essa visão desconstruída pelas tragédias que enfrenta, revelando suas fragilidades e camadas mais humanas. Lucy, por outro lado, rompe com o estereótipo da "mulher transgressora", exibindo facetas de vulnerabilidade, sacrifício e amor. Ambas transcendem os papéis sociais que lhes foram impostos, questionando as narrativas limitantes do feminino. A maternidade, eixo central do romance, é apresentada em suas idealizações e contradições.

Tudo é Rio reafirma o papel da literatura contemporânea como ferramenta de crítica aos papéis sociais, arquétipos e expectativas atribuídos às mulheres. Carla Madeira constrói uma narrativa que questiona convenções e provoca reflexões sobre as múltiplas dimensões do feminino. Ao abordar temas como liberdade, amor e maternidade, a autora expõe as tensões e contradições das relações humanas com uma abordagem que combina profundidade e sensibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLIN, Greicy. **A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem**. *FronteiraZ*, n. 7, p. 75-85, 2011.

BOURDIEU, Pierre Félix. **A dominação masculina**. *Educação & realidade*, v. 20, n. 2, 1995.

BRANDÃO, Ruth Silvano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. Editora UFMG, 2006.

CANDIDO, Antônio. **A nova narrativa**. *A educação pela noite e outros ensaios*, v. 2, p. 199-215, 1989.

_____. **Literatura e sociedade**. Todavia, 2023.

CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais**. *Iberic@ I*, n. 2, p. 13-18, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea**. *Letras de hoje*, v. 42, n. 4, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. Horizonte, 2019.

DE BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Nova Fronteira, 2014.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. Leya, 2021.

FARIAS, Ariane Avila Neto de. **" Nada é natural na natureza": a construção narrativa do sujeito-mãe na Literatura Brasileira Contemporânea escrita por mulheres.** 2021.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970.** Edições Loyola, 1996.

FREIRE FILHO, João. **Mídia, estereótipo e representação das minorias.** Revista Eco-Pós, v. 7, n. 2, p. 45-71, 2004.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo.** Claridade, 2018.

GODAS, Joyce da Silva. **Mulheres de Corpo e Alma: O Arquetipo da Mulher Selvagem na Atualidade.** Revista Científica integrada, Unaerp. V.4 ed. 3, 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** PUC-Rio: Apicuri, v. 10, p. 24, 2016.

HECKER, Jamie. **Entender gênero.** Monstro dos Mares, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Feminismo em tempos pós-modernos. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, p. 7-19, 1994.,

JANOWSKI, Daniele Andrea. **A teoria de Pierre Bourdieu: Habitus, campo social e capital cultural.** In: VIII Jornadas de Sociología de la UNLP (La Plata, 2014). 2014.

MADEIRA, Carla. **Tudo é rio.** Editora Record, 2022.

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, p. 23-57, 1994.

SOUSA, Isabelle Carolinne Melo de. **Mulheres inscritas insubmissas: estudo sobre a representação feminina em Insubmissas lágrimas de mulheres, de**

Conceição Evaristo. 2020. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

ZANQUETTA, Fabiana dos Santos. **A representação da mulher na ficção de autoria feminina paranaense: Pompília Lopes dos Santos (1900-1993).** 2011.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica feminista. BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas, v. 3, p. 217-242, 2009.**

ZOLIN, Lúcia Osana. **Questões de gênero e de representação na contemporaneidade.** Letras, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 183-195, 2010.