PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA:
ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS

Rosiana Kist

MULHERES (D)E FICÇÃO: COMO ESCREVEM E PUBLICAM AS ESCRITORAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

Santa Cruz do Sul
2026

Rosiana Kist

MULHERES (D)E FICÇÃO: COMO ESCREVEM E PUBLICAM AS ESCRITORAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Leitura: Estudos Linguísticos, Literários e Midiáticos, Linha de Pesquisa: Estudos Literários e Midiáticos, Universidade de Santa Cruz do Sul/RS, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profª Drª Ana Cláudia Munari Domingos.

Santa Cruz do Sul

2026

CIP - Catalogação na Publicação

Kist, Rosiana
Mulheres (d)e ficção: como escrevem e publicam as escritoras brasileiras contemporâneas / Rosiana Kist. — 2026.
297f. : il.

Tese (Doutorado em Letras) — Universidade de Santa Cruz do Sul, 2026.
Orientação: Profa. Dra. Ana Cláudia Munari Domingos.

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Escrita de mulheres. 3. Mercado editorial. 4. Metalinguagem. 5. Paratextos. I. Domingos, Ana Cláudia Munari. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UNISC com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Rosiana Kist

MULHERES (D)E FICÇÃO: COMO ESCREVEM E PUBLICAM AS ESCRITORAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Leitura: Estudos Linguísticos, Literários e Midiáticos, Linha de Pesquisa: Estudos Literários e Midiáticos, Universidade de Santa Cruz do Sul/RS, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Profª Drª Ana Cláudia Munari Domingos
Professora orientadora - UNISC

Profª Drª Anna Frederich Martins Lopez
Professora examinadora - UFF

Profª Drª Ana Elisa Ribeiro
Professora examinadora - Cefet-MG

Profª Drª Rosane Maria Cardoso
Professora examinadora - UNISC

Profª Drª Ângela Cogo Fronckowiak
Professora examinadora - UNISC

Santa Cruz do Sul
2026

AGRADECIMENTOS

É tempo de agradecer a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, pois este caminhar acadêmico, feito de lutas e renúncias, não ocorreu de forma solitária. Com carinho e reconhecimento, registro minha gratidão:

À minha **família**, pelo incentivo, apoio e compreensão diante das minhas ausências. Ao meu marido, **Jessé**, pelo amor, parceria e paciência com meu mau-humor durante a escrita. Ao meu filho, **Davi**, pela alegria e por dividir sonhos e brincadeiras comigo; amo ser sua mãe! Aos meus **pais**, que mesmo com pouca escolaridade incentivaram meus estudos desde a graduação e me apoiaram no cuidado com meu filho. À minha irmã, **Luciana**, pelo encorajamento e conselhos em todas as horas.

Às queridas amigas **Ana e Luana** (parceiras do *Leia Mulheres/SCS*), pela escuta acolhedora, apoio nos momentos difíceis e por compartilharem tantos (des)propósitos!

À minha orientadora, **Ana Cláudia Munari Domingos,** pela paciência em conviver com as minhas ansiedades, com meus exageros, pela firmeza na condução desta pesquisa e pela confiança demonstrada diante dos numerosos desafios. Tu és incrível!

À professora (minha eterna orientadora) **Ângela Cogo Fronckowiak**, mulher-mãe, de braços gigantes como os do BGA, em quem saúdo todos os professores que alimentaram minha alma e me inspiram a seguir em frente.

Às professoras da **banca de qualificação**, em especial à pesquisadora **Regina Dalcastgnè**, pelas contribuições essenciais na delimitação deste estudo; os mesmos agradecimentos estendo às professoras da **banca de defesa** de Tese**.**

À memória da **Dona Dercy**, cuja presença tão querida permanece viva através da amizade da Ana Cláudia e do Jordan.

Aos colegas do **Grupo de Pesquisa e Extensão Lendo Mídias** e a todos que emprestaram os livros analisados no *corpus*.

À toda equipe do **Programa de Pós-Graduação em Letras da UNISC**, especialmente à secretária e amiga **Luana Pranke** e, em nome deles, todos os **colegas e amigos do PPGL** que participaram dessa emocionante e bela jornada!

Ao **ensino público e comunitário**, que garantiu minha formação, também por meio de bolsas de pesquisa e extensão, e à **CAPES**, pelo apoio institucional e financeiro fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, tanto no Mestrado quanto no Doutorado.

Por fim, às **mulheres escritoras** que li e com quem dialoguei em pensamento. Obrigada por me fazerem refletir e, simplesmente, por existirem!

...ofereço-lhes o texto que escrevo, ignoro se o entendem, como
ignoro se a minha presença ativa bate asas como a borboleta
que causa um tufão sobre o Pacífico
"é para si", e concluo "é para nós".

Maria Gabriela Llansol, Onde vais, drama-poesia?

RESUMO

A forma como a história é contada nunca é neutra: trata-se sempre de uma construção cultural e política. Ignorar as mulheres da narrativa histórica e literária não constitui mera omissão, mas um mecanismo ativo de reforço da desigualdade. Partindo desse pressuposto, esta tese investiga como a participação das mulheres no campo literário (re)configura a ficção brasileira contemporânea, buscando compreender como elas escrevem e publicam. A partir de uma abordagem qualitativa e exploratória que se debruça sobre um corpus composto por 28 obras de escritoras brasileiras contemporâneas - selecionadas a partir das leituras dos clubes *Leia Mulheres* em todo o Brasil, combinando mapeamento de prêmios literários, editais, iniciativas e listas de vendas com leitura atenta das obras -, o estudo analisa a correlação entre a materialidade do objeto-livro e seus paratextos (Genette, 2009) e as estratégias de autorreflexão narrativa e subjetividade, como metalinguagem, metatexto e metaescrita (Jungblut, 2019). A pesquisa identificou como o ato de escrever, nas obras analisadas, se torna um tema central, manifestando-se em estratégias visuais, como rasuras e mudanças tipográficas, ou em escolhas estruturais, como a fragmentação e a polifonia. Do mesmo modo, as escritoras demarcam nos peritextos, como orelhas, agradecimentos e dedicatórias, sua presença como sujeitos, constituindo-se em dispositivos de inscrição da subjetividade, reivindicando suas próprias narrativas e rompendo com o silenciamento histórico. Seguindo as tendências apontadas pelos estudos literários apostadas por autores como Dalcastagnè (2026), Dalcastagnè; Leal, (2023), Domingos (2018, 2020), Figueiredo (2013, 2020a), Melo (2013), Perrone-Moisés (2016) e Resende (2008), o estudo destaca o surgimento de vozes plurais, incluindo narradores em primeira pessoa, crianças, idosas e sujeitos marginalizados, mostrando como temas relacionados ao cotidiano, à memória, a às experiências de gênero e às desigualdades estão influenciando a dinâmica do sistema, gerando novas formas narrativas, além de tensões, disputas e releituras do cânone literário. A pesquisa conclui, ainda, que a transformação do mercado editorial brasileiro não resultou de uma abertura institucional, mas da pressão exercida pelas próprias mulheres, como produtoras, leitoras e consumidoras, que forçaram o sistema a validar suas vozes por questões econômicas e culturais, transformando temas periféricos em centros de interesse comercial e crítico.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Escrita de mulheres. Mercado editorial. Metalinguagem. Paratextos.

RIASSUNTO

Il modo in cui la storia viene raccontata non è mai neutro: si tratta sempre di una costruzione culturale e politica. Ignorare le donne nella narrativa storica e letteraria non costituisce una semplice omissione, ma un meccanismo attivo di rafforzamento della disuguaglianza. Partendo da questo presupposto, questa tesi indaga come la partecipazione delle donne nel campo letterario (ri)configuri la narrativa brasiliana contemporanea, cercando di comprendere come scrivono e pubblicano. Partendo da un approccio qualitativo ed esplorativo che si concentra su un corpus composto da 28 romanzo di scrittrici brasiliane contemporanee – selezionate sulla base delle letture dei club *Leia Mulheres* in tutto il Brasile, combinando la mappatura di premi letterari, bandi, iniziative e classifiche di vendita con un'attenta lettura delle opere –, lo studio analizza la correlazione tra la materialità dell'oggetto-libro e i suoi paratesti (Genette, 2009) e le strategie di autoriflessione narrativa e soggettività, quali metalinguaggio, metatesto e metascrittura (Jungblut, 2019). La ricerca ha identificato come l'atto di scrivere, nelle romanze analizzate, diventi un tema centrale, manifestandosi in strategie visive, come cancellature e modifiche tipografiche, o in scelte strutturali, come la frammentazione e la polifonia. Allo stesso modo, le scrittrici affermano la propria presenza come soggetti nei peritesti, quali prefazioni, ringraziamenti e dediche, che fungono da dispositivi di espressione della soggettività, rivendicando le proprie narrazioni e rompendo con il silenzio storico. Seguendo le tendenze individuate dagli studi letterari promossi da autori quali Dalcastagnè (2026), Dalcastagnè; Leal (2023), Domingos (2018, 2020), Figueiredo (2013, 2020a), Melo (2013), Perrone-Moisés (2016) e Resende (2008), lo studio evidenzia l'emergere di voci plurali, tra cui narratori in prima persona, bambini, anziani e soggetti emarginati, mostrando come temi legati alla vita quotidiana, alla memoria, alle esperienze di genere e alle disuguaglianze stiano influenzando le dinamiche del sistema, generando nuove forme narrative, oltre a tensioni, controversie e riletture del canone letterario. La ricerca conclude inoltre che la trasformazione del mercato editoriale brasiliano non è stata il risultato di un'apertura istituzionale, bensì della pressione esercitata dalle donne stesse, in qualità di autrici, lettrici e consumatrici, che hanno costretto il sistema a dare voce alle loro esigenze per ragioni economiche e culturali, trasformando temi marginali in centri di interesse commerciale e critico.

Parole chiave: Letteratura brasiliana contemporanea. Scrittura femminile. Mercato editoriale. Metalinguaggio. Paratesti.

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Quadro 1 - Desenvolvido a partir de estudos sobre os principais prêmios literários brasileiros, a linha do tempo identifica os momentos em que as mulheres escritoras se destacam nas premiações. 18

Quadro 2 - Especificidades dos Prêmios Jabuti, São Paulo, Sesc, Biblioteca Nacional e Kindle. 63

Quadro 3 - Quadro comparativo dos dados de cada Prêmio. 68

Quadro 4 - Obras que compõem o corpus de pesquisa. 141

Quadro 5 - Mapeamento peritextual do corpus: legitimação e redes de apoio. 201

Figura 1 - Capas dos três volumes da obra *Escritoras Brasileiras do século XIX* (1999, 2004, 2009). 46

Figura 2 - Linha do tempo com o ano de criação dos principais Prêmios Literários brasileiros. 60

Figura 3 - Relação de editoras que só publicam mulheres ainda em atuação (2025). 91

Figura 4 - À esquerda, capa do segundo álbum de estúdio da banda New Order, *Power, Corruption & Lie* (1983). À direita, capa do livro de Natália Borges Polesso, publicado pela Companhia das Letras. 171

Figura 5 - À esquerda, capa do livro *Foi um péssimo dia*, publicado pela editora Dublinense. À direita, capa de *A extinção das abelhas*, publicado pela editora Companhia das Letras. . 172

Figura 6 - Imagem da capa do livro *A pediatra*, publicado pela Companhia das Letras. 174

Figura 7 - Capas dos livros de Socorro Acioli, publicados pela Companhia das Letras. 175

Figura 8 - Fotografia da capa interna revela aridez do sertão em referência à paisagem da narrativa. 176

Figura 9 - Capas dos livros de Micheliny Verunschk, publicados pela Companhia das Letras. 178

Figura 10 - Capas de *Outros cantos, Quarenta dias* e *Carta à rainha louca*, publicadas pela Alfaguara. 179

Figura 11 - Capas das novas edições de *Quarenta Dias* e *Outros Cantos* pela Alfaguara/ Companhia das Letras, em 2025. 180

Figura 12 - À esquerda, capas de É *sempre a hora da nossa morte amém* e de *Se Deus me chamar não vou*, ambas pela Editora Nós; à direita, capa do romance *A árvore mais sozinha do mundo,* pela editora Todavia. 183

Figura 13 - Capa e contracapa do romance *Não fossem as sílabas do sábado*, pela editora Todavia. 184

Figura 14 - À esquerda as duas capas de *O peso do pássaro morto*, pela Nós e pela Companhia da Letras, respectivamente; à direita, capa de *Pequena Coreografia do Adeus*. 186

Figura 15 - À esquerda, capas de *Tudo é rio* pela Quixote+do, de 2014 e Record, de 2021, respectivamente; à direita, capa do romance *Véspera*, pela editora Record. 187

Figura 16 - À esquerda, edição pela Quixote+Do Editoras Associadas, em 2018; à direita, edição pela Record, em 2024. 188

Figura 17 - Capa do romance *Corpo desfeito*, pela editora Alfaguara. 189

Figura 18 - À esquerda, litografia de Johann Moritz Rugendas, intitulada Rua Direita (1835), utilizada como fundo da capa do romance *Nada digo de ti, que em ti não veja*; à direita, capa do livro de Eliana Alves Cruz. 191

Figura 19 - Capas dos romances de Eliana Alves Cruz, *O crime do cais do Valongo, Água de barrela* e *Solitária*. 192

Figura 20 - À esquerda, capa da primeira edição/impressão, em edição especial pela Mazza Edições, em 2003; à direita, a capa da terceira edição, em 2017. 194

Figura 21 - Capa e contracapa do livro *Becos da Memória* trazem fotografias do acervo pessoal de Conceição Evaristo. 195

Figura 22 - À esquerda, capa do romance *Canção para ninar menino grande,* de 2022, pela editora Pallas, traz a imagem de *Desdobramentos sobre sankofa,* de Antônio Obá, óleo sobre tela, 2021; à direita, capa da primeira edição, pela Unipalmares, em 2018, de autoria da ilustradora Iléa Ferraz. 196

Figura 23 - Trecho da obra *Carta à rainha louca* demonstra a metalinguagem. 225

Figura 24 - Recorrência do uso do riscado em *Carta à rainha louca*. 226

Figura 25 - Trecho da obra *Carta à rainha louca* demonstra estratégias de metatextualidade, metalinguagem e metaescrita. 227

Figura 26 - Exemplos que dão indícios, no livro, da metaescrita. 229

Figura 27 - Página do romance exemplifica os apagamentos. 234
Figura 28 - Páginas de *Controle* ilustram o movimento da narradora com o texto. 239
Figura 29 - Exemplo da primeira página do romance demonstra a estrutura narrativa. 245
Figura 30 - Páginas do romance demonstram a estrutura narrativa em prosa poética. 254
Figura 31 - Elementos indiciais da história em *Água de Barrela*. 258
Figura 32 - Fontes históricas presentes em *O crime do Cais do Valongo.* 261
Figura 33 - Exemplo da organização narrativa em Conceição Evaristo. 264

SUMÁRIO

1 PERCORRENDO AS TRILHAS DAS MULHERES ESCRITORAS NO BRASIL: UM PONTO DE PARTIDA 13

2 A PRODUÇÃO LITERÁRIA DAS MULHERES NO BRASIL: DESBRAVANDO ESPAÇOS E ABRINDO CAMINHOS 30

2.1 O lugar das mulheres na história e no cânone literário brasileiro 38

2.1.2 Mulheres e seus primeiros escritos públicos: a influência dos jornais e revistas 51

2.2 A consolidação da literatura nacional a partir dos Prêmios Literários: onde estão as mulheres? 55

3 MULHERES OCUPANDO ESPAÇOS EDITORIAIS NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA 80

3.1 Rompendo as lógicas de produção: mulheres escrevendo e publicando no Brasil contemporâneo 80

3.2 Travessias e caminhos forjados: autoria e edição de mulheres na literatura contemporânea 100

3.3 O cânone em questão: perspectivas e contradições da escrita de mulheres 119

4 A ESCRITA EVIDENTE: MULHERES ESCREVENDO E PUBLICANDO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO 137

4.1 Tendências da literatura brasileira e a ficção escrita por mulheres 137

4.2 Nos limiares do texto: marcas e estratégias de visibilidade nos peritextos de romances contemporâneos escritos por mulheres 160

4.3 A linguagem é mulher: marcas e vozes nas escritoras contemporâneas 214

5 PALAVRAS EM MOVÊNCIA, E O QUE MAIS CABE EM NOSSAS BOLSAS 270

REFERÊNCIAS 287

ANEXOS 298

1 PERCORRENDO AS TRILHAS DAS MULHERES ESCRITORAS NO BRASIL: UM PONTO DE PARTIDA

E que era preciso continuar decifrando os vestígios do tempo
os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que por
baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia.
A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda.
A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram,
dos que estavam sendo e dos que viriam a ser.

Conceição Evaristo

A partir da metáfora da trilha, um caminho rudimentar, geralmente estreito e impenetrável entre vegetação, é que iniciamos este percurso (no plural, pois o caminho é uma construção coletiva), certamente menos tortuoso do que foi para as mulheres que desejaram escrever e publicar em outros tempos. “Inenarradas” ou “subnarradas”, expressões deliberadamente escolhidas por Ana Elisa Ribeiro (2020) para denominar aquelas que ousaram escrever, publicar ou editar livros. Mas antes de enumerar uma série de estatísticas, propomos um exercício simples, convite já sugerido pelas idealizadoras do Clube de Leitura Leia Mulheres, ou mesmo pelas criadoras do Clube de Assinatura Amoras Livros: irmos até nossas estantes, separar os livros entre autoras mulheres e autores homens. Tirando raras exceções, a maior parte das bibliotecas pessoais concentra um número muito maior de escritores, transparecendo a assimetria histórica de gênero. O mesmo acontece nas livrarias, bibliotecas públicas e nas universidades, no Brasil e no mundo. A explicação advém do mesmo embasamento: ao longo da história, as mulheres tiveram menos oportunidades de se dedicar à literatura e à educação, consequentemente acabaram sendo menos publicadas, premiadas, divulgadas e menos lidas em comparação aos seus pares; quando publicavam, muitas vezes ainda usavam pseudônimos masculinos. Essa questão paradoxal será aprofundada ao longo da tese, mas adiantamos que elas publicaram, sim, e eram premiadas, como é o caso da *best-seller* Júlia Lopes de Almeida, uma das escritoras mais lidas da Belle Époque, ou Narcisa Amália, primeira mulher a se profissionalizar no jornalismo no Brasil, cujo livro de estreia, *Nebulosas* (1872), foi premiado, recebeu elogios até de Machado de Assis, mas enfrentou o isolamento e campanhas de difamação que tentavam deslegitimar sua capacidade intelectual. De todo modo, o desequilíbrio não está restrito ao mercado editorial, mas é um indicador importante para refletirmos sobre as mudanças que queremos na sociedade.

Não são poucos os casos de escritoras que assinaram com autoria anônima ou pseudônimos masculinos. Um dos mais conhecidos mundialmente é de George Eliot, que de fato era Mary Ann Evans. George Sand, por sua vez, era Amantine Dupin, uma das mais importantes autoras francesas do século XIX. As irmãs Charlotte, Emily e Anne Brontë — Charlotte, autora de J*ane Eyre*, e Emily, de *O morro dos ventos uivantes* – publicaram inicialmente seus livros sob os pseudônimos masculinos de Currer, Ellis e Acton Bell, respectivamente; Anne Brontë assinava como Acton Bell.

Conforme já apontado, os hiatos das nossas bibliotecas particulares são uma consequência dessas lacunas, desses silenciamentos e apagamentos (Garcia *et al*., 2025): no âmbito do Prêmio Nobel de Literatura[1], em suas 122 edições (até 2025), apenas 18 mulheres foram laureadas, o que representa aproximadamente 14,7% do total de premiados. No cenário nacional, o Prêmio Jabuti, em sua categoria de maior prestígio (Romance), mantém uma estatística histórica de exclusão: menos de 25% das obras vencedoras foram escritas por mulheres, embora essa proporção tenha demonstrado tendência de alta na última década. Quanto à Academia Brasileira de Letras (ABL), a composição institucional ainda reflete um hiato de gênero muito mais significativo, já que, atualmente, das 40 cadeiras[2], apenas seis são ocupadas por mulheres, um incremento tímido em relação às décadas anteriores. É imperativo recordar que a primeira delas a romper essa barreira foi Rachel de Queiroz, em 1977, exatos 80 anos após a fundação da casa, em 1897. Por fim, o Prêmio Camões, referência máxima para a literatura em língua portuguesa, apresenta um histórico de nove premiadas em suas 37 edições realizadas desde 1989.

Esses dados corroboram a hipótese de que, embora a produção autoral feminina seja crescente, os mecanismos de consagração e os tribunais de valor literário ainda operam sob lógicas de representatividade assimétrica – e esse é um dado importante para a circulação do texto literário. Ainda que a produção literária das mulheres venha consolidando espaços de reconhecimento, cujo processo deve ser lido mais como uma conquista ativa do que como uma concessão passiva, permanece evidente a necessidade de transitarmos por “um caminho de resistência, que repercute um histórico de apagamento e de violências enraizadas, bem como de questões políticas, sociais, de gênero e étnico-raciais” (Cury, Almeida, Melo, 2023, p. 11).

Dada a natureza desta pesquisa, que se fundamenta não apenas na análise técnica de objetos literários, os livros, mas em uma trajetória de implicação direta e amorosa com o

[1] A última mulher laureada foi a sul-coreana Han Kang (2024), totalizando 18 mulheres.
[2] A ocupação subiu para seis cadeiras com a entrada de Ana Maria Gonçalves, a mais recente eleita (2025).

tema, peço licença para adotar a primeira pessoa do singular neste parágrafo. Esta escolha temática não busca o subjetivismo em detrimento do rigor acadêmico, mas apenas o reconhecimento do meu lugar nesse contexto – que diz respeito a compreender que toda fala parte de uma posição social e isso impacta o modo como ela é ouvida – e da localização do saber, conforme propõe a epistemologia feminista. A indissociabilidade entre a minha perspectiva como pesquisadora das obras escritas por mulheres desde a graduação, incentivada pela professora doutora Eunice Piazza Gai – por meio da atuação em projetos de pesquisa e extensão voltados ao tema, o que se desdobrou em uma investigação sistemática durante o Mestrado, quando aprofundei as representações da maternidade -, e a minha atuação como mediadora, desde 2020, do clube de leitura *Leia Mulheres* na minha cidade, Santa Cruz do Sul, uma parceria com duas queridas amigas da pós-graduação, podem soar, muitas vezes, excessivamente políticas. Considero inviável descolar a produção deste conhecimento da minha vivência, especialmente a experiência com as dezenas de mulheres que conversam sobre livros, também escritos por mulheres, mas sobretudo sobre a vida e seus deslocamentos, nos encontros mensais e nas tantas outras palestras e eventos especiais promovidos pelo grupo. Esse lugar de escuta e partilha coletiva permitiu-me observar, de forma empírica, como a mediação literária atua como um (re)conhecer-se como escritora. Dentre tantos depoimentos que presenciei desde o dia em que decidimos embarcar na aventura de mediar um grupo de leitores, o mais especial aconteceu em 2025, durante o Sarau em alusão ao Dia da Mulher, quando uma das participantes pediu a palavra para descrever o seu reencontro com uma "vontade escondida de ser escritora", revelando que o contato com a literatura feminina por meio do clube foi capaz de despertar nela o desejo pela narrativa, que antes se via apenas como espectadora. O despertar dessa voz dentro dela revela que o fim do silêncio não se esgota no gesto de abrir um livro, mas surge dessa urgência que as mulheres têm de tomar a palavra para si. ~~Ocupar o papel de narradora é, nesse sentido, um ato de reparação para nós, mulheres!~~

O apagamento não é apenas a ausência de palavras, mas de uma perspectiva de mundo. ~~E quando uma mulher não narra a si mesma, ela é narrada pelo outro.~~ Sem a versão das mulheres ou sem a participação delas, a história da humanidade é contada apenas através do poder ou da guerra; ou sem a visão delas sobre sua participação nesse sistema, como nos mostrou Svetlana Alexijevich em seu *A guerra não tem rosto de mulher* (1983). Mas também desaparecem o cotidiano, o cuidado, o desejo, a gestão dos afetos e a resistência silenciosa das vivências do ambiente doméstico, espaços tradicionalmente femininos e considerados irrelevantes ou menores e que costumam trazer uma visão de sociedade baseada na

interdependência e na preservação da vida, em contraste com a lógica da produtividade e do domínio. Historicamente, isso resultou na patologização dos sentimentos das mulheres, como a ideia da histeria – útero, em grego, é *hystera* – ou na simplificação de sua existência aos papéis de musa, mãe ou serva. No entanto, também percebemos que a subalternização, embora cruel, conferiu às mulheres uma posição privilegiada de observação, ~~já que quem está no centro do poder raramente questiona a estrutura; quem está na margem, para sobreviver, precisa decifrar as engrenagens do sistema.~~ Quem está no centro raramente questiona por que as coisas são como são; elas parecem "naturais", revelando o caráter artificial e construído das normas sociais. Significa pensar que o olhar da margem não é apenas um olhar de sofrimento, mas um olhar de superioridade analítica sobre o funcionamento do mundo.

As histórias da escrita e da leitura, abordadas por autores como Roger Chartier (1996, 1999), Fischer (2009) e Manguel (1997) nos mostram que a forma como lemos mudou o modo como sentimos, como aconteceu com a passagem da leitura em voz alta, feita coletivamente, para a leitura silenciosa. O livro permitiu que a mulher daquele contexto, letrada, burguesa, muitas vezes ainda confinada ao espaço doméstico, acessasse outros mundos – e ao longo do trabalho faremos o exercício de tensionar essas ideias, que insistem em fixá-la como uma categoria universal, quando sabemos das especificidades de raça e classe, por exemplo. Por outro lado, essa mesma cultura rotulou a escrita e a leitura “femininas” como "perigosas" ou "excessivamente sentimentais". No século XIX, acreditava-se que o romance poderia corrompê-las, despertando desejos de autonomia ou insatisfação com a vida doméstica. O livro era visto como um objeto de sedução que poderia retirá-la do seu papel de "anjo do lar".

Se antes o livro era o objeto que carregava o "perigo" para dentro de casa, hoje ele é o meio que as autoras usam para expor o perigo já existente no ambiente doméstico, ~~como o silenciamento e as mais distintas violências.~~ Ao usar a metalinguagem e outros recursos de autorreferencialidade, as escritoras não apenas escrevem livros; elas denunciam a forma como a história da cultura tentou controlar a relação delas com esse objeto. Apagamento e silenciamento tem a ver, também, com a falta de reimpressões e de novas edições das obras escritas por mulheres, ou seja, a dimensão material da circulação do livro, assim como a dificuldade de acesso em acervos públicos e comerciais configuram um silenciamento material e logístico. Esse cenário justifica a atuação de grupos de pesquisa, mas também do trabalho de mediação, como os clubes de leitura, que priorizam a produção contemporânea para garantir a viabilidade do acesso e o fomento econômico de autoras vivas.

A disponibilidade do livro em bibliotecas, sebos e livrarias dificulta o acesso à leitura pois, se não tem nem para comprar, como ler?

Quando as mulheres não publicam, os leitores também perdem. Suas ausências no mercado editorial empobrecem a experiência dos leitores e reforça visões de mundo limitadas. Ao considerarmos a escrita não como um mero instrumento de comunicação, mas como um regime de visibilidade que organiza quem pode falar, o que pode ser dito e quem tem direito a ser ouvido (Rancière, 1995), também podemos pensar que ler autoras mulheres é fundamental para romper com histórias únicas[3] e estereótipos, permitindo o acesso a uma pluralidade de perspectivas que representam metade da população mundial. Além de promover a equidade, essa prática incentiva o mercado a publicar e divulgar mais livros escritos por mulheres, criando uma maior demanda em prol do crescimento da oferta dessas obras e um cenário literário mais justo e diverso para todos os públicos.

Neste contexto de apagamento, buscamos compreender, através desta pesquisa, como a participação das mulheres no campo literário, como autoras e escritoras[4], confere novas configurações à ficção[5] brasileira contemporânea. Nosso recorte temporal compreende apenas o momento desde os anos 2012, quando percebemos maior inserção de obras escritas por elas no cenário literário brasileiro. Para chegar a tais considerações, realizamos estudos a partir dos finalistas e vencedores nos principais prêmios literários brasileiros (o Quadro 1), assim como dos editais de fomento e outras iniciativas públicas e privadas, cujos resultados, problematizados na seção a seguir, nos sinalizaram o início de uma reconfiguração na cadeia de valor editorial (Thompson, 2013) a partir daquele período. O momento coincide também com o impacto causado no campo literário e editorial brasileiro quando da divulgação da primeira etapa da pesquisa realizada sobre a personagem do romance brasileiro contemporâneo pelo grupo da pesquisadora Regina Dalcastagnè (2005, 2010, 2012). Esses dados podem ser cruzados com as listas de livros mais vendidos da Amazon, do Portal

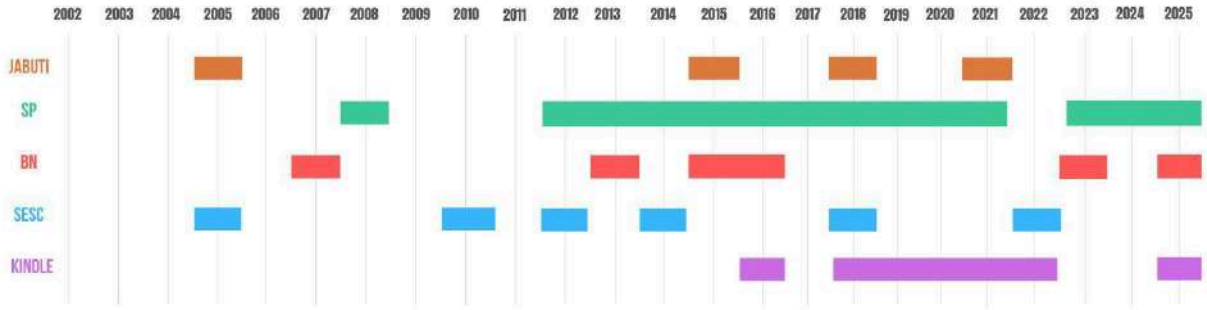
[3] O termo faz referência a uma das palestras mais assistidas do TED Talk, em 2009, assim como ao livro *O perigo de uma história única (2019),* de Chimamanda Ngozi Adichie.

[4] O assunto será abordado de maneira mais aprofundada nas seções subsequentes, mas cabe aqui diferenciar autor e escritor: para Roger Chartier (1998), "o inglês evidencia bem esta noção e distingue o *writer*, aquele que escreveu alguma coisa, e o *author*, aquele cujo nome próprio dá identidade e autoridade ao texto" (p. 32, grifo nosso); e "o escritor (*écrivain*) é aquele que escreveu um texto que permanece manuscrito, sem circulação, enquanto o autor (*auteur*) é também qualificado como aquele que publicou obras impressas", (CHARTIER, 1998, p. 32, grifo nosso). Com a autopublicação, "entretanto, é necessário rever a segunda citação feita a partir do livro de Chartier: o escritor pode ser considerado um autor a partir do momento em que torna públicas as suas obras também de forma digital" (BRUST, 2014, p. 12).

[5] Quando utilizamos o termo ficção ao longo do texto estamos nos referindo, especificamente, ao gênero romance. Os termos são utilizados como sinônimos em função da definição utilizada nos dados catalográficos das obras.

Publishnews e da Revista Quatro Cinco Um, entre outras referências para o mercado literário brasileiro.

Quadro 1 - Desenvolvido a partir de estudos sobre os principais prêmios literários brasileiros, a linha do tempo identifica os momentos em que as mulheres escritoras se destacam nas premiações.



Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados coletados e descritos na seção 2.2 (2025).

A partir desses parâmetros serão estabelecidas relações entre o campo editorial, observado em relação à publicação das mulheres[6], e algumas tendências da literatura contemporânea, já demarcadas por diversos pesquisadores. Para isso, compomos um corpus de romances que serão analisados a partir de outras pesquisas que sinalizam coincidências temáticas e estilísticas entre essas obras (Domingos, 2018, 2020; Jungblut, 2019; Figueiredo, 2013, 2020; Neves, 2013). Quando colocamos a questão sobre como publicam e escrevem as escritoras brasileiras na contemporaneidade, muitas possibilidades se apresentam, pois há muitas variáveis que compõem e dão conta desse universo. Foi preciso eleger "uma tese" entre tantas hipóteses, que desse conta de responder sobre esse campo complexo e, assim, selecionamos objetos observáveis. Desse modo, a tese não foi imposta ao corpus, mas surgiu dele.

A delimitação dos elementos analíticos desta pesquisa não precedeu a leitura, mas derivou de um movimento indutivo e dialógico com as obras. Diante da complexidade que envolve o 'como' escrevem e publicam as mulheres na contemporaneidade, optou-se por um olhar que permitisse aos objetos observáveis emergirem a posteriori, ainda que limitado. Assim, as categorias aqui apresentadas – como a "teoria da cesta", de Ursula Le Guin, a ideia de "paisagem literária" (Del Fuego) e a metaescrita (Jungblut) – não foram hipóteses rígidas aplicadas ao corpus, mas sim recorrências identificadas após uma imersão crítica. Tal escolha

[6] Diante da insuficiência de uma categoria universal "mulher", esta pesquisa adota o feminismo como uma pauta essencialmente interseccional. Essa premissa nos direciona ainda, prioritariamente, ao embasamento teórico a partir de intelectuais mulheres e o comprometimento de visibilizar conhecimentos frequentemente preteridos na academia.

justifica-se pela necessidade de que a tese responda às transformações do campo literário, em vez de moldar a ficção a conceitos pré-estabelecidos; foi o próprio corpus que, em sua materialidade, ditou as variáveis necessárias para a compreensão das estratégias de autoria e publicação que definem o atual cenário brasileiro.

Em pesquisa ao Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), especificamente em outubro de 2025, encontramos: 693 ocorrências para os termos mulher/escritora, em âmbito de mestrado, mestrado profissional e doutorado, nas áreas de conhecimento da Lingüística, Letras e Artes, Ciências Humanas, Multidisciplinar e Ciências Sociais Aplicadas; encontramos, ainda, 45 resultados para as palavras-chave mulher/mercado editorial e 195 incidências para mulher/ campo literário nos mesmos parâmetros.

Nossa busca não utilizou o termo autoria/escrita feminina por considerá-lo marcado por um essencialismo, cujo reducionismo muitas dessas escritoras buscam justamente escapar. Evitaremos o uso do termo de forma acrítica, pois entendemos que a ideia de que exista uma uniformidade na linguagem ou em certas temáticas inerentes à escrita de mulheres deve ser questionada, de modo a não simplificar a diversidade e a riqueza criativa das autoras. Nesse sentido, sempre que diante da linguagem que confere sentido à terminologia do campo, buscaremos situar espaços, fronteiras e nossas escolhas. Entendemos as mulheres como um grupo heterogêneo e complexo, constituído por muitas identidades, diferentes e contraditórias, não se limitando ao gênero ou ao sexo biológico; por outro lado, partilham em grande medida as pressões e expectativas impostas por uma sociedade que continua a ser dominada pelos homens e que entende essa complexidade a partir da simplificação do "feminino".

Observamos algumas dezenas de trabalhos empenhados no resgate histórico, muitos deles em abrangência regional ou local, assim como uma infinidade de estudos sobre representação da mulher, compondo a maior parte deles, além de análises pontuais sobre o clube de leitura *Leia Mulheres*, o *Clube de Escrita para Mulheres* e a respeito dos coletivos literários, como o *Mulherio das Letras*. Listamos abaixo alguns dos trabalhos que nos sinalizam o estado da arte ao nos permitirem partir de saberes já construídos, conforme busca realizada.

- *Representação da mulher escritora em Vésperas, de Adriana Lunardi* – de Maria Zeneide de Macedo Melo, Dissertação, 2013;
- *Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira: perspectivas de rupturas e continuidades*, de Lígia de Amorim Neves, Dissertação, 2013;

- *#leiamulheres: campo literário e ciberespaço*, de Raysa Ferreira Soares, Dissertação, 2019;
- *Profissão escritor: a trajetória literária de Adriana Lisboa (um estudo de caso)*, de Neila Brasil Bruno, Tese, 2019;
- *Leituras feministas: metacrítica e campo literário brasileiro contemporâneo*, de Amanda Maria Garcia Holgado de Oliveira, Dissertação, 2019;
- *Dos sites aos livros: um estudo sobre as interferências da escrita literária da internet no mercado editorial*, de Bianca Gallieri Honorio, Dissertação, 2020;
- *A hora e a vez de Adriana Lunardi: escritas de mulheres e biografema*, de Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge, Tese, 2020;
- *Primavera Literária Afro-brasileira: Do apagamento à reinvenção, a produção escrita de mulheres negras e sua inserção no mercado editorial*, de Noêmia Duque, Dissertação, 2021;
- *O direito de publicar: autopublicação, fast-publishing e tecnologias digitais no mercado editorial brasileiro*, de Pollyanna de Mattos Moura Vecchio, Tese, 2022;
- *Não apague o que você escreve: um estudo sobre a escrita de mulheres por meio da observação participante,* Tatiana Carolina Lazzarotto, Dissertação, 2023;
- *O espaço da escritora no cenário literário brasileiro contemporâneo: coletivos literários de mulheres*, de Jéssica Casarin, Tese, 2023.

Comparados com outros assuntos relacionados à literatura, identificamos algumas lacunas de pesquisa que relacionam “mulheres escritoras” e “mercado editorial” na contemporaneidade. Considerando que, historicamente, o discurso sobre a técnica e a teoria da escrita foi um monopólio masculino, vemos o conceito de paratexto (capas, orelhas, prefácios, quarta capa), a partir de Genette (2009), como um campo fértil pouco explorado sob a lente de gênero, já que muitas pesquisas focam apenas em quem publica, mas ignoram como se publica e mesmo o objeto-livro como o resultado de uma equação. Quem são os intelectuais convidados para legitimar o trabalho das escritoras? Existe uma rede de apoio mútua entre mulheres ou a legitimação ainda depende de nomes masculinos de peso? São perguntas iniciais que servem, em alguma medida, para guiar nosso caminho.

Outras áreas de conhecimento inexploradas ou insuficientemente investigadas envolvem o papel da mulher como mediadora e influenciadora literária, o papel das pequenas

editoras geridas por elas na formação de um novo cânone, assim como de estudos que cruzem dados de registros de ISBN com marcadores de gênero e raça para mapear o volume real de produção que não chega às grandes livrarias. A lista pode se estender para pensar, por exemplo, de que maneira o conceito de Escrevivência[7], a partir de Conceição Evaristo, tem moldado não apenas o texto, mas a forma como os livros são lançados e debatidos em clubes de leitura e feiras literárias independentes ou como o fenômeno das antologias e coletivos de escritoras opera como forma de entrada no mercado para evitar o isolamento da autoria individual. Essas e tantas outras lacunas apontam para uma necessidade de deslocar o estudo da literatura do texto isolado para a sociologia do livro (Sapiro, 2019), entendendo que o silenciamento não ocorre apenas na escrita, mas em toda a cadeia de produção e circulação.

Esse problema de pesquisa inclui entender se essa escrita está demarcada por similaridades que possam configurar aquilo que tem sido chamado de “escrita de mulheres”: obras que podem (ou não) ser lidas a partir da pauta feminista, a qual vem acrescentando muitos títulos importantes sobre o olhar da mulher não apenas para a história pessoal, mas principalmente para a história coletiva. Levando-se em conta que foi negado às escritoras todo um período de constituição da literatura, marcado por questões sócio-históricas e de construção de identidade nacional, nos perguntamos sobre de que modo todas essas peculiaridades da literatura brasileira aparecem na produção delas[8].

Questões linguísticas e culturais advindas do colonialismo, questões sociais como a da escravidão, ou ainda políticas, como a da independência e da formação da república, por exemplo: tudo isso foi discutido a partir da visão do homem na perspectiva de uma sociedade

---

[7] O termo Escrevivência, utilizado pela escritora e pesquisadora brasileira Conceição Evaristo, faz referência àquela escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do povo afrodescendente. Conceição cunhou o termo para sua literatura, comprometida com a condição de mulher negra em uma sociedade marcada pelo preconceito. A Escrevivência não é a escrita de si, porque esta se esgota no próprio sujeito e carrega a vivência da coletividade. Pensar o conceito no campo acadêmico é, para a escritora, retomar a apropriação do "epistemicídio" feita pela filósofa Sueli Carneiro. O termo envolve a escassez de referências bibliográficas negras nos estudos das diferentes áreas do conhecimento.

[8] Em uma conversa informal realizada por videochamada com a escritora Maria Valéria Rezende, cujo contato inicial se deu via contato telefônico, pudemos entender, a partir do relato de uma escritora consagrada, como são os processos de escrita e publicação. Ela, que nunca almejou seguir a carreira literária, mas nasceu em famílias de escritores, reforça o preconceito da sua época: "apenas as mulheres *solteironas*, com mais de 40 anos, escreviam livros" (REZENDE, 2026). Maria Valéria nos contou, ainda, que sempre gostou de contar histórias e de escrever, especialmente cartas, mas que a carreira iniciou por acaso, por volta dos 60 anos, quando amigos (uma delas Lygia Fagundes Telles) elogiaram seus textos e ela resolveu inscrever o livro *Vasto Mundo* - que, para ela, "é um romance em que quem narra é o chão e o protagonista é o povo, a comunidade" (REZENDE, 2026) -, no Prêmio Cidade de Belo Horizonte. Como em sua época as mulheres não tinham chance no jornalismo internacional, que era seu desejo profissional, e ela já participava de atividades da igreja católica, acabou se tornando freira missionária para viajar pelo mundo e viver outras experiências. De qualquer modo, “a escrita nunca saiu de mim, eu sempre escrevi muito, tem conto meu espalhado em todos os lugares da casa. Eu trabalhava como educadora popular no interior, tinha pouco dinheiro, então eu dava de presente de aniversário para os amigos um conto meu”.

também patriarcal. Essa tradição mudou e foi sendo sendo tensionada pelas transformações estéticas de cada época. A literatura brasileira sempre foi atravessada por grandes questões históricas e sociais, e, ao longo dos movimentos literários, a forma de lidar com essas questões foi se diversificando, passando do diálogo entre textos e culturas para o diálogo entre as mídias. No Modernismo, por exemplo, o retorno à busca por uma literatura brasileira favoreceu o surgimento da intertextualidade (Samoyault, 2008) e da interculturalidade (Canclini, 2007); na pós-modernidade, são os fenômenos intermidiais que se tornam tendência, fomentados pela convergência das mídias. A partir dessas considerações, nos questionamos se haveria um resgate de "velhas" questões pela literatura produzida por mulheres? Ao mesmo modo como os homens escreviam e ainda escrevem a partir das suas visões de mundo, seria possível distinguir uma diferença entre as perspectivas dos dois gêneros? Talvez seja necessário questionar se o sexismo dessa pergunta também não seria uma forma equivocada de perceber a literatura brasileira. É nesse sentido que a questão que fomenta esta tese – sobre como elas escrevem e publicam – precisa, antes, pensar sobre para onde olhar, para que não caia na armadilha do imposição de papéis e limitações rígidas, forçando a vista sobre o que não é diferença, mas igualdade.

Já a escolha de analisar o objeto-livro e o produto publicado justifica-se pela compreensão de que a literatura não se encerra no texto, mas se expande para a sua dimensão material e mercadológica. Ao investigar o gênero romance a partir de sua configuração material, é possível acessar camadas temáticas que muitas vezes encontram-se latentes nos peritextos (Genette, 2009) - capas, orelhas, prefácios e notas. Nesse cenário, a metalinguagem atua como o elo fundamental entre a forma e a política da obra. Ela funciona como uma lente que torna visível a hipótese central desta pesquisa: a de que as escritoras brasileiras utilizam a autoconsciência narrativa para denunciar o processo de sua própria construção enquanto sujeitos literários. Ao falar sobre a escrita dentro da própria escrita, as autoras evidenciam o lugar de fala ao romperem com a neutralidade, mostrando que o texto emana de um corpo e de um tempo histórico situados. A metalinguagem, em suas diferentes manifestações, como a metatextualidade e a metaescrita, deixa ver que o tema dessas obras é, frequentemente, a própria conquista do direito de narrar, transformando o "como se escreve" no "sobre o que se escreve" ou "quem escreve". Ao tematizar o ato de publicar, trazem para o centro da ficção as tensões, os silenciamentos e as estratégias de sobrevivência no campo editorial. Portanto, a análise dos paratextos e dos recursos metalinguísticos permite identificar que a temática do apagamento e da resistência não é apenas um conteúdo abstrato, mas uma evidência física presente na maneira como o livro é concebido, apresentado e lançado ao mundo. A

metalinguagem, assim, se apresenta desde os paratextos – o livro como objeto – até os recursos de escrita, como mostraremos na seção quatro.

O objetivo principal deste trabalho é, desse modo, compreender como as escritoras brasileiras se apropriam dos processos editoriais para escrever e publicar livros e tecer novas (ou não) textualidades contemporâneas. Encontrar respostas pode significar compreender o modo como a participação das mulheres no campo literário, como autoras e escritoras, confere (ou não) novas configurações para a ficção brasileira. A partir de outras pesquisas que já analisaram a literatura brasileira contemporânea, partimos do pressuposto de que a escrita ficcional de mulheres é marcada por duas principais características: a presença de instâncias de narradores em primeira pessoa, biografemas (Barthes, 1984), autoficção, Escrevivência e metaficção, que trazem temas mais relacionados ao universo da mulher; a presença das escritoras na demarcação do espaço do livro como objeto, a partir da autorreferência (metatextualidade, metalinguagem e metaescrita), da paratextualidade e da intertextualidade. Essas questões fazem-nos perceber o lugar para onde olhar: narradoras, autoras e escritoras – os temas de suas histórias e os modos como se deixam ver como sujeitos delas e de sua escrita. Nesse sentido, mais do que responder perguntas, percorremos um caminho, e seus traços são mostrados aqui.

Os objetivos específicos se caracterizam por, inicialmente, (a) apresentar um panorama da literatura feminina no Brasil no cenário contemporâneo, através do mapeamento de clubes de escrita e de projetos que incentivam a publicação por mulheres e, no seguimento, (b) identificar, a partir dos principais prêmios literários brasileiros (Jabuti, Sesc de Literatura, São Paulo de Literatura, Kindle de Literatura e Biblioteca Nacional) e de editais de abrangência nacional, a inserção de mulheres na história da literatura; intrínseco aos dois primeiros objetivos, pretendemos (c) estabelecer relações entre mercado, política pública e escrita/autoria a partir do recorte de gênero. Os objetivos seguintes são, a partir da formação de um corpus de leitura, (d) analisar a escrita literária de mulheres, começando por identificar estilos e modos de expressão (reunidos no recorte do gênero romance) publicados pelas autoras, (e) identificar os principais temas e modos de narrar e (f) analisar semelhanças e diferenças, levando em conta elementos narrativos e editoriais, especialmente paratextos/ peritextos. Ainda que a dimensão da proposta pareça ampla demais, entendemos que cada um desses objetivos é uma fase de compreensão do mesmo objeto e da mesma questão – como escrevem e publicam as escritoras brasileiras -, metodologicamente justificada por conduzir uma linha de pesquisa que se aproxima dele a partir da formação de um corpus mais restrito.

Método, compreendido como conjunto de diretrizes que orientam uma investigação científica, demanda, nos estudos literários, um entendimento próprio, conforme discutem Fabio Akcelrud Durão (2015) e Rejane Pivetta de Oliveira (2009). Por se tratar de uma área de conhecimento, a literatura mostra-se mais aberta a diferentes abordagens metodológicas e teóricas, já que o cenário cultural contemporâneo se afasta dos critérios de legitimação do campo predominantes até o século XIX, o que torna evidente que "a concepção de literatura como verdade redentora acaba bloqueando a reflexão sobre que práticas literárias e em que termos elas tornam-se significativas em diferentes situações e contextos" (Oliveira, 2009, p. 3). É justamente esse "potencial epistemológico", nas palavras de Durão (2015), que autoriza as diferentes vertentes teóricas contemporâneas a funcionarem como lentes de leitura, pois "discutir teoria literária em sua acepção mais ampla terá sempre como pressuposto a capacidade que a literatura exibe para ser algo epistemologicamente produtivo" (Durão, 2015, p. 379). A interpretação fundamentada configura-se como a exigência central dos estudos literários, o que os distingue tanto das ciências exatas, dependentes de resultados empiricamente comprováveis, quanto das ciências humanas em geral, que compensam a ausência de dados objetivos pelo rigor metodológico. Essa centralidade da interpretação, contudo, não dispensa o pesquisador de assumir a responsabilidade de "[...] pensar o lugar que ela ocupa na vida cultural, social e política do nosso tempo [...]" (Oliveira, 2009, p. 11), mesmo diante da fragilidade que lhe é própria, uma vez que "o teor aconceitual da imaginação, o caráter mimético tanto da forma quanto da recepção dos textos, confere à pesquisa em literatura uma fragilidade não encontrada em outras áreas" (Durão, 2015, p. 382); fragilidade essa que, precisamente por isso, exige redobrado cuidado com a argumentação.

Nenhuma escolha de pesquisa é neutra: como lembra Severino (1996, p. 113), "a escolha de um tema de pesquisa bem como a sua realização necessariamente é um ato político. Também nesse âmbito não existe neutralidade". É nesse sentido que se justifica a opção por aproximar a análise das obras de suas condições empíricas de produção e circulação, escolha reforçada pelo predomínio das categorias de aplicação teórica e análise sócio-histórica entre as teses mapeadas por Oliveira (2009). A autora identifica, ao todo, cinco categorias que orientam as investigações em estudos literários, das quais a presente pesquisa dialoga, em diferentes medidas, com quase todas, à exceção talvez da aplicação teórica, categoria que privilegia a obra em seus elementos construtivos, mobilizando aportes conceituais para a leitura dos textos. A análise sócio-histórica, por sua vez, interpreta as obras em relação a outras manifestações artísticas e ao contexto exterior. Já a problematização

teórica, centrada na reflexão e no questionamento de conceitos e problemas literários; o estudo empírico, que recorre a fontes externas ao texto, como arquivos, entrevistas e pesquisa de campo; e a análise sistêmica, voltada às condições materiais de produção, recepção e circulação da literatura, concentram juntas pouco mais de 10% das teses de doutorado levantadas pela autora.

Nossa investigação também se volta às condições materiais de produção da literatura e às suas instâncias de produção, recepção e circulação, na medida em que se propõe a examinar o circuito que "dá existência concreta aos textos, de modo a interferir no seu processo de constituição como objeto literário" (Oliveira, 2009, p. 7). Essa abordagem se combina a uma ênfase na reflexão e no questionamento de conceitos, priorizando não a aplicação teórica, mas a formulação teórica propriamente dita (Oliveira, 2009), em consonância com a concepção de Pedro Demo (1985, p. 23), para quem a "pesquisa teórica é aquela que monta e desvenda quadros teóricos de referência". Baseada nesses preceitos, a metodologia desta pesquisa envolve um estudo exploratório, composto de revisão de literatura sobre mercado editorial, autoria, livro e suas materialidades, seguido por método quantitativo de coleta e qualitativo para a análise dos dados. A abordagem da historiografia literária embasa nosso aporte teórico-metodológico.

O trabalho está dividido em quatro grandes seções além desta introdutória. Na primeira, partindo dos pressupostos de uma historiografia literária, realizamos um breve panorama de obras contemporâneas organizadas em compêndios, dicionários e antologias que se propõe a realizar um trabalho de escavação literária das mulheres que escreveram e publicaram livros no entre-século (XIX e XX). Tal arqueologia, realizada desde a década de 1980 por pesquisadoras de diversas áreas, empresta ao reconhecimento conquistado pelas escritoras no século XXI novas facetas: após o longo período em que foram esquecidas, colocadas à margem, silenciadas, deslocadas, subtraídas ou qualquer outra denominação que se possa dar para o que Constância Lima Duarte classifica como um “Memoricídio”, finalmente os textos produzidos por mulheres as fazem ocupar os espaços que lhes cabem nas artes, na política e na sociedade. Outro ponto da historiografia literária se fixa na influência dos jornais e revistas, os primeiros escritos públicos elaborados por mulheres. Em seguida, em outra subseção, trazemos os dados de uma pesquisa realizada a partir dos finalistas e vencedores dos principais prêmios literários brasileiros e que, junto a outras discussões, demonstra a incipiente inserção das escritoras no cenário literário nacional atual.

A terceira seção dá visibilidade a iniciativas públicas e privadas que movimentam as mulheres para a escrita e publicação de textos literários, como os cursos e oficinas de

escritas, os editais e outros eventos literários. Dentro dela, passamos a buscar, também, respostas sobre como, a partir desse cenário, elas publicam. A aproximação do escritor com seu leitor – e, por que não, do seu público/*fandom*, já que estamos falando de um objeto de consumo, o livro[9] – é outra característica. Identificamos muitas escritoras ofertando e ministrando oficinas de escrita criativa, participando de feiras e festas literárias e, especialmente, tornando mais pessoal a comunicação com seus receptores por meio de plataformas digitais e ambientes virtuais. Elas mostram o papel do leitor no fluxo produtivo, em referência à concepção de cadeia editorial e de valor levantada por John Thompson (2013). Concomitantemente, há o surgimento e a consolidação de editoras independentes organizadas por elas, assim como maior presença em projetos editoriais de marcas importantes no cenário contemporâneo do mercado editorial.

Nessa mesma seção, realizamos uma reflexão crítica das relações entre autora-escritora-editora, além de sinalizar para as configurações contemporâneas de publicação de livros. Para entender o universo da publicação por mulheres, partimos de três ideias principais: o rompimento das barreiras que forçaram os apagamentos, a questão da autoria e a formação do cânone.

A pesquisa da tese foi organizada, para tanto, em duas etapas principais. A primeira situa a ficção produzida por mulheres no cenário contemporâneo brasileiro a partir de uma perspectiva histórica dos principais prêmios literários e editais públicos, assim como identifica projetos editoriais e selos, clubes de escrita e divulgação, entre outras iniciativas voltadas para a inserção delas no mercado editorial, envolvendo, desse modo, pesquisa bibliográfica e mapeamento com base em documentos e pesquisas quantitativas e estão dispostas nas seções dois e três. Dentre as estratégias de coleta dos dados utilizadas estão o enfoque nos prêmios voltados à publicação de romances – como o Jabuti, o Sesc de Literatura, o São Paulo de Literatura, o Literário Biblioteca Nacional e o Kindle de Literatura, bem como dos editais e chamadas destinados à publicação de livros em abrangência nacional. Nosso intuito foi verificar a inserção feminina ao longo da história das premiações, assim como identificar as editoras pelas quais os livros foram publicados, se independentes ou tradicionais. Não se tratou apenas de verificar o estado da arte, mas também contribuir com um panorama mais atual desses elementos que compõem aquilo que entendemos como objeto da tese – "como publicam livros" as mulheres escritoras brasileiras.

---

[9] De acordo com a pesquisa Panorama do Consumo de Livros (CBL; NIELSEN BOOKDATA, 2025), as mulheres pretas e pardas representam 30% do total de consumidores de livros e metade das que compram livros. Elas também formam atualmente o maior grupo consumidor do país.

A análise nos levou a observar um tímido reconhecimento delas na literatura de ficção; enquanto em algumas premiações há maior presença de mulheres entre os finalistas e vencedores, outras continuam invisibilizando suas publicações. A contemporaneidade revela um estreitamento do vínculo entre escritoras e público através de plataformas digitais e eventos literários, aliado ao fortalecimento de mulheres na gestão editorial e no mercado independente, impulsionado por demandas sociais por equidade de gênero. Há um movimento do mercado, mas esse ainda é baseado em demandas sociais e políticas de equidade de gênero.

A quarta seção é aquela que se volta para o tema da escrita e integra a segunda e principal etapa do estudo. Ela faz convergir as discussões trazidas pela crítica, que busca identificar e apontar tendências da literatura brasileira contemporânea. A partir desse panorama já traçado, selecionamos instâncias para as quais olhar objetivando responder como elas escrevem. Nele são analisadas, efetivamente, as obras selecionadas: um corpus de obras de ficção contemporânea, especificamente romances, publicados por escritoras brasileiras, para tecer relações entre a revisão de literatura e os achados de campo, sempre buscando aproximar com a discussão sobre mercado e produção editorial e estabelecendo relações com diversos aspectos adjacentes ao campo literário e, especialmente, à formação do cânone. Um deles é identificar a hipótese da maior presença delas no mercado editorial por conta dos clubes de escrita, projetos e incentivos, tanto públicos quanto particulares. Para que se possa tecer algumas generalizações no que diz respeito à "escrita de mulheres", entendemos que é preciso encontrar critérios que dêem conta de uma representação; optamos, assim, por trabalhar com o Clube de Leitura *Leia Mulheres*, tomando-o como referência para uma seleção, um cânone de obras escritas por elas, por assim dizer.

As estratégias analíticas, centralizadas na quarta seção, desdobram-se em etapas interdependentes que buscam integrar a narrativa, o gesto autoral e o suporte material do livro. O estudo é realizado a partir de uma abordagem qualitativa exploratória em um corpus de 28 romances contemporâneos, cuja seleção foi uma sugestão da Banca de Qualificação de Tese, em 2024, derivada da cartografia de 60 clubes do projeto *Leia Mulheres* (ANEXO A), conferindo à pesquisa uma legitimidade ancorada na circulação real, no impulsionamento de vozes femininas e no cenário literário atual. Ao priorizar autoras vivas e produções publicadas a partir de 2014, o estudo delimita um recorte temporal e estético que evita a saturação por figuras já consolidadas na historiografia, como Clarice Lispector ou Lygia Fagundes Telles, focando, em vez disso, na efervescência de uma produção que responde às tensões do momento contemporâneo, sempre cientes dos problemas e limitações que

envolvem uma pesquisa em tempo real. Essa curadoria estratégica assegura uma amostra que, embora profunda, respeita a heterogeneidade temática e evita a imposição de generalizações redutoras, permitindo que as obras sejam compreendidas em sua própria complexidade.

O percurso dessa etapa inicia-se, assim, pelo mapeamento do estado da arte das tendências contemporâneas no panorama literário brasileiro, seguida da problematização do panorama editorial, analisando os peritextos (Genette, 2009), como orelhas e contracapas, que configuram o livro como objeto de consumo e cultura, um dos motivos pela escolha de não utilizar ebooks. Tal perspectiva preenche lacunas significativas na crítica brasileira ao tratar a literatura não apenas como abstração estética, mas como um campo de forças onde a autoria feminina negocia sua visibilidade, legitimidade e circulação no mercado. Por fim, a pesquisa avança para uma leitura atenta orientada pelos conceitos de metalinguagem, metatextualidade e metaescrita, conforme descrita por Jungblut (2019). Essa fase foi crucial para desvelar a materialidade do ato de escrever e a centralidade do narrador como demarcador da subjetividade feminina, em um olhar direcionado para o ponto onde a autoria se encontra com a estética. Ao analisar como as mulheres escrevem (metaescrita) e como são publicadas (objeto-livro), percebemos que os temas como violência, corpo e memória, não são meros conteúdos, mas formas de ação política que utilizam o romance para coletar e partilhar as experiências da vida, preenchendo as lacunas deixadas pelo cânone tradicional.

A análise desse corpus teve por objetivo responder sobre a questão que é ainda anterior à primeira – sobre como publicam – mas que, em vista de que é mais coerente traçar um percurso do macro ao micro, acaba por vir depois: “como escrevem” as mulheres escritoras brasileiras na contemporaneidade. Como já comentamos, olhar para essa escrita a partir do sujeito “mulher” pode resultar em falsos resultados. Por isso, partimos de uma crítica já concretizada sobre as tendências da literatura contemporânea que buscaram trazer à tona traços observáveis dessa escrita.

São critérios de análise os achados de Lígia Neves (2013), que identificou em sua dissertação temas recorrentes, como a problematização acerca da perda de identidade dos sujeitos, da violência e da metalinguagem, e as observações de Sandra Regina Goulart (2010) acerca das configurações das personagens, em sua maioria femininas, que habitam zonas de transição, marcadas pelo trânsito constante, pela ausência de raízes fixas e pela experiência contínua de deslocamento, do mesmo modo que Ana Cláudia Munari Domingos (2018, 2020) aponta estratégias da autoficção e da metaficção – por ela entendidas como fenômenos intermidiais – como tendência das práticas em hipermídia na literatura brasileira contemporânea. Por fim, o exercício da metalinguagem e da intertextualidade, assim como da

metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991) e do uso de biografemas (Barthes, 1984), em narrativas autoficcionais ou autobiográficas, além de narrativas escritas em primeira pessoa e a utilização de estratégias como metaficção[10] e Escrevivência.

De todo modo, o resultado das análises corrobora com algumas das nossas hipóteses iniciais sobre como a ficção escrita por mulheres reconfigura a literatura contemporânea, de que as escritoras abandonam a imitação dos modelos canônicos masculinos e consolidam uma voz autoral própria, marcada pelo uso da primeira pessoa, pela metaescrita, por formas híbridas de narração e pela Escrevivência, recusando, de certo modo, os gêneros literários tradicionais. Diante disso, o rigor estético dessas obras não é apenas uma escolha artística, mas estratégia de legitimidade, já que elas recusam o rótulo de nicho e reivindicam o que sempre foram, literatura sobre a experiência humana, não constituindo-se um subgênero, mas reposicionando o próprio conceito de universal literário, conferindo novas configurações estéticas, epistemológicas e políticas. Seguimos, então, percorrendo a trilha feita pelas escritoras silenciadas para chegarmos à essa paisagem literária contemporânea.

[10] Segundo DOMINGOS (2020, p. 23), "a metaficção é sempre um fenômeno intermidial porque não é uma referência ao texto em si, como acontece na metatextualidade, ou uma virada sobre a linguagem, como na metalinguagem, nem ao conteúdo de outra obra, como a intertextualidade, mas à ficção – neste caso, ao romance [...]".

2 A PRODUÇÃO LITERÁRIA DAS MULHERES NO BRASIL: DESBRAVANDO ESPAÇOS E ABRINDO CAMINHOS

> *Com apenas quinze horas por semana empregadas na busca pela subsistência, resta bastante tempo para fazer outras coisas. Tanto tempo que talvez os mais incansáveis, aqueles que não tinham um bebê por perto para alentar suas vidas, ou alguma habilidade para criar, cozinhar ou cantar, ou mesmo pensamentos interessantes para pensar, decidiram sair e caçar mamutes. Os caçadores mais habilidosos então retornavam cambaleando com uma carga de carne, muito marfim, e uma história. E não era a carne que fazia diferença. Era a história. É difícil contar uma história realmente emocionante de como arranquei uma semente de aveia selvagem da casca, e depois mais uma, e mais outra depois mais uma, e então cocei minhas picadas de mosquito, e ouvi minha filha dizer algo engraçado, e de como fomos ao riacho, bebemos um pouco de água e observamos as salamandras por um tempo, até eu encontrar outro campo de cereais... Não, não se compara, essa minha história não consegue competir com aquela que narra o modo como enfiei minha lança profundamente no titânico flanco peludo enquanto minha filha, empalada por uma enorme presa, se contorcia gritando, com o sangue jorrando por toda parte em torrentes carmesins, e como um outro filho foi esmagado como geleia quando o mamute caiu sobre ele, enquanto eu atirava minha infalível flecha diretamente em seu cérebro através de seu olho.*
>
> Ursula K Le Guin, em *The Carrier Bag Theory of Fiction (1986)*.

À exceção daqueles que buscam enaltecer as autoras canônicas que já tem alguma fortuna crítica considerável, a imensa maioria dos compêndios e manuais que se propõe a caracterizar a literatura brasileira a partir de uma historiografia faz parecer que as mulheres não escreveram e sequer existiram. No entanto, percebemos que essa narrativa sugere uma inexistência que a realidade dos arquivos contradiz: das margens ao centro, escritoras sempre transitaram por espaços de criação e edição, o que nos impele a questionar o lugar das mulheres não apenas na ficção, mas na própria crítica literária. Quando nos deparamos com ementas e bibliografia de cursos de literatura, quantas aparecem? A crítica, a história e a teoria literária têm sido espaços deliberadamente ocupados por homens.

Massaud Moisés (2004a, 2004b, 2004c), professor e pesquisador brasileiro, responsável por formar várias gerações de professores de Literatura, tem obras que são consideradas referências para os Cursos de Letras até hoje. Alguns dos livros e manuais seus que tiveram grande divulgação no meio universitário e também nas escolas são *A Literatura Portuguesa*, com mais de 30 edições, *A Literatura Brasileira Através dos Textos*, *A*

Literatura Portuguesa Através dos Textos, *A Criação Literária* e *Dicionários de termos literários*. Em *História da literatura brasileira* (2004a), dentre as centenas de nomes citados no índice remissivo, onde figuram estudiosos, personalidades históricas e escritores, aparece apenas uma dezena de mulheres, em sua grande maioria citadas por seus relacionamentos afetivos com algum dos escritores; são exceções algumas estudiosas, todas estrangeiras, referenciadas em notas de rodapé.

Já no Volume II da mesma coletânea (Moisés, 2004b), que trata do período entre o Realismo e o Simbolismo, pouca novidade na bibliografia anexa: cita, muito brevemente, as escritoras Francisca Julia, Julia Lopes de Almeida, Carmen Dolores (pseudônimo de Emília Bandeira de Melo), Cecília Meireles, Gilka Machado e a estudiosa e crítica literária Lucia Miguel Pereira, essa seguidamente referenciada ao longo da obra. Quando trata do Modernismo, no terceiro volume do manual, Moisés (2004c) é um pouco mais generoso ao figurar mulheres já no sumário da coletânea, apresentando Cecília Meireles no primeiro momento da prosa modernista e, no segundo momento, Rachel de Queiroz na prosa e Henriqueta Lisboa na poesia. Nas tendências contemporâneas, a partir de 45, merecem destaque por parte do estudioso Hilda Hilst, Stella Leonardos, Renata Pallottini, Marly de Oliveira, Myriam Fraga e Neide Archanjo. Já na prosa, dentre dezenas de escritores homens aparecem Clarice Lispector, Maria de Lourdes Teixeira, Dinah Silveira de Queirós, Maria Alice Barroso, Nélida Pinon, Lygia Fagundes Telles e Julieta de Godoy Ladeira. Por fim, na seção sobre atualidade, figuram os destaques Ana Cristina César, Adélia Prado, Olga Savary, Dora Ferreira da Silva, Edla Van Steen e Márcia Denser. A respeito desse último período ele ainda tece algumas considerações a respeito dessas escritoras:

> Em parte fruto da vaga de liberalização e permissividade que dominou os anos 70/80, e em parte como reação ao contexto sociopolítico nacional, presencia-se o aparecimento de várias escritoras [...]. [...] O realismo constitui, na verdade, a principal característica dessas contistas e romancistas voltadas para a "condição feminina" [...] (Moisés, 2004c, p. 405).

Vejamos que, enquanto essa escrita de mulheres se volta para a "condição feminina", os homens, na falta de comentário similar, são aqueles que tratam da condição universal da *humanidade*. A crítica do final do século XIX a meados do século XX simplificava essa a literatura, apontando para um resultado com características tipicamente femininas – marcadas pela condição sexual, portanto. Dificilmente um escritor é alvo de crítica por ter produzido uma obra "masculina demais" ou, ainda, "branca demais". A isto também se deve o efeito de inferiorização dos escritos produzidos por mulheres, que passa a

ser realizado por uma espécie de filtro das políticas culturais majoritárias do período. Quando alguma obra literária produzida por uma mulher era tida como proeminente, recebia, logo em seguida, a rubrica de produção feminina – fator que leva muitas escritoras a rejeitar o termo até hoje.

E no rol de obras compostas de diversos volumes, cujas propostas são trazer um estudo completo da literatura brasileira está *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (2003). O primeiro dos seis livros faz uma introdução, apresentando "preliminares e generalidades", e os seguintes volumes percorrem historicamente os movimentos literários (ou eras, como o autor denomina), desde o Barroco ao Realismo até o Modernismo e o Romantismo, finalizando com mais de 600 páginas de relações e perspectivas acerca do cânone. Nenhuma novidade: seguem os mesmos preceitos e os recortes similares ao compêndio citado acima. Edições seguintes, inclusive a atualizada de 2023, lançada com pompa pela Global como "o mais completo" entre os compêndios da literatura brasileira, traz a colaboração de Eduardo Coutinho como editor e acrescenta o Pós-modernismo.

Os dois volumes do clássico *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, que trata da construção da ideia de nacionalismo literário, escritos pelo sociólogo e professor Antônio Cândido (1997) e publicados pela primeira vez em 1959, têm sido tratados como referência essencial para estudantes e pesquisadores interessados na história e na evolução da literatura no Brasil. É inegável que ele tenha sido um defensor da democratização da cultura e do acesso à literatura para todos os segmentos da sociedade. Seu discurso sobre o direito à literatura é um manifesto potente sobre o modo como ela tem (justamente) o poder de promover a reflexão crítica sobre a realidade social e política, ainda hoje servindo aos propósitos do ensino de literatura. No entanto, em seu recorte das obras que servem a esse direito, observamos os mesmos apagamentos, pois os volumes são marcados, sobretudo, pela ausência de autoras no núcleo do sistema literário construído pelo crítico. Ao mesmo tempo em que leitoras e figuras femininas aparecem lateralmente, como público imaginado ou como personagens mediadas pela crítica de autores homens, essa configuração produz um quadro da identidade brasileira da literatura em que a experiência feminina entra como tema, alegoria ou leitor/destinatário, mas quase nunca como sujeito autoral ou como agente crítico. O recorte privilegia um conjunto de autores homens, na mesma perspectiva historiográfica diacrônica, do Arcadismo ao Realismo, deixando de fora escritoras que hoje são reconhecidas como parte da tradição oitocentista e novecentista, por exemplo. Como caráter de reflexão, enquanto o crítico menciona Narcisa Amália essencialmente em nota bibliográfica, ao lado de outros nomes secundários do Romantismo, em *Um Espelho para*

Narcisa: Reflexos de uma Voz Romântica (1999), a pesquisadora Christina Ramalho faz o movimento inverso: trata-a como poeta plena, situando-a dentro, e não à margem, da tradição romântica brasileira, ao lado de Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias e Castro Alves, e trata de mulher, natureza e crítica social abolicionista. A recepção de *Nebulosas* (1872) na época comprova o peso da obra.

Em uma entrevista durante a Festa Literária de Paraty, em 2011[11], Antônio Cândido manifestou um distanciamento deliberado da produção literária contemporânea, fundamentando sua posição em uma perspectiva nostálgica e canônica que privilegia o "esplendor" estético da tradição modernista. Ao admitir que não leu obras recentes nas últimas duas décadas, o crítico estabelece uma hierarquia valorativa pautada na autoridade de nomes consagrados – como Guimarães Rosa e Drummond – em detrimento dos autores atuais, o que evidencia uma contradição metodológica no campo da crítica: a emissão de um juízo de valor em relação ao presente sem a leitura prévia, revelando que a postura de Cândido reflete um fenômeno historiográfico em que a manutenção do cânone se sobrepõe ao exame da alteridade contemporânea, consolidando o passado como o único referencial de qualidade literária.

Esse sistema canoniza uma certa imagem de nação, de língua e de tradição que é também generificada, pois privilegia experiências, espaços e sociabilidades masculinas (academias, jornais, grupos intelectuais) como eixo da história literária, como bem explora Carolina Correia dos Santos (2020). Estudos[12] como esse defendem que ler Cândido contra o eixo implica deslocar o foco: em vez de apenas repetir o cânone proposto, é preciso interrogar o que ficou fora dele, como se construíram os critérios de valor e de maturidade literária e de

---

[11] https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0707201123.htm

[12] Pesquisas a partri da crítica feminista e da história da literatura de autoria feminina mostram que há um conjunto expressivo de escritoras oitocentistas, hoje, reconhecidas como relevantes para o período que o compêndio de Antônio Cândido cobre, mas que não entram na sua seleção. Podemos citar Maria Firmina dos Reis (1822–1917), autora de *Úrsula* (1859), atualmente já apresentada como o primeiro romance brasileiro publicado por uma mulher e como marco da ficção abolicionista; Júlia Lopes de Almeida (1862–1934), romancista e contista de grande circulação no fim do século XIX e início do XX, ativa no debate abolicionista e na imprensa e que tem sido recolocada como figura-chave da narrativa urbana e da discussão sobre cidadania feminina. Outras prosadoras e jornalistas oitocentistas como Nísia Floresta (1810–1885), ensaísta, educadora e autora de textos em defesa da instrução feminina e dos direitos das mulheres, hoje lida como precursora do feminismo no Brasil; Ana Luísa de Azevedo Castro, Joana Paula Manso de Noronha, Maria Benedita Bormann (Délia), Maria Angélica Ribeiro e outras prosadoras ligadas à imprensa do século XIX, listadas em levantamentos recentes de escritoras oitocentistas. Estudos de história literária de autoria feminina reúnem ainda nomes como Narcisa Amália, Delfina Benigna da Cunha, Amélia Beviláqua, Francisca Júlia e diversas colaboradoras de jornais e revistas, mostrando que a produção de mulheres no século XIX é numerosa e variada em gêneros. Como veremos mais adiante, há um crescente consenso de que a ausência dessas autoras em histórias literárias canônicas (entre elas a de Cândido) contribuiu para seu esquecimento posterior e que sua reinserção altera a imagem do período, sobretudo no que diz respeito à abolição, cidadania e representação da experiência feminina. Quantas outras não puderam ser resgatadas desse apagamento?

que maneira esses critérios, ao se apoiarem em pressupostos androcêntricos, são exemplares de um modo de fazer história literária que naturaliza a exclusão de escritoras, tratando a ausência como simples reflexo de falta de obras. Quando sabemos que uma crítica posterior mapeou autoras ativas nos mesmos períodos, a evidência de um apagamento se concretiza.

Se as obras que buscam realizar uma revisão histórica mais completa da história da literatura brasileiras, aglomerando três, cinco ou mais volumes, apagam as escritoras, os manuais que se propõem a realizar uma "breve" ou "concisa" história da literatura brasileira sequer lembram que elas existiram. É exemplo o *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, de Massaud Moisés (1998): das mais de três dezenas de colaboradores, apenas três mulheres. Mais chocante ainda é o reflexo presente no índice remissivo de autores: em uma lista com mais de 500 nomes, encontramos somente 26 escritoras, em grande parte voltadas para a literatura infantil, importante espaço para as mulheres. Como para se redimir do evidente apagamento, a obra apresenta "as emendas e acréscimos mais urgentes" (Moisés, 1998, p.12) à quinta edição, em que são citadas Júlia Lopes de Almeida, Henriqueta Lisboa, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Teresa Margarida da Silva e Orta, Nélida Pinon, Dinah Silveira de Queirós, Raquel de Queiroz e Lígia Fagundes Teles.

Em sua *Breve história da literatura brasileira*, o escritor Erico Veríssimo (1995), em sua atividade de crítico literário, a partir de uma série de palestras em inglês, tem como objetivo apresentar a literatura brasileira para o público norte-americano. Isso torna ainda mais emblemático o fato de, dentre os mais de 450 nomes citados ao longo da obra, as únicas escritoras mulheres não cheguem a duas dezenas. São elas: Francisca Julia, na poesia parnasiana; Rosalina Coelho Lisboa, Gilka Machado, na poesia simbolista; Albertina Bertha e Julia Lopes de Almeida, na ficção; Cecília Meireles e Adalgisa Nery na poesia depois de 1930; Lia Correa Dutra, Lucia Miguel-Pereira, Carolina Nabuco, Raquel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Dinah Silveira de Queirós e Tetrá de Teffé na ficção do mesmo período; em ensaios de crítica e história, são citadas Lídia Besouchet, Lucia Miguel Pereira e Maria Jacinta. Em Bosi (2003), em Nejar (2007) ou em Roncari (2002), nenhuma novidade: as poucas citadas *en passant* apenas recebem atenção do historiador e crítico em razão de um relacionamento afetivo com os autores homens. Este último se propõe, logo no prefácio, a "mudar o paradigma do livro didático" e se questiona: "em que livro gostaríamos de ter estudado literatura?". Novamente me permito falar em primeira pessoa do singular, pois, enquanto aluna do curso de Letras que fui, posso responder garantindo que gostaria de conhecer uma história da literatura mais equânime e plural, com textos literários escritos por mulheres, por negros, por indígenas, outrossim, bastante diferente do apresentado pelo

historiador[13]. A lista de livros acerca da crítica e da história literária não se esgota e, no entanto, segue empenhada em "anarquivar" as escritoras, para utilizar o termo proposto por Constância Lima Duarte.

Mesmo a obra de Lucia Miguel Pereira, *História da literatura brasileira: prosa de ficção, de 1870 a 1920 (1988),* referência para muitos dos historiadores até hoje, repete os apagamentos, demonstrando que, mesmo as mulheres, reproduzem discriminações de gênero. Publicado originalmente em 1950, o estudo abarca 50 anos de produção literária no Brasil, examinando 23 autores da ficção agrupados por semelhança de traços estilísticos; no entanto, o levantamento sobre a produção ficcional menciona somente 12 escritoras. Ainda que ela discuta as ausências e os esquecimentos de diversos escritores ao longo da história das publicações no Brasil daquele período, pouco problematiza o lugar das mulheres nesse contexto de consolidação de uma literatura nacional, operando com categorias de valor que não davam conta do que essas escritoras estavam, de fato, realizando. Pereira trata a raridade de mulheres com contribuições significativas à literatura brasileira apontando Júlia Lopes de Almeida como a única exceção digna de nota por seu trabalho extenso e reconhecido pela crítica. Ainda que recebendo dele um elogio ambíguo, que a isola como "a mulher que se salva" em vez de reconhecer uma tradição literária feminina mais ampla, ela foi uma das primeiras mulheres a conquistar voz relevante entre os críticos literários e a comunidade acadêmica no Brasil; mesmo assim, o autor reproduz o apagamento que a tradição do "homem letrado" impôs às mulheres de letras em geral. A inserção de uma mulher nos espaços de autoridade crítica não garante, automaticamente, solidariedade de gênero na avaliação de outras autoras, especialmente quando os critérios de valor literário em jogo continuam sendo os herdados de uma tradição predominantemente masculina, como veremos ao longo da nossa discussão.

Os obstáculos que restringiram a atividade das escritoras brasileiras ao longo da história literária deste país podem ter se modificado com o passar do tempo, mas ainda estão presentes e são impeditivos para muitas delas. Apesar dos avanços, as mulheres ainda enfrentam desafios na indústria editorial em pleno século XXI, incluindo preconceito de gênero nas decisões, falta de representação em prêmios literários e disparidades salariais entre autores homens e mulheres. Além disso, a própria crítica literária é constituída majoritariamente por homens, como veremos mais adiante. Elas fazem literatura e participam

[13] Felizmente, até a conclusão desta pesquisa, pudemos acompanhar a publicação das mais de 600 páginas do livro *Uma história da literatura brasileira contemporânea* (2026), de autoria da pesquisadora Regina Dalcastagnè, uma obra abrangente, crítica e acessível da ficção das últimas décadas no Brasil.

do circuito literário do país há décadas: idealizaram e participaram de saraus, associações e jornais literários[14]. É justamente por meio de uma assimetria social entre os gêneros que o modelo fantasioso de mulher ganha forma por meio de clichês e visões padronizadas sobre o que significa ser feminina/ser mulher (Grosso, 2021). Parafraseando Virginia Woolf (2014), é como se elas fossem uma invenção dos homens na literatura.

Assim, a crítica acabou se caracterizando por se amparar mais numa construção social e política relacionada à autoria do que nos atributos inerentes ao próprio texto. Sendo uma das esferas mais eurocêntricas, sexistas e elitizadas dentro do campo literário, os nomes recorrentes nos estudos literários e alguns escritores-críticos borram e padronizam a crítica literária no Brasil. A relação dos Críticos Literários do Brasil[15] disponibilizada na Wikipédia, ainda que simplista, demonstra padrões de desigualdade muito similares aos que observamos nos manuais. As 25 mulheres[16] que figuram na lista com 152 nomes refletem a pouca diversidade estética e temática do cânone. Essas reflexões apontam para a necessidade de uma ruptura e da releitura da literatura brasileira, cabendo aos críticos desenvolver uma nova epistemologia para análise de textos literários que questione os conhecimentos utilizados para, de um lado, construir o cânone da literatura brasileira e, de outro, usá-lo como referência para uma identidade da nossa literatura, sobretudo ao entender a produção de mulheres como um caso à parte ou mesmo um nicho – o da "escrita feminina".

Ao revisitar esses períodos percebemos que os apagamentos desses compêndios e manuais em relação às escritoras contribuíram para que muitas delas fossem posteriormente esquecidas, funcionando como um mecanismo de consagração de um cânone masculino que os manuais e livros didáticos replicaram. Como um gesto de reparação, acreditamos que a inserção de notas críticas em edições atualizadas poderia funcionar como mecanismo de reelaboração da narrativa sem apagar os textos originais, mas explicitando seus limites de gênero e apontando autoras e circuitos que não são considerados, identificando, assim, a

---

[14] Em documento extraoficial, encontrado por pesquisa da USP, consta o registro do nome de Júlia Lopes de Almeida, única mulher a fazer parte do grupo de intelectuais que fundaram a Academia Brasileira de Letras (ABL). Seguindo o modelo da Academia Francesa, cujos ingressos consistiam em uma prerrogativa masculina, a ABL excluiu o nome de Júlia da listagem final, mesmo ela tendo uma produção literária bastante profícua e variada. Escreveu romances, peças de teatro, crônicas, contos e poemas. No entanto, o marido, Filinto de Almeida, que também integrava o grupo de idealizadores, se tornou um de seus fundadores. O livro *A (in)visibilidade de um legado – Seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida (2017),* de Michele Asmar Fanini, é o resultado de uma pesquisa de pós-doutorado feita no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP.

[15] Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Cr%C3%ADticos_liter%C3%A1rios_do_Brasil

[16] Beth Brait, Eliane Robert Moraes, Fabiane Secches, Flora Süssekind, Gerana Damulakis, Gilda de Melo e Sousa, Guiomar de Grammont, Heloísa Buarque de Hollanda (hoje Heloísa Teixeira, Ísis Valéria Gomes, Bella Jozef, Leda Tenório da Motta, Ligia Chiappini Moraes Leite, Lina Tâmega Peixoto, Lúcia Miguel Pereira, Maria Helena Martins, Maria Lúcia Lepecki, Maria Rita Kehl, Marlyse Meyer, Norma Seltzer Goldstein, Olga Savary, Patricia Peterle, Regina Dalcastagnè, Tatiana Belinky, Walnice Nogueira Galvão e Yudith Rosenbaum.

opção de recorte (masculino, letrado, branco) como um gesto de canonização que hoje pode e deve ser tensionado.

As mulheres, assim, foram negligenciadas, omitidas ou esquecidas pelas histórias tradicionais, tornando difícil para as gerações futuras apreciar plenamente o papel desempenhado por elas na formação da sociedade, como o desta pesquisa, a partir da produção literária. Suas biografias ajudam a corrigir esse desequilíbrio. Por outro lado, assim como os textos reunidos pelas pesquisadoras (Muzart 1999, 2004; Faedrich 2022; Duarte 2022a, 2022b; Ribeiro 2020a, 2020b, 2023) desconstroem uma representação homogênea do lugar delas, seja na história, seja na literatura do século XIX, eles também acabam por solapar qualquer idéia que equivocadamente possamos ter de uma identidade comum a unir todas essas escritoras. Neste sentido, Constância Lima Duarte (2007, p. 65-66) já sinalizava:

> Há de tudo nas páginas destas antologias: desde escritoras que nunca foram mencionadas nas histórias literárias, até outras que, apesar da calorosa recepção de ilustres leitores de seu tempo, como Machado de Assis e Olavo Bilac, também desapareceram excluídas do cânone por uma historiografia e uma crítica de perspectiva masculina, que sistematicamente eliminaram as mulheres do cenário das letras.

Outrossim, não nos contentamos com as *25 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira* e *Mais 30 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira*[17], pois elas expõem o paradoxo estrutural do campo literário: mesmo quando se tenta corrigir uma ausência histórica, os mecanismos de correção continuam operando dentro da mesma lógica de poder que causou a ausência, nesse caso uma curadoria realizada por um escritor branco, localizado no eixo Rio-São Paulo, fazendo com que o julgamento estético sobre o que é relevante, inovador ou "a nova literatura", também não seja neutro. Contentar-nos seria tratar a inclusão pontual como resolução do problema, no lugar do seu vestígio. Além disso, reunir 25 ou 30 autoras muito diferentes entre si em termos de estilo, geração e projeto estético, sob uma única fotografia, corre o risco de apagar as diferenças entre elas em nome de uma coesão de gênero que não existe esteticamente. É tratar o "ser mulher" como uma categoria literária unificadora, quando na verdade é uma categoria sociológica sendo usada para organizar um corpus estético. Mulheres escrevendo fazem quebrar o "'silêncio ensurdecedor' da experiência e da voz das mulheres na cultura e na história ocidentais" (Dallery, 1997, p. 63), e passam a ser não mais objeto dos textos masculinos, mas, sim, tornam-se sujeitos da própria escrita por meio da autoria. Daí a importância de movimentos

[17] As duas obras foram organizadas pelo escritor Luiz Ruffato e publicadas em 2004 e 2005, respectivamente.

como o *Leia Mulheres*, projeto que incentiva, por meio de clubes de leitura que debatem e divulgam obras de autoria feminina, a quebra de paradigmas ao considerarem outras perspectivas de representação delas, muito mais fluidas e dinâmicas.

Nesse contexto, como veremos adiante, a literatura desempenha um papel fundamental na construção e manutenção de identidades, uma vez que opera modelos simbólicos através da representação. Mesmo quando aparenta ser um domínio independente, desvinculado de interesses políticos e econômicos, a literatura está sempre conectada a uma ideia de ideologia. Nela, como em outras manifestações artísticas, estão imbricados valores e aspectos identitários de grupo, da constituição de um coletivo ou nação, sujeitos, ainda que implicitamente, a muitas formas de silenciamento e direcionamento.

2.1 O lugar das mulheres na história e no cânone literário brasileiro

Medo da eternidade – Clarice Lispector

> *Jamais esquecerei o meu aflitivo e dramático contato com a eternidade. Quando eu era muito pequena ainda não tinha provado chicles e mesmo em Recife falava-se pouco deles. Eu nem sabia bem de que espécie de bala ou bombom se tratava. Mesmo o dinheiro que eu tinha não dava para comprar: com o mesmo dinheiro eu lucraria não sei quantas balas.*
>
> *Afinal minha irmã juntou dinheiro, comprou e ao sairmos de casa para a escola me explicou:*
>
> *– Tome cuidado para não perder, porque esta bala nunca se acaba. Dura a vida inteira.*
>
> *– Como não acaba? – Parei um instante na rua, perplexa.*
>
> *– Não acaba nunca, e pronto.*
>
> *Eu estava boba: parecia-me ter sido transportada para o reino de histórias de príncipes e fadas. Peguei a pequena pastilha cor-de-rosa que representava o elixir do longo prazer. Examinei-a, quase não podia acreditar no milagre. Eu que, como outras crianças, às vezes tirava da boca uma bala ainda inteira, para chupar depois, só para fazê-la durar mais. E eis-me com aquela coisa cor-de-rosa, de aparência tão inocente, tornando possível o mundo impossível do qual já começara a me dar conta.*
>
> *Com delicadeza, terminei afinal pondo o chicle na boca.*
>
> *– E agora que é que eu faço? – perguntei para não errar no ritual que certamente deveria haver.*
>
> *– Agora chupe o chicle para ir gostando do docinho dele, e só depois que passar o gosto você começa a mastigar. E aí mastiga a vida inteira. A menos que você perca, eu já perdi vários.*
>
> *– Perder a eternidade? Nunca.*
>
> *O adocicado do chicle era bonzinho, não podia dizer que era ótimo. E, ainda perplexa, encaminhávamo-nos para a escola.*
>
> *– Acabou-se o docinho. E agora?*

> *– Agora mastigue para sempre.*
>
> *Assustei-me, não saberia dizer por quê. Comecei a mastigar e em breve tinha na boca aquele puxa-puxa cinzento de borracha que não tinha gosto de nada. Mastigava, mastigava. Mas me sentia contrafeita. Na verdade eu não estava gostando do gosto. E a vantagem de ser bala eterna me enchia de uma espécie de medo, como se tem diante da ideia de eternidade ou de infinito.*
>
> *Eu não quis confessar que não estava à altura da eternidade. Que só me dava aflição. Enquanto isso, eu mastigava obedientemente, sem parar.*
>
> *Até que não suportei mais, e, atravessando o portão da escola, dei um jeito de o chicle mastigado cair no chão de areia.*
>
> *– Olha só o que me aconteceu! – disse eu em fingidos espanto e tristeza. – Agora não posso mastigar mais! A bala acabou!*
>
> *– Já lhe disse – repetiu minha irmã – que ela não acaba nunca. Mas a gente às vezes perde. Até de noite a gente pode ir mastigando, mas para não engolir no sono a gente prega o chicle na cama. Não fique triste, um dia lhe dou outro, e esse você não perderá.*
>
> *Eu estava envergonhada diante da bondade de minha irmã, envergonhada da mentira que pregara dizendo que o chicle caíra da boca por acaso.*
>
> *Mas aliviada. Sem o peso da eternidade sobre mim.*
>
> Jornal do Brasil, 6 de junho de 1970.

Na busca por fazer emergir o cenário da presença, da memória, do cotidiano e dos múltiplos papéis sociais desempenhados pelas mulheres e com a intenção de fazer circular uma produção ainda desconhecida, pesquisadores de diversas universidades – em sua maioria mulheres – realizaram e continuam exercendo um trabalho de escavação das obras[18] das mulheres de letras do Brasil, bem como de suas respectivas biografias. Pretendemos, nesta seção, situar e contextualizar alguns desses movimentos a partir da perspectiva da historiografia literária[19], enaltecendo o compromisso de resgate histórico de escritoras

[18] A *Coleção Escritoras do Brasil*, editadas pela Livraria do Senado, disponibiliza o trabalho intelectual das escritoras brasileiras de escassa ou nenhuma presença nos cânones literários. Dentre as autoras com obras publicadas estão Josefina Álvares de Azevedo, Júlia Lopes de Almeida, Nísia Floresta, Francisca Júlia da Silva, Francisca Senhorinha da Motta Diniz, Maria Ribeiro, Carmen Dolores, Auta de Souza, Chrysanthème, Alexina de Magalhães Pinto, Teresa Margarida da Silva e Orta, Maria do Carmo de Mello Rego. E outras autoras selecionadas para futuros volumes: Adélia Fonseca, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, Ana Luísa de Azevedo Castro, Antonieta de Barros e Maria Lacerda de Moura. A versão digital de todos os textos pode ser acessada gratuitamente em https://www2.senado.leg.br/bdsf/discover?filtertype_1=series&filter_relational_operator_1=contains&filter_1=escritoras&filtertype_4=title&filter_relational_operator_4=contains&filter_4=&filter_5=&filter_6=&submit_apply_filter=Aplicar&query=-id/563266&scope=/&rpp=10&sort_by=dc.date.issued_dt&order=asc. Mais informações podem ser encontradas no capítulo 7, intitulado *Coleção Escritoras do Brasil: uma nova conspiração das saias,* do livro *Equidade de gênero no Senado Federal*. de 2023, disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/606974/Equidade_genero_Senado_Federal_2ed.pdf.

[19] A historiografia literária é um campo da pesquisa que se concentra na análise e estudo da história da literatura, envolvendo a investigação de obras, movimentos literários, autores e o contexto em que a literatura foi produzida (SÜSSEKIND&DIAS, 2004).

apagadas dos registros da literatura brasileira proposto pelos compêndios, dicionários, antologias e coletâneas, ou, como sinaliza Ana Elisa Ribeiro (2023, p. 29), “recuperar catálogos perdidos, outra travessia, o reverso de publicar”.

A escritora e jornalista Rosa Montero defende, em *Nós, mulheres: grandes vidas femininas (2020)*, que somos tão capazes de ser tudo o que os homens são, inclusive más, iguais nas qualidades e nos defeitos. O grande problema, segundo ela, é a "morte dupla" que sofremos: após a morte física, as mais de 100 mulheres biografadas na obra sofreram o apagamento de suas trajetórias na historiografia, ao contrário dos homens, cujos feitos foram perenizados pela história.

Em torno do debate sobre o fazer biográfico, perspectivas como as da pesquisadora e crítica argentina Leonor Arfuch (2010a; 2010b) têm sido incorporadas aos estudos, sobretudo na proposição de um alargamento dos espaços narrativos do eu, em que “o biográfico se define justamente como um espaço intermediário, às vezes como mediação entre público e privado; outras, como indecibilidade” (Arfuch, 2010a, p. 28). Seus textos são uma exploração teórica do papel que a narrativa desempenha na construção da realidade no entendimento do mundo ao nosso redor, já que, para ela, a narrativa não é apenas uma forma literária ou artística, mas uma parte integrante de nossas vidas cotidianas: usamos narrativas não apenas para nos comunicar com os outros, mas para dar sentido às nossas experiências, construir nossas identidades.

Arfuch (2010a, 2010b) enaltece, ainda, o papel do gênero biografia na construção de identidades, argumentando que as narrativas biográficas não tratam apenas de recontar a vida dos indivíduos, mas de produzir um sentido subjetivo sobre a experiência humana e um senso de comunidade, contribuindo para a formação de identidades coletivas. Ela sugere que as biografias são uma forma de os indivíduos darem sentido às suas vidas, estabelecerem um valor de continuidade e coerência diante das incertezas da vida. Biografias de figuras públicas, selecionadas pela representação ou exemplaridade, muitas vezes refletem valores culturais e ideológicos mais amplos, até mesmo favorecem a construção de identidades nacionais, étnicas ou de gênero.

O ‘eu’ como garantia para a constituição do gênero (auto)biográfico surge a partir do século XVIII, contexto no qual inicia a consolidação do capitalismo e da burguesia, assim como um interesse por relatos de vida da esfera privada (Arfuch, 2010b). Ainda segundo a autora, na literatura de ficção, o romance moderno vinha se consolidando com o surgimento das narrativas em primeira pessoa e com o ‘efeito de verdade’ promovido pelo surgimento de um sujeito ‘real’ e, ainda, através de representações de si em detrimento de representações

míticas ou imaginárias. Tudo isso contribuía para a formação de uma esfera do privado e para promover uma mudança significativa nas relações envolvendo o autor, a obra e o público – este último considerado como copartícipe das narrativas biográficas (Arfuch, 2010b).

Embora não problematize especificamente a questão da produção literária, a filósofa Mary Wollstonecraft – mãe de Mary Shelley, a autora de *Frankesntein: ou o Prometeu Moderno* – representa o marco inaugural do feminismo ocidental. Sua obra *A reivindicação dos direitos das mulheres* (2015), publicado originalmente em 1792, discute a transição de uma condição de subordinação para a reivindicação de direitos civis e educacionais. Inspirada nela, a brasileira Nísia Floresta, apontada como precursora do feminismo no Brasil, escreveu, em 1832, *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens* (1989).

Historicamente relegadas à esfera doméstica, em cujo espaço sua atuação se restringia, primordialmente, à função reprodutiva e à perpetuação da linhagem familiar, as mulheres enfrentaram um sistemático apagamento de suas produções intelectuais. É nesse cenário de invisibilidade que, ainda no século XX, os ensaios de Virginia Woolf apontaram não apenas a falta de obras assinadas por elas e sua exclusão do ambiente acadêmico, mas também a precariedade de registros historiográficos que versassem sobre a trajetória delas sob uma perspectiva não androcêntrica.

Em ensaios fundamentais como *Um teto todo seu* (2014), fruto de conferências proferidas em 1928, e *Profissões para mulheres* (2012), lido pela escritora para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em 1931, e publicado postumamente, em 1942, Woolf articula conceitos que permanecem centrais na crítica feminista contemporânea. Suas reflexões expõem as barreiras estruturais que dificultavam a inserção delas nos campos profissional, intelectual e artístico, evidenciando que a criação literária exige, inevitavelmente, autonomia econômica e espaço físico. Privilegiada por sua origem na elite intelectual britânica, ela desfrutava de uma posição que facilitava sua produção: contava com auxílio doméstico e era coproprietária de uma editora. Essa autonomia editorial permitiu que ela publicasse suas obras sem se submeter aos filtros e vieses do mercado tradicional, consolidando com certa rapidez o reconhecimento de sua genialidade literária sem o entrave de negativas editoriais. Em contrapartida, sua trajetória foi marcada por traumas profundos, incluindo abusos na infância e colapsos mentais severos, além das perdas materiais impostas pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial, que acabaram definindo os contornos de sua experiência particular. A propósito, as primeiras publicações da autora, quando seu nome

ainda era Adeline Virginia Stephen, que datam do início de 1900, foram resenhas e ensaios não assinados para o jornal inglês Guardian.

De acordo com Toril Moi (1988), no âmbito da vertente francesa, Simone de Beauvoir ocupa posição de destaque, tendo se consagrado com a obra *O segundo sexo*, publicada em 1949. Posteriormente, na década de 1960, foram as mulheres da sociedade norte-americana do pós-guerra que passaram a expressar seu descontentamento por meio de *The Feminine Mystique*, de Betty Friedan, lançada em 1963 (Moi, 1988). Inserida nesse contexto e orientada pelo debate acadêmico, a crítica feminista emergiu propondo novas perspectivas de análise com ênfase nas dimensões culturais.

Ainda que o nosso interesse nesta pesquisa seja o contexto brasileiro, é importante observar como aconteceram as transformações de gênero na literatura de língua inglesa, por exemplo. O estudo *The Transformation of Gender in English-Language Fiction*[20], realizado por Underwood, Bamman, Lee (2018), analisou a evolução de gênero em mais de 100 mil títulos de ficção em língua inglesa entre 1780 e 2007, extraído dos bancos HathiTrust e Chicago Text Lab. Os pesquisadores identificaram um declínio inesperado na proporção de autoras e personagens femininas entre 1850 e 1950, desafiando a ideia de progresso linear advindo com o feminismo. Os resultados evidenciaram um declínio acentuado nas obras escritas por mulheres: de 50% dos romances em 1850 para menos de 25% em 1950; pré-1840, elas compunham metade dos romancistas, mas em 1917 os homens dominavam as obras consideradas de "alta cultura", cuja trajetória contradiz as expectativas de ascensão advindas com a primeira onda do feminismo, configurando o declínio no período de 1800 a 1960. No início do século XIX, a escrita de ficção era vista como uma atividade de baixo status e pouco prestígio, o que as permitia ocupar esse espaço. À medida que o romance ganhou importância social e se tornou "alta cultura", a carreira passou a ser mais valorizada, atraindo homens que passaram a dominar o campo.

Esse fenômeno é atribuído à gentrificação da literatura, quando a ficção ganhou prestígio social e passou a ser dominada por homens e críticos masculinos. No início do século XIX, o baixo status da ficção permitiu que as mulheres ocupassem o mercado editorial, mas o cenário mudou com a consolidação de uma crítica literária excludente e contratos editoriais desfavoráveis às autoras. Embora a era de Austen e Shelley[21] contasse

---

[20] UNDERWOOD, Ted; BAMMAN, David; LEE, Sabrina. **The transformation of gender in English-language fiction**. Cultural Analytics, [S. l.], 13 fev. 2018. DOI: 10.22148/16.019. Disponível em: http://culturalanalytics.org/2018/02/the-transformation-of-gender-in-english-language-fiction/ . Acesso em: 6 abr. 2026.

[21] Artigo que traz os resultados da pesquisa: https://people.ischool.berkeley.edu/~dbamman/pubs/pdf/ca2018.pdf

com valores vitorianos menos rígidos, a crítica posterior subalternizou sua produção. A partir de 1940, nota-se uma migração dessas escritoras para a não-ficção – em gêneros como reportagens, biografias e textos acadêmicos –, onde encontraram maior igualdade profissional. Portanto, a perda de espaço na ficção pode ter sido o preço de uma maior integração e flexibilidade em outras esferas da produção intelectual e do mercado de trabalho, pois o estudo propõe que as mulheres podem ter abandonado o romance justamente porque não estavam mais limitadas a ele.

Paralelamente, o estudo revela que as fronteiras linguísticas entre os gêneros se tornaram mais fluidas, com personagens masculinos e femininos sendo descritos de forma menos distinta ao longo do tempo. Enquanto no século XIX as mulheres eram ligadas à interioridade e ao ambiente doméstico, a ficção moderna passou a focar mais em descrições físicas e corporais. Essa retração autoral repercutiu, também, nos personagens: autores masculinos limitaram mulheres a, no máximo, 25% do espaço narrativo, enquanto autoras equilibravam gêneros. A reversão ocorre apenas nos anos 1970, paradoxalmente em período de flexibilização desses papéis na literatura: enquanto as distinções se tornaram mais fluidas e menos marcadas linguisticamente, a presença real delas (tanto como autoras quanto como personagens) nas prateleiras das bibliotecas diminuiu drasticamente entre 1850 e 1950.

O estudo ilumina, assim, sociodinâmicas de prestígio literário, como a profissionalização da crítica, exercida majoritariamente por homens, desconsiderando as contribuições femininas, que passaram a ser subestimadas. Essa problematização pode suscitar interrogações comparativas para a ficção brasileira contemporânea, em que prêmios e circuitos editoriais ainda mediam visibilidades de gênero, como iremos discutir ao longo desta pesquisa.

Já no Brasil, a emancipação intelectual da mulher está diretamente ligada à história da imprensa, como veremos na seção seguinte. Mas foi a conquista do voto, em 1932, um importante marco político, pois, ao tornar-se eleitora, ela passou a ocupar o espaço público. Essa nova posição social reflete-se, aos poucos, na literatura, assumindo a escrita como um exercício de poder e intelectualidade, não mais um passatempo ou uma extensão das virtudes domésticas.

Como assinala Mary Del Priore (2020, p. 27), a configuração do sistema brasileiro que exclui as mulheres como modelo familiar e "uma organização privada maior e mais forte que o próprio poder público" não impediu que, nesse período, surgissem importantes vozes femininas. A já citada Nísia Floresta Brasileira Augusta (pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto), de origem nordestina, e Ana Eurídice Eufrosina de Barandas,

gaúcha, são exemplos de como elas leram, escreveram e publicaram no Brasil apesar das múltiplas barreiras que atravessavam sua trajetória cultural e intelectual. Nesse sentido, Zahidé Lupinacci Muzart (1999, p. 25), corrobora com o fato de que

> [...] a literatura serviu de válvula de escape do confinamento em que viviam. Algumas tiveram consciência já da literatura como profissão, tal como Nísia Floresta, que escreveu romances, diários, cartas, poemas, sempre com objetivos de publicação; como Maria Benedita Bormann, que tematizou a mulher escritora no romance *Lésbia*, e ainda, no mesmo rastro, Inês Sabino que mostrou a alta consciência de suas possibilidades literárias e de sua importância de preservar o nome das outras escritoras, em *Mulheres ilustres do Brasil*. Mas foram poucas as que puderam buscar essa realização profissional.

Intimamente conectadas, as biografias sobre mulheres desempenham um papel crítico na elevação de suas histórias, marginalizadas ou sub-representadas na história. Através do ato de escrever e publicar biografias sobre elas, suas vidas e experiências são trazidas à luz, fornecendo informações importantes sobre suas conquistas, lutas e contribuições para a sociedade. Para Jacques Le Goff (1994, p. 368), "os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva", assim, narrar essas vidas apagadas não apenas as insere na linha do tempo como também faz ver esses mecanismos de apagamento.

A alta taxa de analfabetismo feminino durante esse período é um dos maiores entraves para a tarefa de reconstrução da história da mulher; poucos registros impressos, dados dispersos e a dificuldade em localizar as fontes de informação levam os especialistas a explorar uma documentação não tão convencional. Segundo Michelle Perrot (2007, p. 21),

> [...] para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios.

Nesse sentido, são diversas as perspectivas adotadas pelos trabalhos a respeito da literatura feita por mulheres. Enquanto parte deles busca resgatar os textos e as biografias das escritoras a partir de uma historiografia literária, outros objetivam realizar uma revisão crítica ao trazer à luz leituras das teorias do feminismo. Todos esses movimentos investigatórios tiveram início, no Brasil, em meados dos anos 1980, especialmente a partir dos estudos do grupo de trabalho *A Mulher na Literatura*, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), que permitiu certa legitimação do tema por parte dos pesquisadores ao constituir um fórum para a apresentação e discussão de seus trabalhos. Também a criação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em 1986, contribuiu para a reunião sistemática dos professores, constituindo-se também num

espaço privilegiado de divulgação de pesquisas – um marco na associação foi o IV Seminário Nacional da ABRALIC, realizado em 1991, que teve como tema central "Mulher e Literatura". Nomes como os de Nelly Novaes Coelho, Zahidé Muzart, Eurídice Figueiredo e Constância Lima Duarte representam, entre tantas mais, uma leva de pesquisadoras que buscaram entender por que as obras e as biografias dessas escritoras não foram documentadas, já que seus textos eram dignos de compor o cânone brasileiro. Muito distante das narrativas ligeiras e românticas escritas pela historiografia oficial a respeito delas – que revelam muito mais os preconceitos dos autores -, essas pesquisas enaltecem o caráter disruptivo. Não é nossa intenção nesta seção realizar um resgate dessas autoras apagadas da história – para isso seriam necessários anos de pesquisa específica e já há quem a faça; buscamos, antes, trazer à tona alguns dos trabalhos realizados pelas pesquisadoras brasileiras, que se somam a cada ano[22].

Pioneiros desse trabalho de escavação, sabiamente nomeado *Arqueologia literária*, são os volumes da obra *Escritoras Brasileiras do século XIX (1999, 2004)*, organizado pela pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart no final da década de 1990 e publicado pela Editora Mulheres[23]. As quase duas mil páginas dos dois volumes contemplam mais de 100 escritoras, nascidas até 1884, esquecidas e silenciadas pela crítica literária. Há ainda um terceiro volume, publicado em 2009, cujos textos não foi possível acessarmos para este estudo, com outras 55 escritoras nascidas entre 1880 e 1900 de todas as partes do Brasil.

[22] O artigo *Mulheres escritoras em bibliografias brasilianas*, de Diná Marques Pereira Araújo e Fabricio José Nascimento da Silveira, estuda a temática do apagamento das mulheres na historiografia e na memória bibliográfica e a relaciona aos estudos sobre Bibliografia e a História Cultural das Mulheres. A partir das seis produções analisadas, a pesquisa conclui que "as formulações teóricas, os marcadores históricos e os resultados aqui apresentados reforçam uma constatação importante: o diminuto quantitativo de escritoras repertoriadas nas bibliografias analisadas comprovam que as mulheres foram postas à margem dos domínios da cultura letrada, sendo amplamente invisibilizadas no plano da escrita bibliográfica", (ARAÚJO; SILVEIRA, 2023, p. 63).

[23] A Editora Mulheres, criada em 1995, foi pioneira ao focar no resgate e no apagamento histórico de escritoras, da mesma forma que fez sua fundadora, a pesquisadora Zahidé Muzart, ao dedicar sua vida aos estudos da literatura produzida por mulheres. Apesar de extinta, tem em seu catálogo textos teóricos, ensaístas e críticas do feminismo, textos de ficção, de correspondência, assim como diários de escritoras nacionais e estrangeiras, com publicações inéditas ou reedições. No artigo *Histórias da Editora Mulheres* é possível ver um retrospecto contado pela própria Zahidé: https://www.scielo.br/j/ref/a/z5YsRMMh4gWkMztzC9DPLTR/?lang=pt.

Figura 1 - Capas dos três volumes da obra *Escritoras Brasileiras do século XIX* (1999, 2004, 2009).



Fonte: fotos da autora.

A discussão sobre a formação do cânone, assim como o lugar e o espaço das mulheres na vida social e cultural brasileira, continua sendo abordada por pesquisadoras contemporâneas. O livro *Escritoras silenciadas*: *Narcisa Amália, Julia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres* (2022) é fruto da pesquisa sobre as escritoras brasileiras oitocentistas e sua participação ativa no cenário cultural e intelectual brasileiro desde o século XIX, organizado pela professora e pesquisadora Anna Faedrich a partir de um edital da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Ao realizar análise do valor literário e histórico das obras das três autoras,

> [...] ao mesmo tempo que se reivindica ampliar e diversificar o cânone em função da importância das escritoras brasileiras, adotando-se a métrica da qualidade de sua produção literária e intelectual, é possível indagar se não há motivos paraliterários na escolha das obras canônicas que compõem a história de formação de nossa literatura (Faedrich, 2022, p. 25-26).

Além de contextualizar no tempo e no espaço essas autoras, a pesquisadora possibilita problematizar a composição do cânone e discutir sobre a formação dos clássicos, assim como seu conceito: quais fatores fazem com que alguns autores e autoras sejam reconhecidos e outros não? O viés analítico da obra alerta para um debate ainda mais amplo: qual o lugar das mulheres na vida social, cultural e política brasileira? E como seria contada, hoje, a história deste país ou de sua literatura se tais vozes lhe tivessem acrescentado uma visão outra, descentrada do masculino? Podemos perceber pelos levantamentos que, apesar do fenômeno de apagamento de escritoras na formação literária, a presença na trajetória brasileira é notável.

Seguindo os caminhos percorridos pela professora Zahidé Muzart, a pesquisadora Constância Lima Duarte lançou, em 2022, o primeiro volume da coleção Precursoras, pela

editora mineira Luas, objetivando resgatar e divulgar obras de autoras brasileiras do século XIX e início do século XX. O *Memorial do Memoricídio: escritoras brasileiras esquecidas pela história – Vol. 1 (2022)* conta com biografia e bibliografia de 40 escritoras – muitas delas completas desconhecidas -, além de uma vasta fonte de pesquisa como referencial. A biografia que mais se destaca, a primeira apresentada, diz respeito à mulher considerada autora do primeiro romance de autoria feminina publicado em Língua Portuguesa, a paulista Teresa Margarida da Silva e Orta. Indo além, a pesquisa de Anna Faedrich, citada no parágrafo anterior, identifica que Teresa pode ter, inclusive, inaugurado a literatura brasileira, em 1752, com o romance *Aventuras de Diófanes ou Máximas de virtude e formosura.* Segundo ela, o descrédito é motivado, conforme alegação dos críticos, pela sua partida para Portugal, país de origem paterna, ainda criança. Não sendo considerada brasileira, também não poderia ser a 'mãe do romance brasileiro', fato bastante discutível e controverso (Faedrich, 2022). ~~Mecanismos sociais e vieses de gênero podem ser algumas das razões~~.

A coletânea *Escritoras brasileiras (2022)*, organizado por Maria Amélia Elói e publicada pela Edições Câmara, da Câmara dos Deputados, traz 32 biografias de escritoras brasileiras – textos escritos e ilustrados por mulheres. A seleção privilegiou o volume e a constância de textos produzidos, os prêmios recebidos, o pioneirismo da obra, a popularidade e o acesso a informações sobre as escritoras, entre outros traços singulares que as destacaram na sociedade. Diferentemente das publicações citadas anteriormente, a lista traz escritoras prestigiadas, como Clarice Lispector, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz e Cora Coralina e algumas menos conhecidas, como Henriqueta Lisboa, Zulmira Ribeiro Tavares, Adalgisa Nery, Orides Fontela, Maria Alice Barroso e Olga Savary.

A obra foi inspirada na exposição *As Mensageiras: Primeiras Escritoras do Brasil*[24], realizada pelo Centro Cultural Câmara dos Deputados em 2018. A mostra, que fez parte da série *Histórias não contadas*, pretendeu dar visibilidade à biografia e à obra das mulheres de letras do Brasil. A maioria das escritoras contempladas nasceu no Brasil e publicou na imprensa nacional no século XIX.

Há, ainda, uma profícua produção acerca daquelas que atuaram e/ou atuam no mercado editorial brasileiro, pesquisas em grande parte lideradas pela pesquisadora mineira

[24] O título da mostra faz alusão ao periódico *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brazileira*, que circulou em São Paulo no final do século XIX. *A Mensageira, O Sexo Feminino, O Jornal das Senhoras e A Família*, entre outros jornais destinados às mulheres nos anos 1800, incentivaram a produção de autoria feminina e despertaram, sob um feminismo iniciante, a consciência das mulheres para a necessidade de conquistarem direitos relativos à educação, à profissionalização, à sexualidade, ao divórcio e ao voto. Suas biografias podem ser lidas no portal da Câmara: https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/arquivos/as-mensageiras-primeiras-escritoras-do-brasil-1.

Ana Elisa Ribeiro. As obras frutos dessa pesquisa problematizam os estudos da edição sob a perspectiva de gênero, por exemplo: *Prezada editora: mulheres no mercado editorial brasileiro (2021)* – que resgata, junto a outras colaboradoras, como Maria do Rosário A. Pereira e Renata Moreira, nove mulheres editoras e suas relevantes atuações no mercado editorial brasileiro; e *O ar de uma teimosia: trilhas da publicação em Clarice Lispector, Lúcia Machado de Almeida e Henriqueta Lisboa (2020)* – acerca das redes intelectuais formadas por três escritoras brasileiras do século XX, bem como dos fluxos editoriais e os mecanismos de circulação e legitimação de suas produções.

A memória é essencial na percepção de si e dos outros. Dessa forma, ela acaba sendo constituída pelo resultado de um trabalho de organização e de seleção daquilo que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência, ou seja, de identidade. Mozahir Salomão Bruck (2010, p. 40) ressalta a força que o uso da biografia pela História ganhou a partir do final dos anos 1970, "quando se puderam perceber mudanças expressivas nos diferentes campos da pesquisa histórica – revalorização da análise qualitativa, resgate da importância das experiências individuais". Ainda segundo ele, o "relato sobre vidas pode assegurar a transmissão de uma experiência coletiva e constituir-se em uma representação que espelha uma visão de mundo" (Bruck, 2010, p. 40).

Assim, a memória também pode ser utilizada para reconstruir os fatos históricos a partir de ressignificações individuais. Segundo Le Goff (1994, p. 437), "a memória, a qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro". Enquanto geradora da identidade, a memória pode ser vislumbrada como sendo participante de sua construção, uma vez que a própria identidade de uma sociedade realiza certas seleções do que lembrar (ou não) e, ainda, dá forma às predisposições que vão conduzir o indivíduo a incorporar alguns aspectos particulares do passado.

Como vimos, a escrita de biografias sobre mulheres nem sempre foi direta. Historicamente, suas histórias sempre foram contadas pelos homens, levando a uma visão tendenciosa e limitada de suas vidas. Nos últimos anos, intensificaram-se os esforços para fomentar a autoria das mulheres na literatura biográfica, permitindo que elas narrem suas próprias histórias a partir de suas vivências e perspectivas. Nesse sentido, Faedrich (2022, p. 38) acredita que devemos questionar o ensino de literatura brasileira não apenas nas escolas, mas nos cursos de Letras, além de

> [...] continuar investindo em pesquisas, reedições e, sobretudo, seguir lutando por reinterpretações da História da Literatura Brasileira que reconheçam a relevância das escritoras mulheres e as incorporem ao cânone literário.

Apesar desses desafios, biografar sobre mulheres tornou-se uma parte cada vez mais importante dos estudos feministas e do movimento mais amplo pela igualdade de gênero. Ao iluminar a vida daquelas que foram ignoradas, negligenciadas ou marginalizadas, as biografias sobre mulheres têm o poder de desafiar as narrativas dominantes e criar uma visão mais inclusiva e equitativa em uma nova história. Esses textos também forneceram inspiração ao promover movimentos de afirmação e tomada de poder para seus leitores. Ao lerem sobre a vida de mulheres que superaram obstáculos e alcançaram grandes feitos, as leitoras podem se sentir motivadas a romperem estereótipos de gênero.

Consoante a Leonor Arfuch (2010, p. 100), em sua afirmação de que "[...] toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade", partimos da abordagem biográfica como uma possibilidade de registro histórico. A leitura dessas centenas de biografias trazem à superfície as experiências das mulheres e as relações de gênero, da mesma forma que nos permitem pensar também o corpo como o lugar no qual se originam todas as experiências do eu no espaço em que habitamos.

Sabendo que a biografia não se restringe à história de vida, mas situa-se entre o individual e o social, não podemos, por outro lado, afirmar que ela realiza um trabalho de reconstrução de uma trajetória de vida. Segundo Le Goff (1994), conforme a vida coletiva foi se desenvolvendo, a noção de propriedade particular foi sendo evidenciada e a utilização da memória foi sendo disputada. Ainda segundo ele, do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Assim,

> [...] tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (Le Goff, 1994, p. 426).

Ao longo da história, o uso da memória foi, portanto, utilizado para atender a diversos interesses sociais, políticos e econômicos, delimitando assim o papel social reservado a um determinado grupo e em detrimento do outro. A memória dos acontecimentos relacionados especificamente às mulheres permaneceu, durante muito tempo, em silêncio, já que, segundo uma perspectiva política e patriarcal, não havia interesse que essa história fosse contada. Fatos como a reclusão ao espaço privado e doméstico nos ajudam a compreender as razões pelas quais faltam fontes e registros sobre sua história singular. O casamento era o modelo mais próximo das práticas sociais e dos papéis que deveriam ser executados por cada indivíduo.

> Ocorre igualmente uma autodestruição da memória feminina. Convencidas de sua insignificância, estendendo à sua vida passada o sentimento de pudor que lhes havia sido inculcado, muitas mulheres, no caso de sua existência, destruíram - ou destroem - seus papéis pessoais. [...] Todas essas razões explicam que haja uma falta de fontes não sobre as mulheres nem sobre a mulher; mas sobre sua existência concreta e sua história singular. No teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra (Perrot, 2007, p. 22)

Não obstante, esse papel imposto à mulher dentro da sociedade começa a ganhar um novo perfil a partir das mudanças ocorridas durante o fim do século XIX e começo do século XX. Elas passaram a compartilhar o mercado de trabalho, ganhando maior visibilidade e também autonomia e, consequentemente, passaram a questionar o modelo de casamento ao qual estavam atreladas. Segundo Michelle Perrot (2012), juntamente aos grandes acontecimentos políticos, os movimentos feministas adquirem uma melhor organização e trazem ao público uma série de reivindicações femininas, dentre elas "a igualdade na diferença". O feminismo constitui as mulheres como agentes na cena pública, para que deem forma às suas aspirações, vozes e desejos.

Em recente artigo, Felipe Adam e Antonio Hohlfeldt (2021) apresentaram uma radiografia das biografias postas à venda no mercado editorial brasileiro. A partir da apreciação do catálogo virtual do Grupo Companhia das Letras e do Grupo Editorial Record, no período de 1990 a 2020, o estudo identificou a baixa quantidade de protagonistas mulheres em livros biográficos: na primeira, o número de homens é cinco vezes maior (38 mulheres contra 201 homens); já na segunda, é quase o triplo (54 mulheres versus 152 homens). Também são majoritariamente homens os autores: eles são o dobro no Grupo Editorial Record (148 versus 76) e, no Grupo Companhia das Letras (192 versus 51), quase quatro vezes maior[25]. Isso se deve a uma série de fatores, incluindo preconceito de gênero na manutenção de registros históricos, a ideia de que a vida dos homens é mais importante e digna de estudo e o fato de que os homens tradicionalmente ocupam posições de poder e influência na sociedade brasileira.

Por fim, é inegável a integração da historiografia literária contemporânea e dos historiadores da literatura a pesquisas como as descritas nesta seção. Para que possamos efetivamente realizar uma revisão do sistema literário, é necessário que os resultados dessas pesquisas sejam incluídos nos manuais de literatura, caso contrário, permaneceremos fazendo os mesmos comentários, falando da necessidade tão bem apontada pela crítica feminista, que tem requisitado essa alteração do sistema literário constituído até aqui, de forma que os textos nos forneçam novos instrumentos de análise. O que desejamos, então,

[25] O estudo pode ser acessado na íntegra pelo https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/34517.

não são ensaios isolados, mas a reavaliação do que está sendo reunido – sem entrarmos no mérito da canonização -, além da consideração desse novo e organizado patrimônio literário e cultural. Mas não basta que as escritoras figurem em listas de ensaístas brasileiras, com seus dados civis e acadêmicos, em um resgate da história da leitura. É preciso que entrem, literalmente, na História.

2.1.2 Mulheres e seus primeiros escritos públicos: a influência dos jornais e revistas

É de entendimento comum que o surgimento de uma literatura e da imprensa brasileiras é praticamente contemporâno do início do movimento feminista no Brasil, no início do século XIX. Esse processo se deu a partir do acesso que as primeiras mulheres tiveram à alfabetização e, imediatamente, pela apropriação da leitura que, consequentemente, por vezes, as levaram à escrita como atividade profissional. Independentemente de serem poetas, ficcionistas, jornalistas ou professoras, a leitura trouxe um sentido de consciência do privilégio da posição que essas mulheres ocupavam, considerando que elas eram uma "exceção" naquele cenário de analfabetismo. Os jornais destinavam-se às poucas brasileiras que começavam a dar seus primeiros passos para superar a reclusão doméstica e, então, frequentar teatros, saraus e apreciar a literatura.

Desde os relatos mais remotos, é possível constatar quão difícil foi para as mulheres imporem sua voz, mas, sobretudo, serem ouvidas. Márcia Navarro (1995) faz referência à possibilidade de elas serem capazes de algum tipo de manifestação ao longo dos tempos; entretanto, pergunta a autora, que autonomia elas tiveram em relação à linguagem escrita durante esse trajeto? Pondera a pesquisadora (1995, p. 11-12) que buscar "reconstituir a história da mulher [...] significa traçar a trajetória de sua tentativa de encontrar uma voz própria, autônoma". Para isso, é preciso conceber a possibilidade de a mulher ter acesso à linguagem padrão, escrita – em detrimento da linguagem oral, sempre tão íntima do feminino -, para que se possam promover as mudanças significativas que vemos hoje, já que o percurso do feminismo não é linear, mas tecido através das relações históricas entre elas.

Antes da chegada da família real portuguesa aos portos brasileiros, em 1808, não existiam jornais produzidos em solo brasileiro. O primeiro jornal brasileiro, o *Correio Braziliense*, era impresso em Londres. A vinda da família real, acompanhada de uma imprensa e de uma biblioteca, trouxe novas perspectivas ao país, incluindo livros inéditos e o costume de se debater literatura. Com a implantação da primeira gráfica, *A Gazeta do Rio de*

Janeiro, primeiro jornal publicado em território nacional, passa a circular em 1808. Vozes políticas começaram a se apresentar a partir de artigos, incluindo algumas mulheres – ainda que sob o véu de pseudônimos, muitas vezes, masculinos. O primeiro espaço que as brasileiras letradas tiveram acesso foram os jornais. Depois, conquistaram o espaço do livro. No século XIX, muitos jornais dirigidos e escritos por elas, como o *Jornal das Senhoras*, o *Echo das Damas* e *A Mensageira*, defendiam o sufrágio universal e muitas dessas mulheres eram jornalistas, escritoras, ensaístas e poetisas (Del Priori, 2004, 2020).

Como percurso, a escrita literária saiu dos jornais para, inicialmente, ir às revistas e, só então, ao suporte do livro (Ribeiro, 2020). Além da profissionalização, os autores e autoras de literatura buscavam conquistar leitores e tornar-se conhecidos do grande público por meio da publicação de seus textos em jornais e revistas, importantes dispositivos de legitimação da produção nacional e circulação da literatura impressa. Por isso, em meados do século XX, "o escritor precisava encontrar espaço na imprensa não apenas como artista, mas como repórter, cronista, entrevistador ou outra função jornalística" (Ribeiro, 2020, p. 51). A autora sinaliza, no entanto, a fragmentação dos textos, uma exigência da periodização, como prejudicial para a publicação de livros, suporte da obra literária por excelência.

Ao longo do século XIX, os jornais se constituíram em um grande veículo da literatura e foram eles os principais meios para a divulgação da produção letrada feminina; muitas escritoras dos entresséculos se aventuraram por eles antes de publicarem seus livros. Junto das revistas[26], foram o principal, se não o primeiro, meio de publicação dos escritos femininos, que se configuraram como espaços de resistência pelo caráter engajado. "[...] Quando as primeiras mulheres tiveram acesso ao letramento, imediatamente se apoderaram da leitura, que por sua vez as levou à escrita e à crítica" (Duarte, 2017, p. 14). Muito além, os periódicos, especialmente aqueles surgidos durante o século XIX, representavam a necessidade das mulheres quanto aos seus direitos à educação, ao voto e à profissão.

Conforme discutido por Garcia *et al*. (2025), a vida das mulheres no Brasil do século XIX diferenciava-se em muitos aspectos daquelas em certos países, sobretudo europeus, onde a disparidade educacional entre gêneros já havia sido minimizada. Segundo Del Priori (2020), as brasileiras continuavam submetidas ao trabalho doméstico na maior parte do tempo, podendo acessar apenas a instrução primária escolar, muitas vezes precária e voltada para as instruções ditas femininas. Foi por isso que o acesso à escrita, seja ela literária

[26] Aqui é importante destacar que jornais e revistas, no século XIX, eram muito semelhantes na aparência, sendo distinguidos apenas pela diversidade de gêneros literários e nas seções de entretenimento, em maior número nas revistas (DUARTE, 2017).

ou política, demorou a se estabelecer como uma forma de expressão, mas, sobretudo, uma estratégia fundamental para a obtenção de autonomia financeira. E o que postulou Virginia Woolf (2012; 2014; 2019) em 1929, o simbólico "teto todo seu", reforça que a produção intelectual feminina é indissociável de condições materiais mínimas, como a autonomia financeira e a posse de um espaço privado para criar.

Transpondo essa premissa para o contexto brasileiro do século XIX, observamos que o acesso às condições de legitimação intelectual foi não apenas tardio, mas intermitente, pois foi somente em 1879, por meio da Reforma Leôncio de Carvalho, que o governo imperial franqueou o ingresso de mulheres, majoritariamente brancas e de classe alta, às instituições de ensino superior. Tal abertura permitiu que elas se matriculassem em cursos de alto prestígio social, como Medicina e Direito, desafiando uma estrutura marcada pela hostilidade e pelo preconceito de gênero. No entanto, essa conquista demonstrou-se frágil; apenas uma década após a concessão desse direito, a Proclamação da República, em 1889, resultou na revogação das garantias de acesso formal às faculdades, reiterando a instabilidade das políticas de inclusão feminina no período. Na Primeira República (1889-1930), as poucas oportunidades de ensino superior no Brasil permaneciam inacessíveis às mulheres por dois motivos: o ginásio, pré-requisito exclusivo para as universidades, atraía poucas delas, e o curso Normal, majoritariamente frequentado por mulheres, não qualificava para o ingresso às faculdades. Tal cenário começa a mudar nos anos 1930, durante o governo de Getúlio Vargas, com reformas que visavam modernizar o sistema educacional brasileiro a partir de inovações, a equiparação dos diplomas de escolas particulares aos públicos, e a abertura de cursos universitários a portadores de diplomas de normalistas, que eram esmagadoramente mulheres formadas para o magistério primário. A limitada presença delas no ensino superior também restringiu sua contribuição à produção de conhecimento, já que, até os anos 1970, elas formavam minorias em todas as áreas da ciência brasileira. Assim, podemos considerar que o ingresso massivo e expressivo delas nas universidades brasileiras acelerou-se, de fato, somente a partir da década de 1970.

Aqui nos interessa antes o que foi escrito pelas mulheres nos jornais e revistas, não apenas o que foi escrito sobre elas, ~~já que muitos artigos são caracterizados por fortes orientações machistas que reforçaram a única utilidade da educação feminina: o melhor desempenho das suas funções maternais e domésticas~~. Ao escrever nos periódicos, essas mulheres optaram pelos gêneros crônica e artigo, assinados com pseudônimos, provavelmente como forma de proteção contra o julgamento público. Dentre as demais preocupações com a educação feminina, para além do lar, estavam as relacionadas à maneira

adequada de se conduzir no espaço público, o que vestir, do que gostar, o que era apropriado ou não em condições específicas.

Presenciamos certa insuficiência de pesquisas indicando a forte presença das mulheres nos períodos que circularam. Há, no entanto, alguns trabalhos de fôlego que trazem à superfície dados que compõem a (re)construção dessa história, dentre eles artigos, dissertações, teses e livros, especialmente a partir da década de 1980, conforme destacamos na seção anterior, reunindo informações das mais diversas regiões do Brasil, tensionando centro e periferias[27].

O volume de dados e informações reunido pela pesquisadora Constância Lima Duarte, em seu dicionário ilutrado *Imprensa feminina e feminista no Brasil (2017; 2022; 2023)* surpreende: quase 150 títulos de jornais e revistas em circulação durante o século XIX destinados ao público feminino. Um segundo e um terceiro desdobramento das investigações realizadas pela autora foi publicado em 2022 e traz 100 periódicos, e outro, em 2023, apresenta outros 132, contemplando o século XX. Ela esclarece, logo no prefácio, que os dados apresentam uma imprensa não somente feminista, engajada politicamente pelos direitos das mulheres, mas aquela pensada e dirigida para elas, ou seja, feminina. Ambos os modelos tiveram importante participação na formação intelectual, cultural e identitária das mulheres daquele período, já que todos contavam com algo em comum: o apelo ao direito à educação e, já no final do século, vieram a defender ideais acerca do direito ao voto.

Antes do protagonismo dos escritos das mulheres, alguns homens que exerciam suas profissões na imprensa já apresentavam jornais dedicados a elas. Fundado por Pierre Plancher – editor e jornalista francês, também fundador do Jornal do Commercio, *O Espelho Diamantino* teve sua circulação na cidade do Rio de Janeiro em 1827. Logo em sua primeira edição fazia uma afirmação controversa para época: “conservar as mulheres em estado de estupidez, pouco acima dos animais domésticos é uma empresa tão injusta quanto prejudicial ao bem da humanidade”. É válido ressaltar que é justamente nesse mesmo ano que houve a autorização para abertura de escolas para meninas no país. Ou seja, até então, as poucas que sabiam ler haviam aprendido com a figura paterna, professores particulares ou em conventos.

São curiosos os títulos das publicações, já que muitas eram nomeadas em homenagem às flores (como *Tulipa, Lírio, Violeta*), às aves e aos insetos (*Colibri, Beija-Flor, Borboleta*) ou, ainda, se referiam a objetos identificados ao público-alvo (*Leque, Grinalda,*

[27] Dois trabalhos podem ser citados, apenas com caráter de ilustração: a obra da pesquisadora gaúcha Cecil Zinani, *Mulheres gaúchas na imprensa do século XIX* (2018) e as reflexões que a estudiosa Mônica Yumi Jinzenji faz em *Cultura impressa e educação da mulher no século XIX* (2010).

Brinco). O objeto espelho era muito comum – *Espelho das Belas, Espelho das Brasileiras, Espelho Fluminense*, assim como os jornais – *Jornal das Moças, Jornal das Senhoras, Jornal das Damas.* Em contrapartida, havia alguns títulos que romperam com o estereótipo – *República das Moças, Escrínio, O Porvir, Ave Libertas e A Mensageira*.

De acordo com Duarte (2005), dentre as figuras que fizeram a história das mulheres no Brasil, na conquista de seus direitos civis e políticos, novamente o nome sonoro se destaca e se impõe, o de Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto. Sua atuação na vida pública extrapolou os limites impostos pela sociedade da época, sendo considerada uma das primeiras cronistas brasileiras. A prática cultural do uso de um nome fictício, um modo comum de os intelectuais e literatas resguardarem suas identidades, sobretudo no que se refere à temas polêmicos para a época, era também bastante comum na imprensa, desde o século XIX. A autora sinaliza, no entanto, que a possível exclusão de algumas autoras da história literária nacional seja motivada exatamente pela condição crítica e engajada de seus textos. Ainda que as pesquisas indiquem o papel relevante das mulheres na história do jornalismo, consideramos necessária a abertura de espaços outros que as valorizem na imprensa, ambiente que permanece restrito se fizermos o exercício de ler os nomes que assinam as colunas, os artigos de opinião, as crônicas e os editoriais dos periódicos brasileiros tradicionais.

2.2 A consolidação da literatura nacional a partir dos Prêmios Literários: onde estão as mulheres?

> *"Se a própria história não reconhece as escritoras, como querer então que nós próprias nos reconheçamos como tal? Quem sabe ouvindo todas essas mais de 2.302 mulheres que participaram das fotos e as tantas outras que não puderam estar presentes, eu acabe me convencendo, assim como muitas delas, de que sou e de que somos escritoras."*
>
> – *Paula Carvalho sobre* Um grande dia para as escritoras.

A exclusão sistemática das mulheres como sujeitos do processo histórico-cultural e instâncias discursivo-textuais legítimas é um traço marcante dos cânones tradicionais, conforme evidenciam as investigações que articulam gênero e literatura. Do mesmo modo, a invisibilidade imposta à produção literária delas não é um fenômeno acidental, mas o resultado direto de cânones tradicionais que a negligenciaram enquanto sujeito do processo

histórico-cultural e instância discursiva. Tais negligências resultaram em um apagamento profundo dessa produção, cujos reflexos se estendem desde a composição dos livros didáticos na educação básica até o escopo das pesquisas nos programas de pós-graduação. Diante desse cenário, a implementação de estudos críticos dedicados à autoria das mulheres, especialmente no meio literário, assume um caráter epistemológico e político. Tais pesquisas não apenas ampliam o horizonte teórico da área, como também consolidam uma vertente literária que, apesar de sua relevância, ainda apresenta lacunas significativas no campo das investigações acadêmicas brasileiras.

Os cânones tradicionais, segundo pesquisas da área, deixaram de reconhecer as mulheres como agentes da história e da cultura e como produtoras de linguagem, o que apagou sua produção literária desde os livros didáticos da educação básica até a pós-graduação. Diante dessa lacuna, estudos críticos sobre a literatura escrita por mulheres tornam-se necessários, pois ampliam o conhecimento do campo e fortalecem uma vertente ainda pouco explorada pela academia. Na base desses dados está o fato de elas terem tido direito – o que, de modo algum, significa acesso – à educação no Brasil somente em meados do século XIX (Del Priori, 1993), ainda assim, com uma grade de disciplinas extremamente limitante e limitada a assuntos de educação doméstica. Um reflexo dessa situação é facilmente percebido quando observamos obras que reúnem textos canônicos, a exemplo de *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, *Os cem melhores contos brasileiros do século* ou *As cem melhores crônicas brasileiras*, todos organizados por homens. Quantos autores considerados nessas seleções são mulheres? E quantas delas são negras? Ou ainda a coletânea *Por que ler os contemporâneos?*, ainda que organizada por uma mulher, contempla maior número de textos masculinos. Tendo menos tempo livre e menos acesso à educação, as mulheres da ficção acabam por existir muito mais pela lente masculina.

A suposta neutralidade do campo artístico é frontalmente questionada por Aina Pérez Fontdevila (2021), que problematiza a noção de uma autonomia literária desvinculada de marcadores de gênero. De acordo com a pesquisadora, a exclusão das mulheres da categoria de autoras não é fortuita, mas decorre de estratégias deliberadas que asseguram sua permanência na marginalidade, preservando, assim, os critérios estéticos e, fundamentalmente, ideológicos, que estruturam o cânone tradicional. Essa estrutura de interdição já havia sido antecipada pelas reflexões de Virginia Woolf (2012; 2014; 2019), para quem a produção intelectual feminina é condicionada por requisitos materiais incontornáveis. Segundo Woolf, o exercício da escrita pressupõe, invariavelmente, o acesso prévio a espaços de formação e a garantia de estabilidade econômica, fatores que possibilitam

o domínio sobre o tempo e a ocupação de espaços próprios para a criação. A mesma reflexão pode ser feita em uma margem oposta, mas ainda margem, a partir das ideias de Gloria Evangelina Anzaldúa (2000; 2016), ativista queer e chicana pioneira, que pensa os espaços fronteiriços como testemunhas do nascimento de uma nova cultura, a cultura que envolve e representa a população da fronteira e que abriga a identidade da mulher, que ela chama de “New mestiza”/"Mulheres de terceiro mundo". Para a artista e escritora feminista, as mulheres devem ocupar essas fronteiras por meio da escrita, escrita essa que não pode esperar "um teto todo seu":

> escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador —você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (Anzaldúa, 2000, p. 233)

No século XXI, esses lugares próprios expandiram-se do físico para o simbólico e social: a existência de espaços seguros (como oficinas, clubes e coletivos) oferecem o acesso técnico que historicamente foi negado, funcionando como um atalho para superar a barreira da "falta de formação" que muitas vezes é usada para desqualificar autoras. Escrever é um ato solitário e, para elas, frequentemente sobrecarregadas pelo trabalho de cuidado, o isolamento pode ser paralisante. Esses ambientes oferecem apoio emocional e rede de contatos, transformando o tempo da escrita em um compromisso coletivo e respeitado, um espaço em que a escrita é uma norma e não um desvio.

Quando questionada sobre a ausência de mulheres escritoras em um prêmio literário de 2017, a autora Maria Valéria Rezende argumentou que a baixa representatividade feminina se relaciona mais à falta de oportunidades de publicação do que à escassez de textos produzidos por elas. Em outras palavras, mesmo não sendo publicadas em proporção equivalente, as mulheres efetivamente escrevem e também compõem a maioria do público leitor, conforme revela a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil[28], embora seus nomes ainda apareçam em minoria nas capas dos livros.

---

[28] O estudo, realizado a cada quatro anos, desde 2007, pelo Instituto Pró-Livro, é o mais completo sobre o comportamento leitor do brasileiro. Os resultados da 6ª edição foram divulgados em 2024 e mostram que 49% das mulheres brasileiras foram consideradas leitoras (leitura de pelo menos parte de um livro nos últimos três meses); o percentual supera o dos homens, que ficou em 44%. O relatório completo pode ser visualizado em https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2024/11/Apresentac%CC%A7a%CC%83o_Retratos_da_Leitura_2024_13-11_SITE.pdf.

Dessa forma, ao olharmos para os cinco principais prêmios literários do Brasil – o Jabuti, o São Paulo de Literatura, o Sesc de Literatura, o Literário Fundação Biblioteca Nacional e o Kindle de Literatura, no período de 2008 a 2026[29], identificamos a desigualdade entre nomes de mulheres e de homens. Como expressivas vias de entrada no panorama editorial, os prêmios literários estão presentes na maior parte dos Estados brasileiros. Enquanto alguns objetivam estimular apenas a produção local, outros possuem abrangência nacional, como é o caso do corpus analisado nesta seção. A importância dessas práticas não diz respeito apenas à criação e circulação de obras e seus autores, antes "sinalizam tendências, e talvez constituam um termômetro bastante adequado para se medir o estado atual de uma literatura" (Zilberman, 2017, p. 425). Outrossim, as premiações promovem diversos movimentos dentro (e fora) da cadeia editorial. Segundo Ribeiro (2016, p. 129),

> [...] os prêmios literários, sejam eles oferecidos a obras inéditas ou a obras publicadas, são parte a se considerar nas redes de edição, incluindo-se questões de legitimação de autores, editores e outros personagens do circuito de criação artística ligado ao livro e à leitura. Muito embora sejam criticados como mecanismo de seleção ou legitimação, considerados excludentes ou distorcidos em relação à cultura do país, todos os prêmios existentes no Brasil expressam como objetivo a movimentação do segmento editorial e, mais especificamente, da literatura brasileira, o que significa não apenas sua valorização, mas sua continuidade diversificada e renovada, ao menos em tese.

Em *Mulheres e ficção* (2019), publicado em 1979, mas escrito por Virginia Woolf muitas décadas antes, a autora já sinalizava que o romance era o formato de texto ficcional mais escrito pelas mulheres, porque, segundo ela, era mais facilmente interrompido e retomado sem grandes prejuízos, ao contrário de textos líricos ou dramáticos, por exemplo. Sem anular a afirmação de Woolf, a questão talvez esteja mais na ideia de que o romance não é apenas o gênero mais lido por elas, mas também aquele que dá lugar à narrativa de suas perspectivas de mundo. As mulheres do tempo de Woolf (2012, 2014, 2019) eram hábeis em trocar a pena por qualquer instrumento da cozinha, da mesma forma que precisavam deixar de escrever para se ocuparem com o cuidado do lar. Excluídas de outros tipos de experiências que não as relacionadas ao ambiente doméstico, é indiscutível que a censura e a vida regida estritamente pelos costumes limitassem suas vivências e, consequentemente, exercesse grande influência sobre suas narrativas. Trazendo essa reflexões para a contemporaneidade, Regina Zilberman (2017, p. 426) afirma que "o romance constitui a face mais visível e valorizada da literatura brasileira contemporânea".

[29] A escolha do recorte temporal justifica-se pela intenção de inserir os dados do Prêmio São Paulo de Literatura, que iniciou justamente em 2008.

Escolhemos, por essas e outras razões, esse gênero específico como objeto de análise deste trabalho, levando em conta, ainda, que "examinar quais deles são premiados colabora para se entender o que – em termos de autores e obras – é considerado mais representativo da produção atual" (Zilberman, 2017, p. 426). Como as obras vencedoras ditam, em certa medida, o que será lido em locais de circulação e validação do capital simbólico, como os clubes de leitura, e pautam as prateleiras das livrarias e até de clubes de assinatura, por exemplo, esse desequilíbrio de gênero nas premiações não é apenas um dado estatístico, mas um mecanismo que molda o próprio cânone contemporâneo. Funciona mais ou menos assim: um livro vence um prêmio, como o Jabuti, o que atrai a atenção dos curadores de clubes, que o selecionam para seus membros. Isso gera uma nova onda de vendas e críticas, consolidando o autor no âmbito literário. Se o clube de leitura seleciona mais obras validadas pelas premiações e essas são desiguais, a invisibilidade de certos grupos, como mulheres ou outros autores periféricos, acaba sendo replicada na ponta final do consumo. É válido reforçar que prêmio nenhum garante sucesso ou ascensão da carreira de um escritor, já que estão implicados os mais diversos fatores.

A imagem (Figura 2) a seguir traz uma linha do tempo das premiações de maior destaque no segmento literário de produção editorial no Brasil. É possível perceber que, apesar de existirem há mais de meio século, são mais difundidas na contemporaneidade, especialmente a partir de 2003, o que coincide com uma mudança bastante expressiva no meio político[30], particularmente no que tange à ampliação das ações desenvolvidas pelo Ministério da Cultura, sob coordenação do cantor e compositor Gilberto Gil. Reestruturado por meio do Decreto 4805[31], a pasta passou a ter em sua estrutura seis Secretarias: Fomento e Incentivo à Cultura, Políticas Culturais, Cidadania Cultural, Audiovisual, Identidade e Diversidade Cultural e Articulação Institucional. Além delas, há ainda uma outra dezena de agremiações regionais que surgiram a partir desse mesmo período.

---

[30] O período entre 2003 e 2016 no Brasil foi marcado por transformações sociais, impulsionadas, principalmente, por políticas de redistribuição de renda e por ações sociais que resultaram em uma significativa redução da pobreza e da desigualdade. A implementação e unificação de programas como o *Fome Zero* e o *Bolsa Família* (que unificou o *Bolsa Escola* e outros programas anteriores) foram cruciais para combater a insegurança alimentar, assim como programas habitacionais como o *Minha Casa, Minha Vida* permitiram que muitas famílias de baixa renda tivessem acesso à moradia digna; como resultado, o Brasil saiu do Mapa da Fome da ONU em 2014. O período foi caracterizado por uma expansão do crédito e um mercado de trabalho aquecido, com aumento do número de pessoas empregadas e crescimento da massa de rendimento, o que contribuiu diretamente para a melhoria das condições de vida. Observamos maior acesso a políticas públicas, incluindo avanços na educação e na saúde pública e grupos sociais que antes tinham pouca representatividade ganharam mais voz na política.

[31] Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4805.htm.

Figura 2 - Linha do tempo com o ano de criação dos principais Prêmios Literários brasileiros.



Fonte: desenvolvido pela autora.

Por sua abrangência, o Jabuti é considerado o maior e mais completo prêmio do livro no Brasil. Em 2018, completou 60 anos, momento em que também foi remodelado com a intenção de aproximá-lo mais do leitor e de torná-lo mais competitivo entre autores(as) e editoras a partir da adoção de medidas para acolher os autores(as) independentes e organizado pela Câmara Brasileira do Livro (CBL)[32], associação sem fins lucrativos que representa editores, livreiros, distribuidores e demais profissionais do setor. Criada com o propósito de promover o acesso ao livro e a democratização da leitura em todo o país, a entidade é responsável pela Bienal Internacional do Livro de São Paulo, além de publicar estudos que trazem panoramas do segmento. Em 2024, passou a realizar o Prêmio Jabuti Acadêmico, uma iniciativa para reconhecer e enaltecer o valor dos livros acadêmicos, científicos, técnicos, profissionais e didáticos nacionais que moldam e impulsionam o avanço do conhecimento, com o apoio da Academia Brasileira de Ciências (ABC), da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

As categorias são organizadas em quatro eixos, conforme quadro comparativo (Quadro 2). A partir de 2019, a curadoria foi assumida por um novo conselho, responsável por adequações nas categorias Literatura, Ensaio e Livro. Também foi retomada a divulgação dos finalistas em duas etapas, 10 e cinco obras finalistas, e implementado o "Esquenta Jabuti", evento que precede a cerimônia de premiação e é transmitida ao vivo nas redes sociais. Foi criada a categoria Romance de Entretenimento, enquanto a anterior, denominada Romance, teve seu nome alterado para Romance Literário. A motivação dessa mudança foi a de possibilitar que obras dos gêneros policial, fantasia e ficção científica, entre outros,

[32] Desde 2020 é a agência responsável pela emissão de ISBN no Brasil.

também recebessem o selo de qualidade do Jabuti. Enquanto na primeira o júri avalia as qualidades do texto, privilegiando a forma e a arte literária, no segundo os jurados avaliam as qualidades do enredo, privilegiando o conteúdo e a trama, como pode ser visto na descrição disponível no site do Jabuti[33]:

> Romance de Entretenimento: Literatura ficcional em prosa longa, cujo enredo se desenvolva relacionando personagens num espaço-tempo. Podem ser inscritas obras de ficção científica, policial, terror, romance sentimental/de amor, erótico, humor, suspense, aventura, fantasia, entre outros. O júri desta categoria avaliará as qualidades do enredo, privilegiando o conteúdo, a trama.
> Romance Literário: Literatura ficcional em prosa longa, cujo enredo se desenvolva relacionando personagens num espaço-tempo. Podem abordar todo tema e sob qualquer enfoque. O júri desta categoria avaliará as qualidades do texto, privilegiando a forma, a arte literária (Jabuti, 2023).

Na 64ª edição, alguns critérios foram revistos pela curadoria, e a categoria Biografia, Documentário e Reportagem foi atualizada para Biografia e Reportagem. Em 2022, uma mudança significativa foi a escolha da Personalidade Literária, que não precisava mais ser necessariamente um autor de Ficção, refletindo a amplitude do conceito de literatura. Sueli Carneiro foi a primeira a ser laureada, proveniente do Eixo Não Ficção. Na edição seguinte foi anunciada uma nova categoria, denominada Escritor Estreante, que passa a integrar o Eixo Inovação e busca contemplar autores estreantes, visando dar visibilidade a esses escritores e incentivar a escrita e a leitura. Também as categorias Ciências, Ciências Humanas e Ciências Sociais foram transferidas ao Prêmio Jabuti Acadêmico, lançado em 2024, pela CBL. No Eixo Não Ficção, foram substituídas por outras três: Educação, Negócios e Saúde e Bem-estar.

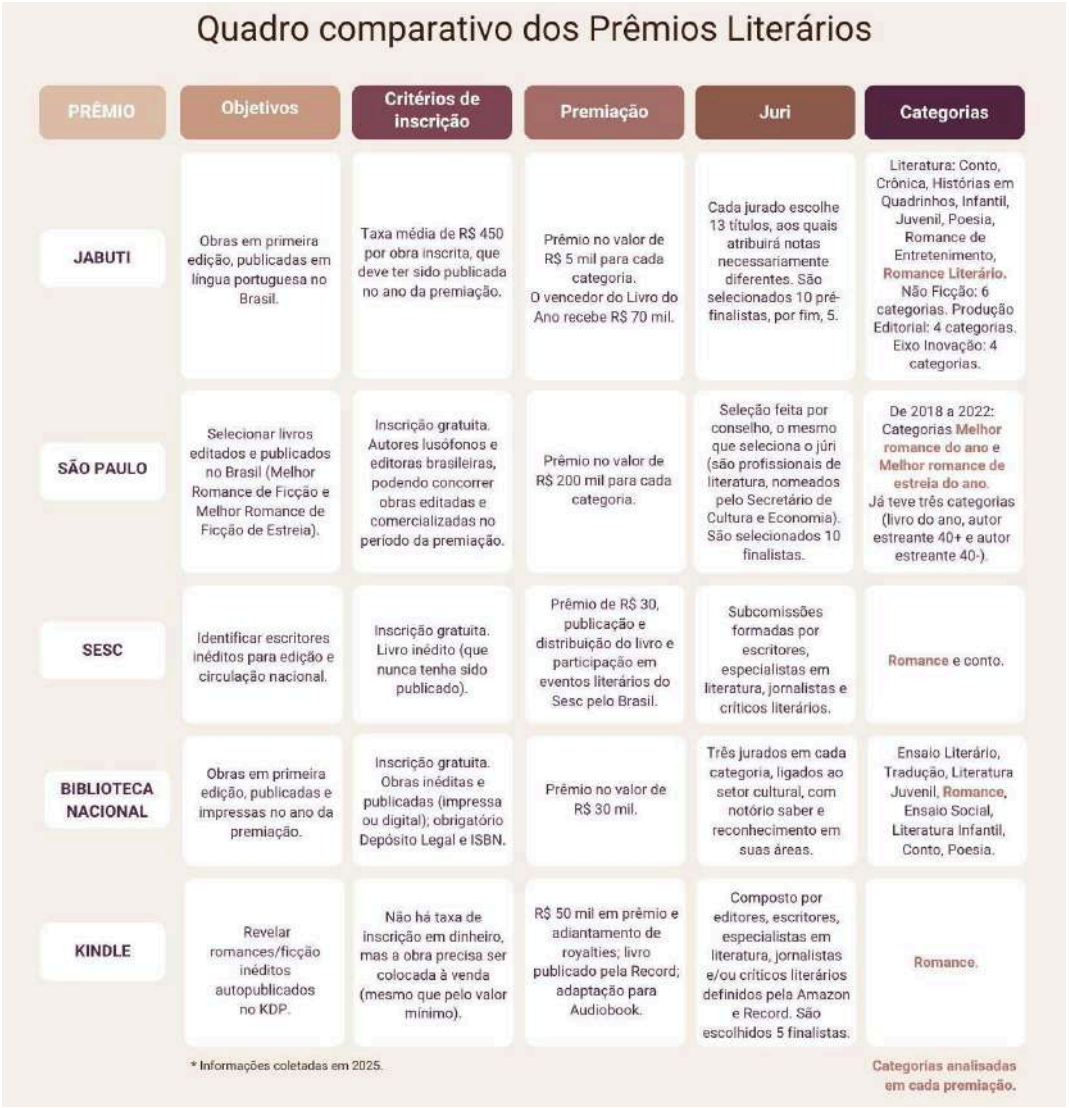
Em 2025, vemos o silêncio e os espaços em branco se repetirem entre os finalistas do eixo literatura: o predomínio de escritores homens, muitos deles figuras recorrentes na história da premiação. Na categoria Livro do Ano, seis homens diferentes venceram mais de uma vez (dois deles venceram três, como Chico Buarque), mas nenhuma mulher venceu mais de uma vez. Em 2024 foram quatro categorias com júris 100% masculinos – entre elas Poesia e Romance Literário.

As críticas históricas ao Prêmio Jabuti, especialmente na categoria Romance, revelam as tensões de uma premiação que tenta equilibrar tradição institucional com as demandas de um mercado em constante transformação. Durante décadas, o prêmio foi alvo de questionamentos sobre seu elitismo, manifestado tanto pelas elevadas taxas de inscrição, que acabam sendo uma barreira para autores independentes e pequenas editoras, quanto por

[33] A descrição de todas as categorias do Prêmio Jabuti pode ser visualizada em: https://www.premiojabuti.com.br/eixos-categorias/

um júri que, majoritariamente composto por acadêmicos e críticos brancos do eixo Rio-São Paulo, tendeu a chancelar uma estética literária homogênea e pouco diversa em termos de raça e gênero. Além disso, outras decisões polêmicas acerca da curadoria, como a segregação entre "Romance Literário" e "Romance de Entretenimento", em 2020, e a redução drástica do número de premiados em edições anteriores, consolidaram a percepção de que o Jabuti enfrenta dificuldades para definir se sua missão principal é validar o cânone acadêmico, fomentar a indústria editorial ou promover a necessária pluralidade da literatura brasileira contemporânea. Observamos, ainda, que a transição do modelo de indicação editorial para o sistema de inscrições abertas rompeu filtros institucionais, deixando ver que a escassez de mulheres premiadas no passado não se devia à falta de produção qualificada, mas à existência de curadorias obscuras, opacas, muitas vezes, excludentes.

Quadro 2 - Especificidades dos Prêmios Jabuti, São Paulo, Sesc, Biblioteca Nacional e Kindle.



Quadro comparativo dos Prêmios Literários

PRÊMIO	Objetivos	Critérios de inscrição	Premiação	Juri	Categorias
JABUTI	Obras em primeira edição, publicadas em língua portuguesa no Brasil.	Taxa média de R$ 450 por obra inscrita, que deve ter sido publicada no ano da premiação.	Prêmio no valor de R$ 5 mil para cada categoria. O vencedor do Livro do Ano recebe R$ 70 mil.	Cada jurado escolhe 13 títulos, aos quais atribuirá notas necessariamente diferentes. São selecionados 10 pré-finalistas, por fim, 5.	Literatura: Conto, Crônica, Histórias em Quadrinhos, Infantil, Juvenil, Poesia, Romance de Entretenimento, Romance Literário. Não Ficção: 6 categorias. Produção Editorial: 4 categorias. Eixo Inovação: 4 categorias.
SÃO PAULO	Selecionar livros editados e publicados no Brasil (Melhor Romance de Ficção e Melhor Romance de Ficção de Estreia).	Inscrição gratuita. Autores lusófonos e editoras brasileiras, podendo concorrer obras editadas e comercializadas no período da premiação.	Prêmio no valor de R$ 200 mil para cada categoria.	Seleção feita por conselho, o mesmo que seleciona o júri (são profissionais de literatura, nomeados pelo Secretário de Cultura e Economia). São selecionados 10 finalistas.	De 2018 a 2022: Categorias Melhor romance do ano e Melhor romance de estreia do ano. Já teve três categorias (livro do ano, autor estreante 40+ e autor estreante 40-).
SESC	Identificar escritores inéditos para edição e circulação nacional.	Inscrição gratuita. Livro inédito (que nunca tenha sido publicado).	Prêmio de R$ 30, publicação e distribuição do livro e participação em eventos literários do Sesc pelo Brasil.	Subcomissões formadas por escritores, especialistas em literatura, jornalistas e críticos literários.	Romance e conto.
BIBLIOTECA NACIONAL	Obras em primeira edição, publicadas e impressas no ano da premiação.	Inscrição gratuita. Obras inéditas e publicadas (impressa ou digital); obrigatório Depósito Legal e ISBN.	Prêmio no valor de R$ 30 mil.	Três jurados em cada categoria, ligados ao setor cultural, com notório saber e reconhecimento em suas áreas.	Ensaio Literário, Tradução, Literatura Juvenil, Romance, Ensaio Social, Literatura Infantil, Conto, Poesia.
KINDLE	Revelar romances/ficção inéditos autopublicados no KDP.	Não há taxa de inscrição em dinheiro, mas a obra precisa ser colocada à venda (mesmo que pelo valor mínimo).	R$ 50 mil em prêmio e adiantamento de royalties; livro publicado pela Record; adaptação para Audiobook.	Composto por editores, escritores, especialistas em literatura, jornalistas e/ou críticos literários definidos pela Amazon e Record. São escolhidos 5 finalistas.	Romance.

* Informações coletadas em 2025.

Categorias analisadas em cada premiação.

Fonte: Desenvolvido pela autora.

Já o Prêmio São Paulo de Literatura, criado em 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo, é o maior do país em valor individual de premiação e tem como principais objetivos incentivar a produção literária de qualidade, apoiar e valorizar novos autores e editoras independentes[34], além de incentivar a leitura. A premiação é dada ao melhor livro do ano na categoria Romance – para tal considera autores que já tenham outros livros publicados e o melhor livro do ano de um autor estreante – podendo o candidato já ter publicado contos

[34] A discussão sobre a difícil tarefa de definir as casas editoriais independentes é feita pelo pesquisador Marcos Roberto do Nascimento (2022) em seu artigo *Editoras independentes e precarização no mercado editorial*. Segundo ele, duas configurações devem ser consideradas: a oposição às grandes corporações editoriais, imbuídos dos aspectos econômico e ideológico adjacentes e o sentido da bibliodiversidade, da virtude ética e estética da produção literária, evidenciam-se os aspectos simbólico e ideológico da definição.

ou poemas, por exemplo, mas não romances, já que, nesse caso, considera-se uma estreia como romancista.

Desde a sua criação a premiação passou por transformações estruturais significativas em seu processo de avaliação, evoluindo de um sistema composto por um júri inicial de 10 especialistas e um final de cinco membros, para um modelo único de 10 jurados que acumulam as funções de seleção e julgamento. Paralelamente a essa mudança, observamos uma nítida transição no perfil socioprofissional dos avaliadores: se nas edições inaugurais o foco recaía majoritariamente sobre críticos acadêmicos e curadores, as edições mais recentes revelam uma abertura para a diversidade do ecossistema literário, incorporando editores, jornalistas culturais e pesquisadores de literatura contemporânea.

No que tange à representação de gênero, a trajetória do prêmio reflete um lento movimento de equiparação. Após um período inicial (2008–2012) marcado pela hegemonia masculina tanto no corpo de jurados quanto no rol de laureados, a premiação ingressou em uma fase de transição que culminou no marco histórico de 2018, ano em que Ana Paula Maia, Cristina Judar e Aline Bei venceram todas as três categorias. Esse processo de reequilíbrio foi consolidado a partir do ano seguinte, estabelecendo certa equidade numérica. Tal tendência é evidenciada, ainda, quando comparamos a composição do júri entre a edição de 2008, que contava com uma maioria de homens, e a de 2024, na qual a presença das mulheres tornou-se predominante (seis mulheres e quatro homens), sinalizando uma mudança na percepção crítica e na curadoria do prêmio ao longo das últimas duas décadas.

Lançado em 2003, o Prêmio Sesc de Literatura identifica escritores inéditos, cujas obras possuam qualidade literária para edição e circulação nacional. Além de incluí-los em programações literárias das instituições, também abre uma porta do mercado editorial aos estreantes: os livros vencedores são publicados e distribuídos pela editora Record, assim como em todas as salas Sesc de Leitura pelo Brasil, o que contribui para a credibilidade e a visibilidade do projeto, pois insere os livros na cadeia produtiva do mercado. Duas categorias integram a agremiação: Romance e Contos. A característica que o difere das demais premiações é o anonimato do autor no momento da inscrição, já que o regulamento exige que em nenhum local da obra ou no nome do arquivo pode haver qualquer identificação do candidato. Desde a sua criação em 2003, mais de 17 mil livros foram inscritos e 32 novos autores foram revelados[35].

[35] Dados de 2022, com informações do site https://rascunho.com.br/noticias/o-premio-sesc-de-literatura-abre-inscricoes/

O processo de avaliação costuma ser dividido em etapas com diferentes grupos de avaliadores, distribuídos em comissões regionais, compostas por profissionais que realizam a primeira triagem das obras, e um júri final, responsável pela decisão soberana de cada categoria (em edições recentes, como a de 2025, foram nove integrantes, seis mulheres e três homens). Os jurados avaliam os originais sem conhecer a identidade ou pseudônimo dos autores para focar exclusivamente no texto, tornando o mérito literário um critério soberano para a escolha, cuja causalidade não fica evidente na presença de mais mulheres entre os finalistas, como veremos mais adiante. São analisados pontos como originalidade, uso da norma culta e teor artístico. Ao longo de suas duas décadas, o júri do Prêmio Sesc de Literatura passou por transformações que refletem o crescimento da premiação e mudanças em sua gestão interna. Antes, os jurados finais recebiam todos os livros inscritos para avaliação, o que representava centenas de obras. Atualmente, existe uma etapa de pré-curadoria feita por comissões iniciais, de modo que o júri final recebe apenas as obras semifinalistas, cerca de 10 por categoria, para uma leitura mais aprofundada. As primeiras triagens são realizadas por subcomissões de profissionais das unidades regionais do Sesc, cujos nomes geralmente não são divulgados para manter o sigilo do processo.

Historicamente, o júri era composto por escritores e críticos independentes. No entanto, após a polêmica com a obra vencedora de 2023, o romance *Outono de Carne Estranha*, de Airton Souza[36], houve mudanças na gestão do prêmio, incluindo a demissão do criador intelectual, Henrique Rodrigues, pois surgiram debates sobre a criação de instâncias de revisão interna. Entidades como a União Brasileira de Escritores (UBE) e a Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) publicaram notas de repúdio, temendo que o Sesc passasse a exercer uma curadoria moral sobre a decisão soberana dos jurados independentes. A parceria histórica com a Editora Record (que garantia prestígio e distribuição comercial ampla) foi encerrada, e o prêmio passou a ser publicado pela Editora Senac Rio. Analistas apontam que essa mudança proporcionou ao Sesc maior controle editorial sobre as obras vencedoras.

[36] O que deveria ser uma celebração dos vinte anos do Prêmio Sesc na Flip de 2024 tornou-se um episódio de censura e homofobia quando a leitura de um trecho do romance pelo próprio autor, motivada por desconforto da organização com o conteúdo sexual explícito diante de crianças, resultou na tentativa de impedir a leitura e na posterior remoção do vídeo oficial do evento, ato que o autor classificou como uma intolerância inaceitável à narrativa de um romance entre dois homens. Algo semelhante aconteceu ao vencedor do Prêmio Jabuti, o romance *O Avesso da Pele*, de Jeferson Tenório – obra que investiga o racismo, a violência policial e as complexas relações raciais no Brasil –, que sofreu graves tentativas de censura em 2024, culminando no recolhimento de exemplares em escolas após uma polêmica iniciada por uma diretora em Santa Cruz do Sul/RS, sob alegações de “linguagem inapropriada", o que gerou denúncias de perseguição ideológica e racismo estrutural por parte do autor e de especialistas.

Em função disso, em 2024, houve uma revisão no regulamento e na estrutura de governança. Até 2023, o prêmio não previa um valor em dinheiro direto, focando na publicação pela Editora Record. A partir do edital de 2024, foi instituída uma premiação de R$30 mil para cada vencedor, somada à publicação do livro e à participação em eventos literários e feiras de livros organizadas pela entidade. O prêmio também consolidou, a partir daquele momento, a tradição de convidar nomes consagrados para o júri final. Por exemplo, na edição de 2024, participaram nomes como Luiz Antônio Assis Brasil e Socorro Acioli, cuja composição também busca maior equilíbrio de gênero e representatividade regional.

Por fim, o Prêmio Literário Biblioteca Nacional, um dos mais prestigiados do Brasil, recebe inscrições de autores de todo o país. Realizado anualmente desde 1994, contempla autores, tradutores e projetistas gráficos brasileiros, reconhecendo a qualidade intelectual e estética da produção editorial brasileira. As obras concorrentes devem ser inéditas, publicadas no Brasil em formato impresso ou digital. O concurso está aberto também a autores independentes, desde que a obra esteja em Depósito Legal e traga impresso o número do ISBN.

São avaliadas publicações em diversas categorias, conforme *Quadro comparativo* (Figura 4). Aqui nos interessa a categoria Romance, também denominada Prêmio Machado de Assis -, ~~(demonstrando certa falta de criatividade, em alguma medida, e intenção de homenagear qualquer outro grande escritor brasileiro, incluindo mulheres, considerando a existência anterior do Prêmio de mesmo nome, ofertado pela ABL)~~ que foca em critérios técnicos e estéticos, como o domínio da linguagem e o estilo narrativo, originalidade e a contribuição/impacto daquela narrativa para a literatura brasileira contemporânea. Os nomes dos jurados de cada comissão, indicados e convidados pela presidência da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), são publicados oficialmente no Diário Oficial da União e no portal da Biblioteca Nacional, geralmente após o encerramento do período de inscrições, para garantir a transparência do processo.

Cada categoria do prêmio (incluindo a de Romance, que nos interessa aqui) possui sua própria comissão julgadora independente, composta obrigatoriamente por três profissionais com "notório saber" ~~(geralmente são as mesmas instituições que validam esses nomes há décadas, privilegiando uma visão analítica/teórica em detrimento de uma visão criativa ou editorial, que, historicamente, tendeu a favorecer homens brancos do eixo Rio-São Paulo)~~, e, especialmente para o Prêmio Machado de Assis, os jurados costumam ser escritores renomados, críticos literários, professores universitários de literatura ou pesquisadores da área de teoria da ficção.

Já em 2016 a Amazon lançou o Prêmio Kindle, cujo objetivo é revelar romances inéditos publicados na plataforma própria, o KDP (*Kindle Direct Publishing*). Com o apoio da editora Nova Fronteira, ofereceu, na sua 10ª edição (2025), um prêmio em dinheiro e a publicação impressa do romance, bem como a adaptação para audiolivro. A composição do júri, formado por especialistas editoriais selecionados pela Amazon Brasil e pelo Grupo Editorial Record, é organizada em duas etapas principais, envolvendo especialistas do mercado editorial e autores consagrados para avaliar a qualidade e a viabilidade comercial das obras. Um trio de jurados convidados avalia apenas os cinco livros finalistas selecionados e elegem o grande vencedor. Nas últimas quatro edições (de 2023 a 2026), o prêmio manteve uma composição constante de duas mulheres e um homem no júri especial[37]. Além do gênero, o prêmio tem buscado diversidade étnico-racial e regional, convidando nomes como Sueli Carneiro, Eliane Potiguara, Jeferson Tenório e Eliana Alves Cruz.

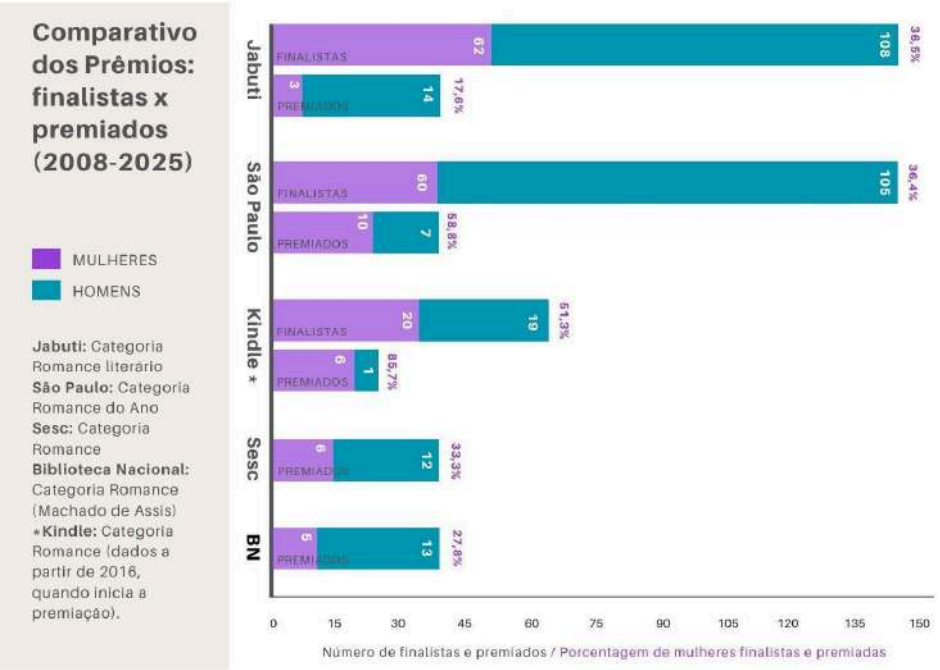
Uma breve comparação entre os corpos de jurados desses cinco prêmios revela lógicas distintas de legitimação literária, que oscilam entre o prestígio institucional e a abertura ao mercado. Enquanto o Prêmio Jabuti e o Prêmio Biblioteca Nacional apostam em comissões técnicas reduzidas de especialistas, acadêmicos e críticos para chancelar a excelência técnica, o Prêmio São Paulo de Literatura destaca-se por uma seleção mais multidisciplinar, que frequentemente inclui livreiros e mediadores de leitura, buscando um equilíbrio entre o rigor estético e a recepção da obra. Já o Prêmio Sesc opera sob um regime de duplo anonimato, em que escritores renomados avaliam originais sem conhecer a identidade do autor, focando estritamente no potencial da voz estreante. Em contrapartida, o Prêmio Kindle subverte o modelo tradicional ao integrar o desempenho algorítmico e a resposta do público, especialmente quanto às vendas e às avaliações, como um filtro inicial, deixando o crivo final para um júri técnico que decide qual fenômeno digital melhor se traduz para o livro impresso (Garcia *et al*., 2025).

Feitas as devidas considerações acerca das especificidades de cada premiação, buscamos, em seguida, observar e identificar a presença de obras literárias escritas por mulheres. É possível visualizar, por meio do gráfico a seguir (Quadro 3) uma análise comparativa dos finalistas (como é o caso do Jabuti e do São Paulo, que divulgam esses dados antes de selecionar o vencedor) e dos agraciados nos quatro Prêmios no período de 2008 a 2025. O recorte temporal deve-se ao fator da continuidade de edições realizadas em cada um deles, com exceção do Kindle, iniciado apenas em 2016, que, por esse motivo, não

[37] A partir da 11ª edição (2027), a composição do júri deve seguir uma nova dinâmica, na qual o autor (a) vencedor (a) da edição anterior integra automaticamente o trio de jurados.

aparece no gráfico. Os dados coletados nas páginas virtuais de cada uma das premiações abarcam dois conjuntos de informações no período. Primeiramente comparamos as obras e autores finalistas do Jabuti e do São Paulo de Literatura, as duas premiações do corpus que têm por costume dar essa visibilidade antecipada para, em seguida, identificar o número de mulheres escritoras agraciadas.

Quadro 3 - Quadro comparativo dos dados de cada Prêmio.



Fonte: desenvolvido pela autora a partir dos dados coletados (2025).

Os dados consolidados indicam um fenômeno de afunilamento de gênero: enquanto as mulheres foram finalistas em 36,5% nas 14 edições do Jabuti, apenas 17,6% chegaram a ser premiadas. Já no São Paulo de Literatura, ainda que as mulheres tenham chegado à reta final em apenas 36,4% das edições, há uma superação da paridade quando olhamos para os premiados, em que elas chegam a 58,8%. Os prêmios Sesc e Biblioteca Nacional não têm como regra divulgar os finalistas. No entanto, os dados referentes aos agraciados seguem a mesma dinâmica de desigualdade de gênero dos anteriores: respectivamente 33,3% e 27,8% são obras escritas por mulheres.

Esse cenário de exclusão é acentuado pela demora histórica na consagração: no recorte analisado, o Jabuti só premiou uma mulher em 2015 e o São Paulo em 2013, evidenciando um hiato de reconhecimento que atravessa quase uma década de edições. Os números revelam ainda que, embora as mulheres ocupem o espaço de finalistas, elas ainda enfrentam um gargalo de legitimação que restringe o acesso ao topo das premiações: as

mulheres conseguem ser lidas e selecionadas como finalistas, mas o funil do reconhecimento máximo (o prêmio) ainda favorece majoritariamente os homens em instituições como o Jabuti e a Biblioteca Nacional. Como o Sesc avalia originais inéditos "às cegas", o dado de 33,3% sugere que, mesmo sem saber o gênero do autor, o júri ainda tende a selecionar estéticas associadas ao masculino ou temas tradicionalmente validados pelo cânone.

O Prêmio Kindle, ainda que muito jovem, por outro lado, se destaca pela aparente equidade: enquanto que 46,7% dos finalistas das nove edições são do sexo feminino, 66,7% delas recebem o prêmio final de melhor romance. Um exemplo relevante é o romance de estreia finalista da 6ª edição, 2021/2022, cujo júri foi composto por Sueli Carneiro, Socorro Acioli e João Paulo Cuenca: *Virgínia Mordida*, da capixaba Jeovanna Vieira[38], foi publicado de forma independente e ganhou projeção ao ser publicado pela Companhia das Letras três anos depois. Elogiada por nomes como Giovana Madalosso, Luciany Aparecida, Clara Averbuck, Carla Guerson, entre outras, Jeovanna finaliza em 2025 o seu segundo romance.

O concurso cultural se diferencia ao revelar romances inéditos publicados na plataforma própria, o KDP (*Kindle Direct Publishing*). Suas características distintas em relação aos demais direciona nosso olhar sob uma perspectiva sinalizada por Luana Teixeira de Souza Cruz e Pollyanna Mattos Moura Vecchio (2022, p. 684) ao identificarem uma conexão entre autopublicação e curadoria algorítmica em *streamings* de leitura, levando "alguns escritores a se tornarem produtores de mercadoria cultural contingente, produzindo suas obras sob medida para a viralização na plataforma, motivados pela performance", sendo as mulheres a maior parte deles, o sintoma de uma estrutura. O crivo do editor é substituído pelo crivo do algoritmo, igualmente opaco e, em muitos aspectos, mais exigente em termos de conformidade estética e temática, pois está condicionado a uma lógica estritamente econômica, principalmente se levarmos em conta que os gêneros literários historicamente associados à escrita feminina, como o romance sentimental e o erótico, ainda carregam o estigma de subliteratura.

As particularidades de cada prêmio podem ser relacionadas a maior ou menor presença de mulheres entre os finalistas e premiados. Pensando que, enquanto alguns deles ajudam a revelar obras e autores inéditos, outros são oferecidos a obras e autores já publicados, fazendo reiterar e legitimar obras já em circulação, nos é cara a reflexão sobre os

[38] Nascida em 1985, no Espírito Santo, Jeovanna Vieira é formada em Jornalismo pelo Centro Universitário de Vila Velha e, em 2021, após um reencontro com a literatura contemporânea, deu início à sua própria investigação pela escrita literária. Lançou, de forma independente, o romance Virgínia mordida, obra em que aborda a violência psicológica contra as mulheres.

dados aqui apresentados. Conforme apontado por Ribeiro (2016), a maior parte da literatura nacional vem sendo produzida em livros impressos, por meio de autopublicação, editoras de pequeno porte ou alguns poucos grandes grupos de edição. No entanto, como já sinalizou Thompson (2013, 2021), a circulação, por outro lado, favorece as grande editoras, que possuem canais de distribuição mais efetivos – em função de seu capital econômico -, além de conseguirem acesso mais facilmente à imprensa e eventos literários – em função de seu capital simbólico. Muitas vezes, segundo Ribeiro (2016) as editoras que possuem a hegemonia do mercado são um meio de acesso dos autores estreantes a outras premiações.

A relação das finalistas e premiadas nos cinco prêmios desde 2008, listadas no ANEXO B, nos ajudam a identificar o perfil dessas mulheres que estão reconfigurando a ficção contemporânea brasileira. Algumas delas se destacam, como Adriana Lisboa, Mariana Salomão Carrara, Giovana Madalosso, Carol Bensimon, Micheliny Verunschk, Aline Bei, Tatiana Salem Levy, Carola Saavedra, Ana Paula Maia, Maria Valéria Rezende, entre outras que marcaram presença nos resultados finais dos concursos literários e publicaram novos romances além da obra premiada, conseguindo se inserir no cenário artístico. Outras, no entanto, seguem esquecidas pelos motivos já problematizados até aqui.

Outros parâmetros e características, como a localização dos premiados – a maioria situa-se no eixo Rio-SP – merecem igual destaque em nossa discussão, já que na região sudeste está a maior concentração de casas editoriais, bem como do debate literário como um todo, aqui compreendidas atividades como a Bienal do Livro, as principais feiras e encontros literários, entre tantos outros eventos que envolvem o campo. No período analisado, de 2008 a 2025, as obras vencedoras dos três prêmios conferidos a livros já em circulação são publicados por quatro grandes editoras, todas localizadas nesse eixo: Companhia das Letras, Grupo Editorial Record, a já extinta editora Cosac Naify, Objetiva (atualmente parte do grupo Companhia das Letras) e Todavia (formada por antigos funcionários da Companhia das Letras). As demais editoras, todas independentes ou de pequeno porte, aparecem apenas uma vez cada uma ao longo das premiações. Da mesma forma, os outros dois Prêmios que agraciaram os vencedores com uma publicação são também produzidos pelo Grupo Editorial Record. Esses dados comprovam a configuração de um panorama pouco diversificado, bastante concentrado e repetitivo[39].

[39] Como veremos na seção quatro, onde analisamos as obras do corpus, essa mesma disparidade se repete, como já era esperado, pois a Companhia das Letras (incluindo o selo Alfaguara) é, majoritariamente, a editora que produziu pouco mais da metade dos livros, aparecendo, ainda Nós, Todavia, Record, Quixote+Do Editoras, Malê, Pallas, Mazza Edições e Dublinense.

Apenas em caráter de exemplificação, o Prêmio Machado de Assis, organizado pela Academia Brasileira de Letras (ABL) – instituição reconhecidamente sexista e elitista -, premiou apenas oito mulheres em 78 anos de história: em 1941, 1954, 1958, 1965, 1978, 1979, 1991 e 2001. A literatura passou a integrar, em 1972, uma das áreas laureadas pelo Prêmio APCA, criado em 1956 pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (atual Associação Paulista de Críticos de Arte), que até então premiava somente teatro e música clássica. No mesmo ano, passaram a ser premiados, ainda, cinema, música popular e televisão, com novas áreas sendo incorporadas no decorrer dos anos subsequentes. Logo nos dois primeiros anos, venceram na categoria ficção as escritoras Nélida Piñon, com *A Casa da Paixão*, e Lygia Fagundes Telles, com *As Meninas*. Depois, foram laureadas Hilda Hilst, em 1977, novamente Telles, em 1980, Heloisa Maranhão, em 1982, mais uma vez Piñon, em 1984, Judith Grossman, em 1985, Rachel de Queiroz, em 1992, Lya Luft, em 1996 e Lúcia Pimentel Góes, em 1998. Depois de um lapso temporal de 10 anos, novamente há uma vencedora, Carola Saavedra, com o livro *Flores Azuis*. Para finalizar o recorte até 2023, apenas outras três figuram na lista: Beatriz Bracher, em 2013, Elvira Vigna, em 2016, e Juliana Leite, em 2018.

Outro certame literário relevante no país em termos financeiros, o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura, criado em 2007, tem como objetivo divulgar a literatura brasileira, reconhecendo grandes nomes nacionais e abrindo espaço para os jovens escritores mineiros. Conforme os dados disponíveis encontrados em meio digital, no período de 2007 a 2018 apenas duas mulheres receberam o Prêmio na categoria ficção, duas na categoria Conjunto da Obra e outras duas em Jovem Escritor Mineiro, se comparadas aos 26 homens premiados. Esses exemplos, independentemente do caráter a que se propõem, ilustram a falta de representatividade da mulher já evidente nas premiações citadas anteriormente no corpus comparativo da pesquisa.

A revista de literatura Granta[40] publicou, em 2012, uma lista com os 20 melhores jovens escritores brasileiros – primeira vez que a revista de língua inglesa, uma das mais respeitadas do mundo, realizou essa seleção com brasileiros. Dentre os 20 nomes destacados, seis eram de mulheres: Vanessa Barbara, Carol Bensimon, Laura Erber, Luisa Geisler, Carola Saavedra e Tatiana Salem Levy. Para chegar a eles, os jurados – Beatriz Bracher, Benjamim Moser, Cristovão Tezza, Italo Moriconi, Manuel da Costa Pinto, Marcelo Ferroni e Samuel

[40] A Granta foi fundada em 1889 por estudantes da Universidade de Cambridge e tem em seu histórico a revelação de nomes como Sylvia Plath e Ian McEwan. Susan Sontag, Milan Kundera e Gabriel García Márquez também passaram por suas páginas. Além da edição britânica, a Granta tem 11 edições internacionais.

Titan Jr – avaliaram 247 textos inéditos. Os autores que concorreram precisavam ter, obrigatoriamente, menos de 40 anos e já contarem com textos previamente publicados por alguma editora.

Uma coletânea com contos e trechos de romances que, além da versão em português editada pela Alfaguara, foi publicada em inglês, chinês e espanhol, serve como uma forma de entrada em um dos maiores mercados de ficção, o de língua inglesa e pode ser lida nos países onde a Granta é editada – entre os quais Estados Unidos, Inglaterra, Itália e China. À época da divulgação muito se falou sobre a responsabilidade desses jovens construírem o mapa da literatura brasileira da próxima década. Já vivemos "na próxima década", a qual permanece imbuída de um mesmo cenário: a presença de apenas seis jovens autoras naquela antologia se configura bastante representativa do campo literário contemporâneo.

A existência de uma ordem social e cultural dominante inevitavelmente vai estar presente, em níveis maiores ou menores, nas possíveis maneiras de leitura e decodificação de um texto. Johnson (1999, p. 13) evidencia isso quando diz que "os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade". Por outro lado, a seleção de obras destinadas à publicação e à tradução transita por um rigoroso crivo editorial, historicamente condicionado por uma produção majoritariamente masculina e eurocêntrica. Nesse cenário, o trabalho de Regina Dalcastagnè (UnB) e seu grupo de pesquisa torna-se uma referência para nossa pesquisa ao problematizar a homogeneidade do campo literário brasileiro. No mapeamento da produção das principais editoras do país à época da pesquisa, Companhia das Letras, Record e Rocco, as investigações revelaram que, entre 1990 e 2014, as autoras não atingiram a marca de 30% do total de escritores publicados, enquanto a representação feminina no plano diegético restringiu-se a menos de 40% das personagens.

A disparidade, contudo, transcende a mera estatística de presença. Conforme aponta Dalcastagnè (2007, p. 128), "além do fato de serem minoritárias nos romances, as mulheres também têm menos acesso à voz, isto é, à posição de narradoras, e estão menos presentes como protagonistas das histórias". Essa interdição do discurso reforça a hegemonia de um perfil autoral específico: homens, brancos, vinculados aos campos jornalístico ou acadêmico, pertencentes às camadas médias e altas e residentes no eixo Rio-São Paulo (Dalcastagnè, 2012a, 2012b). Diante dessa homogeneização discursiva, são importantes a ampliação dos espaços de fomento, publicação e consagração, incluindo o sistema de

premiações, para que novas subjetividades possam emergir. Afinal, como pontua a pesquisadora (Dalcastagnè, 2012b, p. 14), o ato isolado de "publicar um livro não transforma ninguém em escritor", pois a verdadeira consolidação da autoria exige o acesso aos mecanismos de circulação e ao reconhecimento institucional.

Já iniciativas como o Prêmio LOBA[41], direcionado a escritoras brasileiras que já tenham publicado alguma obra ou que estejam estreando no mercado literário e/ou audiovisual, apresenta uma dinâmica distinta dos tradicionais justamente por nascer de uma consciência crítica sobre as barreiras que estamos analisando nesta pesquisa. O edital de 2025, por exemplo, é escrito de maneira menos burocrática e mais didática e acolhedora, com taxas reduzidas, e parece dar destaque mais para a autora e seu contexto, pois enfatiza explicitamente a diversidade e a pluralidade de vozes. A análise dos critérios de avaliação – que incluem coerência narrativa, originalidade, criatividade e relevância simbólica, histórica ou cultural – revela uma tentativa de redefinir o conceito de mérito literário, o que pode significar que o critério de qualidade não é apenas a norma culta ou o cânone tradicional, mas também a potência da vivência e da originalidade da escrita das mulheres. Parece haver, ainda, uma preocupação em capacitar a mulher não apenas como escritora, mas como profissional que precisa de sustentabilidade financeira, pois em algumas modalidades de escrita são oferecidas assessoria e revisão. Do mesmo modo, o edital prevê a política de isenção de taxa para alguns grupos específicos, como mães solo ou com deficiência, além de mulheres negras, trans ou travestis, indígenas e quilombolas, removendo barreiras econômicas para garantir o acesso de escritoras estreantes pertencentes a grupos historicamente marginalizados ou em situação de vulnerabilidade socioeconômica.

O prêmio também se mostra como um pretexto para o encontro, para o debate e para a formação mútua. Ao criarem um espaço próprio, essas iniciativas permitem que as mulheres escrevam sobre qualquer tema sem a pressão de provar que sua escrita é universal, alterando a percepção de valor, assim como institucionalizam redes de cooperação e de fortalecimento coletivo, o que, como veremos mais adiante, é uma tendência.

Constituindo-se como uma importante maneira de fomentar a cultura, em especial a produção artística e literária brasileira, esses concursos emprestam aos autores vencedores um selo de validade ao se caracterizarem como um cartão de visitas tanto para o mercado editorial quanto para o público leitor. Esse reconhecimento é um movimento de resistência no cenário da criação literária nacional – sem os prêmios talvez houvesse menos escritores,

[41] O prêmio faz parte do LOBA (Literatura e obras de autoras) Festival. Mais informações estão no portal: https://lobafestival.com.br/ .

menos leitores e as pequenas editoras seriam desconhecidas, infringindo restrições à cadeia de valor na área editorial.

De modo similar, se as Leis de Incentivo e os Editais[42], de um lado, estimulam a produção, por outro, ainda não resolvem o eterno gargalo da distribuição. Somadas às polêmicas em torno dos critérios de seleção dos projetos, o que é para ser considerado uma ajuda para toda a classe artística acaba tornando-se motivo de disputa e acomodação. Sancionada em 1991, a Lei 8.313 – denominada Lei Rouanet – é o normativo federal que institucionalizou o incentivo à cultura, por meio da criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), de responsabilidade do Ministério da Cultura (MinC). Elaborado para fomentar a cultura em vários níveis, sua base está na política de incentivo fiscal que possibilita a empresas e cidadãos comuns aplicarem uma parte do seu imposto de renda em projetos culturais. Ou seja, em vez de pagar o imposto para o Governo, paga-se para um determinado projeto cultural, como livros de valor artístico, literário ou humanístico. Algumas mudanças nas regras de captação da Lei Rouanet foram implementadas a partir de 2022, incentivando artistas que estão em começo de carreira e que nunca antes tiveram um projeto aprovado. Há, no entanto, uma série de fragilidades, como a concentração regional de recursos, a dificuldade de pequenos produtores culturais conseguirem captar recursos junto a incentivadores, a concentração de capital na região sudeste e a manutenção do monopólio de grandes corporações no desenvolvimento de produtos culturais (Teixeira, 2021).

Os pesquisadores Carolina Marques Henriques Ficheira e Heloisa Buarque de Hollanda (2018) analisaram a distribuição regional de recursos e os produtos culturais incentivados pela LIC, de modo a comparar dados na área de língua, literatura e leitura. Comparativamente, o setor de humanidade possuía o menor volume de recursos captados em relação aos demais setores apoiados. Sendo assim, embora a Lei Rouanet seja responsável por uma considerável expansão da concepção de cultura e tipos de produção cultural existentes no Brasil, além de fomentar e garantir direitos, observamos a insuficiente participação desse tipo de incentivo no mercado editorial, assim como no panorama literário e artístico nacional como um todo.

Por outro lado, o Prêmio Carolina Maria de Jesus de Literatura Produzida por Mulheres[43] (2023) distribuiu, em sua primeira edição, R$ 2 milhões, em 40 prêmios de R$ 50

[42] Instituída em julho de 2022 pelo Ministério da Cultura (MinC), a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) tem como objetivo fomentar a cultura nacionalmente ao apoiar todos os Estados, o Distrito Federal e os Municípios brasileiros, durante cinco anos, com início em 2023, mediante editais direcionados para apoiar projetos e produções culturais, entre eles os que envolvam Livros, Leitura, Literatura e Bibliotecas.
[43] Disponível em:

mil, para obras literárias inéditas produzidas por mulheres brasileiras, cis ou transgênero, em seis gêneros literários distintos, em um juri 100% composto por mulheress. Das 40 obras premiadas, oito devem ter sido escritas por mulheres negras, quatro por mulheres indígenas, quatro por mulheres com deficiência, duas por mulheres ciganas e duas por mulheres quilombolas. Das mais de 2.600 inscrições válidas em 2023, 1.812 foram habilitadas, o equivalente a 69,19% do total, sendo a Poesia o gênero literário o que obteve mais concorrentes habilitadas, com 758 obras, seguida do Romance, com 504, do Conto, com 341. Enquanto política pública, o Prêmio pode representar o favorecimento da bibliodiversidade – diversidade cultural aplicada ao universo dos livros e produções editoriais, além de estimular atividades paralelas relacionadas à promoção da literatura brasileira e ao estímulo à criação literária - iniciativas como as que veremos na seção seguinte. No entanto, já observamos a descontinuidade da ação em 2024 e em 2025.

Outro tipo de fomento à publicação de livros no Brasil são os editais regionais, a exemplo do Programa de Ação Cultural (Proac), legislação estadual de incentivo à cultura, sob a Lei n.º 12.268/2006, criada no Estado de São Paulo em 2006. Desde a sua criação, já contemplou mais de 5.400 projetos, em 394 editais (dados coletados em 2023), nos mais diversos segmentos, como teatro, dança, artes cênicas, música, circo, festivais, artes visuais, museus e arquivos, cultura e cidadania, literatura, audiovisual e projetos multidisciplinares.

A partir dos dados disponibilizados no site do Proac[44], fizemos um breve levantamento do número de mulheres vencedoras na categoria geral de produção e publicação de obras de ficção e/ou prosa desde 2015, período em que os editais podem ser consultados virtualmente. Dos 15 ganhadores do Prêmio em 2015, cinco são mulheres; em 2016, dos 10 selecionados, cinco são mulheres; em 2017, dos cinco contemplados no módulo estreantes, uma é mulher, e no módulo não estreantes são duas; dos sete ganhadores de 2018, dois são mulheres; em 2019, dos 11 vencedores, seis são mulheres; e em 2020, dos 20 premiados, oito são mulheres. Em 2021, o edital dividiu o prêmio voltado à literatura em diversas categorias, contemplando 15 ganhadores no módulo ficção, sendo 14 deles mulheres; em 2022 o Programa passou a incluir empresas no item Literatura / Realização e Publicação de Obra Inédita de Ficção, sendo cinco mulheres e dois Pessoa Jurídica dos 10 selecionados; além desses, outros 20 projetos foram selecionados para Publicação e Lançamento de Obra

https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-divulga-lista-de-habilitadas-no-premio-carolina-maria-de-jesus

[44] Disponível em: https://proac.sp.gov.br/editais-e-resultados-proac-editais-anteriores/

Literária por Editora de São Paulo, todos constituídos de Pessoa Jurídica. Finalmente, em 2023, foram selecionados 10 autores, sendo cinco mulheres e um PJ.

Há ainda os projetos que, ao incentivar a comercialização de livros, impactam profundamente o mercado editorial, como o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), conjunto de ações executadas pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE) e pelo Ministério da Educação, voltadas para a distribuição gratuita de obras didáticas, pedagógicas e literárias para professores e estudantes da rede pública da educação básica no Brasil. Uma lacuna se formou no período de 2021 e 2022, período em que não houve venda do PNLD literário, apenas a reposição de 2020, o que desencadeou uma vertiginosa queda no faturamento das editoras, sobretudo as de literatura infantil e juvenil, ocasionando redução nos investimentos do mercado editorial como um todo. Novamente, uma das críticas ao programa envolve o estímulo à concentração e a homogeneidade cultural e editorial, já que as regras desfavorecem e dificultam a participação de editoras independentes, por exemplo. Outra iniciativa do Governo Federal é o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), desenvolvido desde 1997, que tem o objetivo de promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura entre alunos e professores, por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência. Uma das três ações do programa refere-se ao PNBE Literário, que avalia e distribui as obras literárias, cujos acervos literários são compostos por textos em prosa (novelas, contos, crônica, memórias, biografias e teatro), em verso (poemas, cantigas, parlendas, adivinhas), livros de imagens e livros de história em quadrinhos, edital para o qual as editoras podem concorrer.

Criado em 2024, o Prêmio Caminhos de Literatura[45] busca identificar, publicar e promover novas vozes literárias. O projeto é voltado para lançar um novo autor na categoria Romance, cuja obra é publicada e distribuída pela editora Dublinense, no Brasil, e pela Kacimba, em Angola. Pela Dublinense, é oferecido um adiantamento de direitos autorais de R$ 5 mil, além de uma mentoria sobre mercado editorial do curador do projeto, o escritor e gestor cultural Henrique Rodrigues. Como indica o nome do Prêmio, a ideia é justamente abrir caminhos para que novos escritores recebam um tratamento profissional na cena literária brasileira: duas mulheres vencedoras das duas únicas edições Izabella Cristo - *Mãezinha* (2024); e Paula Novais - *Gaiolas* de concreto armado (2025).

Percebemos que as mulheres são maioria da mão-de-obra na indústria cultural no Brasil, de modo especial a editorial - entre editoras, revisoras, tradutoras e leitoras no Brasil -,

[45] Disponível em: https://premiocaminhos.com.br/.

mas ainda são minoria em cargos de liderança e premiações no meio literário nacional. Dos 23 presidentes desde a criação da Câmara Brasileira do Livro (CBL), apenas três são mulheres (conforme dados até 2025). Rosely Boschini foi eleita a primeira presidente da CBL apenas em 2007, seguida por Karine Pansa, em 2011, e por Sevani Matos, em 2023. Já a primeira mulher a assumir a presidência do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), criado em 1941, foi Regina Bilac Pinto, em 1981. Ela foi responsável pela criação da Feira Internacional do Livro do Rio de Janeiro que, anos depois, passaria a se chamar Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro, hoje um dos maiores eventos culturais do país. A segunda mulher eleita para o cargo, em 2008, foi Sônia Machado Jardim, presidente do Grupo Editorial Record. Em contrapartida, a entidade que representa os editores independentes, a Liga Brasileira de Editores (LIBRE), criada em 2002, reflete um outro panorama: das 10 gestões, oito tiveram a presença de mulheres na presidência ou vice-presidência. Segundo o Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNEL), existem aproximadamente 740 editoras no Brasil, e a LIBRE possui, no seu quadro de associadas, 26% das casas publicadoras brasileiras, em sua grande maioria, editoras independentes.

Com uma menor participação no mercado editorial brasileiro em relação a outros, como o americano e o europeu, a figura do agente literário, cuja atividade está mais ligada ao autor do que às editoras (Thompson, 2013), atua com escritores experientes, com mais publicações. No Brasil, assim como em boa parte dos países europeus, não há uma rede de agentes literários ampla para quem um autor iniciante possa enviar seus originais, já que os profissionais aqui são em número reduzido e representam majoritariamente os escritores reconhecidos. Esse pode ser, inclusive, o gargalo dos autores independentes que se autopublicam: a inexistência de um profissional que possa ler seus originais, explicar sobre o funcionamento do mercado editorial e mostrar os caminhos para a publicação de um livro; também reside aí a importância de subsídios e incentivos, públicos e privados, visando a capacitação dos escritores.

Nesse sentido, percebemos uma concentração de autores agenciados especialmente em duas empresas brasileiras, ambas lideradas por mulheres, que reúnem, juntas, um importante capital simbólico. A Agência Riff, em seus mais de 30 anos de atuação, conta com um elenco de escritores que representa os mais diversos gêneros literários em um catálogo com mais de 150 autores[46] brasileiros e estrangeiros, incluindo figuras já conhecidas e novos nomes da literatura contemporânea. Analisando a lista de autores

[46] Dados de 2023, disponíveis no site da Agência Riff: https://www.agenciariff.com.br/ .

disponibilizada no site da Agência[47], identificamos que, dos 112 autores de ficção atendidos pela Agência Riff - a lista ainda contempla infantil/juvenil/jovem adulto e não ficção - 48 são mulheres. Dentre as autoras agenciadas, reconhecidas no cenário editorial estão Adriana Lisboa, Aline Bei, Carla Madeira, Carol Bensimon, Cintia Moscovich, Eliane Marques, Giovana S. Madalosso, Juliana Leite, Leticia Wierzchowski, Natalia Timerman, Noemi Jaffe e Veronica Stigger.

Fundada em 2012 por Luciana Villas-Boas e Raymond Moss, a LVB&Co (antiga VillasBoas&Moss) se destaca pela sua forte presença na representação de editoras estrangeiras no mercado brasileiro. Com coagentes em diversos países como Espanha, França e Turquia, conta com 48[48] autores, sendo 16 deles mulheres, incluindo nomes como Fabiane Guimarães, Mary del Priori, Mirian Goldenberg e Nara Vidal. Sua fundadora atuou por 17 anos no Grupo Editorial Record e, em 2012, passou a atuar como agente literária, juntando-se a Anna Luiza Cardoso e Miguel Sader.

Por tudo o que foi elencado, percebemos que as mulheres estão escrevendo e publicando mais, mas a inserção delas no cenário literário ainda é reduzida e há poucas oportunidades de equidade. A análise a partir dos dados dos maiores prêmios literários do país nos leva a observar um tímido reconhecimento das mulheres na literatura de ficção. Enquanto em premiações como o Jabuti, o São Paulo de Literatura e o Kindle de Literatura, há maior presença de mulheres entre os finalistas e vencedores, outros prêmios, como o Sesc de Literatura e o da Biblioteca Nacional/Prêmio Machado de Assis, continuam repetindo as mesmas desigualdades de gênero já bastante conhecidas.

Em contrapartida, ainda que a presença feminina nas premiações mais tradicionais seja retraída, percebemos um movimento que evidencia um desvio no percurso ou mesmo uma pequena ruptura, especialmente nos últimos cinco ou 10 anos. Identificamos alguns dos movimentos levaram a essa mudança de paradigma: dentre as hipóteses estão eventos sociais e/ou políticos, incentivo por meio de clubes de leitura, como o *Leia Mulheres*, e de assinatura de livros escritos por mulheres, como o *Amora* e, até mesmo, um certo direcionamento do marketing de influência por parte das editoras. Novas ferramentas modificam a forma como o público interage e consome arte, diminuindo a distância entre os produtos culturais e comerciais. Observamos, assim, que a inserção dos escritores no sistema editorial e literário contemporâneo tem relação com a imagem pública construída

---

[47] Fonte: https://www.agenciariff.com.br/wp-content/themes/agenciariff/images/Autores_Agencia_Riff_lista_completa_atualizada.pdf .

[48] Dados de 2023 disponíveis no site da Agência LVB & Co: https://lvbco.com.br/autores-2/ .

especialmente pelos agentes de uma crítica não especializada, sejam jornalistas culturais, sejam profissionais do mercado editorial ou integrantes das novas modalidades de crítica, como *booktubers*, blogueiros e *influencers* - o denominado marketing de influência.

3 MULHERES OCUPANDO ESPAÇOS EDITORIAIS NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

3.1 Rompendo as lógicas de produção: mulheres escrevendo e publicando no Brasil contemporâneo

> *"Eu acredito que a simples união do eu feminino à literatura muda a literatura, não apenas a que virá, mas a que já havia sido escrita, a que até pouco tempo atrás nos descreveu, teorizou, inventou, prescreveu. Mas agora o tempo é outro. A literatura é e será cada vez mais outra. Cada vez mais escrita por mulheres".*
>
> – *Natalia Timerman, sobre* Um grande dia para as escritoras.

Iniciativas que tomam proporções capazes de impactar as lógicas de produção e consumo de livros no país, a exemplo dos Prêmios Literários, auxiliam na constituição de pilares importantes para o contexto cultural. São inúmeras as movimentações de coletivos, bibliotecas comunitárias e eventos em locais historicamente marginalizados e marcados por desigualdade socioespacial, que revelam uma fecunda produção literária de autoras de todos os cantos do Brasil e do exterior. Por meio de conferências, feiras de livro, festas literárias, saraus, bem como diante do acesso a editoras populares e independentes, as mulheres escritoras vêm articulando redes de apoio para democratizar a publicação de seus livros. Trata-se de um rico acervo em elaboração, que merece o olhar da crítica não só no sentido de se legitimar como parte integrante da literatura brasileira contemporânea, mas também para servir de mapeamento a outras visões de Brasil.

Os escritores fazem eles próprios a divulgação das suas obras e são responsáveis pela criação de um canal direto de comunicação com seus leitores. A aproximação do escritor com seu público - e, por que não, dos seus clientes e fãs, já que estamos falando de um objeto de consumo, o livro - é outra característica. Identificamos muitas delas ofertando e ministrando oficinas de escrita criativa, participando de feiras e festas literárias e, especialmente, personalizando a comunicação com seus leitores por meio de plataformas digitais e ambientes virtuais. Concomitantemente, há o surgimento e a consolidação de editoras independentes organizadas por mulheres, assim como uma maior presença delas em projetos editoriais de marcas importantes no cenário contemporâneo do mercado editorial. Há

ainda um movimento de mercado, mas esse é baseado em demandas sociais e políticas de equidade de gênero.

É um equívoco histórico supor que as mulheres têm pouca presença no mercado editorial porque escreveram menos. Em contrapartida a essa percepção, a análise das trajetórias das escritoras revela que a prática da escrita foi uma constante, manifestando-se em manuscritos, diários e esboços que, por força das estruturas patriarcais, permaneceram relegados ao espaço privado e à marginalidade dos arquivos pessoais. Nesse sentido, a consolidação do cânone literário não deve ser compreendida como um processo neutro, mas como um juízo de valor intrinsecamente subjetivo e condicionado pelas assimetrias de uma sociedade desigual. Historicamente, ao êxito no campo artístico foram impostas barreiras institucionais e simbólicas, uma vez que, em diversos períodos, às mulheres eram negadas as condições básicas de autoria e a legitimidade para o ingresso na esfera pública da publicação, como vimos anteriormente nas diversas pesquisas empreendidas pelas historiadoras. Como aprofundaremos mais adiante, não conhecemos a história da metade da humanidade por conta desses silenciamentos e apagamentos.

A formação do cânone é tão subjetiva quanto qualquer outro juízo de valor emitido em uma sociedade desigual: alcançar e consolidar uma carreira de sucesso no meio artístico foi, historicamente, permeado por barreiras, já que, durante a maior parte do decorrer da história, as mulheres eram sequer autorizadas a escrever ou a publicar. De acordo com o filósofo e crítico Terry Eagleton (2003, p. 16),

> [...] não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si […]. Valor é um termo transitivo; significa tudo aquilo que é considerado valioso para certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos.

E esse modelo se repete em todas as áreas artísticas, desde a composição musical até a pintura e o cinema. Como exemplo, Mozart, Schumann e Mendelssohn são nomes reconhecidos em qualquer repertório convencional de música clássica. Mas se, em vez de Wolfgang, Robert e Felix, eles vierem precedidos de Maria Anna, Clara e Fanny, tratamos de pessoas desconhecidas. Maria Anna Mozart (1751-1829), também conhecida como Anna Catharina ou Nannerl, excursionava com o irmão, também tocando e compondo, durante a infância, mas precisou limitar-se às tarefas domésticas quando adulta. Fanny Mendelssohn (1805-1847) lapidou seu talento musical com o apoio de sua família para se apresentar e compor, tendo sido autora de mais de 400 obras, mas nunca pôde seguir a carreira profissionalmente, ao contrário de seu irmão mais novo. Pianista, Clara Schumann

(1819-1896) talvez tenha sido a mais reconhecida autora entre as três, tendo alimentado uma carreira de mais de seis décadas, ainda que seu nome permaneça à sombra do de seu marido.[49]

Enquanto homens e mulheres têm sua força de trabalho explorada pelo sistema capitalista, as mulheres, além de se encontrarem na mesma situação, têm sua força de trabalho explorada também no lar, já que os afazeres domésticos, incluindo o cuidado com crianças e idosos, ficam a cargo delas[50]. O tema da redação do Enem, em 2023, colocou essa questão no centro: "Desafios para o enfrentamento da invisibilidade do trabalho de cuidado realizado pela mulher no Brasil". Ainda que essa situação não seja mais tão comum quanto era no passado, o suplemento *Outras Formas de Trabalho*, da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua, realizado pelo IBGE em 2018, demonstra que elas continuam a dedicar mais tempo para os cuidados:

> As mulheres dedicaram, em média, 21,3 horas por semana com afazeres domésticos e cuidado de pessoas em 2018, quase o dobro do que os homens gastaram com as mesmas tarefas – 10,9 horas. [...] A situação no mercado de trabalho também pouco impactava na jornada doméstica feminina. Mesmo trabalhando fora, a mulher cumpria 8,2 horas a mais em obrigações domésticas que o homem também ocupado. A diferença era ainda maior entre homens e mulheres não ocupados. Nessa condição, elas
> trabalhavam 11,8 horas a mais que eles.
> [...] Os dados também mostraram que na condição de cônjuge ou companheira, as mulheres trabalhavam ainda mais, chegando a alcançar 97,7% delas, enquanto entre os homens, na mesma situação, a incidência foi de 84,6% (IBGE, 2019).

A desigualdade é tão profunda porque já inicia na infância: de acordo com análises baseadas na mesma pesquisa, realizada pelo IBGE[51], meninas entre 10 e 14 anos já realizam um volume de trabalho de cuidado equivalente ao pico da participação masculina nessas atividades, que só ocorre entre homens de 30 a 34 anos - em alguns recortes, a carga horária semanal de meninas em afazeres domésticos e cuidados chega a superar a de homens adultos. Considerando que a desigualdade é estrutural e interseccional, a sobrecarga atinge principalmente meninas negras e de famílias de baixa renda.

Esse uso do tempo desde cedo limita as oportunidades de estudo e uma futura inserção no mercado de trabalho, perpetuando o ciclo de invisibilidade do trabalho de

---

[49] Na obra *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music (2016)*, a escritora britânica Anna Beer relata a trajetória de algumas dessas compositoras apagadas do cânone da música clássica.

[50] Uma releitura da estátua da justiça representando a exaustão e o fardo injusto de mulheres mães que conciliam trabalho e família sem suporte, da artista alemã Stefanie Gornicki, é um símbolo físico que representa a necessidade de equilibrar muitas responsabilidades simultaneamente. A figura feminina com seis braços está instalada em frente ao Palácio do Reichstag, sede do parlamento alemão, e pode ser visualizada no perfil da artista: https://www.instagram.com/p/DPrV-UoDOkZ/.

[51] Pesquisa disponível em: https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/saude/9171-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-mensal.html#:~:text=PNAD%20Cont%C3%ADnua:%20taxa%20de%20desocupa%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A9%20de,2025%20foi%20a%20menor%20da%20s%C3%A9rie%20hist%C3%B3rica

cuidado. Desse modo, as mulheres, sem acesso à leitura e à escrita, são duplamente vítimas em uma sociedade androcêntrica e grafocêntrica, pois uma cidadania efetiva exige o domínio da linguagem escrita como ferramenta de mobilidade social. A condição feminina se constitui tema obrigatório nas discussões implementadas pela Organização das Nações Unidas e está incorporada nos vários eventos realizados desde 1970: dos 17 ambiciosos e interconectados Objetivos de Desenvolvimento Sustentável para 2030, que abordam os principais desafios de desenvolvimento enfrentados por pessoas no Brasil e no mundo, um trata especificamente da igualdade de gênero e do empoderamento de todas as mulheres e meninas.

Nesse sentido, percebemos uma produção científica e um debate que têm destacado a relevância da produção literária das mulheres e, ao mesmo tempo em que questionam o apagamento histórico delas no cenário nacional, também buscam sua visibilidade e inserção no contexto contemporâneo. Em vista disso, cabe destacar que consideramos a crítica feminista um pano de fundo das nossas discussões, mas nunca a problematização *per se*, sempre com o cuidado de não corrermos o risco de esvaziarmos o conceito de gênero a ponto de nos perdemos do campo epistemológico contruído pelas lutas feministas ao longo da história.

Ser escritor: não se trata de uma designação simples e objetiva; antes carregada de inseguranças, recalques e silenciamentos, a maior dificuldade parece ser não a de escrever, mas a de se estabelecer intimamente no lugar de alguém que escreve; assumir não só a própria voz, mas o mero fato de a dizer, num mundo e numa história em que às mulheres sempre coube a vez de calar. Há aproximadamente quatro milênios, no complexo cenário sociopolítico da Mesopotâmia, uma figura emerge com singular relevância: a princesa e sacerdotisa Enheduana (c. 2285–2250 a.C.). Ela representa um marco não apenas cronológico, mas epistemológico para a história da escrita, pois ela é considerada a primeira pessoa na história da humanidade, independente do sexo, a reivindicar a autoria de uma obra escrita. Ao registrar e assinar seus hinos, como em *Nin-me-šara* (Exaltação a Inana), em que ela canta o ato de "dar à luz" ao poema durante uma noite de exílio, criando uma das primeiras metáforas sobre o parto da escrita, rompendo com o anonimato característico das tradições orais e escribas de sua época. Filha do Rei da Acádia, Enheduana recebeu educação e foi nomeada sacerdotisa, assim, não apenas sabia ler e escrever como tinha acesso a ferramentas de escrita e tempo para isso.

Nesse sentido, é possível traçar um paralelo anacrônico, porém pertinente, com o que traz Virginia Woolf: Enheduana dispunha das condições materiais e simbólicas, o "teto todo seu", indispensáveis à produção intelectual. No entanto, ainda convivemos com um

persistente hiato nos currículos escolares e nos manuais didáticos contemporâneos, que negligenciam sua importância em favor de uma visão androcêntrica da Antiguidade. Seu ofício de sacerdotisa também lhe permitiu estudar os astros e hoje ela é considerada a primeira pessoa que exerceu a astronomia na história. Embora o ofício da escrita seja comumente associado a um monopólio masculino, a existência do corpus literário de Enheduana não apenas contesta esse paradigma, como também prova que a literatura ocidental encontra sua primeira assinatura autêntica em uma mão feminina.

Escrito no início do século XVII, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, constitui o momento em que o romance, como o conhecemos hoje, foi concebido e adquiriu seus traços característicos. O desenvolvimento de diferentes personagens, a forma episódica e um tema que se distancia significativamente da tradição cavalheiresca da época, são algumas das características que fizeram da obra espanhola uma das referências cruciais para o romance contemporâneo. Pelo menos foi o que estudamos na educação básica. Mas muito antes disso, no século XI, uma japonesa, membro da corte da Imperatriz Fujiwara no Shōshi, criou uma forma particular de narrar que, séculos depois, seria reconhecida como o primeiro romance do mundo - e também o primeiro romance histórico: *O Conto de Genji* ou *O Romance do Genji* foi escrito no período da história japonesa denominado Era Heian (794-1185) por Murasaki Shikibu, uma mulher da nobreza (Orgado, 2014). Murasaki, junto com outras mulheres da nobreza, como Sei Shônagon, foram importantes escritoras da época. Muitas das mulheres nobres que se tornaram damas aprenderam a escrita chinesa - alfabeto considerado erudito, estudado apenas por homens. Ao entrarem em contato com a "literatura masculina", tiveram dificuldades de identificação com seu conteúdo. Assim, elas utilizaram sua própria forma de escrita e sua imobilidade, para desenvolverem uma extensa e importante literatura, que dominou o período.

A configuração da literatura brasileira contemporânea é definida por um território de intensas tensões e disputas simbólicas, um território contestado, conforme aponta Dalcastagnè (2012). Embora possamos observar uma aparente expansão dos canais de publicação, o campo literário permanece marcado por uma homogeneidade persistente e sintomática. Esse panorama é marcado pela similaridade sociodemográfica de seus autores, que compartilham, majoritariamente, o mesmo gênero, as mesmas classe social e origem geográfica, além de trajetórias profissionais análogas. Nesse contexto, a legitimidade literária, construída socialmente por meio das dinâmicas internas do campo, opera como um espaço de negociações entre os agentes dominantes dos circuitos de produção, distribuição e circulação. São esses mediadores que condicionam e intermedeiam a relação entre autor/a, obra e

público, estabelecendo as fronteiras do que é reconhecido como literatura de valor e perpetuando a exclusão de vozes dissonantes.

Ao buscar construir uma espécie de retrato do romance contemporâneo de autoria feminina, destacando características temáticas, estéticas e ideológicas, Lúcia Osana Zolin, professora na Universidade Estadual de Maringá, no Paraná, mapeou o modo de construção das personagens de 151 romances escritos por mulheres e publicados por três grandes editoras brasileiras entre os anos 2000 e 2015. Realizada por meio da pesquisa "Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?", a busca identificou que, das 91 escritoras, 96,7% são mulheres brancas,

> "[...] predominantemente maduras (37,4% tem mais de 50 anos, outros quase 40% têm mais de 70 anos), moradoras de grandes centros urbanos do Brasil (69,9% no eixo Rio de Janeiro-São Paulo) e do exterior. Quanto à ocupação, além de se identificarem como escritoras profissionais (86,8%), elas têm formação e/ou desempenham outras importantes funções no meio em que se inserem, como a de jornalistas/comunicadoras (30,7%), professoras/pesquisadoras (24,1%), entre as mais recorrentes, mas também muitas outras de prestígio, caso das artistas de áreas diversas, das roteiristas e produtoras de arte, das tradutoras, filósofas, psicanalistas, etc (Zolin, 2021a, p. 298).

Segundo a pesquisadora, não apenas o ponto de vista das tramas e das personagens é feminina, como também o são as perspectivas representadas por elas. Sendo assim, vale destacar que "quase metade das protagonistas da amostra é representada na idade adulta, [...] um momento propício para a reflexão acerca de importantes questões que ocupam o imaginário da mulher contemporânea" (Zolin, 2021a, p. 299), característica também sinalizada por outras autoras, como Maria do Rosário Pereira (2020), ao tratar do corpo envelhecido na literatura feita por mulheres.

Ao pensar as questões de gênero nesse novo contexto, Sandra Regina Goulart Almeida (2010, p. 13) sinaliza para a incipiente mobilidade cultural advinda com a contemporaneidade e do seu papel nas narrativas migrantes de autoria feminina: outrossim, essa característica "não é somente parte do mundo ficcional descrito pelas autoras, mas também do papel ativo que assumem como intelectuais contemporâneas". A estudiosa nos leva a discutir, novamente, o papel político e social das escritoras que, ao assumirem seus lugares no panorama editorial, incentivam outras mulheres a escreverem e publicarem, movimentos esses que acontecem nos clubes e oficinas de escrita, por exemplo, como veremos a seguir.

Até a década de 1980 não existiam capacitações que profissionalizassem os escritores e, ao mesmo tempo, o ato de escrever era concebido, no imaginário social, como um dom inato, reservado exclusivamente a indivíduos geniais ou dotados de talento

extraordinário. A possibilidade de aprender a escrever a partir de estratégias e instrumentos, concebendo-se uma ideia de técnica, é bastante recente: no artigo *A escrita criativa e a universidade (2015)*, Luiz Antônio de Assis Brasil afirma que a história moderna das oficinas literárias inicia nos Estados Unidos com a exitosa e pioneira experiência do *Program in Creative Writing*, da Iowa University, criado em 1936 e em funcionamento até hoje. Um pouco mais tardio, o modelo iniciou na Europa, especificamente na França, com Elisabeth Bing, tendo como público-alvo os alunos dos cursos de formação de professores secundários. Ele destaca ainda o trabalho de Claudette Oriol-Boyer, da Universidade de Grenoble III, diretora da revista TEM *(Texte en Main)*. Na cena brasileira, foi o escritor Cyro dos Anjos, em 1962, que iniciou o ciclo nacional das oficinas literárias, seguido por Judith Grossmann, em 1966, que criou uma experiência similar na Universidade Federal da Bahia e por Silviano Santiago e Affonso Romano de Sant'Anna, no Rio de janeiro, em 1975 (Assis Brasil, 2015).

A mais expressiva Oficina de Criação Literária surgiu em 1985 como curso de extensão universitária da PUCRS[52] e é ministrada desde seu início pelo escritor Luiz Antônio de Assis Brasil, vindo a se tornar Curso de Mestrado, em 2006, e uma área de concentração dentro do Programa de Pós-Graduação em Letras, também com Doutorado (em 2012), um Curso de Graduação (em 2015) e um de Especialização (em 2022)[53]. No curso de Escrita Criativa que deu origem aos demais, reconhecido por ter revelado escritores que figuram nas listas dos maiores prêmios literários do país e têm publicado pelas mais importantes editoras nacionais e internacionais, como Luisa Geisler, Paulo Scott, Carol Bensimon, Daniel Galera, Michel Laub, Julia Dantas, Moema Vilela, Letícia Wierszchowski, Cíntia Moscovich e tantos outros, os candidatos passam por uma seleção que visa receber pessoas com alguma intimidade com a escrita literária e, mais recentemente, que já tenham algum livro publicado.

A área expandiu-se pelo país e diversas instituições públicas e privadas criaram cursos e setores, como as linhas de pesquisa de Mestrado e Doutorado na UFRGS/RS e na USP/SP, assim como a pioneira especialização em Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, em São Paulo, capacitação inspirada nos cursos das universidades estrangeiras, e a especialização curricular do Instituto de Letras da UFB/BA, com área de concentração em Escrita Criativa, além de outras especializações em instituições como PUC-Minas e PUC-Campinas, NESPE e FAAP.

---

[52] A ementa e a bibliografia do programa podem ser visualizadas em: https://www.pucrs.br/humanidades/oficina-de-criacao-literaria/#conteudos

[53] A trajetória da oficina pode ser encontrada em *Como tudo começou: a história e 35 histórias dos 35 anos da Oficina de Criação Literária da PUCRS (EdiPUCRS, 2020)*.

O ambiente virtual configura-se como um lugar profícuo para os escritores do contemporâneo, seja no que diz respeito à publicação independente e à circulação, seja em relação à divulgação de suas obras e à possibilidade de estreitar o diálogo com o público leitor. A partir da entrada mais expressiva das redes sociais na rotina da população, intensificada com o confinamento gerado pela pandemia de COVID-19, em 2020, cursos sobre os mais variados campos do conhecimento tomaram a internet, incluindo oficinas de escrita literária, formação de escritores e outros nomes e propostas similares. Seja almejando tornar-se escritor profissional e exercendo a profissão, seja por outros objetivos, há uma profusão de ofertas na modalidade on-line que capacitam e geram reflexão sobre o fazer-se escritor, colocando em interação saberes humanísticos e culturais, ação importante para a reflexão acadêmica. Assis Brasil (2015, p. 108) faz referência à escritora, jornalista e ativista dos direitos da mulher, Brenda Ueland (1891-1985), e, principalmente, sua frase célebre: "Everybody is talented, original and has something important to say"[54], sinalizando a capacidade individual para o ato de escrever e "reforçando as possibilidades universais de acesso à competência literária". Segundo o escritor,

> As oficinas literárias recebem um público de variadas procedências profissionais e diversas faixas etárias, embora, ultimamente, a procura seja por jovens, invertendo um quadro reconhecível há trinta anos, em que eram procuradas por pessoas maduras à busca de uma melhora em seus textos. Hoje, os ingressantes, normalmente na casa dos 20 anos, vêm com espírito oposto, pois pretendem seguir a carreira literária com intenção profissional e nesse sentido, acompanham uma tendência geracional, que não tolera nenhum pacto com o autodidatismo (Assis Brasil, 2015, p. 105).

Em sua maioria ministradas por escritores, esses cursos e oficinas transformam-se em fontes importantes de renda extra para seus proponentes, dadas as proporções de pessoas interessadas nas redes sociais. As tradicionais oficinas de escrita literária[55] ministradas pelo escritor pernambucano radicado em São Paulo, Marcelino Freire, representa, assim como Assis Brasil, no Sul do país, a maior fatia de alunos. Aline Bei é uma das ex-alunas mais conhecidas e frequentemente colabora com o autor em projetos como o curso *A Jornada do Primeiro Livro,* na plataforma Navega. Jarid Arraes, embora tenha uma trajetória própria consolidada, já citou a importância de Freire em sua formação e participa ativamente da Balada Literária, evento fundado pelo escritor.

---

[54] Tradução: *Todo mundo é talentoso, original e tem algo importante para dizer.*

[55] Mais informações sobre a oficina podem ser encontradas no portal da Balada Literária: https://baladaliteraria.com.br/oficina-literaria-com-marcelino-freire/ e no Navega Cursos: https://www.navega.art.br/collections/escrita

Espaços como o *Instituto Capivara*[56], a *Seiva*[57] e *A Casa Inventada*[58] exemplificam a tendência contemporânea de transformar a escrita em uma prática coletiva e comunitária, mas sobretudo que possa ser ensinada e aprendida. Ao unirem as funções de escola, editora e centro cultural, essas iniciativas fomentam redes de suporte que valorizam o cotidiano e a troca de experiências, retirando o autor do isolamento; complementarmente, oficinas como as de Carol Bensimon (*As engrenagens do romance*) e Giovana Madalosso (*Processos de criação*) formalizam o estudo dos mecanismos narrativos. Tais espaços não apenas ensinam métodos, mas validam novas formas de estruturar o romance, privilegiando a multiplicidade de vozes em detrimento da jornada heróica convencional, por exemplo. Nessas instâncias, o ensino da técnica literária afasta-se de modelos rígidos e foca na investigação das marcas de autoria e na construção de novas literariedades, consolidando a literatura como um espaço também de compartilhamento.

Nessa seara profícua, a escritora Jarid Arraes foi pioneira ao criar, em 2015, o *Clube da Escrita Para Mulheres*[59], em parceria com a também escritora Anna Clara de Vitto, gratuitamente destinado a mulheres que escrevem ou querem começar a escrever. Nos encontros quinzenais, elas desenvolvem exercícios de escrita e conversam não apenas sobre os temas dos textos, mas também sobre edição, autopublicação, divulgação do próprio trabalho, solidificando, desse modo, uma rede de apoio. Em entrevista à Revista Elle[60], Jarid Arraes conta quais motivos a levaram a criar o *Clube*:

> [...] estava num momento solitário da minha jornada como escritora. Autora independente, vinda do sertão do Ceará e no meu primeiro ano em São Paulo, sentia que o machismo do mercado editorial, dos eventos literários e do mundo da literatura brasileira me sufocavam. Tinha o hábito de acompanhar as listas de lançamentos mensais das grandes editoras e contar quantos livros publicados eram escritos por homens e quantos eram escritos por mulheres, e me frustrava – e como me revoltava – ao perceber que as pouquíssimas mulheres publicadas eram, na maioria das vezes, autoras de outros países. Eu sentia a necessidade de encontrar

[56] Disponível em: https://www.acapivaracultural.org.br/?gad_source=1&gad_campaignid=21504202528&gbraid=0AAAAA9x5Cs7IWLnl-Pab1bvl22zPqtkQI&gclid=Cj0KCQiA4eHLBhCzARIsAJ2NZoLdxoSu4B6DlNaBXqSUMARoWXzuY9jVZz2M0ncXBl4d9Rk809LpecgaAhXJEALw_wcB

[57] Mais informações estão no site da escola, editora e comunidade criativa: https://www.seiva.com.br/ .

[58] Disponível em: https://www.instagram.com/acasainventada/ .

[59] A dissertação de Tatiana Carolina Lazzarotto, intitulada *Não apague o que você escreve: um estudo sobre a escrita de mulheres por meio da observação participante (2023),* faz um estudo de caso sobre o Clube da Escrita para Mulheres. Uma das conclusões durante o acompanhamento das atividades é que, ao ter um público, ler em voz alta e receber um retorno quase imediato sobre o que produziu, as participantes do coletivo desenvolvem uma autoconfiança maior para se intitularem escritoras e coragem para assumir sua escrita – inclusive em ambientes fora dali. O espaço reúne mulheres em diferentes etapas da vida, mas constatou-se uma presença maior de mulheres de 26 a 35 anos, funcionárias de empresas e que buscaram redescobrir a escrita após um período de afastamento. O grupo disputa e questiona os ambientes formais da literatura, mas também tensiona esses espaços, criando seus respectivos mecanismos e as devidas articulações.

[60] Entrevista completa em https://elle.com.br/colunistas/3-licoes-que-aprendi-com-o-clube-da-escrita-para-mulheres

> outras escritoras brasileiras que também enxergassem essa realidade e, mais do que isso, queria compartilhar o que escrevia, ler o que outras estavam criando e construir uma rede de suporte mútuo que tornasse a luta por espaço no mercado editorial mais coletiva e menos uma angústia que precisava ser vivida apenas na individualidade. Foi por isso que criei o Clube: porque o problema do machismo na literatura não era uma questão singular, muito menos apenas minha.

Percebendo dificuldades similares, a escritora Lella Malta criou, em 2019, *O Escreva, Garota!*, um coletivo de apoio, engajamento e capacitação continuada de mulheres que escrevem. O projeto conta com mais de 100 autoras inscritas, distribuídas por diversos países e visa combater o apagamento da escrita de mulheres e apoiar a escrita independente. Ao se inscrever, as participantes acompanham encontros online com grandes nomes da literatura nacional - como Aline Bei, Carla Madeira, Socorro Acioli, Daniela Arbex e Vanessa Passos -, além de aulas com temáticas relacionadas ao mundo da escrita e do empreendedorismo literário, um clube de leitura exclusivamente com obras de mulheres e toda uma rede de engajamento entre assinantes que visa à divulgação do trabalho individual das escritoras. Algumas iniciativas como o envio de *clipping* de concursos e eventos literários nacionais e internacionais e a participação, como convidada, dos estandes do projeto em eventos literários - como bienais e feiras do livro - para realização de sessão de autógrafos, vendas e lançamentos, colaboram para a inserção delas no cenário literário nacional. Em 2022, outro evento inovador entrou nesse circuito: o Encontro de Mulheres do Mercado Editorial[61], que será aprofundado mais adiante.

Outra escritora, Noemi Jaffe, iniciou, em 2016, a escola *A Escrevedeira*. Professora de longa experiência, Jaffe iniciou com apenas uma oficina de escrita de ficção. em 2016, e já conta com diversos cursos e oficinas ministrados, inclusive, por uma maioria de escritoras mulheres, e ainda clubes de leitura e projetos sociais para os mais diversos públicos. Idealizada por Débora Porto, pesquisadora da escrita de mulheres, a *Escola de escritoras*[62] foi criada em 2021 e contempla cursos, oficinas e clubes temáticos com ênfase em Escrita Criativa e Criação Literária, tornando-se a primeira formação exclusiva para mulheres do Brasil. Especializada na escrita de mulheres, ela também é a editora-chefe da independente Polifonia, fundada em 2019, que busca democratizar a publicação de livros de autores e autoras brasileiras e promover a diversidade literária e cultural do Brasil. Resta, porém, investigar se essa demanda crescente de mulheres por cursos de escrita criativa se reflete em maior presença delas no mercado editorial.

---

[61] Fonte: https://www.elaspublicam.com.br/

[62] O projeto ainda conta a Revista Escritoras Brasileiras e recebe textos dos mais variados gêneros: https://escritorasbrasileiras.com.br/

Preencher essas lacunas a que nos referimos nas seções anteriores a partir do resgate historiográfico significa, além de tudo, encontrar oportunidades mais generosas em um mercado editorial constantemente afetado pela crise econômica - e simbólica. Enquanto grupos maiores aproveitaram a onda de interesse pelas leituras feministas para recuperar ou criar novos selos – a exemplo da Record com o Rosa dos Tempos, reeditado dos anos 1990 –, as editoras pequenas passaram a se especializar nesse tipo de publicação.

Duas editoras foram precursoras quando pensamos em publicações de caráter feminista: a Editora Mulheres, sob iniciativa da professora e pesquisadora gaúcha Zahidé Muzart, em 1995, e a Rosa dos Tempos, da escritora Rose Marie Muraro. Ambas dedicadas a obras de gênero e interesse feminino, a primeira ainda contemplava estudos acadêmicos em um catálogo bastante eclético. A segunda ficou anos sem publicar, tendo o Grupo Editorial Record reativado o selo em 2018. A "nova" Rosa dos Tempos se mantém fiel à sua proposta original de ser uma editora com perspectiva feminista. Rejuvenescendo o tema e trazendo o debate para a cultura pop, o selo vai além da renovação de suas obras. Seu catálogo traz novos títulos de autoras reconhecidas, como bell hooks, Marcia Tiburi e Naomi Wolf.

Mais recentemente, algumas editoras independentes surgiram com a proposta de publicar apenas mulheres. Formadas por equipes predominantemente femininas, são exemplos as casas editoriais organizadas a seguir (Figura 3):

Figura 3 - Relação de editoras que só publicam mulheres ainda em atuação (2025).



Fonte: desenvolvido pela autora.

Percorrendo as iniciativas que visam proporcionar às mulheres modos de inserção no cenário literário, destacamos a Puñado[63], uma revista impressa de literatura latino-americana e caribenha, sem periodicidade definida, que traduz e publica contos e ensaios de autoras contemporâneas, além de suas biografias e entrevistas. Coordenada por Laura del Rey, proprietária da Editora Incompleta, já publicou sete edições, reunindo 50 textos e 47 autoras (dados de 2025).

Outros dois projetos nessa seara merecem destaque. Com a proposta de comercializar apenas livros escritos por mulheres, pessoas trans e outras vozes historicamente invisibilizadas ou mantidas fora dos cânones literários, foi inaugurada, em 2021, a livraria Gato sem Rabo. Localizada na região central de São Paulo, o empreendimento foi idealizado pela pesquisadora de Artes Visuais, Johanna Stein. Já em 2022, três talentos do mercado editorial se reuniram para compor a *Nossa Éditions*, sediada em Paris, na França. Dedicada à publicação de livros escritos por mulheres latino-americanas e francesas no mercado local, a editora é liderada por Simone Paulino, escritora, editora e fundadora da Editora Nós, Gabriela Castro, designer e sócia-fundadora do Bloco Gráfico, e Márcia Tiburi, filósofa, escritora e artista plástica. Identificamos, ainda, algumas editoras independentes com características mais plurais, em diversos estados brasileiros: Editora Zouk, Todavia, Editora Bazar do Tempo, 7 Letras, Nós, Jandaíra (antiga Pólen), Lote 42/Banca Tatuí, Incompleta, Dublinense, Tinta da China Brasil, Mazza Edições, Elefante, Relicário, Patuá, Urutau, Editora 34, Taverna, Instante, Reformatório, Penalux, Moinhos, Outra Margem, entre outras.

Além das editoras voltadas para as mulheres que querem publicar, em sua maioria inauguradas a partir de 2014, como vimos anteriormente, alguns selos literários são proeminentes na mesma perspectiva. O primeiro deles, já citado anteriormente, é o Selo Rosa dos Tempos. O outro, apesar de descontinuado em 2020, merece destaque: o selo Ferina, organizado pela editora Pólen (atualmente editora Jandaíra). Criado por Jarid Arraes e pela editora Lizandra Magon de Almeida, o selo tinha um conselho editorial composto por diversas mulheres, entre elas indígenas, LGBTs e negras, de diversas regiões do país. A obra vencedora do Prêmio Jabuti 2021 na categoria contos, *Flor de Gume*, de Monique Malcher, foi lançada pelo antigo selo. A DarkSide Books, a "grande casa do terror", também possui selos e coleções dedicados exclusivamente a obras escritas por mulheres ou que exploram o universo feminino sob diferentes perspectivas, como o DarkLove, o projeto E.L.A.S. (Especialistas Literárias na Anatomia do Suspense) e o Universo Lady Killers.

---

[63] A lista das autoras que já publicaram textos na Revista pode ser visualizado em: https://incompleta.com.br/punado/#autoras

A mais produtiva iniciativa para publicação de escritoras contemporâneas é o selo literário Auroras, da editora Litteralux (antiga Penalux, cuja proposta é investir na publicação de novas autoras, dando-lhes a possibilidade de publicar sem custos de edição), criado e editado pela escritora e jornalista Dani Costa Russo em 2020. Ela mesma realiza a curadoria dos originais de obras escritas por mulheres, edita e publica os livros, número que já chegou a mais de 40 em apenas cinco anos.

O ambiente acadêmico, especialmente o da pós-graduação, participa, indiretamente, do panorama literário, ao passo que legitima ou não autores e suas obras ao incluírem-nas ou não nos corpus das disciplinas e, ainda, utilizando-as como objetos de pesquisa de artigos, teses e dissertações. Segundo Dalcastagnè (2018, p. 195),

> [...] o peso da crítica universitária é visível na definição e redefinição do cânone passado, mas é ainda mais crucial no que diz respeito à produção literária contemporânea. Para obras que ainda não possuem um lastro de crítica e camadas de interpretações acumuladas, a atenção oferecida pelos acadêmicos representa um capital importante.

Os Grupos de Pesquisa ligados às universidades e que relacionam mulher e literatura somam quase 30[64], conforme pesquisa no Diretório de Grupos de Pesquisa no Brasil, do CNPq[65], sendo que a maioria se concentra na área de Letras. Já os que se utilizam do termo autoria feminina somam quase 50. Dentre os mais antigos e que realizam trabalhos aprofundados estão: o *Grupo de Pesquisa Laboratório de Teorias e Práticas Feministas (PACC - UFRJ)*, liderado pelas professores Luciana María di Leone e Mariana Patrício Fernandes, em que participa ainda a crítica literária Heloísa Teixeira; o *Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM/UFRJ)*, fundado em 1993 pelas professoras Angélica Soares (UFRJ), Elódia Xavier (UFRJ), Helena Parente Cunha (UFRJ), Lucia Helena (UFRJ; UFF), Luiza Lobo (UFRJ) e Rosa Gens (UFRJ); o *Escritoras Brasileiras no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro (UFMG)*, liderado pelas professoras Constância Lima Duarte e Angela Maria Rodrigues Laguardia; o *Escritas de autoria feminina (UFF)*, liderado pela professora Euridice Figueiredo; e o *Grupo de Pesquisa Mulheres em Letras* (antigo Grupo de Pesquisa Letras de Minas), da UFMG, liderado pelas professoras Constância Lima Duarte e Maria Imaculada Angelica Nascimento. Não figura nesta lista gerada pela busca o *Mulheres na Edição,* que se volta para pesquisas sobre a situação feminina no campo profissional da edição, em especial a de livros literários, e é liderado pela professora Ana Elisa Ribeiro e pela pesquisadora Sandra Dias Lucindo (2026).

[64] Dados obtidos em busca realizada em 2024.
[65] Disponível em: https://dgp.cnpq.br/dgp/faces/consulta/consulta_parametrizada.jsf

A existência de coletivos literários e de grupos dedicados ao estudo da literatura tem se mostrado relevante para criar um espaço propício para o desenvolvimento de novos escritores, possibilitar a preservação da memória, além de favorecer a inserção de mais pessoas no mercado editorial. O trabalho realizado pelo *Coletivo Mulherio das Letras*[66], mesmo que não seja ligado à área acadêmica, pode ser considerado o primeiro grupo literário em nível nacional voltado para a reunião, revelação e para o auxílio de mulheres ligadas às letras – sejam elas escritoras, editoras, acadêmicas ou mesmo designers. Idealizado pela autora Maria Valéria Rezende em 2017, o movimento já promoveu diversos encontros regionais e nacionais.

Espaços como os coletivos também têm se mostrado favoráveis para o lançamento de autoras emergentes dentro do mercado editorial, principalmente em editoras de pequeno e médio porte, sempre buscando romper as lógicas impostas pelo mercado tradicional. Os grupos emprestam relevância no envio de textos e trabalhos para revistas literárias e na inscrição para participar de grandes eventos, como a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), por exemplo. O espaço online se mostra também como uma ferramenta relevante para que componentes desses coletivos tenham suas obras lidas.

Muitos outros coletivos, funcionando como meios de inserção no mercado editorial, se espalham pelo país, a exemplo do *Escribas de Minas*, composto por escritoras mineiras, e o *Escreviventes*, um coletivo feminista, ou, ainda, o *Apoena,* o *Sabático Literário* e o *Papel Mulher*. Também o *Mulheres que escrevem*, gerado como uma *newsletter*, em setembro de 2015, é uma iniciativa liderada por uma equipe de quatro mulheres e dezenas de colaboradoras convidadas. Além dos ciclos de encontros e eventos abertos ao público, ainda realizam curadoria, divulgação e edição de conteúdo produzido por mulheres.

Outra iniciativa que busca fortalecer redes de colaboração entre mulheres que atuam no setor do livro - autoras, editoras, tradutoras, ilustradoras, revisoras, jornalistas, divulgadoras e livreiras -, o Elas Publicam: Encontro de Mulheres do Mercado Editorial é um evento itinerante que acontece em diferentes capitais do Brasil, e, em 2026, chegou à sua 9ª edição e culminou com a entrega do 1º Prêmio Elas Publicam. O encontro reúne debates, oficinas e atividades de formação profissional e é organizado por Lella Malta, idealizadora do clube de escrita *Escreva, Garota!*.

---

[66] O artigo intitulado *Literatura de autoria feminina contemporânea e resistência: o Mulherio das Letras*, de Jéssica Casarin (UFSM), fornece informações completas acerca do Coletivo e tece considerações sobre os desafios enfrentados pelas mulheres escritoras e pode ser acessado em: https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/4426

Outrossim, contribuem para a inserção das mulheres no campo literário os numerosos clubes de leitura espalhados pelo país com as mais diversas perspectivas, mas especialmente aqueles que visam à leitura de autoras mulheres, como o pioneiro *Leia Mulheres*. Criado em 2015 por Juliana Gomes, Juliana Leuenroth e Michelle Henriques, foi inspirado no projeto *#readwomen2014,* da escritora americana Joanna Walsh. O clube foi se espalhando pelo Brasil e pelo exterior, com reuniões mensais para discutir livros escritos por mulheres, e conta com mais de 400 mediadoras, em mais de 150 cidades[67]. O projeto conta ainda com uma parceria com a Companhia das Letras e, mais recentemente, com o BibliON, a biblioteca digital gratuita de São Paulo, ambos com encontros online e gratuitos, reunindo dezenas de participantes, a maioria mulheres. Após o surgimento desse projeto, muitos outros foram surgindo, como é o caso do *Mulheres que Leem Mulheres,* criado em 2017, na cidade de Campinas/SP, do desejo coletivo de explorar e debater a produção literária feminista. Desde sua criação, o projeto já discutiu mais de 50 livros de escritoras brasileiras e estrangeiras, promovendo um espaço de troca entre pessoas de diferentes idades, ocupações e identidades.

Ao confrontar o público com a indagação sobre a presença de autoras negras em seus repertórios, o projeto *Lendo Mulheres Negras*[68], fundado em 2016 por Adriele Regine e Evelyn Sacramento, mapeia e combate as camadas de invisibilidade impostas pela interseção entre machismo e racismo no sistema literário. Atualmente, o projeto ressignifica o verbo "ler" para além da página impressa, abrangendo diversas formas de produção artística e teórica, desde o incentivo à escrita nas oficinas de criação até a visibilidade estética proporcionada pela mostra “Isso é Arte de Mulher Negra”, o podcast “E não sou uma mulher?” no Spotify e a série de entrevistas “LMN Convida”, que estabelece diálogos com personalidades de diversas áreas. Além disso, a consolidação teórica do projeto foi fortalecida em 2020 com a realização do I Seminário Lendo Mulheres Negras, um marco virtual que aprofundou o debate sobre a produção intelectual e artística dessas mulheres, reafirmando o compromisso do grupo com a formação, a difusão e o resgate histórico de suas vozes.

Outro grande movimento está sendo realizado pela Rede Favo, uma articulação nacional de clubes de leitura criada em 2025, majoritariamente, por mulheres, com o objetivo de conectar, incentivar e sustentar iniciativas de leitura como ferramentas de transformação social e afeto no Brasil. Idealizado por nomes como Manuela d'Ávila e Janine Durand, o projeto busca mapear e fortalecer esses espaços comunitários de leitura, unindo clubes já

[67] Dados de 2023 disponíveis no site https://leiamulheres.com.br/ .
[68] Mais informações em: https://www.lendomulheresnegras.com.br/quem-somos .

existentes e apoiando quem deseja iniciar um novo clube, democratizando o acesso aos livros.

Observamos, por fim, que os clubes de leitura não apenas refletem o mercado, mas ajudam a decidir, de certo modo, quais os autores serão lidos. Em um cenário de superprodução editorial – onde milhares de títulos são lançados anualmente –, esses espaços atuam como uma curadoria, reduzindo o ruído para o leitor. Do mesmo modo, o livro deixa de ser apenas um produto e vira uma experiência social que repercute nas redes sociais, como *BookTok* e *Bookstagram*, influenciando quem não faz parte do clube a adquirir a obra. A variedade de clubes voltados para segmentos específicos e/ou pouco explorados, como a literatura escrita por mulheres, de autores independentes, de determinados gêneros literários, igualmente condicionam, em certa medida, o gosto do leitor, criando demanda para gêneros que o mercado de massa costuma negligenciar.

A atuação dos clubes de leitura e de assinatura na cadeia editorial contemporânea revela uma influência que transpassa todas as etapas do ciclo do livro, demonstrando sua importância para a sustentabilidade do setor. Na produção, esses clubes podem operar como bússolas para as editoras, que passam a privilegiar obras com densidade temática capaz de sustentar debates coletivos, como foi o caso da *Intrínsecos,* criado pela Editora Intrínseca em 2018 e encerrado em 2022 após 48 edições. Já nas fases de distribuição e consumo, o modelo de assinatura garante o escoamento previsível de grandes tiragens, mitigando riscos financeiros e fomentando a fidelidade do leitor através da recorrência, como a *TAG Experiências Literárias,* que firmou parceria comercial e editorial estratégica para a produção dos seus livros com a editora gaúcha Dublinense. Muitos modelos de assinatura compram tiragens exclusivas de editoras, garantindo a venda de milhares de exemplares antes mesmo do livro chegar às livrarias, diminuindo o risco financeiro da editora.

Há, inclusive, um clube de assinatura de livros escritos apenas por mulheres, o *Amora Livros*[69], que tem como proposta enviar todos os meses para a casa de seus assinantes uma caixa com um livro já publicado e um conto inédito, ambos escritos por mulheres. Esse conto faz parte do projeto Pé de Amora, iniciativa de fomento literário dedicada à prospecção e difusão de textos inéditos de autoras emergentes e integra, em caráter extensionista, uma parceria técnico-científica com o curso de Letras da PUCPR. A colaboração envolve

[69] Há, inclusive, um projeto de leitura compartilhada criado em 2026 pela apresentadora Fernanda Lima em parceria com o Amora Livros e a plataforma Vilarejo. A ideia surgiu após a repercussão dos episódios do podcast Zen Vergonha, apresentado por ela, que faz entrevistas profundas com escritoras brasileiras contemporâneas, abordando vida, escrita e liberdade, frequentemente explorando temas da meia-idade e maturidade. Nomes como Carla Madeira, Andrea Del Fuego, Tati Salem Levy, Aline Bei, Mariana Salomão Carrara e Giovanna Madalosso participam de conversas intimistas sobre o processo criativo.

estudantes e docentes nos processos de leitura crítica, revisão textual e elaboração de pareceres, aliando a promoção da visibilidade autoral ao rigor do aprimoramento editorial e acadêmico.

Já a Editora Bazar do Tempo lançou, em 2021, o *Clube F*[70], um clube de assinaturas focado exclusivamente em obras escritas por mulheres. O projeto visa construir uma biblioteca feminista viva, referencial e diversa, trazendo autoras brasileiras e estrangeiras, muitas delas inéditas no Brasil, autoras consagradas e novas vozes, mesclando gêneros da ficção e não ficção. Os membros recebem em casa livros selecionados pela curadoria da editora, além de materiais de apoio, brindes exclusivos e acesso a debates mensais e cursos, funcionando como uma plataforma de troca de experiências e fortalecimento do pensamento crítico.

Por fim, a função de mediação desempenhada por esses grupos é o que ressignifica o ato da leitura, pois, ao transformar uma prática individual em um evento crítico, social e coletivo, o clube de leitura não apenas entrega um produto, mas constrói um espaço de debate que amplia a circulação e a sobrevida da obra no mercado. Diferente do marketing tradicional, que foca na semana de lançamento, o clube de leitura estende a vida útil de uma obra. Aqui podemos destacar a variedade de autores apresentada por ambos, cuja bibliodiversidade contempla uma porcentagem balanceada de obras escritas por mulheres, conforme análise empírica realizada nas listas de livros enviados aos assinantes.

As listas da PublishNews, principal portal de notícias do Brasil especializado no mercado editorial e na indústria do livro, são consideradas um tipo de termômetro do mercado editorial brasileiro porque não se baseiam em amostragem subjetiva, mas sim no Nielsen BookScan, que monitora as vendas reais nos caixas das principais livrarias e e-commerces. A lista de ficção é ditada hodiernamente pelo *TikTok*, pois os livros que viralizam na comunidade *BookTok* saltam para o topo em pouco tempo. Por outro lado, as compras governamentais ou indicações das listas dos vestibulares refletem no varejo especialmente em obras já consagradas ou de escritores canônicos.

A observação dos mais vendidos na categoria ficção, no período de 2017 a 2025 (ANEXO C), revela uma clara concentração de poder e de índices de sucesso em um número relativamente pequeno de grupos editoriais, o que corrobora com nossa hipótese sobre a pouca diversidade de editoras nas vendas. Ainda observamos que somente a partir do segundo semestre de 2020 há a presença de duas autoras contemporâneas vivas: Ana Maria

[70] Mais informações estão disponíveis na plataforma do clube: https://clubef.bazardotempo.com.br/ .

Gonçalves, com *Um defeito de cor*[71], lançada em 2006 pela Record, e Aline Bei, com *O peso do pássaro morto* (ainda pela editora Nós), e a lista seguinte já emplaca a obra *Olhos D'água*, de Conceição Evaristo. O sucesso de *Tudo é rio* (Record) vem em seguida, no segundo semestre de 2021, permanecendo nas listas, juntamente com as outras obras da autora e também de outros livros de Aline Bei e de Conceição Evaristo, até 2025, quando entra para a lista Socorro Acioli.

A obra de Carla Madeira teve seu relançamento em 2021, acompanhado por uma campanha que envolveu influenciadoras como Tatiany Leite e Pam Gonçalves, além de forte engajamento orgânico no *Instagram*. A obra ganhou destaque por resenhas em vídeo, clubes de leitura, lives de discussão e recomendação em listas de leitura feministas, tornando-se um fenômeno editorial com dezenas de milhares de exemplares vendidos. Já *Véspera*, mais popular em 2021, contou com cerca de 80 mil exemplares vendidos em quatro meses, graças ao uso de lives, resenhas colaborativas, *BookTok* e promoção do protagonismo das mulheres.

Seguindo outra lógica, premiações como o São Paulo de Literatura e o Jabuti, por exemplo, são amplamente reconhecidas e costumam impulsionar imediatamente as vendas dos títulos agraciados ou finalistas, pois sinalizam excelência e consolidam a relevância dos autores. Após receber o Jabuti em 2015, Conceição Evaristo viu suas obras serem relançadas por editoras de maior porte e circular com mais destaque nos catálogos de vendas, mas, mesmo com todo o reconhecimento, ela permanece publicando pela Pallas Editora, fundada em 1975, e que dedica grande parte de seu catálogo aos temas das pessoas negras. Como vimos anteriormente, a conquista dos prêmios insere as autoras em debates, mesas literárias, entrevistas e programas de televisão, promovendo um círculo virtuoso que atrai atenção para toda a bibliografia delas. Livros premiados costumam ser adquiridos em maior quantidade por livrarias físicas e digitais, além de serem indicados para clubes de leitura e projetos educativos, aumentando o volume de vendas de forma sustentada ao longo dos meses seguintes à premiação.

Já quando observamos a lista dos melhores livros brasileiros do século XXI, formulada pela Folha de São Paulo em 2025 (ANEXO C), o que vemos é uma ambivalência estrutural no campo editorial brasileiro contemporâneo: ao mesmo tempo em que as mulheres conquistam um certo prestígio simbólico – exemplificado por *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, na primeira posição –, elas ainda enfrentam uma disparidade quantitativa

[71] Desde seu lançamento, em 2006, a obra, enredo de escola de samba - já vendeu 180 mil exemplares e bateu a marca de 45 edições – algo inédito no Brasil, pois apenas obras clássicas em português chegaram a essa tiragem, sobretudo em períodos de tempo maiores.

importante nas instâncias de consagração. A presença de apenas sete mulheres entre os 23 títulos mais votados evidencia que, embora o mercado seja compelido a validar obras individuais de impacto incontestável, a estrutura de visibilidade e o critério de seleção dos especialistas ainda preservam um protagonismo masculino. Esse cenário confirma que a ascensão das escritoras não decorre de uma abertura sistêmica natural, mas de uma ocupação por meio de obras cuja força estética e relevância social tornam sua exclusão comercial e crítica inviável.

Por outro lado, a diversidade temática e estética das autoras presentes na lista, que transitam entre a Escrevivência, de Conceição Evaristo, o lirismo, de Ana Martins Marques e o realismo, de Elvira Vigna, demonstra essa movimentação que, de certo modo, busca impôr ao sistema literário a necessidade de abandonar um certo universalismo em favor de narrativas que contemplem as complexidades das violências de gênero e de raça, por exemplo. A composição do júri também nos mostra algumas nuances. Os 101 especialistas da área literária selecionados para indicar até 10 livros lançados a partir de 2001, revelam um grupo heterogêneo, bem distribuído entre homens e mulheres e de idades diversas: são docentes e críticos literários, escritores, importantes agentes do mercado, incluindo editores, publishers e proprietários de redes de livrarias, curadores de festivais e eventos literários, jornalistas e críticos culturais, alguns profissionais indígenas, negros/as, porém a maioria ainda concentrada no eixo Sudeste.

Por mais que o júri seja diverso, precisamos lembrar que o imaginário de muitos jurados ainda opera sob a lógica do universalismo androcêntrico e a formação intelectual da maioria ainda é centrada nas universidades e instituições culturais, que, como já vimos anteriormente, são baseadas em um currículo ainda ancorados no cânone. Para muitos críticos, inclusive mulheres, a escrita masculina é lida como universal, enquanto a que fala sobre “temas” de mulheres, como gravidez e menopausa, por exemplo, ou ainda sobre indivíduos LGBTQIA+, enfim, temas mais ligados ao sensível e ao íntimo, comumente conectados ao estereótipo do “feminino” são, na maioria das vezes, lidos como "de nicho" ou "específica".

A heterogeneidade dos jurados não anula a existência de um imaginário institucionalizado que ainda privilegia certas formas de capital simbólico. Observamos que os critérios de legitimação permanecem atravessados por uma cultura editorial que, embora sensível às pautas identitárias contemporâneas, ainda opera sob a égide de um cânone historicamente masculino e centralizado geograficamente. Tal abertura, contudo, interpretada

como uma tendência, está sujeita a uma nova marginalidade caso o mercado decida, conforme as oscilações e conveniências, reorientar seus interesses comerciais.

Tzvetan Todorov (2009) entende a literatura como uma das artes que mais possibilita ao ser humano colocar-se no lugar do outro. É nesse sentido que podemos finalizar a reflexão desta seção questionando qual literatura nacional está sendo moldada a partir do estímulo dos prêmios literários mais tradicionais? Nos parece, a partir dos dados reunidos, que falta representatividade - esse lugar do outro -, o que abrange outras experiências e outras perspectivas - de mais da metade da população brasileira, silenciada e apagada nas mais distintas esferas, política, social, econômica e cultural. Fazer ver maior diversidade de temas e de perspectivas se mostra cada vez mais urgente no cenário literário brasileiro; ação necessária não apenas para quem escreve, mas, principalmente, para quem lê, já que os baixos índices de leitura no país podem estar relacionados à falta de diversidade de conteúdos e de enfoques, tornando a literatura um produto cultural de difícil inserção.

Sob essa ótica, acreditamos que a ascensão de escritoras no sistema literário possibilita tanto a reconfiguração de temas universais quanto a materialização de pautas urgentes, como os direitos reprodutivos e as vivências de grupos minorizados, ausentes em grande medida na literatura brasileira - temas como aborto, maternidade, questões sobre corpo e sexualidade, os diversos tipos de violência, além de vivências de personagens não-hegemônicos. Entendemos que a leitora brasileira quer ler mais mulheres, pois busca se identificar com as histórias, seus temas e personagens. Como vimos, esse movimento é corroborado pelo interesse do mercado consumidor nacional, que busca, na literatura escrita por mulheres, um espaço de espelhamento e representação de suas próprias complexidades sociais e individuais.

3.2 Travessias e caminhos forjados: autoria e edição de mulheres na literatura contemporânea

> *Não escrevo um diário, sou eu mesma de certa forma um enorme rolo de papel, um livro e eu somos a mesma matéria, meu pensamento já vem ele próprio escrito no papel que sou. [...] Então todo pensamento de árvore já é redação, não há árvore livre dos mandamentos da escrita.*
>
> *Mariana Salomão Carrara em* A árvore mais sozinha do mundo.

Compreendemos a literatura, neste trabalho, não como um objeto autônomo, deslocado de uma rede de elementos que moldam a produção literária, mas dentro do circuito que a envolve - produção, distribuição e circulação. Não ignoramos, de qualquer forma, a atual tendência da literatura contemporânea em reduzir a intervenção de tais mediadores para se concretizar o fato literário. Com a ascensão das novas tecnologias, sobretudo da internet e das mídias digitais, que inauguraram outras formas de registro e de transmissão da escrita, tornou-se possível que autores e autoras façam circular seus textos sem depender da chancela das instâncias legitimadoras. No entanto, quando a escolha por outros modos de mediação, ainda dependentes de plataformas[72], é a solução para esses casos de exclusão e não uma opção, evidenciam-se novas desigualdades sociais, como iremos observar ao longo desta seção.

A obra, o texto publicado, é apenas a parte visível de um processo de trabalho muito mais extenso, cujas camadas invisíveis sustentam, paradoxalmente, toda a sua circulação. Responder comentários, agradecer avaliações, manter uma presença constante e afetivamente disponível nas redes sociais, participar de grupos de leitoras no *WhatsApp* ou no *Discord*, postar *teasers* e bastidores no *Instagram*, construir uma persona autoral coerente e emocionalmente acessível, tudo isso precede, acompanha e sobrevive ao lançamento de cada livro. A autora que posta um *reel* sobre seu processo criativo na madrugada não está, aos olhos da plataforma, trabalhando, está apenas "compartilhando conteúdo".

No contexto da publicação, essa dimensão se manifesta com particular intensidade, pois a leitora que acompanha uma autora no *Instagram* não consome apenas livros: consome uma relação. Ela investe emocionalmente numa *persona*, numa voz, numa

---

[72] O processo de plataformização do trabalho, sinônimo do trabalho mediado por plataformas, subjazem a novas formas de instabilidade e desregulamentação social das atividades econômicas. A gestão algorítmica dos dados, cujas lógicas próprias dizem respeito à financeirização e à dataficação, envolvem diversos aspectos, entre eles questões acerca de legislação, da concorrência desleal e de mecanismos de discriminação. O sistema do Kindle Direct Publishing (Amazon KDP) é um dos exemplos mais emblemáticos de plataformização e datificação do trabalho no cenário literário, cuja referência é discutida no artigo *Livros de ficção e poesia autopublicados em plataformas digitais no Brasil: perfil predominante, mercadoria cultural contingente e fast-publishing* (VECCHIO&RIBEIRO, 2021), disponível para leitura em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt6-pe/pollyanna-de-mattos-moura-vecchio.pdf. Novamente, as mulheres são as maiores afetadas, uma vez que a flexibilidade prometida por essas ferramentas muitas vezes mascara uma dupla ou tripla jornada exaustiva. Para a escritora independente, a plataforma exige não apenas a produção literária acelerada (o *fast-publishing*), mas também o trabalho gratuito de marketing, gestão de redes sociais e análise de métricas, tarefas que recaem sobre profissionais que historicamente já enfrentam menor acesso a adiantamentos e contratos em editoras tradicionais. Assim, a promessa de liberdade da autopublicação frequentemente se converte em uma precarização invisível: publicar um livro por mês, expectativa que circula em comunidades de autoras do KDP, pressupõe uma disponibilidade de tempo que a dupla jornada frequentemente inviabiliza, forçando uma escrita fragmentada e sob constante pressão de entrega. A precarização, portanto, não é apenas econômica, é também de reconhecimento.

presença que precisa ser continuamente alimentada para que o vínculo e, consequentemente, a disposição de compra, se mantenha. A autora, por sua vez, precisa gerir esse vínculo com o cuidado de quem sustenta uma relação afetiva real, porque para muitas leitoras ela o é. O trabalho de escrever e o trabalho de ser (de estar presente, de ser acessível, de corresponder afetivamente) tornam-se indistinguíveis, portanto difícil de ser mensurado. Por fim, é necessário considerar a dimensão desse trabalho afetivo invisibilizado, já que esse esforço de relacionamento, que a literatura feminista (Federici, 2017, 2019) sobre economia do cuidado reconheceria como típico das atribuições estereotipadamente femininas, não é contabilizado, não é remunerado, mas é condição de sobrevivência na plataforma. A disponibilidade afetiva exigida é a mesma que a sociedade historicamente exigiu das mulheres em todas as esferas da vida, seja ela doméstica, profissional ou nos relacionamentos.

Reconhecendo novos perfis de autores e dando voz às pessoas marginalizadas, como as mulheres, para que elas expressem suas próprias ideias, a contemporaneidade nos faz refletir sobre o papel do autor. Enquanto no século passado Roland Barthes proclamava a "morte do autor" (1968) e Michel Foucault introduziu o conceito de "função autor" (1969), hoje em dia testemunhamos o que alguns críticos chamam de "retorno do autor". Foi no século XVIII, por exemplo, que o autor passou a ser visto como proprietário da obra. Para que ela pudesse ser vendida como mercadoria, era preciso que fosse expressão da individualidade do seu criador, justificando o direito autoral e, também, implicando em deveres e responsabilidade pela autoria. Para entender esse retorno e suas implicações na ficção contemporânea precisamos fazer uma breve análise do contexto do século XX.

A ideia da “morte do autor”, proposta por Roland Barthes (1968), criticava a centralidade que a figura do autor ocupava na interpretação das obras, defendendo que o sentido do texto deveria emergir da sua leitura e não de intenções autorais e anteriores à produção. Foucault (1969), por sua vez, reformulou essa tese ao propor o conceito de “função autor”, que desloca a figura do autor da condição de origem individual da obra para a de princípio organizador do discurso. Atualmente, observa-se um “retorno do autor”, mas essa figura é reinventada pelas mídias digitais, tornando-se agente influenciado por novas formas de interação com o público, numa relação marcada por proximidade, influência e mediação tecnológica.

A representação, por meio de seus mecanismos de organização e significado, desempenha um papel significativo na manutenção do poder. A visão de Barthes (1968) implica na abertura da interpretação da obra, permitindo que um texto tenha múltiplas leituras, em vez de ser restrito à intenção original do autor durante o processo de escrita, em

que ele questiona o conceito de “autoria” ao lançar as seguintes indagações sobre a voz da narrativa de Balzac:

> Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? (Barthes, 1988, p. 65).

Após a análise, Barthes (1988, p. 65) constata que “a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa”. Ao negar a existência de um "autor-deus" e enfatizar a pluralidade de significados, ele destaca a importância do leitor, argumentando que a unidade de um texto não reside em sua origem, mas sim em seu destino. O autor deixa de ser o detentor absoluto da verdade de sua escrita, e a responsabilidade de atribuir sentido à obra recai sobre o leitor. Entendemos, aqui, o conceito de autor[73], nos termos de Gisèle Sapiro (2022), como construções sociais e associado a propósitos específicos que se transformam consideravelmente dependendo do tempo e do lugar.

Deslocando essas tendências para a ficção contemporânea escrita por mulheres, podemos perceber que esse “retorno do autor” também é uma consequência do tempo atual. Com a disseminação de novas tecnologias desde o final do século XX, a forma como os autores se projetam no mundo mudou. A popularização da televisão, num primeiro momento, e da internet e das redes sociais, em seguida, transformou as noções de público/privado, o que antes era restrito ao ambiente doméstico passa a ser mediado para o consumo externo. Programas de televisão, entrevistas em revistas especializadas, blogs pessoais e, especialmente, as redes sociais, deram destaque à performance dos indivíduos, forçando a esfera privada a se adequar a padrões estéticos e comportamentais globais, gerando uma sociedade mais performática e menos autêntica.

> No cenário contemporâneo, o escritor cria o autor, e não o contrário. O escritor, "l'écrivant", segundo Roland Barthes (2010), é aquele que dá vida à instância conhecida como autor, como o personagem-escritor de memórias e autobiografias, por exemplo. Isso pode ser observado nas declarações ou entrevistas concedidas por escritores que, em alguns casos, revelam de onde vem a história que deu vida à obra, como um ponto de referência, um fato ou uma experiência. Em outros casos, as referências estão nas entrelinhas, e é aí que o acontecido ganha vida e onde se

[73] Entendemos como fundamental a distinção entre as figuras do autor, do narrador e do escritor para a análise do romance contemporâneo. Embora na leitura cotidiana essas instâncias possam parecer imiscuídas, elas representam diferentes agenciamentos na criação e recepção de uma obra literária. Segundo Helena Jungblut (2019), enquanto o primeiro é o dono do nome na capa e dos direitos legais, dá autógrafos, o segundo é o ser de linguagem que narra, podendo situar-se em diferentes níveis da narrativa e adotar diversos pontos de vista (primeira ou terceira pessoa, por exemplo); ao escritor cabe a definição do ser que escreve e edita, manipulando a palavra como signo visual e gráfico. Essa diferenciação nos permite perceber como os romances brasileiros contemporâneos utilizam técnicas (especialmente a escrita de si, conforme resultados da pesquisa da autora) para borrar essas fronteiras, fazendo com que o autor retorne ao texto através de biografemas, o narrador exponha a ficção e o escritor revele a manufatura do objeto-livro.

> inicia o jogo entre realidade e ficção, um jogo que se situa a meio caminho entre o leitor e o escritor em sua tentativa de traçar uma imagem pessoal e, ao mesmo tempo, pública. (Santa, 2017, p. 81)[74].

Desse modo, a necessidade dos leitores de ver, conversar e acompanhar o cotidiano de seus escritores favoritos (comumente de modo virtual, por meio das redes sociais, mas também presencialmente em eventos literários), juntamente com o desejo - ou a necessidade - dos autores de compartilhar suas vidas e experiências, resultou no aumento das biografias, autobiografias e relatos pessoais. Isso levou a uma mudança na concepção de autor, que passou a ser percebido como um sujeito midiático[75].

A internet nivelou o campo entre leitores e escritores, permitindo interações diretas entre eles, algo que o autor morto de Barthes (1988) não faria. Autores compartilham suas vidas, experiências e ideias no ambiente virtual, o que fortaleceu laços e interesses. O "retorno do autor" não implica em justificar obras com as vidas dos autores, mas destaca a figura dele para que vozes não hegemônicas e historicamente excluídas tenham reconhecimento na literatura e usem a ficção como forma de resistência em um contexto de retrocessos históricos. Nesse sentido, a "função autor" também se modifica, pois no espaço

[74] No original em espanhol, disponível em: https://www.scielo.br/j/elbc/a/qskxydXCwM43cBrsfHnVVJH/?format=pdf&lang=es

[75] As ideias de Michel Foucault sobre a produção da subjetividade e as relações de poder podem ser utilizadas para analisar a construção do sujeito midiático. Para ele, a subjetividade não é inata ou livremente escolhida, mas sim o resultado de processos históricos e discursivos que disciplinam e definem o indivíduo: o poder não apenas reprime, mas produz realidade e subjetividades. Em suas obras sobre a cibercultura e a inteligência coletiva, Pierre Lévy (2000) analisa como as novas tecnologias de comunicação transformam as formas de conhecimento e, consequentemente, a própria identidade e o senso de pertencimento do indivíduo. Nessa discussão ainda podemos citar as reflexões sobre a ascensão da sociedade em rede feitas por Manuel Castells, assim como o conceito de "sociedade do espetáculo", de Guy Debord, que, embora anterior à era digital, já criticava a ideia de um sujeito cuja vida e relações são mediadas por imagens e representações produzidas pela mídia ou ainda de Marshall McLuhan e sua famosa máxima "o meio é a mensagem". Nos estudos culturais e de recepção, vemos em Stuart Hall como as identidades (gênero, raça, classe) são formadas e negociadas em relação às representações veiculadas pela mídia. Por fim, a partir dos conceitos de culturas híbridas/hibridização e do consumo cultural, Néstor García Canclini (1997) analisa como as identidades são negociadas na intersecção entre o tradicional e o moderno, o local e o global, muitas vezes mediados pelas indústrias culturais e pela mídia. Como procuramos privilegiar nesta pesquisa o trabalho de mulheres, podemos citar algumas das teóricas feministas que expandem o conceito foucaultiano de subjetividade produzida pelo poder-saber, concentrando-se em como as tecnologias midiáticas e os discursos estabelecidos funcionam como dispositivos de vigilância e performance interseccionais. Judith Butler é autoridade nessa seara ao problematizar que o ambiente digital se torna o principal palco onde a identidade/gênero é performada e validada através de atos repetitivos, sendo que o conceito de poder disciplinar é atualizado para a vigilância algorítmica e social/virtual. Essa pressão midiática, ao mesmo tempo que permite a visibilidade, também impõe uma normatização estética e comportamental, penalizando as narrativas que não se encaixam no que é considerado "visível" ou "desejável" para o algoritmo nas redes. Já pensadoras americanas como Donna Haraway e Rosi Braidotti analisam o sujeito midiático cuja subjetividade é inseparável da tecnologia, das redes e da lógica das máquinas. Por fim, podemos trazer para a discussão outras duas teóricas do sul global, a antropóloga feminista e escritora argentina Rita Segato e a filósofa argentina María Lugones. A primeira, ainda que atue mais na antropologia e na violência contra a mulher, faz reflexões sobre como a colonialidade do poder e a produção do discurso podem ser aplicadas à mídia. A segunda elabora ideias sobre a colonialidade de gênero e a produção da subjetividade e também podem ser aplicados para analisar a questão da mídia e da representação, mas aborda indiretamente a questão ao focar em como os discursos hegemônicos estruturam e desumanizam o sujeito.

da cibercultura em que todos aparecem, ele precisa dar-se a conhecer, mas esse novo agente é influenciado pelas mídias e mantém um relacionamento com seu público. Influenciadores digitais, por exemplo, atuam não só como criadores de conteúdo, mas como mediadores afetivos, cuja reputação, alcance e engajamento são moldados pelas plataformas e pelo comportamento das audiências. Este novo autor é permeável às dinâmicas dos algoritmos, regido por práticas que privilegiam visibilidade e autenticidade, incorporando o papel de protagonista da obra, curador e marca pessoal.

Barthes (1988), ao decretar o "nascimento do leitor" e a dissolução da autoridade única do autor, indica que toda interpretação deve surgir da leitura em si e não da autoria, cuja intenção seria irrelevante. De todo modo, entendemos que a noção acerca desse conceito é sempre histórica, funcionando como categoria mutável diante dos regimes de produção e circulação do discurso. O autor contemporâneo, influenciado pelas mídias, é simultaneamente produtor e produto das dinâmicas de interação digital, ocupando uma posição negociada entre autonomia, espetáculo e mediação técnica.

O fenômeno da autopublicação de livros sinaliza a influência do meio digital sobre os tradicionais suportes e formas de leitura. Se em outras épocas os autores que não contavam com uma grande editora para investir em sua obra pagavam uma versão impressa, hoje muitos deles optam por uma edição virtual - inovação tecnológica que está modificando a forma de produzir e divulgar literatura. Nesse cenário, o escritor, iniciante ou não, pode encontrar vantagem nos espaços virtuais para que seu trabalho circule, sobretudo se contar com os meios para alcançar leitores através da rede.

Da mesma forma, tantos outros autores administram eles próprios todas as etapas de produção do seu livro, seja ele físico ou digital, encarregando-se de buscar profissionais que o produzam, como o diagramador e o revisor. Por outro lado, há ainda outros que assumem eles mesmos os diversos processos relacionados a uma publicação, da produção à venda, incluindo o suporte mediado pelos financiamentos coletivos. Percebemos, ainda, nesse sentido, o desenvolvimento de selos especiais pelas editoras tradicionais voltados à viabilização de publicações de livros de autores que não encontram o espaço e a atenção no mercado editorial tradicional, entre eles as mulheres.

A fim de pensar criticamente o lugar da autoria nesse contexto, consideramos importante destacar um momento histórico ocorrido em junho de 2022, quando escritoras de várias cidades brasileiras e do exterior se juntaram para fazer uma foto formada só por autoras mulheres. Chamado de *Um Grande Dia*, o movimento foi iniciado durante *A Feira do Livro* de São Paulo, por Giovana Madalosso, Natalia Timerman e Paula Carvalho, e se

espalhou espontaneamente por mais de 40 localidades. Foram retratadas quase 1700 brasileiras (esses eram os números consolidados no momento de realização da foto; a partir daí, o movimento chegou a 50 cidades contando com participação de mais de duas mil mulheres). Um registro coletivo do movimento foi publicado em 2023: o livro *Um Grande Dia para as Escritoras - Autoras do Brasil mostram a cara*, organizado por Deborah Goldemberg, Esmeralda Ribeiro, Giovana Madalosso, Paula Carvalho e Sony Ferseck e publicado pela Bazar do Tempo, traz 53 fotografias reunindo mais de 2300 escritoras brasileiras em diversas cidades do Brasil e também do exterior. A edição conta com uma sobrecapa especial, com os nomes de todas elas e as fotos ao fundo, listados em ordem alfabética e formam um pôster com a frase "Uma escritora puxa a outra".

Uma pesquisa sócio-cultural foi realizada com as participantes (foram 393 respostas que constituem uma amostra representativa de 24%) cobrindo temas que vão desde o início da escrita, educação, publicação, renda, desafios e prazeres do ofício, trazendo diretrizes claras sobre como políticas públicas, privadas e comunitárias poderiam apoiá-las. A pesquisa revelou que a maior parte delas (48%) começou a escrever entre oito e 15 anos. A "vocação" para exercer a atividade se manifesta ainda na pré-adolescência, apesar de haver também um pequeno pico aos 20, em idade universitária, e outro aos 40, o que poderia coincidir com a fase adulta dos filhos. No entanto, o primeiro livro delas só vem mais tarde – para a maior parte, aos 38 anos, o que sugere um atraso de pouco mais de 20 anos entre a descoberta do ser escritora e a publicação do primeiro livro e um afunilamento da gaveta até o livro, um marco importante.

Muitas delas iniciaram o percurso pela escrita literária nos diários, nos cadernos de colagens ou agendas e escrevem, em média, 22 anos, mas, nesse período, a maior parte publicou apenas um livro (32%). Grande parte delas pararam nesse momento, ainda na adolescência, pelos mais distintos motivos: ou porque escrever é considerada uma profissão desprestigiada, e consequentemente não traz retorno financeiro; ou porque, ao precisarem de um trabalho economicamente importante para seu sustento ou de suas família acabam acomodadas; ou ainda porque casam, têm filhos e assumem todo o trabalho doméstico - que em nada combina com horas sem hora para a inspiração.

Por outro lado, as escritoras estudam muito para escrever. Quase 73% delas estudaram literatura, ainda que não seja uma profissão regulamentada. A maior parte o fez por meio de cursos informais ou da própria leitura dos mais diversos livros, mas 38% fizeram faculdade, 17%, mestrado, e 12%, doutorado na área. A proporção de doutores no Brasil

(homens e mulheres) é de 0,2%, e de mestres é de 0,8%, o que significa que elas são muito mais bem formadas que a média brasileira (e, segundo os mesmos dados da OCDE, elas fazem um esforço desproporcional para se qualificar, até por um padrão internacional).

Antes da publicação do primeiro livro, as escritoras publicam seus textos em antologias, blogs, fanzines, livros artesanais, redes sociais, e-books, revistas (empresariais, de escolas, de bairros ou de universidades), além de textos científicos e dissertações. Mesmo nessas categorias, a primeira publicação ocorre em maior número aos 30 anos, com um pequeno pico aos 22 anos (idade universitária). Ou seja, ainda há um delay de, ao menos, 15 anos a partir da descoberta da escrita, mesmo que os posts em redes sociais sejam algo acessível. Isso mostra a importância de publicações coletivas e de baixo custo como porta de entrada.

Outro dado que nos interessa nesta pesquisa é o número de casas editoriais citadas pelas respondentes: ultrapassa os 400, muitas delas prestadoras de serviço, indicando um "mercado editorial extremamente fragmentado" (Goldemberg [et al.], 2023). A pesquisa sinaliza que 42,1% se autopublicaram e, dentre as autoras que publicaram por editoras (68,7%), 56,2% participaram de financiamento coletivo - edições pagas ou com compromisso de venda dos livros.

A extrema fragmentação da cadeia produtiva editorial induz à transferência de riscos financeiros para os elos subsequentes, resultando em uma pressão operacional sobre os autores para manterem a sustentabilidade do sistema. Esse contexto é agravado por baixos índices de leitura, pela instabilidade da distribuição e é marcada pela falência de livrarias, por exemplo, o que gera resultados econômicos insuficientes para o setor. Tal quadro desafiador exige a articulação de mudanças coordenadas na esfera privada e a intervenção estratégica do Estado por meio de políticas públicas de fomento.

A pesquisa ainda indicou que casas editoriais concentram um número significativo de escritoras na amostra, o que indica uma estratégia de investimento deliberado na literatura produzida por mulheres. A maioria dessas instituições é de porte pequeno e médio, caracterizando-se por uma atuação próxima e direta junto às autoras (são exemplos Bestiário, Patuá, Urutau, Carlini & Caniato, Metamorfose, 7Letras, Caravana, Penalux, QuilombHoje, Quelônio, Autografia, Dublinense, Libertinagem, Concha, Cousa e Venas Abiertas), as quais operam em um regime de colaboração estreita com as autoras e possuem distribuição geográfica diversificada pelo país (abrangendo São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraná). Essa descentralização contrasta com a presença da autopublicação (via Amazon) e de grandes editoras como a Record.

A pesquisa revela que a publicação da maioria das obras contou com a atuação de editores homens (39,1%), embora o percentual de mulheres editoras também apresente relevância (24,2%). A expressividade das experiências mistas, nas quais escritoras interagiram com equipes editoriais compostas por ambos os sexos é significativa: 36,7%. Quanto à questão do assédio sexual no ambiente editorial, observou-se que 11% das autoras relataram ter sido vítimas de assédio ou insinuação durante o processo de publicação; adicionalmente, 10,4% mencionaram situações ambíguas ("talvez"), indicando desconforto ou potenciais ocorrências de assédio propriamente dito.

> Ainda que não estejamos diante de uma incidência alta nesta amostra, dada, no caso, a baixa dependência financeira das escritoras na atividade [...] e a gravidade do tema, pode-se considerar que seja um ponto de atenção no setor (Goldemberg, 2023, p. 168).

E, ao final, essa pesquisa trouxe perguntas qualitativas sobre por que elas escrevem e qual é o sonho delas. Quase unanimemente, elas escrevem por emoção. Os termos que mais surgiram nas respostas foram: "Escrevo porque preciso", "Por amor", "Paixão", "Gosto" ou "Prazer". Algumas respostas emblemáticas foram: "É a única coisa que amo fazer", "Porque é minha vida", "Amo contar histórias", "Para ser no mundo", "Para mudar o mundo". O sonho é, também, quase unânime: "Ser lida (por muitos)", "Ter reconhecimento", "Viver de literatura", "Ajudar as pessoas", "Ser alguém" e "Publicar". As palavras que mais apareceram nos depoimentos sobre o que é ser escritora no Brasil foram: "Difícil", "Luta", "Desafio".

A edição e a publicação são os pontos que definem o acesso ao espaço de poder canônico literário e perpetuam a invisibilidade. É necessário problematizar o fato de que o mercado editorial é muito mais permeável e acolhedor para com o escritor homem e que as grandes editoras continuam a desprezar obras escritas por mulheres, considerando-as menores. Isso pode ser comprovado quando observamos os registros de ISBN[76] no Brasil, que ultrapassaram a marca de 200 mil emissões em 2024, refletindo não apenas a produção das editoras, mas também a expansão das publicações independentes e a diversificação de formatos como *e-books* e audiolivros (CBL, 2025)[77]. Embora o sistema não exija a declaração de gênero do autor no momento da solicitação, o que impede um dado oficial, pesquisas recentes do setor editorial e acadêmico brasileiro traçam um perfil detalhado da participação das mulheres. Embora elas representem a maioria do público consumidor (e leitor) de livros

[76] Os códigos ISBN são os registros oficiais criados para dotar a cada livro de uma identificação única, de maneira que se possa localizar e facilitar sua venda.
[77] CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. Relatório de Gestão da Agência Nacional do ISBN. São Paulo: CBL, 2025. Disponível em: https://www.isbn.org.br . Acesso em: 21 jan. 2026.

no país e ocupem a maior parte dos cargos de liderança nas editoras[78], a presença das mulheres como autoras registradas ainda é minoritária, estimada em cerca de um terço do total de obras publicadas (SNEL, 2024)[79]. Se publicam menos livros de mulheres do que de homens também em outros países. Segundo os dados que o Ministério da Cultura da Espanha[80] publicou em 2020, com as cifras correspondentes de 2017, 2018 e 2019, as mulheres publicaram 33% dos títulos registrados com o código ISBN; os homens, 60%; e do resto das obras, não consta o sexo do autor.

A seleção editorial, pautada em critérios de mercado e potencial de alcance de leitores, exclui as autoras das grandes livrarias, dos cânones e das listas de leitura consideradas essenciais (como as de vestibulares ou universitárias). A existência de selos editoriais especializados, embora deem visibilidade a grupos marginalizados, podem fazer com que as autoras publicadas por eles tenham suas obras lidas de forma restrita, com pouca chance de serem encontradas nas vitrines das grandes livrarias ou de receberem resenhas em jornais.

Uma forma de analisar criticamente a falência do sistema tradicional é analisar a ascensão dos coletivos literários idealizados e liderados por mulheres, grupos que funcionam como redes de empoderamento e resistência, criando um espaço para a publicação, o estudo, a informação e a circulação de textos sem o filtro do cânone ou da grande mídia. A problematização dessas relações revela que, embora haja um avanço na representatividade na cena literária contemporânea em termos sincrônicos e diacrônicos, ainda é necessária a luta contínua contra os preconceitos e as escolhas editoriais que mantêm o cânone como um espaço de poder predominantemente masculino.

Por outro lado, dados fornecidos pelo portal de autopublicação Clube de Autores[81], que já lançou mais de 100 mil títulos, demonstram que a proporção de mulheres em sua base aumentou de 34% em 2019 para 44,4% em abril de 2022, indicando uma maior abertura para a autonomia autoral por meio de canais descentralizados. O avanço das plataformas digitais permitiu que muitas delas pulassem a mediação da grande editora,

---

[78] Conforme a pesquisa de Diversidade SNEL (2024), disponível em: https://snel.org.br/wp-content/uploads/2025/11/Apresenntacao-pesquisa-DEI-SNEL-.pdf

[79] SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS; CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro: ano-base 2024. Coordenação de Nielsen BookData. São Paulo: CBL; Rio de Janeiro: SNEL, 2025. Disponível em: https://cbl.org.br/servicos/pesquisas-do-setor/ . Acesso em: 21 jan. 2026.

[80] Disponível em: https://maldita.es/feminismo/20200830/mujeres-publican-mitad-obras-libros-hombres-registros-isbn/.

[81] Dados disponíveis na entrevista com o CEO do Clube de Autores, Ricardo Almeida: https://www.oliberal.com/cultura/cresce-o-numero-de-mulheres-publicando-livros-1.530936

investindo em autopublicação ou em projetos colaborativos, o que pode ampliar a autonomia sobre decisões editoriais, paratextos, design e interação direta com o público, fortalecendo comunidades de leitores nas redes sociais e criando espaços de acesso para grupos historicamente excluídos.

Projetos citados nas seções anteriores, como o Mulheres que Escrevem e o evento Elas Publicam (a edição de 2025 do Encontro de Mulheres do Mercado Editorial reuniu mais de 280 mulheres), são exemplos do que Goldemberg (2023) denomina "euditoras"[82], que publicam exclusivamente autoras, promovendo obras de domínio público ou desconhecidas, resgatando trajetórias e temas invisibilizados, além da oferta de formação, networking e apoio mútuo entre mulheres que escrevem, editam, revisam[83], vendem e divulgam.

A publicação de *O Peso do Pássaro Morto*, de Aline Bei, em 2017, representa um caso paradigmático das recentes transformações estruturais e mercadológicas no mercado editorial brasileiro, notadamente no que tange à autoria, à divulgação e à relação direta com o público. O sucesso do romance de estreia, escrito em versos, não se deve apenas ao mérito intrínseco de sua prosa poética, mas principalmente à adoção de estratégias não convencionais de agência autoral. A autora mobilizou ativamente suas redes sociais, em particular o *Instagram*, em uma tática que a editora da Nós, Simone Paulino, descreve, metaforicamente, como de "guerrilha", demonstrando uma capacidade singular de gerar engajamento orgânico. Essa participação ativa traduziu-se em um algoritmo próprio criado pela autora, que estabeleceu um canal direto de comercialização com sua rede de contatos e novos leitores, subvertendo as etapas tradicionais da cadeia de distribuição.

O desempenho editorial subsequente validou essa estratégia: partindo de uma tiragem inicial modesta da editora independente, a obra alcançou a 17ª reimpressão e superou 32 mil exemplares vendidos até 2021, um índice estatisticamente notável para uma estreia em uma casa de pequeno porte. Conforme Paulino, a eficácia da ação direta da autora era tal que se tornou mais rentável ceder os exemplares para que Bei os comercializasse diretamente do que consigná-los por meio dos canais tradicionais de livraria. Essa performance foi duplamente legitimada pelo reconhecimento crítico, culminando na conquista do Prêmio São Paulo de Literatura de 2018 na categoria "Melhor Romance de Autor com Menos de 40

[82] O termo foi utilizado por Deborah Goldemberg (2023, p. 167) no posfácio do livro *Um grande dia para as escritoras*, intitulado *Para além das imagens: ser escritora no Brasil*.

[83] Inspirada pelo legado de Virginia Woolf e movida pela inquietação diante da predominância masculina no mercado editorial, a Coletiva Virgínia consolidou-se como uma rede estratégica de resistência e fortalecimento profissional. O que nasceu de um pequeno grupo de mulheres paulistanas que atuavam na área transformou-se em uma comunidade de quase 300 mulheres que busca subverter a lógica patriarcal ao priorizar o mapeamento, a indicação e o reconhecimento de profissionais femininas em todo o Brasil, deslocando as mulheres da margem para o centro do ecossistema do livro.

anos". Tal chancela crítica não apenas confirmou a excelência da obra, mas também impulsionou a demanda nas plataformas digitais, levando a Amazon, parceira comercial recém-adotada pela Nós, a encomendar quantidades sucessivamente maiores e a induzir reimpressões contínuas.

A relevância do caso reside na afirmação da voz estética em face das pressões mercadológicas, já que Aline Bei resistiu em modificar a forma do seu texto, recusando ofertas para converter o romance escrito em versos para uma narrativa convencional, e articulando que a potência e a expressividade da obra derivam precisamente de sua sintaxe entrecortada, silenciosa e fragmentada, onde a poesia invade a prosa. Essa dicção muito contemporânea da autoria de mulheres, segundo a editora, conseguiu agradar uma nova geração de leitoras (na faixa etária de 20 a 30 anos), pois sua sintaxe se alinha aos códigos comunicacionais e estéticos buscados pelo público jovem. A autora percebeu que a aparente limitação de sua estética, que a impediu de se encaixar em um gênero estrito, era, na verdade, sua maior potência criativa.

Finalmente, o sucesso da obra não foi um evento isolado, mas, sim, um fenômeno contextualmente relevante, coincidindo com o aumento do debate sobre representatividade feminina no cenário literário, como evidenciado na Festa Literária de Paraty (Flip) de 2017, período de pré-lançamento do livro. A posterior transição da autora para uma editora de grande porte, a Companhia das Letras, que realizou reimpressões antes mesmo do novo título ser lançado, demonstra a consolidação de seu capital simbólico e comercial. Contudo, mesmo nesse novo contexto, Aline Bei manteve a postura de agência ativa, reiterando que a passividade na divulgação pode comprometer o retorno de capital. Seu último livro, *Uma delicada coleção de ausências*, foi lançado em primeira mão em junho de 2025 para as mediadoras dos Clubes de Leitura *Leia Mulheres* de todo o país, a partir da parceria do clube com a Companhia das Letras. A editora cedeu o acesso antecipado da versão digital do livro para as 250 mediadoras que se inscreveram para conhecer a história em primeira mão e, em um encontro virtual, oportunizou conversar com a autora e com uma de suas editoras, Stéphanie Roque.

Outro exemplo similiar, o sucesso de Carla Madeira e a consequente fama de seus livros, pode ser creditado a uma combinação poderosa de qualidade literária, endosso crítico e um fenômeno de “boca a boca” orgânico impulsionado por clubes de leitura e redes sociais, o que lhe conferiu uma longevidade rara no mercado editorial brasileiro. O fator mais decisivo para a ascensão dela foi a viralização orgânica de *Tudo é rio* no ambiente virtual; o livro foi lançado originalmente em 2014, mas a fama só se consolidou anos depois, a partir de

2020. Foi a leitura e a recomendação entusiástica em clubes de leitura e perfis influentes no *Instagram* e, posteriormente, no *TikTok* (*BookTok*), que enalteceram o título. Leitores apaixonados atuaram como vetores de divulgação, em contraste com grandes campanhas de marketing tradicionais. A narrativa densa e psicológica, que explora temas de luto, paixão, e sexualidade de forma crua, gerou uma identificação emocional profunda no público. A frase "tudo é rio" transformou-se em meme e um selo de qualidade emocional, garantindo que o livro fosse continuamente recomendado.

Carla Madeira é notável por seu estilo que equilibra a fluidez do romance com a densidade poética, uma escrita marcada por frases curtas e impactantes, um estilo que, como vimos nas listas de mais vendidos, ressoa com a prosa poética e fragmentada que os leitores contemporâneos têm buscado. Seus livros (*Tudo é rio, Véspera* e *A natureza da mordida*) exploram a complexidade das relações, dos traumas e da condição das mulheres sem cair no melodrama, garantindo prestígio crítico ao mesmo tempo em que agradam o público leitor.

Embora a ascensão inicial tenha sido orgânica, a Record, uma das maiores do país, capitalizou o êxito de forma estratégica, pois, após o sucesso de *Tudo é rio*, a editora deu nova visibilidade e impulso aos seus títulos anteriores, garantindo que todos os seus livros se tornassem *best-sellers* simultaneamente - a estratégia de negócios da “cauda longa” (Anderson, 2006), que, ao invés de se concentrar em um número limitado de itens populares que vendem em grandes volumes, concentra esforços em vender uma grande variedade de produtos de nicho em pequenas quantidades; no mercado editorial ela consiste em focar na venda de uma vasta gama de livros de nicho e baixa demanda, em vez de apenas um pequeno número de obras bem sucedidas.

A permanência de seus três livros no topo das listas de mais vendidos, conforme os dados e a análise das listas dos mais vendidos da PublishNews apresentados anteriormente, na seção 3.1, comprova sua fama consolidada, superando a efemeridade comum dos lançamentos. Por meio da chamada cultura do algoritmo, que reorganizou a forma como o gosto circula, plataformas não apenas sugerem conteúdos, mas constroem ambientes inteiros onde nossas preferências são, continuamente, reforçadas por uma lógica de consumo, fabricando desejos, transformando popularidade em critério de valor. O êxito da escritora mineira é, portanto, um exemplo contemporâneo de como o mérito literário de longo prazo pode ser ativado e potencializado pela interação e recomendação das comunidades de leitores online, fazendo com que seus livros, assim como aconteceu com *A cabeça do Santo*, de Socorro Acioli, tornem-se objetos não apenas de desejo, mas de relevância.

Já a escritora cearense Jarid Arraes, desde que começou a publicar de modo independente, precisou desenvolver estratégias mais específicas para adentrar no mercado literário, dentre elas manter uma loja *online* para a venda dos seus livros e ministrar cursos, oficinas e mentorias para mulheres que queiram desenvolver sua escrita e a carreira literária. Grande parte do seu êxito veio da relação direta com o público nas redes sociais - mais de 60 mil seguidores.

Consideramos que tanto a trajetória de Aline Bei quanto as de Carla Madeira, Socorro Acioli e Jarid Arraes evidenciam as novas práticas de divulgação digital e das estratégias colaborativas na reconfiguração da autoridade criativa feminina e das dinâmicas de poder do mercado editorial brasileiro, respondendo, ainda que de modo representativo, à pergunta sobre como publicam as mulheres. A presença das "euditoras", a diversidade de formatos e a valorização da participação comunitária das leitoras configuram um novo paradigma na publicação de livros no Brasil, problematizando relações de poder e trazendo novas possibilidades de autoria, edição e leitura para além dos modelos tradicionais.

Por outro lado, também entendemos as “euditoras” como mais uma perspectiva capitalista de dominação, pois julgamos necessária a problematização. Mostrando-se um projeto de uma única pessoa, muitas vezes, confunde e concentra todas as funções da cadeia editorial, resultando em intensa autoexploração do capital humano. O “euditor”, sendo simultaneamente autor(a), editor(a), designer, revisor(a), distribuidor(a), profissional de marketing, entre outros, atinge a sobrecarga e a exaustão crônica, características tão conhecidas das mulheres. Sob a ótica capitalista, é uma forma de produção cultural subsidiada pelo cansaço e pela paixão da escritora, que já enfrenta barreiras estruturais quase intransponíveis, em especial as de gênero. O lucro, quando existe, é muitas vezes insuficiente para remunerar adequadamente todas as horas de trabalho. Sob a lógica capitalista, essa dinâmica subsidia a produção cultural com mão de obra essencialmente gratuita (a do próprio “euditor”), que não é contabilizada nos custos, precarizando o valor financeiro da produção cultural.

Todas essas reflexões contrastam com o fato de que o mercado editorial é majoritariamente feminino em sua força de trabalho em grande parte dos países. Ainda que não tenhamos dados acerca do cenário brasilero, o levantamento da Publishing Perspectives de 2022[84] indica que 72% dos profissionais que trabalham no setor são mulheres. Também Rivera Mir (2021, p. 41) afirma que:

[84] Dados disponíveis em: https://publishingperspectives.com/magazines/

> [...] a maioria das pessoas que lá trabalham são mulheres (entre 65 e 70% segundo alguns estudos dependendo da área). Contudo, não só esta esmagadora maioria foi invisibilizada, mas também, como acontece em muitos outros domínios/empregos, à medida que subimos na pirâmide ocupacional descobrimos que os cargos de gestão são regularmente ocupados por homens. Esta situação define indelevelmente cada uma das práticas, projetos e performances que marcam a edição na América Latina.[85]

É possível inferirmos que muitas delas tendem a desenvolver seus próprios empreendimentos. Muitas editoras geridas por mulheres surgem como um ato de enfrentamento direto ao machismo do mercado, priorizando a publicação de obras feministas, decoloniais[86] e de autorias feminina e negra, o que reforça o papel da mulher como a principal impulsionadora desse nicho editorial.

Em um eixo de análise dialética, o setor da publicação independente atua em oposição paradigmática ao modelo hegemônico do mercado editorial de grande escala, configurando um ecossistema com dinâmicas de produção, comercialização e sociabilidade próprias que merecem uma breve observação. Essa modalidade de produção e distribuição refuta ativamente a lógica capitalista baseada em altos investimentos de capital, na escala massiva e na verticalização da cadeia produtiva, demarcando-se como um movimento de resistência estética e econômica. O modelo de comercialização independente afasta-se deliberadamente da opulência e da impessoalidade das transações do grande mercado, as quais se manifestam nos estandes caros de custo alto em feiras e livrarias e nos saldões que reduzem o livro a uma mercadoria vendida por quilo. O comércio independente, ao invés disso, privilegia uma modalidade relacional de venda, onde o contato direto entre o produtor e o leitor se torna o núcleo da experiência; esta prática permite que os próprios criadores, atuando como vendedores, explicando pacientemente o processo de confecção, detalhando o que constitui ou como determinada publicação foi artesanalmente costurada, elevando, assim, o objeto a um artefato carregado de narrativa e história, superando a mera lógica da transação. O dado que aponta para um número significativo projetos de autoria singular e de

---

[85] No original: *La mayoría de las personas que trabajan en él corresponde a mujeres (entre el 65 y el 70% según algunos estudios dependiendo del área). Sin embargo, no solo esta abrumadora mayoría ha sido invisibilizada, sino que también, como sucede en otros muchos ámbitos laborales, en la medida que subimos en la pirámide ocupacional encontramos que los puestos de dirección son regularmente ocupados por hombres. Esta situación define de manera indeleble todas y cada una de las prácticas, proyectos y representaciones que marcan la edición en América Latina.* Tradução nossa.

[86] Enquanto a descolonização refere-se à conquista da independência política frente às metrópoles, o decolonialismo propõe que tal soberania não dissolveu as estruturas coloniais herdadas. Essa perspectiva argumenta que, mesmo após a independência, as nações permanecem marcadas por feridas profundas, como o racismo, o machismo, a violência sistêmica, a desigualdade fundiária, a dependência econômica e a subordinação cultural, evidenciando que a lógica colonial persiste enraizada nas instituições e práticas sociais muito além da liberdade política formal.

coletivos de até três pessoas sublinha a prevalência de microestruturas de publicação, conferindo ao setor uma notável capacidade de diversificação temática e estética, uma vez que a produção não está vinculada à expectativa de lucratividade massiva - ou aos projetos vinculados ao âmbito governamental, como o PNLD.

Os publicadores independentes constituem, por fim, uma rede de diálogo marginal que se posiciona em direta contradição com o fluxo da mídia tradicional, a qual tende a reforçar o cânone e o já comercialmente validado. O fortalecimento das feiras de publicações independentes alavanca modelos de pequenas tiragens, obras experimentais, livros-arte e editoras autônomas, diversificando o mercado e ampliando o acesso de novos públicos à literatura escrita por mulheres.

Por outro lado, a ausência de mediação qualificada pode resultar em textos menos refinados ou profissionais, dado que o autor precisa contratar revisão, design e marketing ou, muitas vezes, realiza todas as etapas sozinho. O autor ganha mais poder formal, mas precisa lutar com a dificuldade de alcançar legitimidade literária e crítica, pois o selo editorial tradicional ainda influencia premiações, visibilidade e status simbólico.

Há ainda outros problemas elencados por Jarid Arraes em postagens do seu perfil pessoal no *Instagram* e nas *newsletters* do *Substack*, onde ela discute os impasses e contradições do mercado editorial brasileiro, sobretudo quando se trata de editoras pequenas e independentes. Segundo ela, muitos escritores iniciantes, por falta de experiência e recursos, acabam presos a contratos abusivos; as editoras se aproveitam da vulnerabilidade desses autores, apresentando-se como "portas de entrada" para a carreira literária, mas construindo relações assimétricas que favorecem apenas o editor. Nesses conteúdos ela denuncia contratos predatórios e práticas pouco éticas - exigências financeiras disfarçadas (como compra obrigatória de exemplares), ausência de transparência sobre tiragens e vendas, e até restrições de direitos autorais, como a proibição de traduzir a própria obra. Além disso, o autor muitas vezes é obrigado a arcar com a divulgação, revisão e distribuição de seu livro, sem retorno financeiro claro.

Em seu texto *Vamos falar muito sério sobre editoras pequenas* (2025)[87], Jarid denuncia a inexistência de regulamentação efetiva no mercado editorial. Sem parâmetros legais ou padrões contratuais mínimos, as editoras operam com ampla liberdade, e o autor não conta com o respaldo do Código de Defesa do Consumidor, já que as editoras se esquivam de se definirem como prestadoras de serviço. Ela ainda aponta a existência de um

[87] Disponível em: https://substack.com/@jaridarraes/p-162550116 .

“pacto de silêncio” entre editoras pequenas, ~~que se protegem mutuamente e retaliam quem as critica: autores que questionam práticas abusivas são ignorados, ridicularizados ou até perseguidos, com casos de misoginia e assédio moral relatados~~. Ela faz uma advertência aos escritores, em umas das postagens:

> Fique alerta: qualquer um faz discurso político, se diz “resistência” e elogia a si mesmo por “trazer bibliodiversidade para o mercado editorial”, mas bibliodiversidade sem trabalho para promover os livros e seus autores, sem que os autores sejam lidos e sem que eles recebam direitos autorais é apenas usar escritores marginalizados para lucrar sozinho[88].

O sistema descrito por ela deixa transparecer que as editoras lucram não apenas com os pagamentos diretos dos escritores, como compra de exemplares e taxas de publicação, quanto com a venda ao público, sem assumir riscos. Isso gera um modelo de negócio parasitário, que prioriza quantidade sobre qualidade e deteriora a busca pela bibliodiversidade. Com o foco em lucrar sobre os autores, muitas editoras negligenciam a qualidade editorial, terceirizando revisões, diagramações e até o envio de livros. O prejuízo é duplo: a reputação do autor é comprometida e o leitor perde o acesso a obras de qualidade e distribuição confiável. Ao final do artigo, ela ainda propõe distinguir editoras sérias das oportunistas e reforça que a literatura não depende necessariamente das editoras, mas sempre do trabalho autoral – apontando para a necessidade de autonomia e consciência de classe entre os escritores.

As implicações expostas pela autora deixam claro que o modelo de "euditora" é, muitas vezes, frágil e vulnerável às flutuações e pressões do mercado dominado por conglomerados, pois a produção artesanal e individual tem uma capacidade limitada de escala. Isso impede o “euditor” de aproveitar economias de escala (preços mais baixos em gráficas) e de atender a grandes demandas repentinas, o que o coloca em desvantagem competitiva direta com as grandes editoras, pois depende quase inteiramente de canais de venda direta, como feiras ou mesmo redes sociais e/ou de pequenos nichos. O acesso aos grandes canais de distribuição, a exemplo de grandes livrarias e *e-commerces*, essenciais para o domínio capitalista do mercado, é extremamente difícil e caro, limitando seu alcance geográfico e comercial. A pesquisa feita com as participantes da foto histórica *Um grande dia para as escritoras*, também sinaliza essas dificuldades:

> Os dados sobre venda de livros são estarrecedores. Primeiramente, muitas escritoras nem sabem quanto venderam, já que muitas doam seus livros e não exigem informações comerciais de suas editoras. Com alto índice de não respondentes sobre o tema e "não sei" em 30% das respostas, frases como "Nunca contei" , "Difícil contabilizar", "Tenho dificuldade em comercializar. Doo bastante", até "Só editoras

[88] https://www.instagram.com/p/DQZ6RrlEW-H/?img_index=3 .

> têm essa informação" mostram que, na esteira da pouca confiança para escrever e a dificuldade em publicar, essa parte parece ser encarada como uma questão secundária. Das escritoras que fazem a gestão financeira de suas obras, a média de livros vendidos é 2 mil (em todo o tempo de vida), mas a grande maioria não chegou a vender 200 unidades. No total da amostra, apenas 15 escritoras venderam mais de mil livros em seu tempo de atuação como escritora (média de 22 anos).
> É preciso fazer as contas para entender a dimensão desse dado. Se a Lei n° 9.610 de 1988 de direitos autorais sugere por volta de 10% do valor de capa como direitos autorais e alguém vende mil livros em 22 anos, tomando o valor médio de R$ 50,00 de um livro na livraria, estamos falando de um rendimento de R$ 5.000,00 em 22 anos, isto é, R$ 227,00 ao ano para as escritoras que atingiram a marca de mil livros vendidos (Goldemberg, 2023, p. 168-169).

Além do mais, sucessos como os empenhados por Aline Bei e Jarid Arraes frequentemente resulta na transferência da autora e da obra para uma grande editora, no caso delas a Companhia das Letras, o que acaba funcionando como um laboratório de risco zero para o mercado hegemônico: as grandes editoras observam quais projetos de nicho ou "difíceis" dão certo e, então, os absorvem quando o risco já foi eliminado, descapitalizando a editora independente que investiu inicialmente.

Além do livro físico, cresce a publicação em formatos digitais (e-books, audiolivros), zines, revistas digitais colaborativas, newsletters e podcasts literários feitos por escritoras e coletivos de mulheres, como podcast *Elas na escrita*, da jornalista e produtora de conteúdo Isabella de Andrade, que aborda os processos criativos de mulheres que trabalham com a literatura em diferentes espaços por meio de entrevistas. Um exemplo é o da jornalista e antropóloga paraense, Monique Malcher, que recebeu o Prêmio Jabuti de 2021 na categoria Contos por *Flor de Gume* - publicado pelo antigo selo Ferina, da editora independente Jandaíra (antiga Pólen) ganha nova edição em 2025 pela editora Moinhos, com ilustração da capa feita pela própria autora e texto de orelha de Jarid Arraes -, consagrando-se a segunda mulher do Norte a vencer o eixo literatura. O livro seria publicado via financiamento coletivo, mas acabou chamando atenção de Jarid Arraes, então curadora do Selo. Em 2025 publicou o romance *Degola* pela editora Companhia das Letras, em cuja obra Monique utilizou técnicas do jornalismo e da antropologia e de um caderno de colagens - como artista plástica, um dos seus trabalhos visuais são as colagens -, preenchidas com fotos e reportagens, mas também com ilustrações autorais relacionadas aos temas do livro - um deles ilustra a capa do livro. Assim como Aline Bei, a autora desenvolve sua narrativa por meio da prosa poética, sem se fixar a uma fórmula literária. Monique escreve desde os 10 anos, já lançou produções independentes como as zines e os quadrinhos. Assim como grande parte das autoras contemporâneas que publicam ativamente, ela ministra cursos de autopublicação

para escritoras independentes, como o que aconteceu em Belém, em 2020, numa parceria com o Sesc.

Coletivos de mulheres e editoras independentes trabalham não só a edição, mas também formação, circulação, eventos e práticas de autoformação para autoras estreantes e consagradas. O caráter coletivo favorece redes de apoio, encontros literários, clubes de leitura e publicação colaborativa, elevando o capital simbólico das escritoras e fortalecendo a comunidade literária das mulheres no país. Ao criar um ambiente de acolhimento e curadoria responsável, dando protagonismo às autoras nas decisões editoriais e no processo criativo, esses espaços apostam em histórias, gêneros e formatos muitas vezes excluídos da corrente dominante, como poesia, cartas, diários, narrativas periféricas, literatura LGBTQIA+, negra e indígena, ativismo político e feminista, enriquecendo o panorama cultural do país e a bibliodiversidade.

A realização de oficinas de escrita, rodas de conversa, eventos literários gratuitos e mentorias específicas para mulheres são iniciativas que ajudam no desenvolvimento da carreira, incentivam a profissionalização e funcionam como espaços de acolhimento e troca de ideias para autoras que buscam reconhecimento, como vimos nas seções antecedentes. Do mesmo modo, a criação e o apoio a prêmios literários específicos para mulheres, editais voltados à publicação de autoras e programas de incentivo à leitura de livros de autoria feminina, estimulando reconhecimento crítico e circulação de obras, são práticas que têm ampliado o espaço da mulher no mercado editorial brasileiro, fortalecendo sua presença nos diversos gêneros e estilos, estabelecendo redes de apoio, formação e divulgação comunitária que mudam a percepção da arte produzida por mulheres.

Esses exemplos corroboram com os indícios já sinalizados ao longo da pesquisa e indicam que as mulheres estão se inteirando dos processos editoriais e do mercado de uma maneira geral para publicar seus livros, pois um dos maiores entraves é o desconhecimento das dinâmicas e das ferramentas necessárias para tal; mas, antes disso, mostra o papel que outras mulheres inscrevem na trajetória individual de cada nova escritora.

3.3 O cânone em questão: perspectivas e contradições da escrita de mulheres

Ninguém chora diante de um dicionário e as palavras estão lá,
arrumadas bonitinhas. Mas elas só ganham sentidos, elas só te
tocam se você transformar em uma vivência possível,
que você já observou, ou até em uma ficção.

@conceicaoevaristooficial

Como vimos na seção inicial, a autoria das mulheres vem sendo problematizada em relação à sua ausência histórica e seu posicionamento frente ao cânone, uma estrutura que opera por um sistema complexo de inclusão e exclusão. O apagamento e o silenciamento históricos e sistemáticos - ou Memoricídio, como denominado por Constância Lima Duarte (2022) - da produção intelectual das mulheres e a breve análise dos cânones tradicionais (como antologias e manuais do século XX e XXI), apresentadas no início do trabalho, revelam um abismo quantitativo entre autores homens e mulheres. Mas entendemos que devemos, ainda, questionar como o campo literário foi marcado, por séculos, pela exclusão de gênero, especialmente quando falamos em autoria.

A interpretação de *O Morro dos Ventos Uivantes*, o único romance da escritora inglesa Emily Brontë, como uma narrativa romântica, surge, em grande medida, de um preconceito sobre as mulheres originado no sistema que as exclui desde há muito tempo. Essa leitura foi fomentada pela recepção inicial da obra, em 1847, quando Brontë publicou sob o pseudônimo de Ellis Bell, ocultando deliberadamente sua identidade. Enquanto o gênero da autora permanecia desconhecido, críticos e leitores comuns reagiram com horror à violência crua e à brutalidade da trama, sem qualquer noção de uma suposta história de amor. Os críticos contemporâneos à publicação destacavam a brutalidade abusiva que permeia a narrativa – uma violência que transcende o romântico e revela as desigualdades sociais da época. Foi somente após a revelação de que se tratava de uma mulher escrevendo que o romance foi rotulado como uma paixão trágica – uma categorização que denuncia uma misoginia estrutural: uma autora mulher só poderia produzir sentimentalismo romântico. Brontë, no entanto, vai muito além ao subverter e criticar as dinâmicas de poder, expondo o desequilíbrio gerado pela violência racial, de gênero e de classe vitorianas. Essa percepção persiste de forma acrítica até os dias atuais e nos questionamos: por que ainda projetamos amor na relação entre Cathy e Heathcliff? Leituras semelhantes poderiam ser feitas em obras escritas por mulheres nos últimos anos, caso retirássemos seus nomes das capas?

O pressuposto de que a produção literária masculina é sinônimo de universal, assim como a ideia de que existe uma uniformidade na linguagem ou em certas temáticas inerentes à escrita de mulheres deve ser questionada de modo a não simplificar a diversidade e a riqueza criativa das autoras. A problematização deve envolver a percepção das interseccionalidades (gênero, raça, classe e orientação sexual) que moldam o espaço social e subjetivo delas, pois a escassez de modelos de identificação na tradição literária é ainda mais flagrante para as mulheres negras. No contexto da literatura marginal periférica, por exemplo, a perspectiva feminina complexifica o raciocínio político ao introduzir as injunções de gênero, muitas vezes negligenciadas em discursos focados primariamente na luta de classes.

Como já vimos até aqui, apesar dos avanços, ser uma mulher que escreve e publica no século XXI ainda é considerado um ato de resistência, mas, antes de tudo, a luta da escritora contemporânea no Brasil se estabelece contra os mais distintos tipos de invisibilidades. As dificuldades práticas enfrentadas, como a falta de tempo provocada pela já bastante conhecida dupla jornada, mostram que a escrita é um esforço que exige superação constante. Nessa perspectiva, a relação entre autoria, escrita e edição pode ser vista como um circuito fechado e vicioso que restringe a visibilidade: o cânone, dominado pela representação masculina, influencia as escolhas editoriais das grandes casas, que, por sua vez, determinam o que será amplamente lido e perpetuado, inclusive na educação formal, forçando as mulheres em redes colaborativas para conquistar espaço e visibilidade. O surgimento de personagens avessas à fixidez dos engessados papéis para homens e mulheres, cujos agentes simbólicos se tornam produtores de diferença, manifestam-se tanto no espaço formal das obras quanto no que está fora do texto *per se*.

Imaginemos o cenário em que a literatura escrita por mulheres seja um eixo central das leituras contemporâneas para conquistar um espaço de perpetuação da memória da literatura. Esse movimento poderia atuar diretamente sobre as estruturas que definem o que é lembrado e ensinado. Boa parte da discussão passa pela Educação Básica, que representa um terço da vida de um cidadão. A oportunidade de contato com a bibliodiversidade, especialmente de obras de autoras brasileiras contemporâneas, se concentra nesse período de formação escolar e no ambiente familiar/doméstico. A maior parte dos alunos desse período está matriculada na rede pública, implicando que iniciativas como o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), organizada pelo governo federal, distribui

gratuitamente livros didáticos, pedagógicos e literários para alunos e professores da rede pública, tem uma participação crucial nas políticas públicas de incentivo à leitura[89].

A problemática acerca do que se entende por literatura eventualmente retorna pelas mais distintas perspectivas, especialmente do meio acadêmico. Em setembro de 2025, a tradutora e professora da USP, Aurora Bernardini, em entrevista à Folha[90], afirmou que a literatura contemporânea ficou mais pobre ao privilegiar o conteúdo sobre a forma ao criticar que a obra *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior, assim como as obras de Annie Ernaux e Elena Ferrante, não seriam literatura, mas sim *best-sellers*; para ela, faltaria um estilo marcante. A polêmica reacende uma recorrente questão: afinal, o que define a literatura, e qual o seu papel? O impacto social, o reconhecimento do público ou a inovação estética? Vale lembrar que cada corrente literária nasce de seu tempo: estilos e formas respondem a questões sociais, filosóficas e históricas. Se a literatura contemporânea privilegia o conteúdo e a experiência coletiva, podemos dizer que ela não é literatura? Ou será que estamos diante de novas formas de literariedade?

Críticos como Walnice Nogueira Galvão[91] argumentam que a literatura produzida nos últimos anos é definida pelo que se escreve e se lê, sendo guiada pelo conteúdo e menos pela forma em comparação a períodos como o modernismo ou as vanguardas do século XX. Valorizar mais a forma é algo recente na história da literatura. Foi com a influência do modernismo e do formalismo que a crítica passou a valorizar mais o modo de narrar, as técnicas - como a fragmentação, o fluxo de consciência, as rupturas da linearidade - reivindicando maior atenção para a literariedade, isto é, para o que diferencia o texto literário do texto comum, trazendo à baila uma discussão sobre o que pode ou não ser considerado literatura - em detrimento dos acontecimentos, dos dramas, das viradas, que vem mais da tradição aristotélica. Até o início do século XX, predominava na crítica literária uma visão pautada pelo modelo aristotélico: narrativa linear, uma certa causalidade dos fatos. O

[89] Segundo dados do Censo Escolar de 2024 (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2025), com 10,1 milhões de alunos, a rede municipal tem uma participação de 69,7% no total de matrículas dos anos iniciais e concentra 86,8% dos alunos da rede pública; com 4,5 milhões de alunos, a rede estadual tem uma participação de 39,3% no total de matrículas dos anos finais, dividindo a responsabilidade do poder público nesta etapa de ensino com os municípios, que possuem 5 milhões de alunos (43,6%); nos anos finais, com 6,5 milhões de alunos, a rede estadual tem uma participação de 83,1% no total de matrículas e concentra 95,8% dos alunos da rede pública. A rede federal possui 243,6 mil matrículas, o que corresponde a 3,1% do total - uma proporção maior do que nas etapas de educação infantil e ensino fundamental. Em 2024, foram contabilizados 2,3 milhões de professores e 163.987 diretores atuando nas 179,2 mil escolas de educação básica no Brasil, sendo que 80,6% dos diretores são do sexo feminino.

[90] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2025/08/itamar-ernaux-e-ferrante-sao-interessantes-mas-nao-literatura-diz-aurora-bernardini.shtml

[91] Em artigo de opinião, a estudiosa faz uma reflexão sobre a lista dos melhores livros do século XXI, divulgada pela Folha em maio de 2025, disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2025/05/conteudo-predomina-sobre-a-forma-na-literatura-brasileira-de-hoje.shtml

desenvolvimento dramático e as viradas de enredo eram considerados centrais para a apreciação da literatura. Apesar desse predomínio temático, a literatura brasileira contemporânea, especificamente, não abandonou a experimentação formal: muitos autores apresentam experimentações como a fragmentação, a não linearidade, a intertextualidade e os formatos reduzidos (como minicontos e poesias curtas), frequentemente ao lado de um discurso engajado. Assim, forma e conteúdo aparecem trançados – a tendência à informalidade, ao oral e ao hipertexto é uma nova forma, socialmente motivada, que busca responder à multiplicidade da experiência atual. De algum modo, a arte parece preocupar-se, atualmente, mais com o significado do que com o significante, como apontaram tanto Galvão quanto Bernardini em seus ensaios na Folha, mas isso não seria, justamente, um reflexo do contemporâneo? Ou seja, uma característica contemporânea de revisitar a noção histórica de arte (e de literatura)?

Dentro dessa perspectiva, entendemos que a valorização do significado não representa uma tendência passageira, mas, sim, um processo de transformação dos critérios do fazer literário em resposta à crise dos modelos clássicos e à busca por novas expressões da subjetividade e da experiência humana. Porém, essa mudança é problematizada pelo fato de que, em diversas épocas da história literária, a forma já desempenhava papéis importantes, sendo o modernismo e o formalismo responsáveis por trazê-la para o centro do debate crítico e acadêmico. O diálogo permanece latente, e a pluralidade contemporânea permite que esses extremos coexistam, tensionando e renovando o campo literário; valorizar o significado não é negar o significante, mas repensar o lugar de cada elemento na experiência literária, sempre à luz das mudanças históricas e estéticas. Portanto, entendemos que realizar uma reflexão crítica dessa valorização recente da forma deixa evidentes tanto as raízes de ruptura quanto o horizonte plural do debate literário contemporâneo.

A construção historiográfica tradicionalmente privilegia certas narrativas, o que resultou na omissão sistemática e deliberada das experiências humanas das minorias silenciadas, o que pode ser comprovado na disparidade notável da memória coletiva: enquanto figuras masculinas proeminentes podem ser prontamente citadas, a evocação de mulheres históricas frequentemente se restringe a poucos exemplos canônicos e repetidos, como Cleópatra, Joana D'Arc, Marie Curie. Essa assimetria não pode ser atribuída à escassez de contribuições femininas; ao contrário, ela é uma manifestação direta de um projeto secular de apagamento e marginalização nos registros.

Adicionalmente, quando as mulheres são incluídas na narrativa histórica, majoritariamente produzida através de uma mentalidade patriarcal, há uma tendência de

centralizar sua representação em papéis circunscritos à esfera privada/doméstica, como conjugalidade, maternidade ou prestação de serviços, negligenciando seu potencial e sua agência em domínios públicos, intelectuais e de liderança. O sistema patriarcal exerceu controle não apenas sobre os agentes da história, mas fundamentalmente sobre a autoridade e os mecanismos de sua escrita e transmissão. Essa dinâmica persiste no presente, onde se manifestam tentativas de tutela e regulação sobre a produção intelectual, discursiva e prática das mulheres, tanto no meio acadêmico quanto em contextos sociais mais amplos.

Ainda que tal controle tenha distorcido a compreensão abrangente da experiência humana e influenciado diretamente a formulação de políticas contemporâneas, percebemos a inserção de perspectivas sob o ponto de vista das mulheres nas mais distintas áreas - da biologia à religião, até à evolução humana, sinalizando uma mudança importante na produção de conhecimento[92]. Autoras como Gerda Lerner, com sua obra *A criação do Patriarcado (1986)*, Michelle Perrot e Mary Del Priori, no Brasil, com seus diversos livros sobre a história das mulheres[93], demonstraram como os registros históricos foram majoritariamente escritos por homens, sobre homens e para um público masculino, relegando as contribuições femininas. As mulheres, embora sempre tenham sido 50% da população, ocupam apenas cerca de 0,5% da história registrada, segundo a historiadora Bettany Hughes[94] - tal dado já se tornou um ponto de referência retórico e pedagógico no feminismo e importante em artigos, palestras e materiais educativos para ilustrar a dimensão dessa lacuna histórica e a necessidade de se escrever a História das Mulheres[95].

---

[92] Os maiores exemplos são: 1) a obra *Eva: Como o corpo feminino conduziu 200 milhões de anos de evolução humana*, da cientista Cat Bohannon, que explica toda a ciência por trás do sexo feminino ao recuperar as ancestrais evolutivas das mulheres, fazendo uma revisão da nossa história em termos biológicos; 2) o livro *O homem pré-histórico também é mulher,* da arqueóloga e pré-historiadora francesa Marylène Patou-Mathis, em que ela trata da arqueologia de gênero ao refutar o a ideia forjada pelo imaginário socioculturalde que, na pré-história, as mulheres eram coletoras delicadas e vulneráveis, restritas ao espaço doméstico e familiar; 3) o livro *Lady Sapiens: como as mulheres inventaram o mundo*, de Thomas Cirotteau, Jennifer Kerner, Éric Pincas, a partir de evidências científicas, examinam o processo de desconstrução de preconceitos sobre a figura das mulheres pré-históricas desde a descoberta da estatueta da Vênus de Renancourt, em 2019; 4) a obra *Quando Deus era mulher*, de Merlin Stone, publicado originalmente em 1976, é o resultado de quase uma década pesquisando as deusas na Antiguidade, período em que a vida social, política, econômica e cultural de muitos povos girava em torno da mulher e conta a história do antigo culto à Grande Deusa e como o rito às deidades femininas foi suprimido ao longo dos séculos.

[93] A historiadora norte-americana Joan Scott (2011), no texto que carrega o título de *História das Mulheres* e abre a discussão feita pelo historiador britânico Peter Burke na obra *A escrita da história: novas perspectivas,* argumenta que a maior parte da história das mulheres produzida até final da década de 1980 havia buscado, de alguma forma, "incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos históricos" (Scott, 2011, p. 79). Por isso o feminismo, por seu caráter político, empresta à história das mulheres novas perspectivas de produção do conhecimento e impõe questões *como* e *por que* as mulheres se tornaram invisíveis na história e a identidade/ experiência separadas delas, interconectando poder e conhecimento.

[94] A entrevista concedida pela pesquisadora pode ser lida em: https://www.english-heritage.org.uk/visit/inspire-me/blog/blog-posts/why-were-women-written-out-of-history-an-interview-with-bettany-hughes/

[95] Outra historiadora e filóloga contmporânea, María-Milagros Rivera Garretas, abordou o tema no recente *A Diferença Sexual na História* (GINNA, 2025): https://www.ginna.com.br/ginnazette/50-da-populacao-em-05-

Perscrutando o universo da escrita ficcional, escritoras contemporâneas estão escrevendo e publicando ensaios sinalizando como constroem suas histórias, especialmente sobre o processo de criação literária, tentando entender os modos que marcam a escrita das mulheres, indicando uma necessidade de pensar sobre o processo. Elas estão fundamentalmente deslocando o foco da saga individual do herói para a saga da "paisagem literária", nas palavras de Del Fuego (2024), investigando as condições materiais, emocionais e políticas da autoria de mulheres. Ou no sentido apontado por Ursula K. Le Guin[96], no ensaio *A ficção como uma cesta* (1986)[97], em que ela propõe a "teoria da cesta - ou da sacola - da ficção"[98], deslocando o foco das narrativas tradicionais centradas no herói para histórias que valorizam o processo de coletar, guardar e compartilhar experiências, que reabilita o ponto de vista de quem ficou cuidando das coisas – a mulher – cujo papel não é o de lutar, mas o de coletar, preservar e sustentar.

Essa nova perspectiva não se baseia na substituição e imposição, mas na agregação de vivências e experiências, sugerindo que o ato de contar histórias é um ato de acumulação e cuidado, mais do que de conquista e enfrentamento. A crítica da escritora à estrutura narrativa dominante, sob uma perspectiva feminista, reside na urgência de deslocar o foco da saga do herói[99] - na tradição literária movida pelo mito do herói, predominam narrativas de conflito, vitória e superação individual - para a experiência coletiva e doméstica, exaltando as narrativas que historicamente foram marginalizadas. Ela argumenta que a tradição literária, notadamente a das grandes epopeias e romances da antiguidade, privilegiou um único ponto de vista: o da ação, do conflito e da aventura masculina, da repetição de uma mesma estrutura, o monomito dessa jornada cíclica em que um protagonista sai de sua zona de conforto, enfrenta desafios e retorna transformado, organizada e replicada com cada vez mais velocidade pela indústria do entretenimento. Neste modelo, o enredo

---

da-historia-o-apagamento-sistematico-das-mulheres/#:~:text=Ela%20aponta%20que%20as%20mulheres,History%20Museum%2C%20publicada%20em%202018.

[96] Autora de 21 romances e outras dezenas de textos, a renomada escritora americana de ficção científica e fantasia, conhecida por seus romances imbuídos de antropologia, feminismo e crítica social, foi uma das autoras mais influentes do gênero, com obras aclamadas como *A mão esquerda da escuridão* e *Os despossuídos*.

[97] A ficção como cesta: uma teoria. Título original: *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986). In: Dancing at the Edge of the World – Thoughts on Words, Women, Places (1989). Disponível em: https://presencial.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/414723/mod_resource/content/1/LE%20GUIN%20A_Ficcao_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carri.pdf .

[98] O termo foi cunhado por Elisabeth Fisher, escritora e editora americana, em seu livro *A Criação da Mulher*. Fisher, autora de livros sobre feminismo e patriarcado, sugeriu que a principal ferramenta ou "dispositivo cultural" dos primeiros humanos não foi a faca, a lança ou o porrete, mas sim os recipientes que usavam para transportar para casa a comida do local onde era encontrada.

[99] A Jornada da Heroína é uma versão feminista do modelo jornada do herói, popularizada por Joseph Campbell. Em 1990, Maureen Murdock, aluna Campbell, publicou o livro *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness* (A jornada da heroína: a busca da mulher pela integridade), em resposta ao modelo de Campbell.

assume a forma de uma flecha, dirigida a um alvo final, mas Le Guin (1986, p. 5) questiona que essa forma hierárquica e linear capturou a imaginação ocidental, relegando a coletividade e o cotidiano ao papel secundário, até nos romances, por meio da conquista pelo herói, pois, "[...] é evidente que o herói não fica bem nessa cesta. Ele precisa de um palco, de um pedestal ou de um pináculo. Você o coloca em uma cesta e ele parece um coelho, uma batata. É por isso que gosto de romances: no lugar de heróis, eles contêm pessoas".

Embora a sobrevivência da espécie humana deva-se primordialmente à coleta em detrimento da caça, esta última ascendeu ao centro das narrativas culturais por se converter em espetáculo e em mito fundador, como bem observa Le Guin (1986), pois os caçadores voltavam com uma carga de carne e uma história, mas não era a carne que fazia a diferença, mas a narrativa contada. Tal priorização revela uma distorção ideológica: a narrativa heroica, centrada na lança, no sangue e na vitória, engole as contribuições cotidianas, relegando o cuidado e o labor coletivo a papéis secundários, subalternos.

Essa ênfase no herói poderoso, que domina a forma discursiva, reduz a experiência humana ao conflito dramático. Tal simplificação marginaliza as pessoas comuns e o sustento rotineiro em prol de uma épica masculina e violenta. Le Guin (1986) vai além e questiona a convencionada cronologia tecnológica: a primeira inovação humana pode ter sido não a lança ou a ferramenta de pedra lascada - que revelam narrativas sobre sangue e vitória -, mas uma cesta para transportar alimentos e energia, simbolizando o cotidiano e o cuidado preponderantemente à conquista e à forma[100]. Nos parece que as mulheres perceberam a necessidade de uma reestruturação narrativa que elevasse o ordinário ao protagonismo, democratizando as histórias humanas para além do viés heroico, *storytellers* como as "velhas bruxas ou sábias cuidadoras, avós ou cegonhas, fadas ou sibilas estão por todos os lados no imaginário literário, testemunhando as fontes e as práticas femininas da narração" (Cavarero, 2025, pos. 3110).

[100] O ato de as mulheres carregarem coisas, desde sacolas e crianças até bolsas pesadas, é uma manifestação física da metáfora que está relacionada à sobrecarga de cuidados e das responsabilidades invisíveis impostas pelos papéis de gênero. A artista estadunidense Maira Kalman ilustrou, no livro *Woman holding things* (2022), uma série dessas cenas, que trazem à reflexão como as mulheres carregam o peso do mundo de uma maneira tão naturalizada que passa despercebida: "O que as mulheres seguram? A casa, a família, os filhos, a comida. As amizades, o trabalho. O trabalho do mundo e o trabalho de ser humano. As memórias, as dificuldades, as tristezas, os triunfos e o amor. Os homens fazem isso também, mas não exatamente da mesma maneira", diz ela logo no início da obra. A bolsa feminina, longe de ser um mero acessório de moda ou um item de vaidade, funciona como uma extensão física dessa sobrecarga social: historicamente, a evolução desse objeto acompanha a transição da mulher do ambiente doméstico para o público, pois enquanto os homens ganharam bolsos costurados em suas roupas, o que lhes conferia mãos livres e autonomia, as mulheres foram levadas a carregar acessórios externos para comportar não apenas seus pertences, mas os itens necessários para o cuidado de terceiros. A bolsa materializa a dupla ou tripla jornada, e representa as responsabilidades invisíveis do cotidiano.

Mas o ensaio de Le Guin (1986) não é apenas sobre repensar a ficção; é sobre repensar a própria história humana, repensar o modo como contamos histórias e o que se seguirá. Relacionando essas ideias à escrita de mulheres, especialmente o gênero romance, percebemos que muitas escritoras dedicam-se a construir essas "paisagens literárias" indicadas por Del Fuego (2024), em que a multiplicidade de vozes, vínculos e cotidianos ocupa o centro da cena, em vez da saga solitária e heróica do indivíduo. Observamos a priorização de histórias acerca do cotidiano, dos processos de transformação e da partilha, em que o foco recai sobre as minúsculas sementes, os vínculos familiares e comunitários e as pequenas ações que sustentam a existência, a complexidade do humano. O romance, entendido como recipiente, valoriza o processo de contar e recolher narrativas, fazendo da paisagem (familiar, social, mas também simbólica e política) a protagonista. Essa abordagem abre espaço para múltiplas subjetividades e afirma que o sentido emerge da relação entre seres, tempos e coisas, em constante gestação e transformação.

> A ficção apropriadamente concebida, como toda ficção séria, por mais engraçada que seja, é uma maneira de tentar descrever o que de fato está acontecendo, o que as pessoas realmente fazem e sentem, como as pessoas se relacionam com todo o resto do vasto saco que é o mundo, este útero de coisas, esta imensa barriga que é o universo, este imenso túmulo de coisas que foram, esta estória sem fim (Le Guin, 1986, p. 6).

Ao sugerir uma complexificação da estrutura, na qual o processo de contar histórias se assemelha a carregar um enorme saco pesado repleto de personagens e elementos heterogêneos, a proposta da autora não ignora a importância do conflito como elemento estrutural, especialmente no romance, mas contesta a redução simplista da narrativa a essa única questão. A função do narrador, nesse modelo, é tecer e desatar os fios desse tecido ou dessa rede, ao modo de Aracne, Penélope, Filomela – mulheres da mitologia a quem a palavra foi negada, mas que encontraram nos fios uma linguagem própria: teceram denúncia, preservaram memória, gravaram permanência, revelando os minúsculos e multifacetados segredos da experiência humana – que inclui homens e mulheres, adultos e crianças. Mas se tirarmos o herói e o conflito do enredo, o que restaria? Essa abordagem privilegia a diversidade de pontos de vista e a riqueza do detalhe, estabelecendo um paradigma narrativo feminino que é difuso, profundo e avesso à simplificação heróica, que se tornou onipresente em nossas estruturas narrativas, especialmente em roteiros de cinema.

Superando, a “teoria da cesta”, de Le Guin, sugere que o romance, por sua maleabilidade e amplitude, é naturalmente propício a narrativas não-heroicas. O gênero guarda sentidos, sendo um "recipiente" de experiências, identidades e relações, valorizando as pequenas resistências, em vez da glória ou tragédia do indivíduo isolado e se constitui

como espaço para explorar a experiência coletiva, os fluxos afetivos e a complexidade de mundos cotidianos. Em constante adaptação, também parece se conciliar com as subjetividades do sujeito contemporâneo. Nos parece que o romance se destaca como o gênero literário mais utilizado pelas escritoras porque facilita o acolhimento de múltiplas histórias, nuances de cotidiano, ciclos e paisagens internas e externas. A seguir, exploramos outro tipo de texto também muito utilizado por elas que nos ajuda a problematizar a questão da autoria.

Virginia Woolf, ao experimentar o gênero ensaio – até então em grande parte inexplorado por mulheres – realizou uma operação crítica e formal de profundo impacto na paisagem intelectual. Ela o utilizou como um instrumento de subversão[101] já no início do século XX, a partir da compreensão de que a escassez da contribuição intelectual das mulheres na história da literatura não era casual ou por baixa produção, menos ainda era resultado de uma inferioridade biológica e intelectual, mas sim uma privação sistêmica.

A dor sofrida em silêncio e a submissão não eram apenas emoções, mas barreiras concretas que consumiam o tempo e a energia criativa feminina. O ensaio de Woolf, portanto, atua como uma etapa genealógica para o debate moderno, estabelecendo que a história da literatura escrita por mulheres é, antes de tudo, uma história de condições. De lá para os tempos contemporâneos, a contribuição de Virgínia Woolf reside em transformar a lamentação sobre o silenciamento em uma análise estrutural, abrindo caminho para que as mulheres possam escrever sobre a criação literária a partir de sua própria experiência material e política. Nos últimos anos, assistimos à ascensão de uma escrita voltada para si mesma, consolidando a metalinguagem como um fenômeno central no cenário editorial contemporâneo.

As autoras estão priorizando a análise das circunstâncias concretas que permitem (ou impedem) a criação literária a partir da condição de gênero, desmistificando a figura do gênio isolado ou da luz/inspiração divina que paira sobre o escritor, como fez Virginia Woolf (2014, 2015). Autorias mais recentes, como a de Rosa Montero (*A louca da casa,* 2024), exploram as turbulências emocionais, a loucura e a solidão como parte intrínseca do processo, integrando o sujeito criador ao processo de criação. Enquanto as escritoras Noemi Jaffe (*Escrita em movimento,* 2023) e Ursula K. Le Guin (*Como Criar Histórias*) oferecem manuais e ensaios que tratam a escrita como uma disciplina prática e técnica, retirando o foco

[101] Aqui podemos evocar *O valor do riso e outros ensaios (2015), Um teto todo seu (2014), Mulheres e ficção (2019)* e *Profissões para mulheres e outros artigos feministas (2012)*.

da inspiração mítica e colocando-o na rotina, na metodologia, na técnica e na ética do trabalho, a ganhadora do Nobel de Literatura de 2022, Annie Ernaux (*A escrita como faca e outros textos,* 2023), define a escrita como um ato radical, doloroso e de exposição da própria experiência[102]. A escrita é vista não como um lazer burguês, mas como uma ferramenta de corte e intervenção na realidade, de reparação da injustiça social, já que ela cresceu em meio a camponeses, operários e pequenos comerciantes da França, indivíduos desprezados por suas maneiras e sua falta de cultura. Na série de conferências, a escritora francesa articula uma visão radical sobre a função da escrita, posicionando-a como um ato de intervenção incisiva sobre a realidade e a memória. A metáfora da faca expressa a natureza cortante e dolorosa de seu processo autoral, que exige a desmistificação do pessoal, já que ela escreve em prol da construção de um registro sociológico e histórico mais amplo. Sua proposta central de escrita não se limita a narrar experiências pessoais de forma egocêntrica, mas utiliza a trajetória individual como um ponto de partida metodológico para desvendar e retratar uma época, as estruturas sociais e as histórias coletivas.

Ernaux busca tecer, assim, uma conexão entre a experiência de vida e a linguagem; ela demonstra que o ato de escrever a partir de si deve ser um sacrifício que abre mão do conforto da privacidade para alcançar a validade universal e social da experiência: “continuar a dizer ‘eu’ era necessário para mim. A primeira pessoa [...], quando usada na literatura, é frequentemente considerada narcisista caso se refira ao autor, caso não se trate de um “eu” apresentado como fictício” (Ernaux, 2023, pos. 129). Essa presença do “eu” nas narrativas escritas por mulheres sugere muita coragem, já que sempre foi privilégio dos homens e dos nobres. Ao entrelaçar a memória pessoal com a história geral, Ernaux estabelece que o objetivo da literatura autobiográfica é encontrar a costura entre o singular e o coletivo, permitindo ao leitor acessar o panorama de um tempo através do registro de uma vida, pois ela considera universais temas como o luto, a dor e o amor. Eis aí a questão da fabulação em detrimento da forma apontada por Galvão e Bernardini: será que, para poderem se tornar visíveis, as escritoras precisam fabular, contar suas histórias?

Já o processo criativo é abordado como uma luta contra estruturas que tentam silenciar ou delimitar a voz feminina: Betina González em *A obrigação de ser genial (2024*), critica a tirania das expectativas masculinas sobre o que é uma "grande obra” no sentido canônico. Ela questiona a ideia de que o mérito dos textos escritos por mulheres precisam ser

[102] A autora dinamarquesa (DITLEVSEN, Tove. **Trilogia de Copenhagen:** Infância, Juventude e Dependência. Tradução de Heloisa Jahn e Kristin Lie Garrubo. São Paulo: Companhia das Letras, 2023) é considerada precursora de Annie Ernaux, promovendo esse experimento de transformar o próprio cotidiano em narrativa e linguagem.

excepcionais ou geniais para serem reconhecidos, redefinindo o valor da produção literária em termos mais honestos e menos heróicos.

A escritora polonesa, Nobel de Literatura de 2018, Olga Tokarczuk (*Escrever é muito perigoso,* 2023), vê a escrita não como uma atividade segura, mas como um ato que, inevitavelmente, envolve perigo e transgressão. Embora não escreva um manifesto feminista direto, seus ensaios promovem uma revolução sutil na forma e na ética da narrativa, recrutando uma literatura mais honesta, complexa e, por natureza, subversiva em relação às estruturas de poder, incluindo as patriarcais. Ela desmistifica a escrita como mera técnica ou entretenimento, elevando-a a uma prática de risco que exige um profundo comprometimento moral e pessoal do autor:

> Com frequência tenho a sensação de que a escrita exige mais do que uma boa história, um tópico, por mais fantástico que seja, uma pesquisa minuciosa e todas as outras condições (um teto todo seu, um pouco de calma, tempo livre e coisas afins). O autor ou a autora tem que entrar em uma corrente peculiar, imprescindível para que surja uma narrativa - caso contrário, ela permanece para sempre uma visão cintilante e imprecisa. Assim chamei esta corrente: uma voz (Tokarczuk, 2023, p. 137).

Em contraponto às reflexões de Annie Ernaux, Tokarczuk, ao defender o narrador sensível no ensaio escrito a partir do discurso proferido na premiação do Nobel -, critica o excesso de vozes autobiográficas presentes na literatura contemporânea, mas também reconhece que esse tipo de narração ajuda a criar vínculos de empatia entre narrador e leitor, favorecendo uma troca de experiências e permitindo que o leitor se coloque no lugar do narrador. Ela observa de forma reflexiva que, embora relatos em primeira pessoa possam gerar identificação e empatia, esse foco exagerado no eu leva à repetição de narrativas muito individuais, fragmentadas e centradas apenas na experiência pessoal do autor, o que fica explícito em um trecho de outro ensaio do livro:

> Aquilo que fala dentro de nós, o narrador, não se encaixava muito bem na forma do meu "eu". Mesmo que seus contornos sejam supostamente iguais, ele às vezes transbordava, apossando-se de espaços livres do "eu", lugares periféricos, fronteiriços, da existência, dos quais eu não fazia ideia (Tokarczuk, 2023, p. 137).

Segundo ela, o predomínio do autobiográfico acaba restringindo o alcance da literatura, porque limita a capacidade de criar histórias mais universais e impede a construção de novas formas de narração capazes de englobar uma perspectiva coletiva ou múltipla. Já González (2024), afirma que sua história pessoal lhe interessa pouco e que tem dificuldade em escrever autobiografia; ao contrário, para ela a ficção é sempre uma forma de questionar a experiência e seu significado. Mais democrática qual ao estilo, pois

> Escrever narrativa é, claro, muito mais do que apenas contar uma história. Ou melhor: contar uma história não é a única coisa que um texto narrativo faz. A tarefa da ficção é captar tanto os ritmos do mundo quanto os da imaginação e do pensamento, que são os da própria linguagem. Isso está mais próximo da ideia de ritmo que me interessa para pensar: uma escrita que trabalha a tensão entre o ritmo da história e o ritmo da linguagem. A forma como cada escritora expressa essa tensão está relacionada ao seu estilo de escrita e ao ritmo particular de cada um de seus textos (González, 2024, pos 1534).
> Mesmo quando o que conta é baseado em fatos, o estilo de uma escritora de ficção começa no olhar, na tarefa de interpelar o que vê, de ir além do eu. Ou melhor: deixar que o eu se expresse apenas no recorte que faz do mundo, do que é "narrável" para aquela autora em particular (Gonzalez, 2024, pos. 1118).

~~As reflexões propostas criticam a desigualdade estrutural inerente ao campo literário e nos fazem acreditar que as escritoras que conquistam prêmios literários são significativamente superiores aos seus pares masculinos de sucesso mediano, em virtude de uma obrigação de ser geniais.~~ Devido ao histórico de marginalização e sub-representação no cânone, as mulheres parecem precisar atingir um patamar de excelência muito superior para obterem o mesmo reconhecimento crítico e institucional (como acontece através dos prêmios, por exemplo) que é conferido a escritores homens de mérito menos distintivo.

> Então, por que a insistência nesse "escrever bem" que, na verdade, privilegia ou máscara um certo tipo de estilo narrativo ("o estilo do não estilo")? Esse modo despojado ("sem adornos"), "vigoroso", não está associado à antiga predominância dos homens na narrativa, ao velho e absurdo preconceito que distinguia a "prosa masculina" da "prosa feminina"? São questões que pretendo deixar em segundo plano. Estou mais interessada em outra questão.
> É notável que eu tenha chegado até aqui em meu pensamento sempre a partir de textos de escritores norte-americanos. Há várias razões para isso. A mais óbvia, minha história como leitora, minhas predileções. Mas também se deve ao fato de que escritores dessa tradição têm menos vergonha de escrever sobre o ofício, tendem a ser mais generosos em refletir sobre seus processos e seus métodos (até Hemingway acaba sendo assim, para seu pesar, em palestras e entrevistas) (González, 2024, pos. 1540).

Isso demonstra que a necessidade de serem geniais não é uma característica intrínseca às mulheres, mas uma condição imposta pelo sistema hegemônico que atua como um filtro, permitindo a visibilidade e a legitimação apenas para aquelas que se destacam de forma excepcional, demonstrando que o mérito feminino opera sob um limiar de aceitação mais elevado do que o masculino.

Outras autoras se concentram em vozes e espaços que tradicionalmente foram excluídos da discussão sobre autoria, como faz Elena Ferrante (*As margens e o ditado,* 2023) ao abordar a escrita a partir da exclusão e do anonimato, questionando o "ditado" (o cânone), a voz alheia que internalizamos e repetimos sem perceber, e celebrando as margens como o local de onde a força narrativa realmente sobressai. A autora italiana argumenta que as

escritoras lutam para escrever de forma autêntica porque se disciplinaram a escrever como os homens – ela própria teria caído nessa armadilha, até começar a ler obras de mulheres como Gaspara Stampa e Gertrude Stein. Da perspectiva da identidade, do corpo e da autoria trans, Camila Sosa Villada (*A viagem inútil: trans/escrita,* 2024) indica que a escrita não é apenas um processo intelectual, mas uma extensão da experiência corporal, da identidade marginal e da dissidência. A "paisagem literária" é o próprio corpo e sua negociação com o mundo, vista sob a ótica da alteridade radical.

A esfera política da autoria também é apresentada e problematizada por outras contemporâneas, como Chimamanda Ngozi Adichie (*O perigo de uma história única,* 2019) e Virginie Despentes (*Teoria King Kong,* 2015). Adichie adverte sobre como a uniformização das narrativas sufoca a diversidade, enquanto Despentes utiliza o ensaio para reivindicar uma voz marginal e não-heróica (o monstro, a excluída) como ponto de partida para se produzir arte, considerando suas experiências como autora e como cineasta. Também Adriana Cavarero (*Olha-me e narra-me,* 2025) reflete a necessidade da escritora em se fazer ver e legitimar sua perspectiva, tornando sua subjetividade o centro da narrativa sobre o processo criativo. Suas reflexões nos levam a questionar como as escritoras contemporâneas buscam, através da escrita, o reconhecimento de um outro (o leitor) para consolidar sua própria existência no mercado editorial.

De todo modo, os ensaios sobre o processo criativo, produzidos por essas mulheres, se concentram em expor a materialidade e as lutas diárias para escrever, a consciência política e a ética de ser autora, assim como questões sobre a centralidade da identidade, do corpo e da margem como fontes de autoridade narrativa. Como afirma Andrea del Fuego, no prefácio à edição brasileira de *A obrigação de ser genial* (2024):

> O que nós, escritoras de ficção, fazemos se assemelha a uma transgressão, uma tentativa de contar o que não pode (ou não deveria) ser contado, de insistir em seu valor. Escrever ficção é uma afirmação dessa autonomia, uma reivindicação do direito à imaginação em uma sociedade que continua a sustentar que só a "realidade" (os fatos e seu prestígio) são dignos de ser narrados. O trabalho da imaginação é o componente intransferível da escrita literária, aquilo que não pode ser ensinado, que não se aprende em uma oficina. (Del Fuego, 2023, pos. 1112).

A escrita é vista por essas escritoras, portanto, como uma resposta direta às tensões sociais e políticas de seu tempo. Sendo assim, nos interessa pensar a partir delas, que inauguram um arcabouço teórico para além das concepções masculinas do processo criativo.

Ao falar da importância da figura de Virgínia Woolf para a história em seu *Mulheres, mitos e deusas (2019)*, Martha Robles evoca Carolyn G. Heilbrun[103], que trata fundamentalmente da crítica às narrativas patriarcais que historicamente aprisionaram as biografias e autobiografias femininas, impedindo as mulheres de viverem e escreverem histórias de busca, ambição ou poder. Com base nas reflexões de Heilbrun, Robles afirma que o diário é caracterizado como um

> Gênero secreto que não raro se torna uma faca de dois gumes contra a própria autora ao denunciar os episódios mais inconfessáveis de sua vida. Trata-se dessas passagens que se vão rasgando sobre o papel como pequenos sulcos da memória, aprendizes do verbo, apenas eco da palavra fugidia e que acabam por calar a própria individualidade ou por desnudar a fibra imperceptível do espírito" (Robles, 2019, 388).

Evocando Heilbrun, ela indica que a vida da mulher é construída e acessada através de, no mínimo, quatro paradigmas narrativos distintos, que atuam como dispositivos de representação e, frequentemente, de restrição: a autobiografia formal, que representa a narrativa que a própria mulher opta por apresentar ao domínio público; a ficção, como um espaço estratégico através do qual ela, impedida de viver e narrar certas trajetórias na esfera pública real, as experimenta e as registra a partir das personagens e de enredos de busca que seriam socialmente inaceitáveis ou impossíveis em sua própria biografia explícita - a ficção, assim, torna-se um repositório para o potencial narrativo não realizado da vida da autora; a biografia, escrita por terceiros (homens ou mulheres), analisada por ela como um gênero de representação sujeito a um crivo interpretativo e que, historicamente, tende a perpetuar estereótipos de gênero; por fim, Robles (2019) cita o diário e as cartas privadas, identificados como o registro mais autêntico e subversivo da vida de uma mulher, gêneros secretos em que a autora se permite ser ambiciosa, assertiva, irada e livre, sem a necessidade de censura imposta pela publicação ou pela crítica social. O diário, embora possa ser um "faca de dois gumes", como ela afirma, ao expor vulnerabilidades íntimas, é a fonte primária para a crítica feminista que busca reconstituir a agência e a complexidade que foram sistematicamente omitidas nas outras três formas narrativas. Aliás, a metáfora do diário como uma faca com dois lados cortantes é uma elaboração que captura perfeitamente o espírito da crítica de

[103] A discussão é feita especialmente na obra *Writing a woman's çife* (1988). Carolyn G. Heilbrun foi professora de inglês e literatura comparada na Universidade de Columbia por mais de três décadas, tornando-se a primeira mulher a obter uma vaga permanente no departamento de inglês daquela universidade. Contribuiu de modo significativo para o feminismo e a teoria literária com sua crítica às formas narrativas. Ela também é notável por ter escrito uma série popular de mistério utilizando o pseudônimo de Amanda Cross, cuja prática foi, em si, um ato de crítica, permitindo-lhe escrever ficção sem comprometer sua seriedade acadêmica, em um tempo em que essa dualidade era vista com ceticismo pela academia.

Heilbrun: o diário revela a vida real da mulher, mas a expõe a um julgamento moral caso seja descoberto.

O debate sobre a intersecção entre raça, gênero e o espaço da autoria na cultura contemporânea é realizado pela obra *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo: ensaios (2023)*, de Djaimilia Pereira de Almeida, e interpela as heranças coloniais que historicamente negam às mulheres negras o espaço da escrita e da intelectualidade. Ela reflete sobre o privilégio e a responsabilidade de poder se afirmar como escritora negra hoje, um tempo que permite a sua autoconsciência e o exercício da escrita, algo impossível para suas antepassadas. Um dos ensaios foca na busca pela reconstrução da interioridade negra, que foi historicamente sonegada e estereotipada pelo cânone literário dominado pelo pensamento colonial e branco. E como reaver essa subjetividade? Após a transição do posto de objeto ao de sujeito do conhecimento, o que singulariza a vivência de quem é reconhecida como mulher negra? A escrita, neste sentido, é uma forma de resistência ativa e um meio para organizar a raiva e evitar ser sufocada pelas experiências do racismo. Em diálogo com a célebre indagação de Spivak (2018), "pode o subalterno falar?", a narrativa de Almeida (2023) cria terreno fértil para aprofundar essas reflexões.

Lançado originalmente nos anos 1980 com o título *Black women writers at work* e até então inédito no Brasil, o livro *Vozes Negras: a arte e o ofício da escrita* (2023), organizado pela crítica literária Claudia Tate, é uma coletânea de entrevistas com 14 autoras negras estadunidenses, como Maya Angelou, Toni Morrison, Audre Lorde e Alice Walker. A conexão inseparável entre a vida pessoal, as preocupações sociopolíticas e o processo criativo delas se interliga com reflexões acerca de como elas encontram tempo para escrever, o que as inspira e como a escrita se estabelece como uma necessidade vital, independentemente das condições de mercado, como Alice Walker aponta: escrever ou não independe do mercado. As entrevistas demonstram como as experiências de racismo, sexismo, classismo e, em alguns casos, lesbofobia (conforme a apresentação de Cidinha da Silva na edição brasileira) exercem uma influência profunda e inegável sobre o conteúdo e a forma de suas obras.

Nesse contexto, privilegiar a fábula e o significado em vez do rigor formal é uma estratégia de ocupação dos espaços, sejam eles físicos ou simbólicos. Ao centrar a narrativa na experiência vivida, a escrita das mulheres subverte a tradição literária que frequentemente utilizou o domínio da forma como critério de exclusão. Exemplos como o de Annie Ernaux demonstram essa escolha, enquanto Conceição Evaristo, como veremos a seguir, por meio da Escrevivência, funde a memória coletiva e individual para inscrever no texto corpos e trajetórias historicamente silenciados. A adoção da primeira pessoa e o recurso da

intertextualidade, por exemplo, consolidam esse movimento como um ato político, como quando elas recontam mitos sob uma perspectiva feminina – como fazem Margaret Atwood e Madeline Miller, ou ainda Maria Firmina dos Reis, que, em Úrsula, já trazia uma reinterpretação do sofrimento feminino e da escravidão, temas que funcionam como mitos fundacionais distorcidos da sociedade brasileira – as autoras questionam as bases do cânone e reclamam um espaço que, historicamente, lhes foi negado. Esse atravessamento da história da literatura não busca apenas a inclusão, mas a transformação do "eu" em um sujeito político, não mais um mero objeto descrito pelos escritores homens, e faz com que a fabulação recupere vozes do passado e estabeleça a mulher como sujeito legítimo da própria narrativa.

Consideramos que o tema deva ser discutido com o destaque e a profundidade que merece, portanto, nos cabe, neste trabalho, apenas apontar que o conceito de Escrevivência[104] é, amplamente, discutido pela linguista, pesquisadora e escritora Conceição Evaristo, cujo pioneirismo está em apontar de modo acadêmico para essa escrita de si que ultrapassa o “eu”. A junção das palavras "escrever” e “vivência" definem a prática da escrita da vivência da coletividade sob a perspectiva de uma consciência afrocentrada uma abordagem contra-hegemônica que coloca a história, cultura e valores africanos e da diáspora no centro da análise, e não à margem.

> Há várias vozes, vários textos inovando a literatura nacional. Quanto a minha produção, não consigo dizer muito sobre o assunto. E não é uma questão de modéstia. Quem pode avaliar a minha literatura é a recepção. É a avaliação das pessoas que me vai me conferir algum lugar.
> Dentre as literaturas que inovam o projeto literário nacional, a autoria de mulher negra coloca textos marcantes em um sistema anteriormente erigido, notadamente, pela autoria de homens e mulheres brancas. Creio que a autoria de mulheres negras, pois não sou a única que estou escrevendo, tende a dar outros sentidos à Literatura Brasileira. Mas não sei se a minha literatura inaugura um projeto literário nacional, agradeço a quem responder por mim e para mim.
> A ideia de Escrevivência talvez possa trazer algo novo para a teoria da literatura pensar. Parece-me que o conceito de autoficção, de escrita de si, de narrativas do eu, e até de ego-história, quando um historiador resolve, por meio do aparato da ciência que ele conhece, narrar a sua vida, como sujeito histórico, como sujeito da história de seu tempo, o conceito de Escrevivência pode ser pensado por parâmetros diferentes dos colocados para pensar as categorias citadas anteriormente.

---

[104] O termo foi cunhado por Conceição Evaristo em sua dissertação *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996), mas ganhou projeção nacional a partir de 2017 quando a ocupação Itaú Cultural a homenageou. Em 2026 o texto integral foi publicado pela editora Pallas. A discussão também pode ser encontrada na obra organizada por Constância Lima Duarte, Cristiane Côrtes e Maria do Rosário Alves Pereira intitulada *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*, publicada pela Editora Malê em 2023. Outra referência é o livro *Escrevivência: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo,* organizado por Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes, com intervenção artística da artista plástica Goya Lopes. A coletânea de artigos que exploram o conceito é resultado do Projeto Memórias e Escrevivência, uma iniciativa do Itaú Social em parceria com a Mina Comunicação e Arte e com a própria escritora, lançado em 2018 (disponível no link: https://fundacaoitau.org.br/observatorio/biblioteca/escrevivencia-a-escrita-de-nos-reflexoes-sobre-a-obra-de-conceicao-evaristo).

> [...] a Escrevivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrevivência já demande outra leitura. Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade. Para uma melhor apreensão do conceito de Escrevivência, como aparato teórico, para melhor pensarmos o termo, trago um imaginário mítico da cosmogonia africana para contrapor à narrativa de Narciso, aplicada ao entendimento da escrita de si como uma escrita narcísica.
> Afirmo que a Escrevivência não é uma escrita narcísica, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho, que se perde na solidão de Narciso. Conceição Evaristo (2020). [105]

Para ela, a Escrevivência propõe um novo paradigma, configurando-se em um projeto literário nacional. Ligado às mulheres negras e suas experiências, essa escrita se caracteriza como uma força para reivindicar identidades, memórias e histórias frequentemente relegadas ao silêncio nessas sociedades.

A exemplo, a obra e a trajetória de Conceição Evaristo mostram que o ato de publicar, para uma mulher negra no Brasil, transcende a literatura para tornar-se um manifesto político e de rebeldia. Como veremos nas análises das seções subsequentes, a maneira como o racismo estrutural historicamente barrou o acesso dessas vozes ao mercado editorial, forçando autoras como ela a iniciarem suas carreiras públicas tardiamente – no caso dela, apenas aos 44 anos – , mostra como a exclusão é alimentada por um imaginário social limitado.

> Talvez essas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. Frida diz que é como se ela pintasse a si própria, a realidade. Como Escrevivência se aproxima da autodeclaração da pintora, que ao desempenhar a sua arte se sente como se ela pintasse a si própria, a realidade. Também com Frida Kahlo as linhas de aproximação são tênues, mas existem. A Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si (Duarte e Nunes, 2020, p. 35).

Apesar das barreiras, a recente onda de homenagens e o reconhecimento em prêmios como o Jabuti sinalizam uma mudança gradual, impulsionada sobretudo pelo esforço

---

[105] O depoimento de Conceição Evaristo foi realizado em 25 de julho de 2020, em um encontro virtual com a participação de Angela Dannemann, Constância Lima Duarte, Eduardo de Assis Duarte, Fernanda Felisberto, Goya Lopes e Isabella Rosado Nunes, e está disponível em: https://presencial.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/404636/mod_resource/content/1/EVARISTO%20A%20escrevivencia%20e%20seus%20subtextos.pdf

coletivo de intelectuais negras e editoras independentes. Entretanto, percebemos que o cenário ainda é de profunda desigualdade: a presença de escritoras negras nos catálogos das grandes editoras e nos topos das premiações permanece mínima.

Enquanto a leitura de autoras não for uma escolha espontânea e equilibrada, mas algo que exige um esforço de uma data comemorativa ou do "mês de ler mulheres negras", o mercado literário continuará sendo um espaço de concessões, e não de efetiva integração. Diante de tudo que vimos até aqui, cabe questionar a recepção das autoras que compõem o nosso corpus: elas ainda permanecem restritas ao rótulo de "literatura feminina" ou já conseguem transitar no mercado como literatura de valor universal, sem a necessidade de adjetivos que as delimitem? Essas e outras discussões cerceiam a próxima seção, onde buscamos analisar romances contemporâneos, selecionados a partir das leituras nos clubes *Leia Mulheres* do Brasil.

4 A ESCRITA EVIDENTE: MULHERES ESCREVENDO E PUBLICANDO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

4.1 Tendências da literatura brasileira e a ficção escrita por mulheres

Ideias para um livro

I
Uma antologia de poemas escritos
por personagens de romance
II
Uma antologia de poemas-
-epitáfios
III
Uma antologia de poemas que citem
o nome dos poetas que os escreveram
IV
Uma antologia de poemas
que atendam às condições II e III
V
Um livro de poemas
que sejam ideias para livros de poemas
VI
Este livro
de poemas

Capa
Um biombo
entre o mundo
e o livro
Nome do autor
Impresso
como parece estranho
o mesmo nome
com que te chamam

Título
Suspenso
sobre o livro
como um lustre
num teatro

Dedicatória
Ainda que não te fossem dedicadas

todas as palavras nos livros
pareciam escritas para você

Epígrafe
Octavio Paz escreveu:
"A palavra pão, tocada pela palavra dia,
torna-se efetivamente um astro; e o sol,
por sua vez, torna-se alimento
luminoso"

Paul de Man escreveu:
"Ninguém em seu perfeito juízo ficará à espera
de que as uvas em sua videira amadureçam
sob a luminosidade
da palavra dia"

Poemas de Ana Martins Marques em *O livro das semelhanças*.

A ascensão das mulheres no mercado editorial brasileiro contemporâneo e o modo como elas subvertem o apagamento histórico e o cânone masculino através de coletivos, oficinas de escrita, editoras independentes, clubes de leitura e outras estratégias nos guiou até a presente seção. Nele delineamos as transformações do campo literário nacional nos últimos anos a partir da análise de obras escritas por mulheres, centrando-se na produção ficcional de autoras brasileiras e no modo como elas estão (re)configurando o panorama de um mercado editorial em transformação. Até aqui, buscamos responder "como publicam" as escritoras brasileiras, o que de muitos modos faz ver que não podemos separar essa ação da outra, "como escrevem" essas mulheres.

Esta seção é dedicada a pensar essa escrita. Entendendo o problema de partir da ideia de uma escrita própria das mulheres - o de cair no simplismo de afirmar uma escrita feminina -, buscamos observar essa produção em torno do que já tem sido apontado como tendência da ficção contemporânea em geral, partindo, então, para a busca de coincidências que possam dar a ver esse "como escrevem". Dividido em três subseções, iniciamos com aquela que mapeia as tendências da literatura brasileira contemporânea. As obras condensam, de modo muito explícito, várias das características que a crítica vem apontando para a literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres, como a técnica narrativa da fragmentação e a prática da revisão histórica, para falar de temas como as violências de gênero, o envelhecimento, os deslocamentos e tantos outros. Nos interessam, especialmente, aquelas apontadas pelas pesquisadoras brasileiras Beatriz Resende (2008), Cimara Valim de

Melo (2013), Leyla Perrone-Moisés (2016), Virginia Maria Vasconcelos Leal (2023) e Regina Dalcastagnè (2026).

Compreendendo que essa escrita não pode ser apartada do ato de publicar, como já mostramos, visto o passado de apagamento das escritoras na história da literatura e da leitura e, assim, da edição, nos voltamos ao objeto-livro como o elo entre os dois gestos - o de escrever e o de publicar. Assim, a segunda subseção busca fazer uma análise paratextual das obras do corpus, inspirada em Gérard Genette (2009), explorando epígrafes, contracapas, dedicatórias e prefácios como arenas de negociação simbólica.

A terceira subseção volta-se à presença da metalinguagem na ficção brasileira produzida por mulheres e o inerente imbricamento acerca da voz narrativa, cujos modos de narrar, vozes e gêneros desses romances funcionam como estratégias de subversão textual. No plano estético, as fontes exploram conceitos como metaescrita e metalinguagem, que evidenciam a materialidade do livro, inseparável da materialidade do texto, conforme Chartier (2014), e o gesto físico de escrever. Essas estratégias dão a ver os mecanismos de visibilidade e resistência para uma crítica que densifica as noções de gênero, mercado e textualidade.

No cenário contemporâneo, a metalinguagem consolida-se como um recurso em que o código linguístico converge sobre si mesmo, revelando-se enquanto discurso indissociável de um sujeito situado histórica e ideologicamente. A partir da análise realizada, visando observar essa autoconsciência estética, percebemos que ela se manifesta nas obras do corpus no momento em que a palavra transcende a mera função referencial para explicitar os mecanismos da própria escritura literária, o que nos apresenta um sujeito performático: o narrador. Ao expor as costuras da narrativa, essa voz narrativa põe em xeque a estabilidade da subjetividade, questionando a capacidade da palavra de mimetizar uma verdade absoluta ou objetiva. Comumente, a própria estratégia da metalinguagem se materializa por meio de narradores que expõem as tensões inerentes à composição da obra, como a busca por uma dicção apropriada ou o questionamento da estrutura narrativa. Nesse sentido, o texto deixa de lado a transparência do enredo para tematizar o ato de dizer, o que se torna particularmente relevante ao dar visibilidade a subjetividades historicamente marginalizadas ou silenciadas.

Dada sua singularidade, entendemos que as obras do corpus escritas por mulheres negras, a exemplo dos livros de Eliana Alves Cruz e de Conceição Evaristo, necessitam, ainda, de uma base teórica específica, como é o caso do conceito de Escrevivência. Por isso, observamos o modo como essa escrita, a partir do corpo negro, da ancestralidade e do coletivo, redefine a metalinguagem como uma práxis política e coletiva pois, ao reunir a

criação literária e a memória afro-diaspórica, subverte o cânone hegemônico e desloca o foco do enredo para as condições materiais e históricas da autoria das mulheres negras. Nesse sentido, entendemos que não poderíamos pensar a escrita de mulheres sem levar em conta algum grau de interseccionalidade com o racismo estrutural.

A seleção das obras deriva das leituras realizadas em clubes de leitura *Leia Mulheres* de todo o Brasil desde aqueles primeiros, criados em 2015, até 2025, e representa um rol extenso de outros romances a que tivemos contato ao longo da pesquisa, especialmente pelo papel da pesquisadora como mediadora e curadora das obras lidas pelo Clube de Leitura *Leia Mulheres* de Santa Cruz do Sul/RS há seis anos. Essa seleção reflete não apenas o que os movimentos que incentivam a leitura de nicho estão lendo e promovendo, mas servem como pequena amostra do que escrevem e publicam mulheres vivas no país atualmente. De certo modo, respondendo às perguntas sobre como publicam e escrevem as mulheres no Brasil, também olhamos para o que elas leem, pois olhar para as leituras dos clubes é olhar, ao mesmo tempo, para o que elas leem e para o que elas escrevem. Leitura e escrita aparecem como duas faces do mesmo circuito.

Não é nossa intenção analisar a constituição desses grupos, mas sabemos que o público participante é composto por muito mais mulheres do que homens[106]. Historicamente, o consumo de obras de ficção foi delimitado por questões de gênero, um produto destinado à ocupação das donas de casa da elite entediadas nos séculos XVIII e XIX, o que a relega a uma categoria de entretenimento secundário se comparadas às leituras de caráter técnico ou econômico, supostamente dotadas de aplicabilidade prática. Sob a égide do produtivismo capitalista que nos sufoca nos dias atuais, as práticas intelectuais são frequentemente subordinadas a uma lógica de produtividade: grupos de leitura voltados a adultos possuem um papel fundamental como espaços de resistência intelectual e ressignificação do comum, pois retiram o ato da leitura do isolamento privado e o devolvem à esfera pública - mas de uma forma distinta da espetacularização das redes sociais - quebrando essa ditadura da utilidade imposta pelo mundo capitalista. Naquele espaço a leitura deixa de ser vista como "perda de tempo" e passa a ser percebida como uma atividade coletiva com valor social, pois, no ambiente do clube, o debate sobre as emoções e os dilemas éticos das personagens permite uma conexão humana e real.

[106] Estudos indicam que, no Brasil e no mundo, mulheres leem mais livros e com maior frequência do que homens. A pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (2024) reforça essa disparidade, mostrando um maior declínio no hábito de leitura entre eles, especialmente de obras de ficção.

A metodologia adota uma abordagem qualitativa exploratória, centrada na análise interpretativa de um corpus de 28 romances em prosa ficcional publicados a partir de 2014. Coletadas[107] das leituras realizadas em dezenas de clubes *Leia Mulheres* pelo Brasil, ativos e inativos, 60 no total (ANEXO A) – representando um rol extenso de obras promovidas nesses espaços, selecionados por critérios que refletem o que esses grupos estão lendo e impulsionando no presente. Excluem-se da seleção obras de não-ficção ou poesia, por exemplo, já que nosso enfoque são os romances, assim como autoras estrangeiras e nomes como Clarice Lispector, Carolina Maria de Jesus e Lygia Fagundes Telles, já que priorizamos autoras vivas. Desse recorte (Quadro 4), selecionamos apenas as escritoras com o mínimo de 20 menções nas listas a que tivemos acesso e chegamos ao total de 11 mais lidas, sendo provenientes delas as 28 obras que compõem o corpus. Acreditamos que essa curadoria viabiliza uma amostra profunda, sem esgotamento exaustivo nem similaridades forçadas, registrando a diversidade temática e evitando generalizações amplas ou comparações sistemáticas com o cânone masculino.

Quadro 4 - Obras que compõem o *corpus* de pesquisa.

Aline Bei	O peso do pássaro morto
	Pequena coreografia do adeus
Andrea del Fuego	A pediatra
Carla Madeira	Tudo é rio
	A natureza da mordida
	Véspera
Conceição Evaristo	Ponciá Vicêncio
	Canção para ninar menino grande
	Becos da memória
Eliana Alves Cruz	Água de barrela
	Nada digo de ti que em ti não veja
	O crime do cais do Valongo

[107] A coleta dos dados foi bastante trabalhosa e nos tomou bastante tempo de pesquisa. Como os clubes, espalhados pelo Brasil, são muito independentes e não há um canal de comunicação ativo entre eles ou entre eles e as coordenadoras, tivemos dificuldade de contato - que se deu, na maioria das vezes, por mensagens diretas no perfil do grupo no Instagram/Facebook. Devido à impossibilidade de catalogar as obras de todos os grupos no tempo disponível, às restrições de cronograma e à complexidade da coleta de dados (na maioria dos grupos se deu pelo acesso ao perfil no Instagram e a coleta dos dados manualmente, mês a mês, ano a ano), não foi possível consolidar a listagem integral das obras lidas por todos eles (do total dos grupos listados no site https://leiamulheres.com.br/, 61 continuam realizando encontros periodicamente e 34 estão inativos em abril de 2026). No entanto, a amostra obtida, que buscou privilegiar regiões fora do eixo Rio-São Paulo, superou 80%, garantindo a representatividade dos dados.

	Solitária
Jarid Arraes	Corpo desfeito
Maria Valéria Rezende	Quarenta dias
	Carta à rainha louca
	Outros cantos
Mariana Salomão Carrara	Se Deus me chamar não vou
	Não fossem as sílabas do sábado
	A árvore mais sozinha do mundo
	É sempre a hora de nossa morte amém
Micheliny Verunschk	O som do rugido da onça
	Caminhando com os mortos
Natália Borges Polesso	A extinção das abelhas
	Foi um péssimo dia
	Controle
Socorro Acioli	A cabeça do santo
	Oração para desaparecer

Fonte: desenvolvido pela autora.

A estratégia analítica das obras divide-se em três etapas que, frequentemente, se sobrepõem, uma vez que a delimitação rígida entre elas é dificultada pela fluidez dos objetos: (1) estado da arte: a crítica sobre tendências contemporâneas da literatura brasileira no geral e escrita por mulheres; (2) problematização do panorama editorial, incluindo a análise paratextual do livro como objeto cultural e de consumo, cuja abordagem preenche lacunas na crítica literária brasileira, sem pretender análise detalhada de cada título do corpus dada sua quantidade e complexidade; e (3) leitura atenta das obras a partir das tendências da metalinguagem, metatextualidade e metaescrita, que evidenciando a materialidade do livro e o gesto físico de escrever, deixam ver questões de autoria/escrita/ponto de vista e, ao observar o narrador como esse demarcador da identidade e da subjetividade das mulheres, também traz à tona os temas recorrentes dessas obras.

A discussão sobre autoria e a metalinguagem nas obras de escritoras brasileiras contemporâneas apresenta intersecções quando as compreendemos como atos de resistência não apenas política, mas estética, que visam romper com o silenciamento e o apagamento histórico das mulheres. Essa conexão manifesta-se por meio da necessidade de "fazer ver" a mulher que escreve, transformando o ato da escrita em um objeto de reflexão dentro da própria obra. A discussão sobre o "retorno do autor" no cenário contemporâneo, realizada na

seção anterior, é fundamental para entender essa relação, pois ilumina a discussão acerca do lugar das mulheres na literatura atual. Enquanto teorias do século XX falavam na "morte do autor", para grupos historicamente marginalizados, como as mulheres, reafirmar a autoria é uma forma de reconhecimento e ocupação de espaços, buscando reconfigurar as relações de poder no campo literário brasileiro. A escolha de fontes e o uso de espaços em branco, por exemplo, podem evocar pausas, silêncios e respirações que dialogam com a narrativa, mostrando que o "como se publica" é indissociável do "o que se diz": a metalinguagem entra, aqui, como uma ferramenta em que a linguagem volta-se para si mesma para mostrar o discurso de um sujeito consciente de sua subjetividade e identidade.

Ao discutir as dificuldades de encontrar uma sintaxe adequada ou a estrutura correta, a narradora-escritora explicita o processo de criação, lembrando ao leitor que a obra é uma construção linguística feita por uma mulher que agora assume sua própria voz. Outrossim, acreditamos na metaescrita como a estratégia que mais diretamente "deixa ver" a mulher que escreve, ao focar na materialidade icônica da palavra e no *layout* da página. Exemplos contemporâneos citados anteriormente, como Monique Malcher, que utiliza cadernos de colagens, fotos e ilustrações autorais integradas ao texto, evidenciam o máximo gesto físico da escrita e a presença da autora, também, como organizadora da obra.

Nesse sentido, a análise dos paratextos que constituem cada uma das obras do corpus nos ajuda a entender a moldura editorial que circunda o objeto-livro, que não deixa de estar relacionada à interioridade textual e à voz narrativa. Investigar as modalidades de publicação implica examinar o paratexto/peritexto como uma estratégia de mediação fundamental na transição do manuscrito ao objeto de consumo. Sob a perspectiva de Gérard Genette (2009), esses elementos operam como um limiar ou "vestíbulo" entre o texto e o mundo, constituindo um aparato de produções verbais e icônicas que apresentam a obra e viabilizam sua recepção no mercado editorial. É comum ver, por exemplo, escritoras consagradas prefaciando autoras em início de carreira literária, gerando um movimento de visibilidade de uma linhagem de mulheres visando combater o histórico isolamento.

Nas obras do corpus, o paratexto transcende sua função técnica para configurar-se como um dispositivo de demarcação política e visibilidade material. Se o ato de escrever representa o rompimento do silêncio, o ato de publicar, materializado em capas, orelhas e prefácios, constitui uma ocupação deliberada do espaço público e um mecanismo de resistência ao apagamento histórico. No cenário brasileiro contemporâneo, a análise desses componentes permite observar como as mulheres que escrevem e publicam reivindicam sua voz e presença, transformando os elementos da produção editorial.

Já a relação com a metalinguagem também aparece na crítica às estruturas narrativas tradicionais, pois percebemos que as escritoras contemporâneas buscam construir essas paisagens literárias, identificadas por Del Fuego (2024) em vez de sagas individuais, focando no cotidiano e na coletividade. O uso desse recurso permite que essas autoras discutam a própria função do romance como um "recipiente" ou "saco" de experiências (Le Guin, 1986), desafiando a linearidade e o conflito dramático masculino em prol de uma narrativa mais difusa e profunda. Diversas autoras do corpus utilizam uma sintaxe entrecortada e fragmentada, resistindo às pressões de mercado para padronizar o texto, o que é, em si, uma reflexão metalinguística sobre a potência da forma como expressão de uma voz contemporânea, como veremos detalhadamente na próxima seção.

A produção literária das mulheres contemporâneas é marcada por uma perspectiva que se embasa na teoria crítica feminista para questionar estruturas e promover subversões nas narrativas tradicionais, especialmente do século passado. Com poucas referências críticas acerca do que se denomina literatura pós-moderna ou da virada do século, nos resta imaginar, embasadas em Perrone-Moisés (2016), que a literatura contemporânea é, inegavelmente, afetada pelas mudanças tecnológicas e culturais do século anterior e guiada pelo consumismo: “Nossa época é o momento de pensar sobre o passado recente e de criticar os caminhos do presente. Só depois dessa fase poderão surgir ‘pensamentos novos’. E deixaremos de vê-la como ‘pós’, para vê-la como ‘pré’ alguma coisa que ainda ignoramos” (Perrone-Moisés, 2016, p. 49).

Ao mesmo tempo em que é fardo, essa literatura anterior, ainda recente, a condiciona. É como um bebê sendo gestado, ainda não é possível saber exatamente suas características físicas ou sua personalidade, é possível, apenas, supor similaridades a partir da genética dos pais. Os herdeiros das grandes obras produzidas nos séculos XIX e XX que, para ela, são tanto os leitores quanto os escritores, receberam como patrimônio as grandes obras do cânone, pois “a melhor reinterpretação da literatura é aquela fornecida pelas novas obras que a prosseguem” (Perrone-Moisés, 2016, p. 53).

Percorrendo alguns ensaios teóricos de romancistas contemporâneos, Perrone-Moisés (2016) percebeu certas similaridades, dentre elas a de que o romance não dá conta de abarcar em sua totalidade toda a complexidade do mundo e do conhecimento que a humanidade tem sobre os indivíduos. No entanto, a ficção, o ato de narrar, continua preenchendo faltas e compensações, porque continuamos querendo compreender a nós e aos outros a partir de experiências pessoais. Além disso, os ensaios destacam o lugar de memória

e de crítica que a literatura contemporânea cria, quando, ao mesmo tempo, descreve e auxilia a compreender as realidades.

Os escritores contemporâneos, apesar de parecerem preferir a prosa, não se preocupam em seguir uma convenção narrativa, ignorando ou seguindo antigas formulações. Assim, o romance se constitui num gênero que agrega os mais distintos estilos e modos de expressão, o que se reflete na enorme diversidade da literatura contemporânea, inclusive temática, e, para além de marcar "[...] a transformação de toda a literatura", "[...] falaciosas são todas as tentativas de classificá-lo, pois ele se apresenta cada vez mais escorregadio, resistente a tudo o que possa limitar sua liberdade estética" (Melo, 2013, p. 55 e 312). Perrone-Moisés (2016, p. 46) ainda enfatiza que "as novas tecnologias, por enquanto, não modificaram muito a textualidade literária. [...] A internet tem permitido a autopublicação de novos escritores, mas não modificou substancialmente seus procedimentos estilísticos".

Ao analisar os romances de amor e o que ela denomina de *romanção*, a crítica literária identificou procedimentos metaliterários, e, em outra medida, interculturalidade e intertextualidade, elementos que também aparecem nas narrativas contemporâneas brasileiras. Não exclusivos do pós-modernismo, mas intensificados na modernidade tardia como traços persistentes na literatura contemporânea, a pesquisadora aponta, especialmente, a intertextualidade e a metalinguagem: a primeira utilizada amplamente para inserir, intencionalmente, conceitos ou comportamentos de uma época em um contexto histórico diferente por meio da autorreferencialidade, gerando um contraste de humor; e a segunda utilizada como recurso irônico, mesclando cultura erudita e popular no diálogo de um texto com outro, aparece em narrativas onde há reflexões explícitas sobre o ato de escrever, de narrar ou a própria construção literária, como as autoras que inserem manuscritos, diários ou comentários sobre o processo criativo.

Para aprofundar a discussão sobre as temáticas na literatura contemporânea, um dos nossos critérios de análise, precisamos compreender que o tema é a forma como a obra se posiciona diante da tradição e da ruptura, o que se mostra também na materialidade da construção narrativa, como veremos adiante. Sob a perspectiva de Perrone-Moisés (2016, p. 46), a temática na literatura moderna e contemporânea não se limita ao conteúdo semântico, mas funciona

> [...] como testemunha do individualismo contemporâneo, o eu e suas experiências, mesmo minúsculas, têm sido privilegiados; o ceticismo aumentou, chegando até o niilismo; a impossibilidade de um grande relato histórico, no qual situar as vivências contemporâneas, acarretou o desaparecimento da literatura de mensagem política explícita, limitando a obra de ficção à denúncia de um real insatisfatório ou

> mesmo catastrófico; a significação política das obras tornou-se assim ainda mais aberta, ou suspensa; acentuou-se o uso de imagens interagindo com o texto.

A partir das reflexões da autora, precisamos entender que essas características não são isoladas e estão atreladas à descrença nas instituições e nos grandes projetos de futuro, o que molda a forma como escrevemos e lemos hodiernamente. As mutações temáticas na literatura contemporânea descritas refletem, então, esse individualismo tardio, assim como o colapso da política e das grandes narrativas, ou seja, a política não está mais em um discurso ideológico, mas na crueza da finitude e na precariedade dos afetos. Historicamente, temas considerados universais eram, na verdade, pautados pela experiência masculina e europeia. Ao aplicar os critérios de análise, conforme pormenorizado na próxima seção, percebemos que a temática dos romances das escritoras brasileiras contemporâneas desloca o centro, que passa a ser percorrido através do particular, do corpo, da casa e da ancestralidade: temas aparentemente privados, mas que são carregados de implicações políticas e sociais, pois demarcam a posição de metade dos indivíduos no mundo, as mulheres.

Do mesmo modo, para além da estética, a reaproximação com o leitor por meio do diálogo constante com público, prioriza as funções referencial, emotiva e metalinguística. A imagem, muitas vezes, serve para ancorar a ficção na realidade e vai tentando combater o ceticismo do leitor através de uma prova visual, mesmo que essa prova seja, ela mesma, ficcionalizada, como podemos observar nas obras do corpus, que desafiam o leitor a participar da construção de sentido.

Dentre as temáticas que Zolin (2021b) identificou como as mais recorrentes no romance brasileiro escrito por mulheres, analisadas a partir de um corpus de 151 obras publicadas entre 2000 e 2015, estão as questões acerca do amor, assim como o tema do exílio e da ancestralidade, da imigração e do nomadismo. Esse último, em sua recorrência, explora o sentimento de deslocamento e a busca por identidade em novos contextos. Há uma vertente significativa que foca na violência, escancaradas em personagens brutas e em ambientes degradados, exemplificada pelas obras de autoras como Ana Paula Maia e Patrícia Melo, que,

> ao colocarem em cena personagens femininas e masculinas marcadas por práticas de violência e por outras imposturas sociais, se inscrevem em um movimento de ruptura em relação à suas antecessoras, cujas obras, à principio, no século XIX, ficaram conhecidas por reduplicarem os papéis tradicionais de gênero, e, mais adiante, a partir de meados do século passado, pela contestação e problematização das heranças do patriarcado em declínio (Zolin, 2021b, p. 28).

Já Perrone-Moisés (2016, p. 264), ao analisar as transformações da ficção contemporânea, destaca um deslocamento das rupturas estruturais em direção a uma sensibilidade temporal imediata, de temas do "agora", caracterizando-se muito mais pelas mudanças temáticas do que pelas formais: “[...] Na falta de utopias teleológicas, é uma literatura do agora, do kairós, do momento. As mutações temáticas decorrem do que acontece no mundo de hoje, enquanto na forma não se veem mudanças radicais como as pretendidas e efetuadas pelos escritores modernos”. Ela aponta temáticas como trauma, rompimento, testemunho, memória, experiência, viagens, distopia e espectrologia, em textos que “concentram-se frequentemente em coisas minúsculas: restos, resíduos, cantos, cacos, lixo”, (Perrone-Moisés, 2016, p. 246).

Assim, observamos que a memória, seja ela pessoal ou coletiva, é matéria-prima para a ficção. De todo modo, acreditamos, assim como aponta Dalcastagnè (2026, p. 268), que a democratização do campo literário exige mais do que a inclusão de novos temas, demandando uma ruptura estrutural com os monopólios discursivos e a invenção de linguagens que deem conta de alteridades historicamente silenciadas: “Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz, e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala” (Dalcastagné, 2026, p. 268). Para ela, a emergência dessas vozes exige uma renovação profunda das estruturas de linguagem e o tensionamento dos discursos tradicionais, que passa pela representatividade de grupo, de uma categoria coletiva produzindo “literatura feminina” em contraponto a uma literatura masculina, conforme se observa a seguir: “[...] é preciso criar novas estratégias narrativas e poéticas, recorrer a outros elementos culturais, repensar a linguagem, tensionar o discurso [...]” (Dalcastagné, 2026, p. 270).

Outrossim, a multiplicidade da literatura brasileira se impõe frente às forças hegemônicas da globalização, que atua inclusive nas manifestações culturais, resgatando e reelaborando as diversas manifestações em forma de resistência. Em consonância às ideias de Resende (2008), percebemos a necessidade de inclusão após o processo de democratização, mas, especialmente, da organização dos movimentos populares nesse processo. Acrescidos a isso, lembra a autora, está a maior rapidez com que um livro pode ser editado, publicado e distribuído em todo o país, graças às pequenas editoras que surgem nos mais distintos Estados para além do eixo Rio-São Paulo.

> [...] a apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones do consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores

> da vida nacional, seja pela vida particular; a arrogância de uma juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada; a escrita saída da experiência acadêmica [...] (Resende, 2008, p. 20).

Para além dessas características de narrativas tão diversas que pouco têm similaridade, ela destaca, especialmente, o que denomina *presentificação:* é a urgência pela manifestação do sentido de presente, em contraponto à valorização da história ou do passado representadas no romance que busca fazer um resgate histórico, recusando mediadores tradicionais e trazendo novas vozes para o circuito editorial. O momento pós-globalização, segundo a pesquisadora, traz a segunda questão dominante: o *retorno do trágico*, incorporada no conceito de performance e que tem relação com a terceira constante encontrada por ela nas narrativas, a *violência nas grandes cidades*. A temática urbana, com sua solidão e anonimato, favorece narrativas fragmentadas e focadas no cotidiano e uma linguagem desconexa; ao invadir as relações pessoais, esse fio condutor da tragicidade organiza a prosa contemporânea, escrita a partir da fragmentação. Do mesmo modo, Perrone-Moisés (2016), também aponta que os escritores contemporâneos combinam diversos gêneros da prosa no que se denomina literatura exigente, cuja estrutura quebra o fluxo temporal e tende para a fragmentação, tanto do ponto de vista do narrador quanto do enredo.

Entre outras afirmações sobre o que ela denomina literatura pós-feminismo, uma diz respeito à liberdade das mulheres escritoras em utilizarem uma voz do ponto de vista delas próprias, pois "[...] muitas necessidades de afirmação que a literatura de mulheres teve que enfrentar, especialmente nos heróicos anos 1960 e 1970, já estão superadas" (Resende, 2008, p. 108). De todo modo, ela não identifica no uso da expressão "literatura feminina" um valor subalterno, mas observa o movimento como "[...] uma afirmação anticânone, responsável por renovação artística, garantia de inovação e possibilidade de olhares dos quais o cânone masculino não foi capaz" (Resende, 2008, p. 109).

A ruptura com o suporte, outra tendência sugerida pela pesquisadora, é percebida na reorganização do próprio campo editorial, dado o acesso que os autores têm a espaços de escrita fora da narrativa impressa no livro, como os blogs, as *newsletters* e as plataformas de redes sociais que fazem o texto - aqui em seu sentido amplo - circular. Esse fenômeno desloca a noção de crítica literária, que passa a ser realizada por produtores de conteúdo/ *influencers,* indivíduos fora do meio acadêmico e pelos próprios autores, aumentando a gama de agentes implicados na produção literária. Também as editoras, lembra ela, percebem tendências e conseguem identificar a repercussão das publicações de modo muito mais rápido

e eficaz. Isso se reflete para além, quando vemos o ensino desde a educação básica até o ensino superior, que antes ignorava os autores vivos.

Observamos que as mulheres têm desfrutado dessas novas dinâmicas e, persistentes, não esperam pelos mediadores tradicionais, como as apontadas por Elaine Showalter (1994) e pela crítica literária feminista: de uma escrita que buscava imitar o masculino a uma escrita que assume a diferença, negocia com o dominante e reinscreve experiências antes silenciadas. Parece-nos, todavia, que as mulheres escritoras estão procurando e tentando reencontrar a sua voz e um ponto de vista narrativo a partir de temas muito específicos. Fazendo uma analogia à teoria da bolsa, de Ursula Le Guin (1986), podemos ver as narrativas escritas por mulheres como uma bolsa enorme que se abre e dela saem todo tipo de objetos, outras experiências, outras perspectivas, configurando a emergência de novas subjetividades - plurais, contraditórias, muitas vezes - e, consequentemente, estabelecendo novas configurações narrativas. Tokarczuk (2023) descreve o mundo atual como um local onde a realidade foi quebrada em peças e incidentes, transformando-se em uma extensão inanimada onde as pessoas se movem perdidas e solitárias. A solução proposta por ela é a do narrador sensível, que não narra a partir de um eu isolado, mas com a sensibilidade de alguém que percebe a interdependência entre todas as coisas: animais, pessoas, objetos.

Outra característica apontada por diversos pesquisadores e que nos interessa como critério de análise é a abolição de gêneros literários tradicionais para a prática de gêneros híbridos, misturando diversas formas e tipos de texto sem uma rigidez formal. Participam dessa nova roupagem as práticas de intertextualidade, como o uso de citações, de colagens e da metaliteratura, assim como as obras que reescrevem ou ficcionalizam a literatura. Nesse sentido, Dalcastagnè (2026, p. 158) aponta o entrelaçamento entre a literatura e a História, obras que parecem mostrar a intenção de um resgate histórico, romances que metaficionalizam a história e buscam “repensar o registro de uma determinada época, introduzir vozes silenciadas, destacar perspectivas que permanecem em segundo plano", ou, nos termos de Lúcia Helena Vianna (2003), uma poética da memória. Segundo ela, a literatura de mulheres brasileiras foge à linha das narrativas hispano-americanas. Alguns romances representantes dessa escrita panorâmica que revela um fluxo temporal extenso e pretende, entre outras coisas, fazer um resgate histórico, são *Um defeito de cor,* de Ana Maria Gonçalves, *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira, *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski e *Para você nunca se esquecer de mim: Imperatriz nos tempos do imperador*, de Eugenia Zerbini, esse último livro finalista do

Prêmio Kindle de Literatura, cujos enredos destacam o protagonismo das mulheres na história.

As mulheres estão escrevendo suas próprias narrativas, mas também estão reescrevendo histórias comumente escritas pelos escritores homens, mas a partir de outras perspectivas. Podemos observar isso na versão de Ana Maria Machado para a história de Capitu, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em que a personagem é silenciada pelo ciúme de Bentinho: em *A audácia dessa mulher* (1999), ela reconquista sua voz por meio de um caderno de receitas descoberto por uma jornalista moderna, revelando a traição sofrida, a independência profissional e sua reinvenção como Lina, superando a opressão patriarcal. Já Nélida Piñon, em *Vozes do deserto* (2003), reinterpreta a personagem Scheherazade de *As mil e uma noites* e, diferente da versão original onde a protagonista é passiva, Piñon a constrói como uma estrategista que usa narrativas para, ao mesmo tempo, humanizar e desestabilizar o poder do califa tirano, libertando mulheres do despotismo, enaltecendo sua perspectiva sobre a história, suas educação e lucidez, invertendo papéis de poder.

Revisitando a história oficial, observamos muitas obras de reescrita a partir da metaficção historiográfica, questionando a verdade como a conhecemos e sua construção discursiva e priorizando perspectivas dos marginalizados, como mulheres indígenas ou negras, por exemplo. Assim, observamos que as estratégias narrativas subvertem a ficção ao quebrarem a ordem linear ou a continuidade temporal. Do mesmo modo, se utilizam de diversos narradores ou perspectivas para contar uma história, criando um caráter fragmentário, na incorporação de pedaços de outros textos, documentos, imagens, mensagens ou falas do cotidiano, comum na literatura contemporânea, ou seja, criando uma fusão de gêneros literários (poesia, prosa, crônica) a partir outros elementos, não literários. O que se conclui de antemão a partir dessas fontes, é que a resposta sobre "como escrevem" têm sentido na observação de vozes e de seus gestos escriturais e, também, no imbricamento entre forma e conteúdo, ou estilo e fabulação, enredo e tema.

Outrossim, a literatura contemporânea brasileira revela novas perspectivas também sobre o imbricamento entre espaço e gênero. Em *Espaço e gênero na literatura contemporânea* (Dalcastagnè; Leal, 2023), pesquisadoras da crítica literária pontuam uma discussão sobre os deslocamentos realizados por sujeitos na formação de suas identidades, especialmente a categoria mulheres, considerando interseções com classe social, etnia, nacionalidade e orientação sexual, cujos lugares ocupados são cada vez mais heterogêneos. A expressão do corpo como "referencial, identidade cultural, como lugar de dominação ou de insubmissão, como espaço existencial, como casa, como local político, de saberes e de

afetos" (Dalcastagnè; Leal, 2023, p. 12) está presente nos textos que figuram acerca do espaço urbano, da memória e de tantos outros temas que entrecruzam as narrativas contemporâneas escritas por mulheres.

O livro *Uma história da literatura brasileira contemporânea: a narrativa*, de Regina Dalcastagnè (Todavia, 2026), preenche uma lacuna acadêmica acerca da literatura contemporânea, ao buscar não apenas catalogar obras, mas propor uma leitura abrangente e problematizadora da produção literária recente. A pesquisadora analisa centenas de narrativas, destacando a pluralidade de vozes, estilos e temas e que dialogam com o contexto histórico e social do Brasil. Nesse ponto, a autora enfatiza que a ficção brasileira recente não pode ser entendida apenas por critérios estéticos: ela responde também a pressões subjetivas, políticas e sociais, refletindo desigualdades, tensões e transformações culturais. Indo além, o livro propõe uma sistematização mais ampla e aberta, que reconhece a importância de obras diversas e evita reduzir a literatura a categorias fixas e canônicas.

De um modo geral, a diversidade estética reproduz a mesma pluralidade de temáticas, as quais podemos destacar as diversas modalidades de desidentificação pela perda da memória na literatura, incluindo: as memórias de infância; as relações familiares e as distintas configurações de família, em especial a família negra; a dor e o sofrimento que, "mesmo quando vivido coletivamente, costuma ser entendido como um aspecto da intimidade, da vida privada" (Dalcastagnè, 2026, p. 345).

Já as experiências femininas marcadas pela violência nos chamam mais atenção e são ponto-chave para a problematização acerca de como escrevem as mulheres. Ainda que "morte, abandono, traição, separação, violência, decepções de todo tipo rondam crianças e adultos" (Dalcastagnè, 2026, p. 472), percebemos que a violência e, consequentemente, a dor e o sofrimento que cerceiam as mulheres contemporâneas se refletem também nas dores coletivas:

> É possível tomar conhecimento do sofrimento alheio ou, ao contrário, desviar dele. Mas, uma vez que sua presença se impõe, quais sentimentos são acionados, em meio a uma gama de possibilidades (empatia, desgosto, alívio, culpa, indiferença)?
> O respeito à dor dos outros envolve, é claro, o reconhecimento da experiência individual do sofrimento e das circunstâncias em que ela é vivida. Mas, se alguns casos podem ser creditados exclusivamente ao azar ou às armadilhas do destino, é inevitável entender que muito do sofrimento presente na sociedade tem causas estruturais, que empurram as pessoas para a privação, para a vulnerabilidade, para a doença, para o desespero, para a desconexão com a realidade, para a morte.
> São os efeitos do capitalismo, do imperialismo, do racismo, do sexismo, da homofobia, das diferentes formas de exclusão e intolerância. O acolhimento à dor do outro impõe, assim, a identificação de suas raízes e a busca pela justiça. Quando esse passo é dado, caridade e empatia cedem lugar ao compromisso com a transformação social. No processo, porém, há o risco de que a matéria-prima inicial — a vivência pessoal - seja deixada de lado, como nos esquemas abstratos de

> transformação do mundo que acabam ignorando os custos humanos de sua implementação ou que, de olhos postos na utopia, negligenciam a necessidade de dar resposta, aqui e agora, às necessidades daqueles que sofrem (Dalcastagné, 2026, p. 345-346).

Entretanto, Cury, Almeida e Melo (2023, p. 12), ancoradas em Friedman (1998), afirmam que as escritoras contemporâneas "têm abordado questões mais abrangentes, mas não menos problemáticas, com relação à presença das mulheres nesse novo contexto sociocultural e geopolítico", que extrapolam a narrativa intimista ou autobiográfica. Enquanto a ênfase anterior estava em evidenciar a ausência de mulheres na história, na arte e no espaço público, focando na opressão e na necessidade de voz, agora observamos um feminismo que abandona definições estáticas de mulher ou mesmo feminismos universais, focando nos espaços/locais específicos onde as identidades são construídas.

Ao analisar representações de mulheres migrantes, deslocamentos transnacionais e performações sociopolíticas que transformam o espaço literário, a discussão dos artigos integra questões étnico-raciais, políticas e sociais, com ênfase em memória, história e ficção que combatem apagamentos históricos. Outrossim, as discussões propostas pelas pesquisadoras buscam compreender o papel e o

> [...] "deslugar" ocupado por mulheres no sistema literário atual; a relação entre memória, história e ficção de autoria feminina; a literatura como espaço decolonial de inserção e transformação de subjetividades esquecidas e subalternizadas, com destaque para escritoras que abordam os vários constituintes identitários e a diversidade das experiências das mulheres; as performações sociopolíticas empreendidas por escritoras contemporâneas; a representação de mulheres migrantes e os deslocamentos transnacionais pela literatura, sejam individuais ou coletivos (Cury, Almeida e Melo, 2023, p. 13).

Já Eurídice Figueiredo em seu livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção (2013)*, problematiza os limiares das formas biográficas, autobiográficas[108] e escritas de si (Klinger, 2006) em narrativas ficcionais escritas por mulheres e sugere que o romance

> [...] hoje se transforma ao utilizar procedimentos das chamadas escritas de si. Em romances recentes, de jovens escritores (sobretudo), mesmo quando se trata de puras ficções, alguns elementos biográficos presentes no paratexto (quarta capa, orelha) e /ou no próprio texto, indiciam uma escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção (Figueiredo, 2013, p. 13).

[108] No contemporâneo, convivendo com esses modelos mais tradicionais de escrita da intimidade, se verificam uma série de produções que subvertem, das mais variadas maneiras possíveis, algumas das características canônicas do gênero biografia, apontando para o estabelecimento do que Leonor Arfuch (2010a; 2010b), pesquisadora argentina, denomina *espaço biográfico*, um campo marcado por uma intensa abertura ao múltiplo, ao híbrido e ao intertextual. Nesse sentido, surge como ferramenta de construção biográfica, por exemplo, o biografema, conceito forjado por Roland Barthes, e que se configura em linhas gerais como a tomada de uma característica, um detalhe, um evento da vida de um sujeito como metonímia para a narração dessa vida.

Ela aponta para uma tendência que denomina de *extimidade* - oposta a intimidade -, quando o que é privado se torna público e exposto pelo sujeito. Em artigo mais recente a pesquisadora elabora essa mesma ideia, afirmando que a exposição da vida privada acarreta mudanças nas figurações do romance, já que sua "riqueza [...] decorre de sua maleabilidade: sem regras fixas, tem uma possibilidade infinita de se adaptar aos novos tempos" (Figueiredo, 2020b, p. 234). Ela traz o caso da escritora francesa Annie Ernaux que, em declarações públicas, rejeita tanto a classificação de romance quanto a de autoficção[109], preferindo categorizar sua obra sob o signo das narrativas autobiográficas:

> Ora, o leitor pode perfeitamente ler Os anos, por exemplo, como romance, porque seu modo de escrita é romanesco, ainda que baseado em elementos de sua vida. Quanto mais distante o leitor está do autor, no tempo e no espaço, mais sua leitura será romanesca. Os jogos estão feitos e eles estão embaralhados.

Acerca da possível relação entre as instâncias narrativas, autora, narradora e personagem, Figueiredo (2013, p. 10-11), amparando-se em Doubrovsky (1989), argumenta que "[...] mesmo a figura da escritora já é uma ficcionalização, porque não há como escrever sem organizar, selecionar, dar ênfase, ocultar ou velar [...]; a escrita literária exprime, paradoxalmente, a verdade e a mentira".

Conforme já discutido em Kist (2020), na década de 1980, Lucia Castello Branco (1991) argumentava que a escrita feminina, embora mantivesse relação com a mulher, não era exclusiva do gênero – sua dicção podia ser encontrada também em autores masculinos. A partir de suas pesquisas, a autora identificou nos textos de autoria feminina "um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios", marcados pela recorrência de temas como "maternidade, do próprio corpo, da casa e da infância e quase nada ou (nunca) dos negócios, da vida urbana, das guerras, do mundo exterior ao eu", além de traços formais como a "inflexão da voz, na respiração em geral simultaneamente lenta e precipitada, no tom oralizante de sua escrita" (Castello Branco, 1991, p. 13-14). Em certa medida, suas reflexões podem não condizer com a literatura mais recente, mas não apenas, já que, por exemplo, em *Memórias de Marta* (1888) e *A Falência* (1901), Júlia Lopes de Almeida já construiu protagonistas femininas marcadas por dívidas herdadas do marido, trabalho exaustivo em cortiços e tentativas de emancipação pela educação, temáticas da vida urbana e dos negócios

[109] Não pretendemos discutir os conceitos em si, mas a distinção entre metaficção e autoficção é elaborada por DOMINGOS (2020, p. 19): "Entendemos que a autoficção ocorre quando o narrador homodiegético tece paralelos com um narrador extradiegético, confundindo-se com o autor, pessoa empírica fora da diegese. Já a metaficção é construída por um narrador que faz confundir-se como autor e escritor, em um nível metadiegético, discutindo a própria escrita ficcional. [...] Em ambos os casos, há ainda o uso de mídias não verbais, como estratégias para a autoficção e para a metaficção".

opostas ao elencando por Castello Branco. Em obra anterior, a mesma autora aprofunda essa caracterização ao identificar a tentativa de dizer o indizível como traço central dessa escrita, fortemente ancorada na oralidade e em "ritmo e tempo peculiares" (Castello Branco, 1989, p. 114) – herança de uma prática secular de contar histórias atribuída às mulheres no interior da família.

Nelly Richard, crítica francesa residente do Chile, pergunta em seu artigo *A escrita tem sexo?*, se há um mesmo sentido falarmos em literatura de mulheres e em escrita feminina, e responde afirmando que

> [...] a "literatura de mulheres" arma um corpus sociocultural, que contém e sustenta o valor analítico de uma das perguntas que se faz a crítica literária feminista: a de saber se existem, ou não, certas caracterizações de gêneroe quais delas podem tipificar uma "escrita feminina" (Richard, 2002, p. 129) .

Segundo ela, a questão central não é definir o que seria uma escrita feminina essencial, mas sim compreender "como textualizar as marcas do feminino para que a diferença genérico-textual se torne ativo princípio de identificação simbólico-textual" – reconhecendo que a determinação biológica de ser mulher não garante, por si só, a elaboração de um discurso crítico, assim como ser homem não condena o escritor a reproduzir os valores da cultura oficial (Richard, 2002, p. 137). Os termos binaristas masculino/feminino, por serem ideologicamente formulados, "não correspondem a homens e mulheres tal como ideologicamente concebidos", o que leva Arleen Dallery a afirmar que a escrita feminina pode ser encontrada também em autores homens "que não reprimem o seu lado feminino" e "que também procuram minar o discurso falocrático" (Dallery, 1997, p. 72).

Esse debate tem consequências práticas, conforme apontado em Kist (2020): muitas delas recusam a vinculação à chamada literatura feminina pelo receio de verem suas obras rotuladas como produção menor, defendendo que o texto não tem sexo. No entanto, como argumenta Richard (2002), essa posição de recusa não é neutra, pelo contrário, o neutro equivale ao universal, e é justamente essa linguagem pretensamente imparcial que historicamente reforçou o poder estabelecido. Para a autora, as mulheres que escrevem precisam se posicionar, pois não existe discurso sem lugar de fala.

No que tange especificamente à produção textual, Elaine Showalter (1994) cunha o termo ginocrítica ainda na década de 1980 e coloca a crítica feminista em território selvagem, abrindo espaço para novas possibilidades teóricas a partir do pluralismo de tendências e de seus respectivos impasses. Com um viés essencialmente ginocêntrico, as diretrizes das múltiplas teorias desenvolvidas globalmente debruçam-se sobre vertentes

distintas, a exemplo da opressão e da expressão, buscando invariavelmente valorizar o feminino e destituí-lo de sua histórica posição de subordinação. Transitando desde a biocrítica feminista até a psicanálise e as teses que preconizam uma linguagem propriamente feminina, a autora formula uma teoria ancorada no panorama social e cultural. Assim, insere a escrita em um modelo singular que "reconhece a existência de diferenças entre as mulheres como escritoras", dado que "classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto o gênero" (Showalter, 1994, p. 44), refletindo a inserção da cultura feminina em um ecossistema social mais abrangente.

Historicamente caladas por essa estrutura androcêntrica, que engloba tanto homens quanto mulheres, as escritoras encontram na literatura contemporânea espaços de enunciação. A escrita, que é sempre um ato político porque distribui lugares e vozes, pois é ela que decide quem pertence ao espaço do discurso legítimo e quem é excluído dele (Rancière, 1995), proporciona o reconhecimento da própria identidade, reivindicando o direito à palavra que historicamente lhes foi recusado. Sob essa ótica, Showalter (1994) aponta que a escrita de autoria feminina abriga dois discursos simultâneos: a voz do silenciado e a do dominante. A primeira manifestação, carregada pelo simbolismo da consciência feminina evocado pela psicanálise, encontra-se subordinada à segunda, que carrega as imposições sociais, literárias e culturais da hegemonia. Essa dinâmica ajuda a moldar um arcabouço cultural próprio das mulheres, "crucial para que se compreenda tanto como são percebidas pelo grupo dominante quanto como percebem-se a si mesmas e aos outros" (Showalter, 1994, p. 47). Distanciando-se da ideia de ser apenas um subgrupo da cultura dita "geral", essa abordagem evita a armadilha de uma universalização dos gêneros, permitindo localizar nas particularidades da produção feminina "uma fundamental e continuamente determinante realidade" (Showalter, 1994, p. 54).

Como já discutido em Kist (2020), Showalter (1986, *apud* Xavier, 1996) traça, ademais, um panorama evolutivo acerca das transformações que marcaram a mulher e a literatura feminina ao longo das últimas décadas. Inicialmente, ela identificou a fase propriamente feminina, caracterizada pela emulação dos padrões de escrita masculinos como estratégia de legitimação. A etapa posterior foi classificada pela estudiosa como feminista, impulsionada pela efervescência do movimento sufragista. Por fim, a partir dos anos 1920 até a atualidade – com forte esteio no despertar da consciência social na década de 1960 –, consolida-se o estágio que ela denomina de "escrita fêmea". Cumpre ressaltar que tais divisões não são rígidas ou excludentes, podendo coexistir no interior de uma mesma produção literária. De acordo com Elódia Xavier (1996), o cenário brasileiro testemunhou

essa ruptura com os padrões estéticos androcêntricos a partir dos anos 1960, inaugurada por Clarice Lispector e percorrida por nomes como Patricia Bins, Lya Luft, Marcia Denser e Sônia Coutinho, conferindo maior visibilidade às problemáticas de gênero e consolidando a identidade dessa literatura.

Nesse sentido, Rita Terezinha Schmidt (2017) reforça, veementemente, o trabalho de linguagem realizado pela literatura que coloca a narrativa, de modo particular e mais tradicional, em uma função simbólica de caráter social, fazendo transparecer visões de mundo. São então as contribuições da crítica feminista elementares na produção de reinterpretações, em especial das personagens femininas. Dessa forma,

> [...] a representação de experiências de corporalidade e subjetividade das personagens femininas desessencializa os tradicionais dualismos natureza/cultura, mente/corpo, colocando sob rasura as normas de gênero que, na modernidade, disciplinam a inscrição simbólica do corpo como locus de reprodução da feminidade (Schmidt, 2017, p. 392).

Assim, nos parece que as configurações da *extimidade* apontadas por Eurídice Figueiredo emprestam às escritoras contemporâneas uma outra perspectiva de textualidade, se pensarmos que as mulheres foram mais relegadas ao ambiente doméstico. Ao narrarem suas vidas pessoais, tratando de assuntos como aborto, menopausa, depressão pós-parto, temas tão particulares ao feminino, fazem esse movimento que as levam a diligenciar uma parte de suas vidas íntimas. Se a autoficção é "[...] um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores", "[...] narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem 'eu' sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativas ele corresponde" (Figueiredo, 2013, p. 61), a autoficção feminina, por outro lado, "parece querer compartilhar menos seu prazer - quase sempre ausente - e mais suas angústias" (Figueiredo, 2013, p. 72). Segundo a autora, há uma hostilidade por parte da sociedade nesse desejo da mulher por escrever, por isso, "é graças à possibilidade de criar um duplo de si que as escritoras podem expor-se, com seu próprio nome, nessas formas de autoficção, desvelando assuntos tabus como incesto e prostituição [...] porque a autoficção não tem compromisso com a verdade" (Figueiredo, 2013, p. 73) ao jogar com os biografemas (Barthes, 1984).

O lugar da autoria feminina no cenário atual é marcado não somente pelas questões de gênero, mas, a partir das mais distintas estratégias narrativas, pela pluralidade de perspectivas temáticas. Transgredindo a narrativa intimista e o teor mais autobiográfico, majoritários até então, essa literatura contemporânea escrita por mulheres "têm abordado questões mais abrangentes, mas não menos problemáticas, com relação à presença das mulheres nesse novo contexto sociocultural e político" (Cury, Almeida & Melo, 2023, p. 12),

cenário esse marcado pela globalização, pela transnacionalidade e pela multiculturalidade (Almeida, 2010). Dentre as configurações mais abrangentes inseridas nesses romances contemporâneos estão personagens, em sua maioria femininas, "que habitam territórios liminares, espaços de movência, deslocamentos e desenraizamentos" (Almeida, 2010, p. 12), incluídas aí a mobilidade e a flexibilidade das identidades de gênero. Conforme sinaliza Neves (2013, p. 50) em sua dissertação sobre as antologias de contos *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira (2004)* e *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira (2005)*, são temas recorrentes

> [...] as relações amorosas dentro e fora da heteronormatividade compulsória, os afetos e desafetos entre pais/mães e filhos, a perda do centro identitário do sujeito, bem como a preocupação em tematizar a violência e a metalinguagem, duas questões menos associadas à escrita de autoria feminina, mas que aqui se fazem presentes como um indicativo de planos de discussão que se afastam da literatura dita "feminina", no sentido de se interessar apenas por questões relacionadas ao ambiente doméstico, carregadas de sentimentalidade e de preocupações egocêntricas.

Quando observamos apenas os romances, Domingos (2018) nos ajuda a identificar algumas influências das práticas em hipermídia na literatura brasileira contemporânea ao indicar questões estéticas e formais, a exemplo das estratégias ficcionais da autoficção e da metaficção - por ela entendidas como fenômenos intermidiais. A autora ainda aborda em outro artigo a relação entre cibercultura e novos paradigmas de recepção e de produção de textos (Domingos, 2020): ao estudar o sujeito – autor-escritor-narrador –, observa a relação deste com a realidade, com a ficção e consigo mesmo, bem como sua inscrição subjetiva no romance contemporâneo, principalmente no uso da linguagem não verbal. Assim, ela aponta que a

> porosidade da literatura pode ser uma ponte para o diálogo com outras mídias, caracterizando a intermidialidade como a nova intertextualidade. É importante ressaltar que mesmo um texto literário centenário midiado por um livro pode ser lido em convergência com outras mídias, visto que nossa leitura, sempre transtextual, influenciada hoje pelas práticas com a internet, tem sido bastante intermidial, ou hipermidial, para usar o termo que diz respeito à linguagem da internet (Domingos, 2020, p. 16).

No mesmo sentido, Jungblut (2019, p. 202) afirma que "o autor contemporâneo utiliza e simula outras mídias, outras linguagens e gêneros". O corpus analisado pela pesquisa *Quando a palavra não basta: a presença do escritor em romances contemporâneos brasileiros*, demonstra que a literatura de ficção traz, além da narração em 1ª pessoa, "diferentes estratégias de ficcionalização e a intensa relação dos autores com algum tipo de agenciamento editorial, muitas vezes hipermidiático, quando associado às práticas com a

hipermídia" (*Id.,* 2019, p. 200), como é o caso da metaescrita, como iremos aprofundar em seção subsequente.

Muitas obras do corpus trabalham com narradores em primeira pessoa em registros que oscilam entre confissão, memória e narração, aproximando-se da *extimidade* descrita por Eurídice Figueiredo: o eu expõe não só a intimidade, mas o que, socialmente, deveria permanecer oculto - trauma, abuso, doenças mentais e sexualidade, todos temas comuns às mulheres. Percebemos que os romances que tendem a se encaixar às narrativas de vida e aos testemunhos, assim como às biografias, às autoficções e aos relatos pessoais, são especialmente importantes para as escritoras negras, como vemos na prática da Escrevivência.

Uma organização esquemática, mas de forma alguma redutora, nos ajuda a identificar algumas interconexões entre as temáticas presentes nas obras do corpus, antecipando os achados identificados nas seções subsequentes. Essas características se imiscuem e aparecem mais em um ou em outro romance:

1. Violência física e simbólica: a violência não se apresenta como um evento episódico, mas intrínseco à trajetória das mulheres. Ela se manifesta desde a infância, através do trauma, do silenciamento ou do abandono, e se transmuta na vida adulta em opressões estruturais, domésticas ou institucionais e moldam a subjetividade das personagens.

2. Estéticas da (i)mobilidade: a jornada, o ato de sair de um lugar para outro, deslocamentos esses que podem ser físicos, existenciais ou espirituais, movem muitas das personagens, especialmente as protagonistas, figurando o deslocamento como a transformação interna delas.

3. A memória como reconstrução e resistência: obras que olham para o passado, seja ele pessoal, familiar ou para uma instância histórica mais ampla, para entender o presente, em um movimento da literatura contra o esquecimento.

4. O corpo das mulheres como território de conflito: romances em que o corpo não é apenas físico, mas um lugar onde se inscrevem traumas, desejos e pressões sociais a partir das perspectivas inerentes às maioria das mulheres, como a maternidade.

5. As relações familiares e as relações de amizade entre mulheres: a casa e as relações familiares raramente são lugares de harmonia nessas obras; são, antes, palcos de tensões psicológicas profundas que condicionam escolhas e a percepção de mundo.

Paralelamente, as amizades entre mulheres emergem como estruturas fundamentais de sustentação e espelhamento, mas não são isentas de complexidade.

6. Mulheres negras e Escrevivência: denunciando o apagamento histórico, são obras que narram a partir da própria experiência da mulher negra e das suas subjetividades, sempre singularizando suas vivências, assim como da interseccionalidade entre gênero, raça e classe, a partir de um olhar do individual para o coletivo.

A adoção de um esquema organizador acerca da consciência do fazer literário identificado nas análises subsequentes, ao modo do anterior, viabiliza o mapeamento de suas recorrências e interconexões sem limitar a profundidade analítica de cada título. Abaixo estruturamos em quatro eixos uma conexão entre a forma, a autoria e a autoconsciência narrativa:

1. Reconfiguração da estrutura: as narrativas do corpus rompem com a linearidade da "jornada do herói" e sua lógica individual para adotar a "teoria da cesta" (Le Guin, 1986), priorizando o cotidiano, os vínculos familiares e a multiplicidade de vozes que compõem as “paisagens literárias” (Del Fuego, 2024) contemporâneas. O uso da fragmentação, da polifonia e da oralidade atuam como recursos de revisão histórica e resistência.

2. A visibilidade do gesto e da voz: a transparência narrativa rompe a ilusão de neutralidade e expõe as engrenagens da criação por meio da autorreferencialidade, já que é a metaescrita o dispositivo que "faz ver" essas mulheres que escrevem, retirando a autoria feminina da invisibilidade e a colocando como protagonista do processo intelectual. A metalinguagem (falar sobre a linguagem), a metatextualidade (falar sobre o texto) e a metaescrita (trazer à tona o ato físico e o processo de escrever) fundem-se para situar a obra em um aqui-agora histórico, (re)afirmando o lugar de fala.

3. O descentramento dos sujeitos: por meio da voz narrativa o olhar é deslocado para perspectivas que desvelam as desigualdades estruturais da sociedade, como narradores jovens (Dalcastagnè, 2026) que observam opressões, e narradoras idosas que sustentam a densidade da memória e lutam contra o esquecimento. Cômodos e objetos (espelhos, quartos, árvores) narram a partir de uma perspectiva estática, revelando violências e dinâmicas invisíveis ao olho humano. A primeira pessoa e o relato da violência contra a mulher aparecem como atos de denúncia e demarcação subjetiva.

4. Deslocamento e identidade: as personagens são (re)configuradas em estados de transição, onde o movimento pelo espaço, por vezes interno, é o motor da subjetividade. O ato de sair de um lugar para outro – central na escrita de mulheres negras – como um rito de encontro com a própria identidade e com as feridas do país, refletidas em personagens em espaços de desenraizamento e movência.

4.2 Nos limiares do texto: marcas e estratégias de visibilidade nos peritextos de romances contemporâneos escritos por mulheres

"Em suma daria a sua carne ao desejo que melhor a preparasse"
Era a epígrafe do dia.

Estava escrito que a casa sonhada não podia servir de abrigo, nem de cama, nem de mesa, nem de lugar de batalha. Para além da casa estava o fim do mais: a voz que havia de ter o texto, e o corpo que havia de conter a terra. Habitada pela escrita, uma mão se move em cada sala, exprimindo os futuríveis que os olhos vêem, proas projetadas para adiante.
É preciso ter coragem para acabar o seu corpo.
Se tu soubesses quantas sombras ficarão a morar conosco, quantas sombras se reduzirão a nada, e de manhã virão deitar-se nos teus braços, no momento em que confias os teus sonhos...se tu soubesses...
Fechou os olhos para ser possuída pela chama. Inventada a página, demarcou um território no confronto da ausência com o espaço da casa. Ela deixava-se ficar no mesmo lugar enunciado pelo livro. Imperceptível. Na perfeita ignorância em que se encontrava regressou a casa, a consultar as suas expectativas e a sua solidão. Meteu a mão na água, regressou às fontes, ou seja, ao mesmo ponto voraz que estava, de novo, no caminho.
Diz a ele que depois do silêncio recolhi mais uma palavra para fazer companhia aos objetos. E de longe ouvia-se, em toda casa, o rumorejar da palavra e da sua garganta. Nesse momento conheceu a forma da sua claridade que outrora se chamava "amor perfeito", e entrou nela a escrita. Aponto-lhe a minha escrita como se lhe apontasse um corpo que ele talvez ame ou deseje. Pedia-lhe que lhe contasse as histórias e lhe comprasse o tempo que precisa. Todo o tempo do mundo. Eterno. Nessa noite não amanhecia, pelo contrário, de novo as horas do meridiano se aproximavam. Quando, pela primeira vez, ficou só em casa, com todo o tempo diante de si, e o espaço vasto e fragmentado pelas lembranças e os móveis, sentiu correr as lágrimas por debaixo das folhas que compunham o corpo. Salva da água, uma pequena pedra repousava no parapeito da janela aberta. No centro de uma caótica mistura de alegria e sofrimento, tentei encontrar o ritmo para começar a escrever. Pensava em todos os acontecimentos e imagens. Pensava na dor a adensar-se pelo caminho. Mais uma guerra – dizia com ironia para si mesma. Eis o combate do texto – sussurrou a leitura

que sondava, para além da pedra, os indícios do amor, enquanto farejava os cantos. A crueldade do amor – pensou. Lentamente enlouqueço- constatou com tranquilidade, não sem o medo a espreitar a vida inteira. A sala fechada para fazer silêncio aos objetos espalhados, nesse dia, era o resto que aceitava como companhia para a noite escura que anunciava-se.
Perder o perdido – escreveu. Perder o perdido – repetiu.
Quem sabe um anjo ainda escute a minha prece.
Ainda não vejo os caminhos por onde nos leva a escrita. Tenho suas fissuras, suas imagens dispersas, tenho todo o resto guardado nas mãos.
Foi por ela que perdi o amor? Amor? – perguntou o texto voltando-se para ela com o seu rosto envelhecido, enquanto percorria a sala a meditar na ruína da batalha que desenrolava-se num longo silêncio. O som do alarme soou aos seus ouvidos, e apesar de reconhecê-lo, sabia, naquele momento, que nada voltaria ao seu lugar habitual. Qual lugar? Insistia a leitura a anunciar que nem por oração, nem por propósitos, avançaria solitária entre o inimigo. Mais tarde, gotas de tinta se alastraram, manchando o chão do quarto e deixando a sua borra azulada nos pedaços de madeira arrancados.
Um porto de abrigo se estava abrindo nos diversos tons andantes do horizonte das imagens. Mas a leitura, insistindo em seus começos, agarrava-se à história contada, às imagens fechadas no "todo", às linhas completas de uma história e seu nada. Seja mais claro- pediu ao texto.
Sim. Uma construção sonora e cênica está fundando-se. Teu jardim precisa apenas de ser ouvido. E os começos eliminados pelo tempo?
E os arranjos desfeitos, cruelmente, pelas frases mal-ditas?
O ano nem começou e já vai pelo meio. Cada dia tem seu começo e não recomeça. Perco-me nas imagens do todo, nos detalhes esquecidos, e o novo não encontra abrigo na porta que não fecha. Leio que o amor tem dosagens. "Principia por ser líquido escuro. Espesso, espera ser dividido em porções distribuídas aos dias. Mais líquido, transforma-se numa poção homeopática". Mas ele deseja o rapto, enquanto ela a fulgurância.
Perder o perdido é o que está a acontecer – recoloca a frase para que ela ganhe em amplitude e desate o nó da dor. Tu não podes ensiná-lo a ler. Apenas o texto, se ele consentir. Tu não podes desatar-lhe os nós, apenas o caminho, se ele caminhar. Tu não podes com ele na sua aterradora necessidade. Este é o ponto extremo dos nossos corpos?
E o texto deu com ela a soletrar: deserto, deserto, deserto.
Que assim seja, que assim seja!

O começo de um livro é precioso, *Maria Gabriela Llansol.*

Se a seção a seguir focaliza elementos da narrativa ou aquilo que está dentro do livro, esta seção problematiza a moldura que envolve essa história em suas materialidades. Nossa intenção de pensar como publicam as mulheres volta-se para um dentre tantos elementos que cercam o objeto-livro: pensado a partir de Genette (2009), o paratexto, em seus peritextos, essa embalagem estratégia de mediação entre a autora e o público, mostrando a transição da escrita, do texto em si, para o livro, o objeto no mercado editorial. Nesse

sentido, nosso olhar recai sobre a questão “como publicam” livros as mulheres no Brasil contemporâneo.

Essa é uma camada fundamental que embasa nossa pesquisa: se o "escrever" é o ato de romper o silêncio, o "publicar", e os peritextos que o acompanham, é o ato de ocupar o espaço público e combater o apagamento, possibilitando que o livro deixe de ser apenas uma moldura técnica e passe a ser um manifesto de demarcação dessa presença. Se o apagamento histórico operou pela invisibilidade, o "como publicam" é o registro material da existência dessas vozes.

Esta seção explora a importância dos paratextos na construção da identidade e da visibilidade da literatura contemporânea escrita por mulheres no Brasil. Sob uma perspectiva teórica baseada em autores como Gerard Genette e Pierre Bourdieu, observamos como elementos visuais e gráficos em obras de autoras como Aline Bei, Carla Madeira e Socorro Acioli guiam a recepção do público e estabelecem contratos de leitura específicos. Além disso, discute-se a transição de escritoras entre editoras independentes e grandes conglomerados, evidenciando como o capital simbólico e as escolhas editoriais moldam a autoria. Outrossim, defendemos que o livro, enquanto objeto físico, não apenas ilustra o texto, mas é um agente fundamental na ocupação do espaço público pelas mulheres.

Como vimos até aqui, os escritos das mulheres foram historicamente empurrados para as margens ou para o anonimato. Com a análise dos peritextos dos romances brasileiros contemporâneos podemos observar a maneira como esse silenciamento é transgredido na materialidade do objeto-livro. Ao elegermos as capas, as orelhas e os prefácios, assim como os agradecimentos, as dedicatórias e as epígrafes, como objetos de estudo desta seção, temos a oportunidade de analisar não apenas como elas publicam, mas como, através desses elementos do livro, essas escritoras ocupam o espaço público e reivindicam a própria voz-narrativa-escrita diante de um mercado que, desde muito tempo, as torna invisíveis.

Limiar entre o texto e o mundo, no sentido de Genette (2009), ou no que Compagnon (1996) chamou de perigrafia, e Chartier (2014) denominou de “pórtico” textual, os paratextos consistem em um conjunto de produções, verbais ou não, que, embora não se saiba se pertencem ao texto, o cercam e o prolongam para apresentá-lo e garantir sua presença no mundo. Para o segundo, a perigrafia de um texto refere-se à sua periferia, àquilo que não está nem dentro nem fora do texto, mas sim em seus arredores, tramando sua recepção. Ainda segundo esse autor, seriam os elementos que funcionam como “vitrines de exposição”, “rubricas que permitem julgar uma obra sem a ter lido” (Compagnon, 1996, p. 104). Consideramos que ele foi assertivo ao usar a expressão “vitrine”,

uma vez que os paratextos fazem com que o mundo tenha conhecimento da existência de uma obra, o que nos leva a indagações sobre por que compramos um livro, como chegamos a ele e o que nos leva a lê-lo. A ideia do livro não somente como bem cultural, mas também como produto feito para alcançar o consumidor, é, certamente, cada vez mais contemporânea. Além disso, o modo como a divulgação das obras é feito no tempo recente, em que as redes sociais elevam o potencial dessa divulgação, favorece a expansão do campo editorial (Bourdieu, 2018) ao aproximá-las dos leitores.

Outrossim, a definição de paratexto está diretamente ligada à responsabilidade do autor ou do editor sobre os elementos que acompanham o texto principal. Exemplos comuns desta categoria incluem o título, as dedicatórias, as epígrafes, as notas e o prefácio, além da própria decisão de identificar ou não a autoria. Já a indicação do gênero, na ficha catalográfica, serve para definir o gênero literário, orientando a leitura e, geralmente, é definida na edição. É como se o editor solicitasse ao público: "queiram considerar este livro como um romance, por favor" (Genette, 2009, p. 17).

A importância desses elementos também reside na função de estabelecer um contrato com o leitor. A epígrafe e a dedicatória, por exemplo, não apenas ressaltam temas indiretamente, mas também servem como um sinal que insere a obra em uma filiação cultural específica; já o prefácio tem o objetivo de antecipar o conteúdo, introduzir e comentar a obra. Esse papel do paratexto como ferramenta de posicionamento autoral é uma constante na tradição literária, sendo utilizado em outros tempos por escritoras que, através de prefácios e prólogos, buscavam conquistar a benevolência do público e justificar suas escolhas estéticas. Do mesmo modo vemos o uso de pseudônimos, que vão muito além da simples escolha de um nome artístico, envolvendo questões de estratégia social, de posicionamento autoral ou de enfrentamento de sistemas patriarcais.

A partir desse panorama inicial, podemos apreender que, segundo o crítico literário e teórico da literatura francês, o objeto da poética não é o texto considerado na sua singularidade, mas na sua transtextualidade, ou seja, tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. Ele descreve cinco tipos de relações transtextuais: a primeira delas é a intertextualidade, já explorado pela teórica feminista Julia Kristeva, que define uma relação de copresença entre dois ou vários textos, o que equivale a presença efetiva de um texto em um outro: "[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto [...]." (Kristeva, 1974, p. 68). Entende-se com isso que qualquer texto "empresta" de outro algum elemento na sua construção.

A segunda das relações transtextuais é o paratexto, constituído pela relação que o texto propriamente dito mantém com, por exemplo, título, subtítulo, epígrafes, ilustrações, orelha, capa, e muitos outros tipos de elementos acessórios. A terceira é a metatextualidade, que tece uma relação de "comentário", que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo ou convocá-lo e, até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo. Da terceira relação Genette (2009) passa, diretamente, para a quinta, a arquitextualidade, que diz respeito à relação silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual e tem sentido na relação do texto com outros textos similares, próximo da noção de gênero. Por fim, o autor retoma a quarta, a hipertextualidade, que é a centralidade da obra *Palimpsestos*. A hipertextualidade, explica Genette (2006), define-se pela união de um texto B (hipertexto) a um texto antecedente A (hipotexto) que lhe serve de origem, mas cuja relação não é a de um comentário. Em síntese, os hipertextos são todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.

Como já sinalizado, o elemento transtextual que nos interessa para analisarmos a produção editorial do corpus desta pesquisa é a paratextualidade, que se divide em peritexto (localizado no próprio volume, como notas e prefácios) e em epitexto (mensagens que circulam fora do livro, como entrevistas e conversas mediadas). Ambos os campos são fundamentais para a textualização da obra, permitindo que o autor retome ou corrija a interpretação de seus textos ao longo do tempo, mas nos interessa nesta seção apenas o primeiro, que se refere aos elementos que estão sob a coordenação direta da editora e do processo de publicação em si. Segundo o autor, o peritexto editorial situa-se sob responsabilidade "[...] direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata, porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes" (2009, p. 21).

Pensando no texto a partir da sua função de documento histórico, evidenciando sua produção social, Doré et al (2025) afirmam que Genette (2009) já indicava os paratextos categorizados conforme suas funções, embora essa ideia tenha ficado restrita a uma menção inicial em sua obra, sem desenvolvimento posterior, uma vez que o livro se concentrou em uma descrição sincrônica das formas e tipos paratextuais. Tal perspectiva, no entanto, oferece ganhos significativos ao transferir o foco de uma análise meramente formal para as operações que eles executam, alinhando-se à nossa proposta de explorar os valores paratextuais como porta de entrada para o mundo social em que o texto circula – não só emoldurando o emoldurando, mas, também, realçando o papel do leitor:

> as escolhas tipográficas têm um papel na conformação da leitura, cumprindo funções paratextuais: elas podem tentar guiar o olhar de quem lê, hierarquizar o conteúdo, emprestar credibilidade, encarecer ou baratear o produto, entre muitos outros efeitos - da mesma forma que títulos, imagens, índices, proêmios, dedicatórias etc. Pensada como algo que possibilita ou identifica uma operação de mediação, a paratextualidade também aponta para fora do documento, ou seja, para o contexto (ou contextos, como se verá na quarta proposição) em que ele aparece ou que é lido. Disto decorre que a paratextualidade – ou, de forma mais precisa, o maior ou menor valor paratextual – depende tanto de convenções de produção (incluindo possibilidades técnicas), leitura, autoria e autoridade próprias da época em que uma obra aparece, quanto de qualquer outro tempo e lugar em que ela seja revisitada, copiada, reeditada. Considerar a paratextualidade é a operação que permite reconstituir o contexto de um texto, frisando a dimensão do documento (mais do que, meramente, a do texto, ainda que a inclua) (Doré et al, p. 28, 2025).

Assim como apontado pelo autores, o que buscamos aqui possui caráter metodológico: valorizar o aspecto paratextual dos elementos de um artefato impresso permite acessar os processos de produção e circulação do objeto-livro, as interações entre os agentes, os modos de construção dos saberes, as disputas ideológicas, políticas e religiosas, os conflitos do campo literário, as apropriações de espaços e grupos por meio do discurso e da linguagem, as dinâmicas econômicas e as limitações técnicas (Utsch e Landi, 2022). Assim, a paratextualidade confere aos textos uma legibilidade histórica, transformando-os em documentos ao revelar o contexto de sua presença.

A coleção Mulheres à Margem[110] é um exemplo de projeto que resgata livros escritos por mulheres que se esconderam por trás de pseudônimos (na grande maioria das vezes masculinos) ou do anonimato, para levarem suas criações ao público. *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, e *O sol é para todos*, de Nelle Harper Lee, são algumas das obras que receberam uma luva transparente que esconde algumas informações da capa: o nome da autora, as ilustrações que compõem as fotografias, o pseudônimo na quarta capa e a autoras. Considerado também um vestíbulo, eles oferecem ao leitor a possibilidade de entrar ou de retroceder diante da obra literária. Ao retirar a luva esses elementos são revelados, simbolizando esse retorno da autoria feminina.

Uma intuição já insinuada por Genette (2009) e pelos estudos do livro reside no fato de que o que lemos é sempre um objeto materializado, uma forma concreta - aqui não nos interessam os *ebooks*, por exemplo -, e essa forma interfere intrinsecamente na própria construção do sentido, já que ele existe sempre na materialização. Toda leitura é a leitura de um determinado exemplar, em um certo formato, com uma mancha gráfica ou distribuição dos capítulos específica, certa capa ou peso na mão, entre outros recursos utilizados nas

[110] Os livros da coleção podem ser visualizados em: https://www.behance.net/gallery/158807347/LADA-2023-Mulheres-a-Margem .

decisões gráficas e editoriais. O peritexto, nesse sentido, funciona como uma antessala, apresentando a obra, gerando o primeiro contato do leitor com o livro e mediando a transição entre o exterior e o universo textual. Capas, orelhas, prefácios e sinopses introduzem o leitor ao conteúdo, contexto, autor e intencionalidades da obra, facilitando interpretações e norteando possíveis leituras. Os peritextos alimentam expectativas sobre o gênero, o tom, a temática, a relevância e o estilo do texto, impactando escolhas, gostos e preferências do leitor; auxiliam, ainda, na legitimação cultural da obra, destacando prêmios, críticas, recomendações ou inserções na mídia, além de orientar o consumo e a circulação do livro. Elementos como epígrafes, notas e outras contextualizações servem de suporte para ampliar ou sugerir sentidos, contextualizando o leitor frente a determinadas referências, personagens e ambientes dentro da narrativa. Eles se voltam para o primeiro encontro com o leitor.

Todo escritor escreve para alguém. O ato da escrita não tem sentido sem o ato da leitura, pois a voz neste caso continuaria silenciada. Dessa forma, antes precisamos retornar à questão do livro e do leitor, pois todos os livros querem ser coadjuvantes da vida de alguém, como relata Alberto Manguel: "o livro em minha estante não me conhece até que eu o abra, e no entanto tenho certeza que ele se dirige a mim e a cada leitor" (1997, p. 106). Da mesma forma, eles colocam o livro em certa arquitextualidade[111], quer dizer, indicam o leitor sobre como ler. As escolhas editoriais, aqui entendidas como os elementos peritextuais, podem orientar a leitura ou sugerir uma interpretação por parte do (potencial) leitor, evidenciando que esses recursos não se configuram somente como elementos que acompanham o texto ou mesmo como suportes para transformá-lo em livro. Podemos pensar, inclusive, sobre a presença e o trabalho do editor na concretização do objeto-livro (Chartier, 1996), o qual torna o texto presente, e em como isso repercute no universo do leitor, especialmente no que se refere à produção de sentidos quando da leitura do texto. Jungblut (2019) discute a possibilidade de o editor ser considerado coautor desses peritextos editoriais, já que, muitas vezes, ele decide sobre sua presença e forma, influenciando o sentido da obra.

A partir de reflexões acerca do livro como objeto da cultura, dotado de poder simbólico, "a primeira máquina de ensinar e também a primeira mercadoria produzida em massa*",* conforme Marshall McLuhan[112]*,* buscamos, nesta seção, localizá-lo no contexto

[111] O conceito de arquitextualidade é discutido no livro *Palimpsestos* (Genette, 1982), em que o autor a define como a relação mais abstrata e implícita de um texto com categorias gerais, como os gêneros (romance, poesia, ensaio). Ela funciona como um pacto de leitura que molda as expectativas do leitor antes mesmo da leitura começar.

[112] A célebre frase está no capítulo introdutório da obra *The mechanical bride: folklore of industrial man* (1951), o primeiro livro de McLuhan, em que ele analisa como os jornais moldam hábitos e valores culturais, funcionando, ao mesmo tempo, como veículo de educação e como produto industrializado.

teórico do mercado editorial para, em seguida, analisar o corpus a partir das práticas e discursos descritas por Gerard Genette acerca da paratextualidade. Tanto mercadoria quanto significação (Bourdieu, 2018), o livro enquanto códex vem acompanhando as mais diversas revoluções (Chartier, 1999). A mais recente, que diz respeito ao eletrônico/digital e envolve os modos de produção e reprodução dos textos, parece pôr à prova as noções de autoria, edição (Chartier, 2014) e distribuição, configurando novas perspectivas quanto ao estudo da produção, da transmissão e da apropriação do textos. Como objeto de mídia também carrega consigo uma série de simbolismos e significados culturais, já que, ao longo da história, ele tem sido considerado um símbolo de saber, poder e autoridade. Seu formato tradicional, a divisão em capítulos e o uso de índices e sumários, enfatiza a organização e a estrutura do conhecimento.

Com o advento das tecnologias digitais, a noção de livro como objeto de mídia está passando por transformações significativas. O formato eletrônico, por exemplo, possui características diferentes do impresso, como a possibilidade de armazenar centenas de obras em um único dispositivo, a interatividade e a facilidade de compartilhamento, mas sobretudo o modo como o leitor o manuseia. Essas mudanças levam a reflexões sobre a relação entre o conteúdo do livro e a sua forma física. Nessa seara, Ana Elisa Ribeiro (2018, p. 35) sinaliza que a leitura aparece "fundida (ou confundida) com a escrita, com a participação e com a autoria", pois, segunda ela, o texto não está mais materializado apenas no suporte, fazendo emergir novas relações com a escrita, novas maneiras de ler, novas técnicas intelectuais. Ou seja, a revolução está centralizada muito mais nos suportes e nas formas que transmitem o texto escrito, bem como na transformação das práticas de leitura.

Inimigas naturais dos livros[113], as mulheres sempre trabalharam no meio gráfico. Os livros são objetos coletivos em sua essência, pois dependem de muitas mãos – escritoras, tradutoras, editoras, designers gráficas, ilustradoras, revisoras, impressoras, produtoras gráficas, distribuidoras e tantas outras, trabalhando em parceria, na proximidade e na

[113] A ideia faz referência ao livro *Inimigas naturais dos livros: uma história conturbada das mulheres na impressão e na tipografia*, de Maryam Fanni, Matilda Flodmark e Sara Kaaman. Publicado em 2022 pelo Clube do Livro do Design, a obra aborda a participação complexa e muitas vezes negligenciada das mulheres na história da impressão e da tipografia. O título é uma provocação, ao mesmo tempo que referencia e subverte a tradição misógina na história dos livros, e uma resposta irônica ao tratado do historiador William Blades escrito no final do século XIX, cuja obra cataloga as ameaças físicas e culturais que destroem livros ao longo da história - entre elas, as mulheres. Blades agrupa as mulheres, indiretamente, em categorias de negligência. A passagem citada diz que Blades incluía as mulheres em um grupo que representava: "outros inimigos dos livros: umidade, pó, sujeira, traças, leitores descuidados, tomadores de empréstimos, ladrões de livros, assombrações de biblioteca etc" (FANNI; FLODMARK; KAAMAN, 2022, p. 18). Também no livro *The Library*, publicado em 1881, Andrew Lang ecoa e reforça o sentimento misógino comum entre os bibliófilos masculinos do final do século XIX, que viam as mulheres como uma ameaça à sua paixão pelo colecionismo de livros.

distância. Para desafiar o apagamento histórico e as hierarquias impostas pelo patriarcado, as mulheres precisaram assumir o controle dos meios de produção, como as prensas e os tipos, para verem seus escritos publicados. Isso demonstra que a mudança ocorreu, de fato, quando elas apreenderam todo o processo técnico, da escrita à impressão, transformando a tipografia em uma ferramenta de emancipação política. Por isso, reforçamos que nos interessa, nessa discussão especialmente, a noção de campo proposta por Pierre Bourdieu (2005), tomada por empréstimo pelo sociólogo John B. Thompson (2013) para explicar o mundo editorial e suas relações entre agentes e organizações, normalmente dependentes dos recursos ou do *capital* disponível, assim como do poder, sendo o que nos permite entender a literatura não como um conjunto de textos isolados, mas como um espaço social de forças e lutas.

Autoras que deixam de publicar em editoras independentes, como a Nós e a Malê, exemplos do corpus, e partem para grandes conglomerados, como a Record ou Companhia das Letras, estão atravessando diferentes zonas de tensão entre um polo comercial que pode proporcionar maior sucesso de vendas, e um núcleo onde vale mais o reconhecimento dos pares. As tomadas de posição acerca de estilo, de temática, ou ainda de quem faz a orelha, dependem, nesse caso, da posição que o agente ocupa. É uma regra que dita a capacidade de dizer o que é boa literatura sem depender, muitas vezes, de questões econômicas ou políticas. O poder simbólico transforma o arbitrário em necessidade: não há nada natural que diga que um livro da Companhia das Letras é melhor que um da Malê, mas o poder simbólico da primeira faz com que o mercado e a crítica creiam nessa hierarquia.

Outro conceito desenvolvido por Thompson (2013, p. 10), o de cadeia editorial, envolve os "elos organizacionais por meio dos quais um produto específico - o livro - é gradativamente produzido e transferido via distribuidoras e livrarias para um usuário final que o adquire". De maneira significativa, essas relações agregam valor ao processo. Assim, ele considera que existam cinco tipos de recursos ou formas de capital: econômico, humano, social, intelectual e simbólico. Recursos financeiros, conhecimento, relações sociais, direitos de propriedade intelectual e prestígio posicionam as editoras em território de forte concorrência, com um alto grau de competição interorganizacional como o mercado editorial. Outra obra recente do mesmo autor discute a revolução digital no mercado editorial. Com especial enfoque nas origens e na ascensão do livro digital, assim como de formatos contemporâneos como a autopublicação, os serviços de assinatura de livros e os audiobooks, em *As guerras do livro*, Thompson (2021) discute sobre os modos tradicionais desse mercado em contraponto à disrupção digital na indústria criativa. Todos esses conceitos nos ajudam a compreender a dinâmica de funcionamento do mercado editorial, pois cada aspecto elencado

pelo autor contribui para a produção e venda de livros. Ainda sobre as dinâmicas do campo, nos são caras as contribuições trazidas por Michael Bhaskar em seu livro *The Content Machine: Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network (2013)*, especialmente os conceitos sobre fragmentação e centralização e sobre o fenômeno da desintermediação no mercado editorial. Transformado em um produto de consumo por meio da edição, o livro literário - assim como os demais produtos culturais -, passa por um conjunto de quatro ações até ser considerado uma mercadoria, segundo o pesquisador britânico: o enquadramento, a filtragem, a amplificação e os modelos; esses conceitos, no entanto, não serão aprofundados nesta pesquisa.

Pensando na noção de cultura como construção histórica, vemos o livro tanto como uma forma material de cultura, quanto como capital simbólico, mas sempre um elemento fundamental de formação da cultura Ocidental. A história dos livros está diretamente relacionada a grandes conglomerados que se mantêm até hoje no mercado, limitando o que devemos assistir, ouvir ou ler. Nesse sentido, Stuart Hall (1997, p. 18) atenta à maneira como "a cultura é modelada, controlada e regulada" pelos monopólios midiáticos, que governam nossas práticas de consumo, ou seja, conduziram nossas ações no âmbito social em arranjos de poder discursivos e simbólicos. Nesse sentido, vemos que o escritor é também um agente de cultura, o que inclui vender e divulgar seus livros nos mais diversos espaços, sejam eles físicos ou digitais. Assim, todos os sujeitos são produtores de cultura, não apenas reprodutores, como acreditava a Teoria Crítica.

Tomamos neste estudo a noção de cultura como um espaço de produção de significados. Vista por Stuart Hall (1997, 2006, 2016) como um elemento dinâmico, o termo é carregado de imprevisibilidade por conta das transformações históricas vividas no novo milênio. Esse é um dos motivos elencados por ele para caracterizar as lutas pelo poder como simbólicas e discursivas, assumindo a "forma de uma política cultural" (Hall, 1997, p. 20). No que diz respeito à leitura, estão as práticas de recepção, da mesma forma que é onde se dá a produção de sentido do texto (Escosteguy, 2007). Abrir para análise os processos que naturalizam tais posicionamentos, conectando os textos com as interseccionalidades, histórias, localizações sociais e subjetividades dos indivíduos que os leem, inserindo estes leitores na sociedade, é uma das premissas dos estudos culturais. Portanto, podemos pensar a leitura não como um mero exercício de "recepção ou assimilação, mas como sendo, ela própria, um ato de produção" (Johnson, 1999, p.88). A questão da representação, também problematizada pela teoria da literatura, trouxe à tona a noção do híbrido, que se impõe na contemporaneidade como um conceito básico no quadro de referências teóricas dos discursos

pós-colonialistas e feministas, bem como nas teorias da comunicação. Os novos sujeitos híbridos são seres emergentes, indissociáveis da urgência do presente e da marca da diferença e da alteridade.

Portanto, a materialidade do livro, que envolve a criação da capa, a organização da página de rosto, a escolha do formato, do papel e da tipografia, resulta de decisões não apenas editoriais, mas políticas. Embora pertençam primordialmente ao editor, essas escolhas são, em alguns casos, estabelecidas em diálogo com o autor para definir como a obra será apresentada ao público. Sabendo que a materialidade cria sentido e tem uma função narrativa, e que os paratextos são indicadores da relação entre o texto e o mundo, analisamos os livros físicos das 28 obras do corpus para tentar identificar como alguns desses elementos deixam ver indícios da autoria na materialidade do livro.

Comecemos pelas capas. Primeiros olhares, primeiro contato com o livro, lugar onde se estabelece o pacto da leitura, é a capa do livro que apresenta ao leitor informações que o permitem apreender o tipo de discurso e o gênero do texto, a autoria, o estilo da ilustração ou da fotografia, situando o leitor em certa expectativa, podendo tanto introduzir o leitor ao conteúdo quanto levá-lo para uma pista falsa. Em conjunto com a imagem está o título: pode ser intrigante ou incomum para concentrar toda a atenção e deixar o leitor numa forte expectativa em relação ao conteúdo. Assim como ao contemplar uma obra de arte, a capa estimula um efeito estético no leitor.

Quando vamos a uma livraria, nossa primeira experiência com o livro é sensorial e se dá, principalmente, a partir da visão e do tato. Segundo Linden (2014), o primeiro contato acontece por meio do olhar sobre a capa, cujo elemento paratextual fornece informações que autorizam o leitor a saber, entre outros dados, qual é o tipo textual, o estilo da ilustração e o gênero, fazendo com que ele construa determinada expectativa em relação à leitura: “a capa de um livro é constituída pela primeira e quarta capas. Elas podem ser independentes, mas também podem se relacionar formando uma única imagem, separada pela lombada em dois espaços distintos” (Linden, 2014, p. 57). Capa e contracapa/quarta capa são, portanto, espaços privilegiados por sua presença obrigatória no objeto-livro, que contém indicações importantes para que o leitor estabeleça seu primeiro contato com a obra, realizando antecipação de sentidos e, até mesmo, desejando ou rejeitando o livro e a possibilidade de sua leitura.

Única obra do corpus a indicar na capa sua arquitextualidade - o gênero romance -, *Controle (2019)*, de Natália Borges Polesso, publicado pela Companhia das Letras, remete

à identidade visual da banda de rock *New Order*, assim como os títulos dos capítulos fazem referência aos álbuns do grupo, criando uma experiência de leitura que ultrapassa o texto, transformando o livro em um objeto músico-literário. A imagem, como podemos visualizar a seguir, é a reprodução de uma obra de arte do pintor realista francês Henri Fantin-Latour, de 1880.

Figura 4 - À esquerda, capa do segundo álbum de estúdio da banda New Order, *Power, Corruption & Lie (1983)*. À direita, capa do livro de Natália Borges Polesso, publicado pela Companhia das Letras.



Fontes: Spotify (1983); digitalizado pela autora.

Já o título do livro é uma referência direta à música "She's Lost Control", da banda que deu origem ao New Order após o falecimento de Ian Curtis, a Joy Division, cuja letra fala sobre uma mulher perdendo o controle devido a crises de epilepsia, exatamente a condição central da protagonista do livro, Nanda. A banda serve como um fio condutor para a ambientação da história, especialmente nos anos 1990 e 2000, e as músicas acompanham e, de certo modo, moldam a identidade de Nanda, suas amizades e a forma como ela se relaciona com o mundo, já que ouvir *New Order* é, para a protagonista, uma forma de recuperar o controle sobre seus próprios sentidos e desejos. Ainda que a imagem não seja a mesma, é evidente a referência, até mesmo pelos riscados coloridos no topo à esquerda tanto do álbum quanto do livro. Por fim, a indicação do gênero "romance" na capa pode funcionar como uma dupla manobra editorial e/ou comunicativa que nos leva a fazer algumas reflexões. Por um lado, desambigua um título altamente abstrato que poderia derivar para as seções de

autoajuda, psicologia ou manuais de gestão nas livrarias, assegurando seu posicionamento na ficção brasileira, e, por outro, sinaliza ao leitor a transição do gênero conto, que a consagrou no premiado *Amora*, para o romance, o que responderia ao costumeiro movimento do mercado de exigir e celebrá-lo como marco de maturidade de uma voz literária. Lançá-la pela primeira vez no selo principal da Companhia das Letras com essa demarcação pode indicar uma movimentação comercial deliberada para posicionar a autora não apenas como uma excelente contista, mas como uma das vozes centrais da literatura contemporânea brasileira.

Publicado por outra editora, a capa de *Foi um péssimo dia (2023)*, de autoria da designer gráfica Luísa Zardo, oferece pistas visuais muito claras e poderosas sobre o que o leitor pode esperar da narrativa e segue uma linha de cores e designs muito próprios da Dublinense. Zardo, que desenha livros e projetos para a editora desde 2019, destaca-se no cenário editorial contemporâneo por uma estética que alia sensibilidade visual a uma profunda compreensão das narrativas que envolvem o universo feminino, em um exercício contínuo de interpretação dos textos que valoriza a materialidade dos livros. Sua habilidade em traduzir tons emocionais complexos em projetos gráficos de forte identidade pode ser observada nos projetos e ilustrações de obras como *O presidente e o sapo*, escrito com ampla pesquisa pela estadunidense com ascendência uruguaia Caro Di Robertis, *Pó de Parede*, da gaúcha Carol Bensimon, e da série de livros da escritora nigeriana Buchi Emecheta, todos pela mesma editora.

Figura 5 - À esquerda, capa do livro *Foi um péssimo dia,* publicado pela Dublinense.
À direita, capa de *A extinção das abelhas,* publicado pela editora Companhia das Letras.



Fonte: digitalizado pela autora.

A ilustração de uma adolescente sentada em uma escadaria, com uma mochila e fones de ouvido, demonstra sua melancolia pela posição das mãos que, ao apoiarem a cabeça, refletem o tom nostálgico e sensível do livro, que aborda memórias da infância e adolescência. Uma pose universal de cansaço, tédio, ou mesmo de reflexão, a imagem, em que o rosto da garota é apenas uma forma borrada de cor, faz referência direta ao título: ela não está apenas tendo um dia ruim, está enfrentando vários desafios. Essa imagem também pode ser lida em intertextualidade com o conto "Tentação", de Clarice Lispector (1964), em que a personagem, vista sob o olhar de um narrador-testemunha, está sentada nos degraus de uma escada, a mão segurando o queixo e uma bolsa no colo. Neste conto, a imagem é de desalento. Do mesmo modo, podemos resgatar a premissa teórica da *Bolsa da Ficção*, de Ursula K. Le Guin, para demarcar a onipresença desses objetos recipientes que as mulheres carregam, num infinito gesto de sustentar: um arquétipo do zelo que encerra em si a própria a manutenção do cotidiano, do cuidado, historicamente delegada ao feminino e que perpetua-se na contemporaneidade como uma práxis ininterrupta de amparo e preservação da vida. Ali também está a personagem Raquel, protagonista de *A bolsa amarela,* de Lygia Bojunga, com seu desejo de crescer, ser escritora e ser menino.

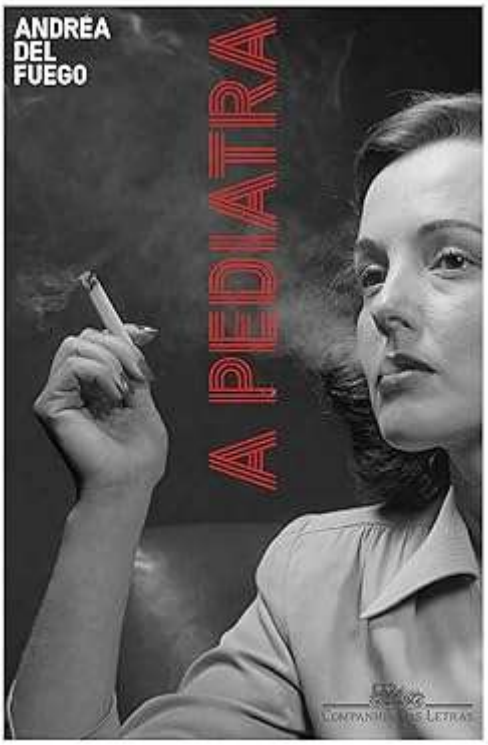
Se essa capa evoca a introspecção juvenil, a capa de *A Extinção das Abelhas (2021),* publicado pela Companhia das Letras, nos joga em um terreno muito mais árido, político e existencial em completo alinhamento com as obras da artista brasileira Vânia Mignone[114], uma das mais influentes pintoras e gravadoras contemporâneas do Brasil e autora da ilustração. Sua obra é marcada por uma estética que remete à xilogravura, utilizando cores intensas, contrastes fortes e contornos bem definidos para criar narrativas visuais fragmentadas.

Diferente da obra anterior, aqui não há uma figura humana. O que vemos é um cenário de abandono e o contraste cromático, a divisão severa entre o cinza do céu/a fumaça e o preto absoluto do solo criam uma sensação de asfixia. Já o uso da cor laranja neon para o título indica um alerta, como as sinalizações de perigo em ambientes urbanos, e complementa os indícios apontados pela escada que não leva a lugar nenhum e pela estrutura que parece um ponto de ônibus vazio, sugerindo um mundo onde as funções sociais foram interrompidas. As letras do título, feitas em stencil com seus cortes e partes faltando, sugerem algo que está se desintegrando, uma mensagem urgente pintada às pressas, grafitada em um muro, ou uma identidade que está sendo apagada.

[114] Suas obras podem ser visualizadas em sua página profissional: https://www.vaniamignone.com/ .

Para Genette (2009), o paratexto, especialmente o peritexto icônico, que inclui a capa, é o que faz com que o texto se torne um livro e seja proposto como tal aos seus leitores. Em, *A pediatra (2021)*, de Andrea del Fuego, a capa criada por Elisa von Randow atua como uma estratégia de limiar que prepara o leitor para a ironia e a quebra de expectativas. Enquanto o título evoca imediatamente um campo semântico de cuidado, ternura, saúde infantil e paciência, a fotografia de uma mulher fumando, com uma expressão *blasé* e austera, dá indícios da natureza da personagem, Cecília, uma médica que detesta crianças.

Figura 6 - Imagem da capa do livro *A pediatra*, publicado pela Companhia das Letras.



Fonte: Fonte: digitalizado pela autora.

A fotografia da capa, do banco de imagens Getty Images (1989), faz referência à emancipação da mulher, típica da propaganda que mostra mulheres fumantes como aquelas que são livres para decidir seus hábitos. A escolha dessa fotografia em preto e branco, com iluminação dramática, em estilo *film noir* ou dos retratos de estúdio dos anos 40/50, retira o calor humano e a docilidade associados aos universos médico, infantil e feminino e dá à mulher, que ocupa quase todo o enquadramento, um tom de superioridade, indicando uma narrativa focada no egocentrismo da protagonista. Já o selo da editora Companhia das Letras no canto inferior confere ao livro uma camada de legitimação literária, pois o leitor sabe que,

apesar da imagem provocativa, trata-se de uma obra de literatura contemporânea, e não de um manual médico ou de uma sátira barata.

As capas dos livros de Socorro Acioli publicadas pela Companhia das Letras, também com projeto gráfico da mesma artista, por outro lado, funcionam como um conjunto peritextual coeso. Ambas as capas de *A cabeça do santo* (2014) e *Oração para desaparecer* utilizam um elemento central isolado, sobre um fundo de cor vibrante e sólida, amarelo e azul, respectivamente, fazendo com que o olhar do leitor se fixe apenas no ícone que sustenta a narrativa, eliminando qualquer distração.

Figura 7 - Capas dos livros de Socorro Acioli, publicados pela Companhia das Letras.



Fonte: digitalizado pela autora.

As duas capas, juntas, criam uma unidade da autora, através do qual o leitor já reconhece o universo Acioli. No primeiro, no entanto, esses elementos estão em uma sobrecapa que, quando removida, desvela a fotografia de uma paisagem do sertão:

Figura 8 - Fotografia da capa interna revela aridez do sertão em referência à paisagem da narrativa.



Fonte: Zema Ribeiro, disponível em: https://share.google/PJyY79sl0sIONSAVh .

Enquanto o amarelo, uma cor quente e pulsante, evoca o sol, a aridez, a terra seca, a vivacidade das rezas, o azul na capa da segunda obra, uma cor mais introspectiva, fria e mística, remete à água, ao oceano que separa as duas margens da história. O perfil de uma cabeça, em referência direta à estátua de Santo Antônio, em Caridade, foco da trama, representa o sagrado quebrado e o lugar onde o protagonista ouve as preces; já o cavalo-marinho de *Oração para Desaparecer* (2023) pode ser entendido como um símbolo de transformação, silêncio e do entre-mundos, Portugal/Brasil. Do mesmo modo, a fonte utilizada tem um aspecto de escrita à mão ou xilogravura, remetendo à tradição do cordel, dos trabalhos manuais, de uma história que está sendo contada a partir de um tempo antigo.

Em *Caminhando com os mortos* (2023), o selo em adesivo fazendo referência ao Prêmio Oceanos em conjunto com a menção ao Jabuti impressa na capa, constituem peritextos de legitimação que transformam a recepção do livro e consolidam o status de Micheliny Verunschk no sistema literário, efetivado pelo êxito da obra *O som do rugido da onça* (2021). Essa lógica de consagração e demarcação de território é visível também nas trajetórias de Maria Valéria Rezende, Mariana Salomão Carrara e Aline Bei. Paralelamente, a estratégia de auto referenciação, como as capas de *Pequena coreografia do adeus*, de Aline Bei e *A natureza da mordida*, de Carla Madeira, utiliza a popularidade de obras anteriores como um dispositivo paratextual de validação, conectando a nova obra a uma identidade autoral já consagrada pelo mercado e pela crítica, demonstrando como o sistema literário brasileiro contemporâneo opera uma transferência de capital simbólico (Bourdieu, 2005) entre obras da mesma autora, criando o que poderíamos chamar de marca-autoral. Assim, as editoras criam uma genealogia de leitura que transfere o capital simbólico do *best-seller* para o novo lançamento. Tal estratégia tem sido muito mais agressiva e bem-sucedida entre as

mulheres na última década e parece atuar como uma forma de proteção mútua entre as obras de uma mesma escritora.

A recorrência da auto referenciação nas capas de autoras como Aline Bei e Carla Madeira, como exemplificado, extrapola a estratégia mercadológica para constituir um peritexto de identidade estética. Ao vincular o lançamento de novas obras ao êxito de seus predecessores, o sistema editorial ratifica a existência de um estilo próprio que atua como marca de autoria dessas escritoras. Esse fenômeno dialoga diretamente com as discussões feitas na seção 3, em que a voz da autora se torna o eixo gravitacional da obra. Assim, o paratexto deixa de anunciar apenas um enredo para prometer a reiteração de uma subjetividade específica, pois o leitor não busca apenas uma nova história, mas o reencontro com a dicção, o ritmo e a sensibilidade que definiram o estilo autoral anterior. A autorreferência na capa funciona como uma metalinguagem da própria trajetória, consolidando o nome da autora como um selo de qualidade e de continuidade estilística no campo literário contemporâneo. Vemos que, quando o sucesso de uma obra desliza para a outra, não por causa de um prêmio, que seria vertical e/ou institucional, mas pela força da identidade da autora com o seu público, há um movimento horizontal.

As capas dos livros de Micheliny Verunschk, *Caminhando com os mortos* (2023) e *O som do rugido da onça* (2021), utilizam filtros que trabalham para desconstruir o olhar colonial, se conectando ao processo de escrita da autora, que busca uma linguagem não eurocêntrica, onde a fronteira entre o humano e o animal é fluida. Criadas por Alceu C. Nunes, ambas se utilizam de ilustrações - *O Clã das Onças*, acrílica sobre papel, de Jaider Esbell, 2020, e *Jurema Preta visita Satanás*, acrílica sobre tela de Stephan Doitschinoff, 2015, - que provocam um efeito de transmutação visual, como a hibridização entre o humano e o animal ou a textura de arquivo arqueológico, atuando como o primeiro limiar de narrativas que se recusam ao exotismo colonial.

Figura 9 - Capas dos livros de Micheliny Verunschk, publicados pela Companhia das Letras.



Fonte: digitalizado pela autora.

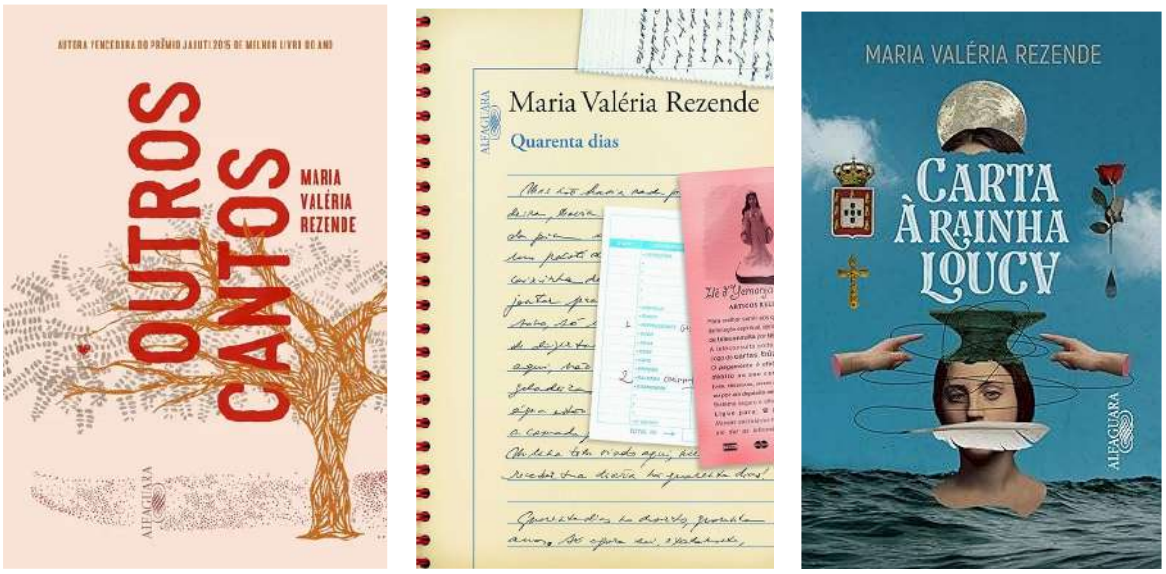
Se no topo da capa de *Outros cantos* (2016), antes mesmo do título, lemos: "Autora vencedora do Prêmio Jabuti 2015 de Melhor Livro do Ano", entendemos que o selo de prestígio não é apenas um detalhe, já que Maria Valéria Rezende[115] é uma autora que alcançou a consagração tardiamente em termos de mercado, mas com um capital cultural importante. Mais do que um dispositivo de autoridade, ele diz ao leitor que a viagem pela memória do sertão proposta pelo livro é chancelada pelo sistema literário, evidente pela marca do selo Alfaguara, pertencente à líder de mercado Companhia das Letras.

A ilustração central, uma árvore de traços rústicos e ramificações que se confundem com o título, oferece pistas sobre o enredo, que remete ao sertão, cenário onde a protagonista Maria trabalha como alfabetizadora, mas também raízes e galhos sugerem uma narrativa que se ramifica entre o presente e as lembranças do passado. Há um pequeno coração vermelho pendurado em um dos galhos, que poderia remeter o leitor ao afeto que resiste à aridez e à violência política/social. O uso do laranja, marrom e tons de areia reforça a conexão com a terra, com o interior e com a paisagem da realidade brasileira que a autora

[115] A autora estreou na literatura em 2001, com o livro *Vasto Mundo*, ganhou o Prêmio Jabuti de 2009 na categoria literatura infantil e na categoria juvenil e, em 2015, nas categorias romance e Livro do Ano de Ficção, com *Quarenta dias*. Em 2017 recebeu o Prémio Casa de las Américas pelo livro *Outros Cantos*, e, pelo mesmo romance, ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura e o terceiro lugar no Prêmio Jabuti em 2017. Em 2020 foi a terceira classificada do Prémio Oceanos de Literatura, com *Carta à Rainha Louca*.

tão bem domina. Por fim, a ambivalência do título, entrelaçado à árvore, complementa a interpretação: "cantos" pode tanto se referir a lugares distantes como ao ato de cantar, remetendo à oralidade e às vozes que a autora resgata. A capa, ao não definir um cenário fotográfico, mantém essa abertura poética.

Figura 10 - Capas de *Outros cantos*, *Quarenta dias* e *Carta à rainha louca*, publicadas pela Alfaguara.



Fonte: digitalizado pela autora.

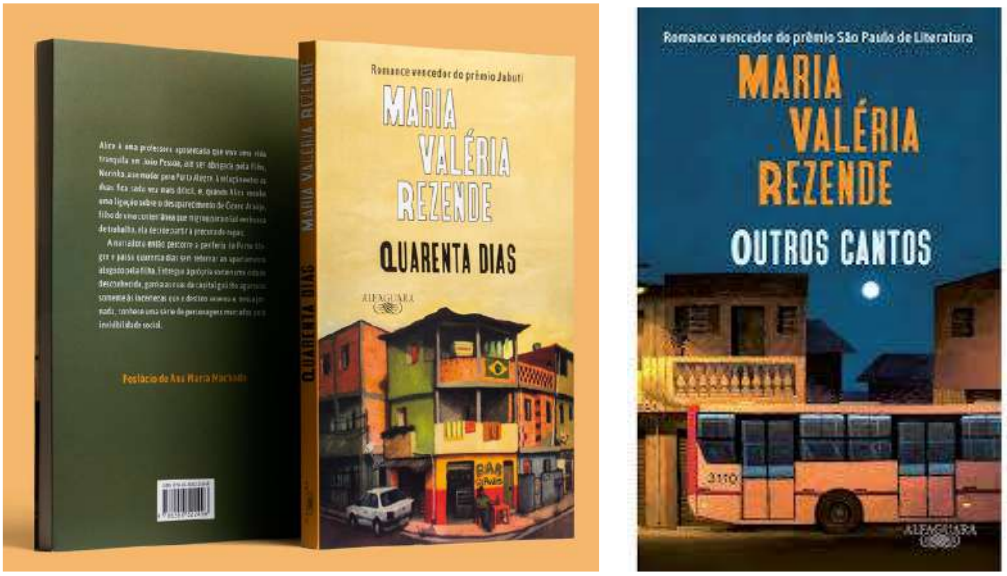
Se a capa do livro anterior trabalhava com a síntese e a árvore simbólica, a de *Quarenta Dias* (2014) funciona em uma lógica paratextual completamente diferente, pois ela se parece muito mais com a superfície de um caderno espiralado em que vemos a sobreposição de diversos elementos, como um manuscrito em letra cursiva, um recibo de refeição e um folheto religioso. Essa escolha paratextual sugere que o que está dentro é um relato íntimo, um diário de bordo ou anotações feitas no calor do momento. Como a protagonista, Alice, é uma professora aposentada que se perde em Porto Alegre e passa a anotar sua jornada em um caderno da Barbie, a capa é uma extensão material do objeto que existe dentro da ficção e que parece ser transposto para fora, não apenas do texto, mas do objeto-livro. O paratexto rompe a barreira entre o mundo real e a ficção.

Diferente de *Outros Cantos*, em que o selo do Jabuti está explícito, aqui a legitimação ocorre pela marca editorial. O selo da Alfaguara, posicionado de forma vertical e discreta, já carrega o capital simbólico de uma literatura contemporânea de prestígio. O leitor

que reconhece o selo aceita a proposta experimental da capa, o caderno, como uma escolha estética sofisticada e representativa do conteúdo.

Já a capa da nova edição de 2025, com posfácio de Ana Maria Machado, rompe com diversas dessas orientações e traz a ilustração de uma periferia, de modo bastante descritivo, abandonando completamente a referência ao caderno. Além de mencionar o Prêmio Jabuti, consagrado em 2015, a organização dá ainda mais destaque para o nome da autora. O mesmo acontece com a nova edição do romance *Outros cantos*, também lançada em 2025 pela mesma editora, traz um prefácio de Micheliny Verunschk e uma nova capa, completamente distinta, com uma ilustração colorida de um ônibus passando em frente a um conjunto de casas, como podemos observar a seguir:

Figura 11 - Capas das novas edições de *Quarenta Dias* e *Outros Cantos* pela Alfaguara/Companhia das Letras, em 2025.



Fontes: perfil da editora Alfaguara no Instagram: https://www.instagram.com/p/DHmK10gtf4o/?img_index=2; Portal Companhia das Letras.

Em entrevista (Rezende, 2026), a autora nos confessou que não possui autonomia sobre a escolha das capas, nem mesmo sobre as personalidades ou os textos que irão figurar nas orelhas e quartas capas - a exceção ocorreu quando solicitou o deslocamento de um prefácio para o final do livro; por considerá-lo de difícil compreensão, a autora temeu que o texto pudesse afastar os leitores logo de início. Na mesma ocasião, também revelou apreço pelo novo design das capas, justificando que essa atualização é essencial para revitalizar o interesse do público, destacando sua importância para renovar o apelo comercial da obra e alavancar as vendas.

Não vemos nessa mudança editorial apenas uma alternância estética, mas uma reorientação do contrato de leitura, pois enquanto a capa original de *Outros Cantos*, com os elementos da árvore, do coração, dos tons de terra, é polissêmica, metafórica, convida à interpretação, a nova capa, com o ônibus e as casas, é descritiva, entrega o tema e apenas diz "isto é um livro sobre a vida na periferia/interior". O limiar é intuitivamente informativo, pois a editora parece querer garantir que o leitor saiba exatamente o que esperar antes mesmo de abrir o livro e pode estar buscando uma ampliação do público, retirando o livro de um nicho e inserindo-o na seção da literatura contemporânea de prestígio. Quando uma capa é mais poética ou experimental, como é o caso do caderno em *Quarenta Dias*, ela exige um esforço interpretativo do leitor, já que ele precisa querer entrar no jogo da autora. Entendemos essa mudança como um sintoma do modo como o mercado editorial opera para enquadrar as obras escritas por mulheres em categorias de consumo mais seguras e previsíveis.

Como veremos mais adiante, as editoras utilizam o capital simbólico, como o nome da autora, o prêmio ou a recomendação de outra escritora já consagrada, como a chancela de uma rede de autoridade. Se, inicialmente, o livro tenta conquistar o leitor pela originalidade/proposta estética, na fase de consolidação o objeto é reembalado para atingir uma escala maior, retirando aquilo que causa estranhamento ou exige esforço interpretativo e garantindo que o produto seja consumido da forma mais linear possível. Nos resta saber se isso se configura como uma perda de agência da autora diante das decisões comerciais e editoriais, como uma estratégia de sobrevivência necessária para manter a obra em circulação no mercado brasileiro atual, ou, ainda, um mecanismo de domesticação, já que sabemos da tendência histórica no mercado editorial em tratar a literatura produzida por mulheres como algo que deve ser explicado, contextualizado e setorizado.

Já a capa de *Carta à Rainha Louca* (2019) marca um deslocamento interessante em relação às demais. Aqui, saímos do minimalismo e do hiper-realismo cotidiano para entrar no campo da colagem surrealista e histórica, composta por elementos que remetem ao século XVIII, período em que se passa a trama sobre Isabel das Santas Virgens. O elemento paratextual mais forte é a pena que atravessa a boca da mulher: a escrita, no caso das cartas, é o único meio de expressão para uma mulher cujo direito à voz foi cassado; o emaranhado de linhas sobre a cabeça e a bigorna - ferramenta para forjar e moldar metais a frio ou a quente - bem na parte superior, onde está localizado o cérebro, sugerem o peso e a fragmentação psíquica, enquanto o mar revolto na base da imagem conecta-se à travessia atlântica e ao isolamento. Já a coroa portuguesa, a cruz e a auréola sobre a cabeça sugerem o peso das instituições como a Igreja e o Estado que sufocam a protagonista, denunciando as estruturas

de poder que as mulheres buscam romper com a escrita. Ao contrário das capas minimalistas anteriores, a Alfaguara opta, aqui, por uma estética que flerta com o surrealismo, o que posiciona o capital simbólico erudito e versátil da escritora. Nesta fase, Maria Valéria já não precisa do selo do Jabuti para ser reconhecida, pois o seu nome, por si só, já nos autoriza a entrar em uma trama histórica densa.

Diferente do minimalismo de Acioli ou do realismo de arquivo de Rezende, as capas dos livros de Mariana Salomão Carrara revelam um projeto gráfico que transita entre a pintura expressionista e a fotografia documental, enaltecendo a vulnerabilidade do corpo e a melancolia do espaço doméstico, com destaque para o título em fonte maior que o da autoria. Em *É sempre a hora da nossa morte amém* (Editora Nós, 2021) vemos a pintura de rosto indefinido, quase uma mancha, em forte relação com a temática do livro sobre o apagamento da memória e a velhice. O contraste entre a saia branca volumosa, representando o movimento, e o chão de pedras irregulares, sinalizando a instabilidade, sugere a fragilidade da vida. Por fim, a tipografia em laranja vibrante sobre uma imagem de tons terrosos cria um choque visual, já sentido pela palavra "morte" no título, removendo-o de um lugar sombrio para algo pulsante e cotidiano.

A capa evoca a atmosfera da história, que aborda a finitude humana em relação às ideias de delicadeza e melancolia, condizente com a obsessão da personagem Aurora pela morte. Geralmente, as publicações da Editora Nós prezam por alta qualidade gráfica e artística, com capas que funcionam como uma extensão do texto, utilizando cores e ilustrações que traduzem o tom narrativo. A imagem conversa com a premissa de que a morte é constante, um medo enraizado desde a infância de Aurora, que entendia o "agora e na hora da nossa morte" de forma literal e contínua. A ambiguidade da memória se traduz na capa: a personagem dança no salão ou foge por um caminho irregular? Por que sapatos de cores diferentes? A lembrança é ao mesmo tempo vívida e embaçada, assim como na história.

De autoria da pintora brasileira Cristina Canale[116], a imagem tem as mesmas características da acrílica utilizada em outra obra da mesma autora, *Se deus me chamar não vou* (Editora Nós, 2024), e que são uma traço da artista: a maneira como os elementos figurativos da composição estão sempre à beira da dissolução iminente, em abstração. Suas paisagens parecem retratar um mundo líquido, no qual alguns elementos reconhecíveis emergem entre campos de cor justapostos de forma harmoniosa, apesar da grande variedade de cores em cada pintura. A criança representada com óculos de mergulho dentro de uma

[116] Outras obras da artista podem ser conhecidas em: https://www.cristinacanale.com/

piscina e o ângulo, de cima, torna a figura pequena e isolada na imensidão azul/verde da água, o que parece refletir na metáfora do movimento de mergulho para o mundo interno realizado pela protagonista de 11 anos. O "não vou" do título avisa ao leitor que a narrativa será uma imersão em uma subjetividade que resiste ao mundo exterior.

Figura 12 - À esquerda, capas de *É sempre a hora da nossa morte amém* e de *Se Deus me chamar não vou*, ambas pela Editora Nós; à direita, capa do romance *A árvore mais sozinha do mundo,* pela editora Todavia.



Fonte: digitalizado pela autora.

Com uma abordagem artística focada na atmosfera melancólica e rural da narrativa, a ilustração da capa de *A árvore mais sozinha do mundo*, criada por Gustavo Magalhães, reflete o ambiente do livro, narrado por objetos e seres inanimados em uma paisagem de cultivo de fumo. Para reforçar essa ideia de mudança de perspectiva, a imagem mostra uma família sentada sobre o capô de um carro antigo, olhando para duas meninas que se afastam no campo, mas sob um olhar anterior. O estilo impressionista e a técnica da pintura sugerem uma lembrança embaçada, reforçando o tema da solidão e do abandono, transmitindo sentimentos semelhantes descritos na obra, de modo especial a conexão com a natureza, cuja estética estilizada e intimista conversa com o tom da narrativa de Carrara. Outra vez temos a presença do selo "Prêmio São Paulo de Literatura 2025", reafirmando a mais recente premiação da autora.

O romance *Não Fossem as Sílabas do Sábado* (Editora Todavia, 2022) é o sexto livro da escritora paulistana e Defensora Pública. Na capa, criada por Ana Heloisa Santiago, temos a fotografia de Felipe Morozini, cujo título original é *A noiva do vento*. Novamente, a

presença do selo "Prêmio São Paulo de Literatura 2023" reforça a continuidade do prestígio da autora no campo literário. A janela aberta e escancarada da fotografia que compõe a capa faz emborcar as cortinas brancas para fora do apartamento, que voam com o vento e retornam à janela, como se empurradas à parede. Na quarta capa, opostamente, a janela, apesar de construída com esquadrias diferentes, aparenta compor o mesmo edifício e encontra-se fechada, bem como suas cortinas; também fornece a sensação de continuidade, pois vemos a parte de uma cortina muito semelhante àquela da capa, sugerindo uma narrativa, um antes e depois. Entre o escuro do interior, de um lado, e as cortinas fechadas de outro, surge a pergunta sobre o que há dentro. Da mesma forma, elas se colocam em oposição no momento em que, enquanto a capa passa uma sensação de leveza, a contracapa, por outro lado, aparenta um prédio descuidado, deixando lacunas para o leitor preencher: por que as janelas são diferentes? Se não fossem as sílabas do sábado, o que teria acontecido ou deixado de acontecer? Os recortes, enquadramentos e a própria moldura dadas pelo fotógrafo à cena, bem como os tons em cinza, branco e preto, contribuem para a construção de sentido e funcionam como um referente que sinaliza o mote do enredo. O título e a estrutura reforçam a ideia da contingência, pois, se o dia não fosse um sábado, ou se a sílaba de uma palavra fosse diferente, a tragédia não teria ocorrido.

Figura 13 - Capa e contracapa do romance *Não fossem as sílabas do sábado,* pela editora Todavia.



Fonte: digitalizado pela autora.

Ou seja, aqui o leitor precisa realizar um movimento inverso ao de uma leitura tradicional, na qual a capa, em geral, é o paratexto por excelência a auxiliá-lo, conduzindo-o por pistas sobre o que irá encontrar: ao pegar o objeto-livro nas mãos, olhar a capa, virá-lo e ver as janelas fechadas na contracapa gera um impacto no modo como ele irá interpretar. Ainda que existam pistas, o fato de haver uma representação parcial torna esse paratexto mais complexo, cheio de camadas e ao mesmo tempo ambíguo. A fotografia das capas, a citação de um trecho do romance na contracapa, assim como o título, deixam lacunas importantes para o leitor preencher.

A capa da primeira edição de *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, materializa a linguagem híbrida do romance, assim como a sua temporalidade fragmentada e a sua estratégia de legitimação. Lançado de modo independente, o primeiro livro da escritora paulistana foi lançado como uma coedição entre a Editora Nós e o Selo Edith e, conforme explicitado na seção 3.2, é um fenômeno de público e crítica, vendendo mais de 20 mil cópias, com forte impulsionamento pelo *Instagram*. O logotipo na capa indica ao leitor que a obra está inserida em uma rede editorial que preza pela bibliodiversidade e pela experimentação, pois uma obra que se mostra formalmente como um poema, mas é prosa, foi validada por uma editora que entende de novas linguagens.

A sobreposição da forma sobre o conteúdo, modo pelo qual se organiza a narrativa, dá indícios já na capa, na sua textura de caderno de anotações ou de diário envelhecido e nas linhas horizontais pretas reforçando a pauta. Os números (8, 17, 18, 28, 37, 48, 49, 50, 52) não são aleatórios, mas correspondem às idades da protagonista e que narram cada capítulo da obra, já sinalizando que uma quebra de linearidade e a fragmentação da narrativa, materializando o tempo como uma série de cortes e traumas e obsessões (Souza, 2023).

Já a nova capa da mesma obra materializa o processo de consagração de Aline Bei ao abandonar a estética tátil do diário na edição da Nós e adotar um estilo abstrato quando da migração para a Companhia das Letras. Criada por Julia Masagão, a imagem traz o detalhe de uma tela de Louise Bourgeois, *The Insomnia Drawings*[117] (1994), uma das 220 obras em técnica mista sobre papel, com dimensões variadas, criadas por ela.

[117] https://whitney.org/exhibitions/louise-bourgeois-2003.

Figura 14 - À esquerda as duas capas de *O peso do pássaro morto*, pela Nós e pela Companhia da Letras, respectivamente; à direita, capa de *Pequena Coreografia do Adeus*.



Fonte: digitalizado pela autora.

Nascida na França em 1911 e atuante nos Estados Unidos de 1938 até sua morte, em 2010, Bourgeois é reconhecida como uma das artistas mais importantes e influentes de nosso tempo. Por mais de sete décadas, seu processo criativo foi impulsionado por uma realidade introspectiva, frequentemente enraizada em revisitações catárticas de traumas da infância e em análises francas da sexualidade feminina. Articulada por motivos recorrentes (incluindo partes do corpo, casas e aranhas), simbolismo pessoal e libertação psicológica, a complexidade conceitual e estilística da sua obra – que emprega uma variedade de gêneros, mídias e materiais – explora os poderes da associação, da memória, da fantasia e do medo. A insônia foi uma companheira constante nas noites da artista. Entre novembro de 1994 e junho de 1995, ela registrou em papel os pensamentos, memórias e imagens que surgiram durante as horas sem dormir. Os 220 desenhos resultantes representam a quintessência dos impulsos, fontes e motivos que inspiraram a obra de Bourgeois.

O segundo romance de Bei, *Pequena coreografia do adeus*, também publicado pela Companhia das Letras, traz outra obra da mesma artista, *Etats modifiés*[118] (1992), produzida em aquarela, grafite e esferográfica sobre papel. No âmbito do paratexto icônico, a escolha da obra estabelece um contrato de leitura fundado na ambivalência: enquanto a imagem articula uma tensão entre o amparo e a ruína, representada pelo corpo em hiperextensão cujo movimento oscila entre o coreográfico e o traumático, o uso da

[118] https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cn7kzRr

esferográfica confere à ilustração uma dimensão tátil e regressiva, remetendo ao universo escolar e à infância – temas centrais no arco temporal que estrutura a obra. A marcação das bocas por círculos preenchidos de grafite denota uma expressão de espanto ou dor que, em última análise, reverbera a trajetória da protagonista Júlia Terra.

Tudo é rio foi o primeiro livro publicado pela publicitária Carla Madeira, lançada em 2014 pela editora independente Quixote+Do, e, depois de sete anos, reeditado pela Record - pertencente a um dos maiores conglomerados editoriais da América Latina e com o maior catálogo no segmento dos não-didáticos. A escritora mineira combina sua carreira literária com uma forte trajetória na publicidade e já ultrapassou a marca de um milhão de exemplares vendidos, um número expressivo para uma autora brasileira que escreve ficção. Conforme entrevista da autora ao Diplomatique[119], o processo de escrita começou em 2000 e o livro ficou paralisado por muitos anos no acontecimento com o personagem Venâncio, já que ela "não sabia se ia ser um conto ou apenas um passar de horas" e a narrativa foi sendo escrita na ordem que o leitor lê.

Figura 15 - À esquerda, capas de *Tudo é rio* pela Quixote+do, de 2014 e Record, de 2021, respectivamente; à direita, capa do romance *Véspera*, pela editora Record.



Fonte: digitalizado pela autora.

Já a capa de *Véspera,* de autoria do designer Daniel Jesus, com quem ela trabalhou muitos anos, traz na imagem do vulcão o movimento e a explosão propostos pela narrativa, como confirma a autora na mesma entrevista ao Diplomatique: "Ela mostra a força

[119] A entrevista pode ser lida integralmente em https://diplomatique.org.br/carla-madeira-acredito-que-as-tragedias-sao-atravessadas-e-influenciadas-pelo-amor/

que tem essa história. Uma coisa que vaza, que explode. Algo deve vazar antes de explodir, é assim como acontece nas tragédias, algo violentíssimo. Não começa no ato, ela vem de longe".

No segundo livro, *A natureza da mordida,* temos, novamente, um aspecto trágico. Em contraste absoluto com a capa da primeira edição, conforme imagens a seguir, percebemos como a mudança de editora e a consolidação do êxito alteram radicalmente a estratégia, que transita de um paratexto de apresentação e legitimação para um paratexto de intensidade e nicho. Se a ilustração da capa original operava na ambiguidade com a fotografia de um céu em fusão para, de certa forma, não assustar o leitor com a violência, tanto do título quanto da narrativa, a nova capa da Record recusa o conforto e vemos uma forma orgânica, escura, que mimetiza tanto uma mordida quanto uma caverna ou uma fenda. No centro, um olho humano em azul vibrante nos encara, constituindo-se de uma imagem conativa, que materializa o medo e a densidade que o título nos sugere.

Figura 16 - À esquerda, edição pela Quixote+Do Editoras Associadas, em 2018; à direita, edição pela Record, em 2024.



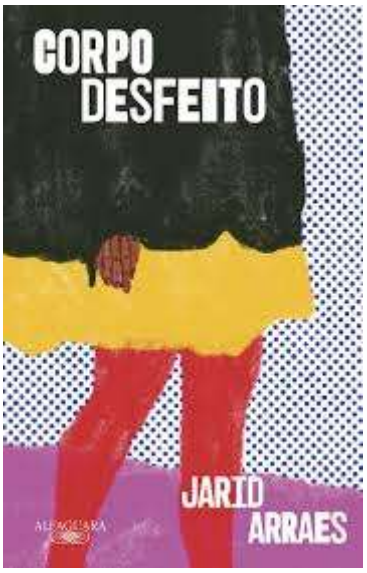
Fontes: digitalizado pela autora; portal da Livraria Martins Fontes.

A comparação entre as duas edições de *Tudo é Rio* materializa a trajetória de consagração de Carla Madeira no campo literário como o principal fenômeno de mercado da literatura brasileira contemporânea, já que a primeira edição vinculava a obra ao sucesso de *Tudo é Rio*, a partir do selo "Da autora de Tudo é rio", e a edição da Record opera sob uma lógica de soberania estética e de nicho, impondo um contrato de leitura de alta densidade psicológica. As capas das obras da autora são compostas em comum por elementos da

natureza - a água, o céu, as nuvens, a lava - que se arranjam artisticamente como uma abstração.

Elaborada por Julia Masagão, designer gráfica em diversas editoras e autora das capas de dezenas de obras publicadas por mulheres, como Adélia Prado e Deborah Levy, a capa de *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes, ao mesmo tempo em que descreve o tema, é altamente simbólica. Vemos as pernas, em vermelho vibrante, e o tronco, um corpo fragmentado por blocos de cor; as mãos aparecem em uma posição de vulnerabilidade ou resguardo, complementando a ausência do rosto, que universaliza o trauma e foca na corporalidade, território da narrativa. O uso de cores primárias e o fundo de poá trazem uma estética que remete à cultura popular, mas de forma modernizada. Ao usar "corpo", a autora realça, no título, as questões biológica e física; ao usar "desfeito", ela evoca destruição, trauma e desestruturação.

Figura 17 - Capa do romance *Corpo desfeito,* pela editora Alfaguara.



Fonte: digitalizado pela autora.

Embora a mudança para um conglomerado editorial sinalize uma transferência massiva de capital simbólico - Jarid Arraes migrou do folheto de cordel, da autopublicação e da edição independente para o selo Alfaguara, pertencente ao Grupo Companhia das Letras -, ela não garante a manutenção dos leitores nem uma resposta positiva da crítica. Ao ingressar no selo Alfaguara com *Redemoinho em dia quente* e, posteriormente, com *Corpo desfeito*, ocorre uma fiança editorial: o selo retira a autora de uma rotulagem mais regionalista para inseri-la no debate do cânone contemporâneo.

Por outro lado, há a substituição estética indicando que a autoria agora é gerida por uma instituição que detém o poder de nomeação. Como sugere o texto de Ana Elisa Ribeiro (2019), ter uma editora "X ou Y" envolve confiança, mas não é garantia de permanência no cânone ou de viabilidade financeira. Mesmo em situações semelhantes, a maioria das autoras brasileiras enfrenta a instabilidade de um mercado que exige a publicação constante para manter a visibilidade; o que existe, assim, é uma negociação contínua de posição dentro do campo. O êxito, muitas vezes, está muito mais relacionado ao prestígio conquistado a partir da crítica e dos prêmios, mas nem sempre se reflete em renda e em ganhos econômicos para a autora, refletidas nas vendas em massa, por exemplo. Conforme apontado por Betina González (2024), para uma autora que vem da margem, como é o caso do cordel, o ingresso em um selo de prestígio cria uma nova expectativa ao modificar o status, ou seja, a autora precisa provar que sua estética é universal e não apenas temática, o que gera uma vigilância constante sobre a forma.

A capa de *Nada digo de ti, que em ti não veja* utiliza peritextos icônicos para ancorar a obra em uma territorialidade política e histórica muito específica: o Rio de Janeiro do século XVIII. A escolha das cores e das fontes remete diretamente ao período em que a trama se passa (1732): o fundo roxo evoca tanto a nobreza e a Igreja, instituições de poder na época, quanto o mistério e a morte; o uso do amarelo para o título cria um contraste de alta visibilidade que remete ao ouro, o motor da economia colonial; o uso de fontes serifadas e clássicas confere à obra uma autoridade de documento histórico. Ao contrário da supressão de gênero que vimos em outras autoras, aqui a página de rosto e a capa consolidam o romance histórico, mas um que é contado sob uma perspectiva subalternizada.

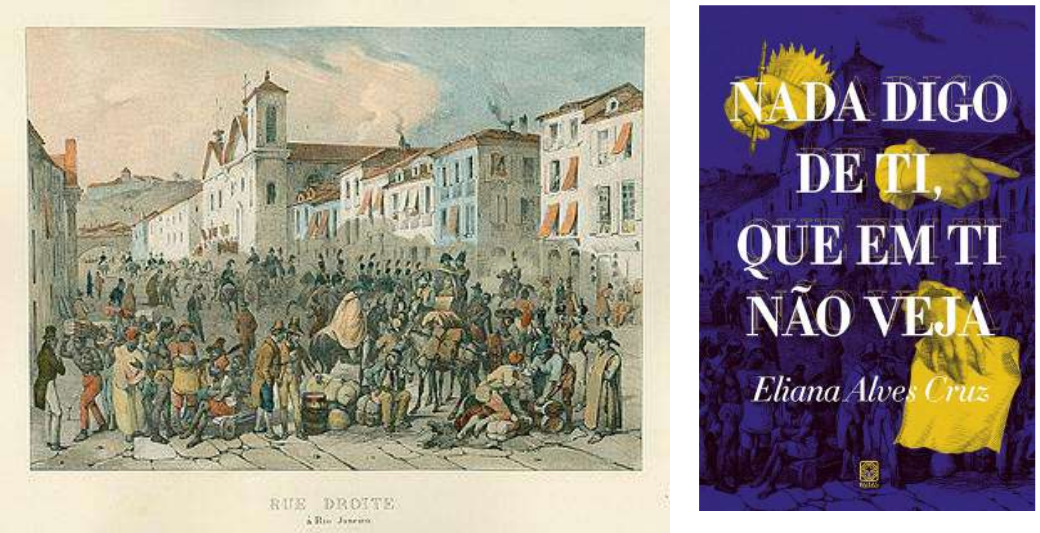
A ilustração central é uma colagem de imagens de domínio público disponibilizados pelo Rijksmuseum, em Amsterdam, que sobrepõe elementos em diálogo com a temática da obra: a mão/dedo que aponta sugere a delação, o julgamento da Inquisição e a vigilância constante da sociedade colonial sobre os corpos. Em uma sobreposição de planos vemos silhuetas que remetem a arquiteturas coloniais e figuras humanas que parecem escondidas ou camufladas no fundo, materializando o título.

A famosa litografia aquarelada *Rue Droite à Rio Janeiro,* criada pelo artista alemão Johann Moritz Rugendas[120] (1802-1858), publicada em seu livro *Voyage Pittoresque au Brésil*[121], por volta de 1835, é a imagem de fundo. A "Rua Direita" é a atual Rua Primeiro

[120] Rugendas foi um pintor e viajante alemão que documentou a paisagem, fauna, flora e, principalmente, os tipos humanos e costumes da sociedade brasileira em transformação após a independência.
[121] https://historyarchive.org/works/books/voyage-pittoresque-dans-le-bresil-1835

de Março, situada no centro histórico do Rio de Janeiro e que, no início do século XIX, era a via comercial mais movimentada e importante da cidade, conectando a área da Praça 15 à região do Carmo. A obra, cuja cena é rica em detalhes da sociedade brasileira da época, incluindo edifícios coloniais, negros escravizados trabalhando, comerciantes e pedestres, retrata o cotidiano vibrante e caótico da rua, com foco na Igreja da Santa Cruz dos Militares e nas proximidades da esquina da Rua do Ouvidor, olhando em direção à Praça 15.

Figura 18 - À esquerda, litografia de Johann Moritz Rugendas, intitulada Rua Direita, 1835, utilizada como fundo da capa do romance *Nada digo de ti, que em ti não veja*; à direita, capa do livro de Eliana Alves Cruz.



Fontes: Enciclopédia Itaú Cultural (disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/110859-rua-direita [122]); digitalizado pela autora.

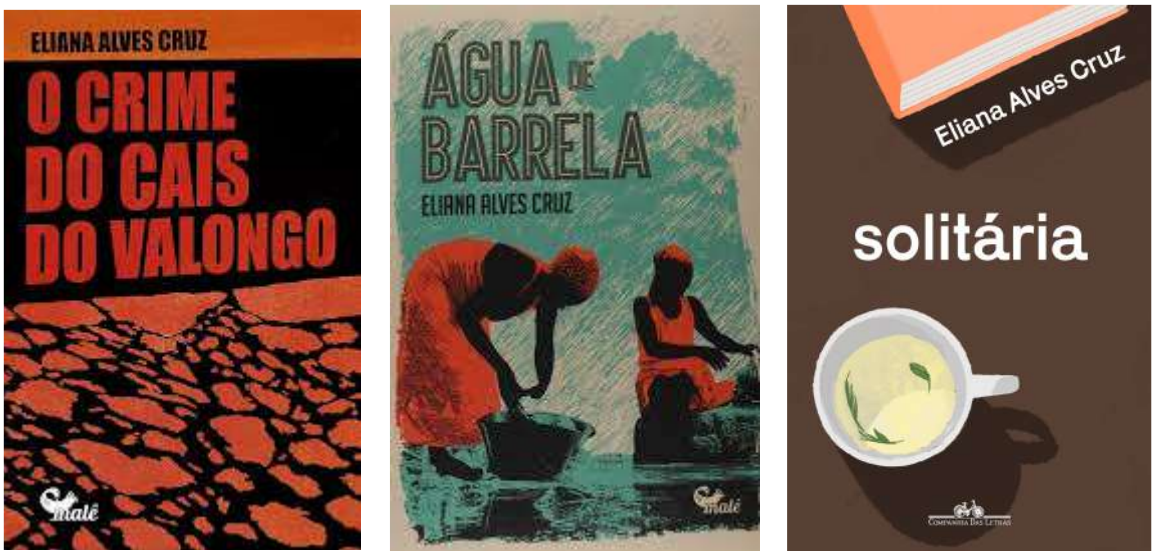
Como uma editora focada na diáspora africana e em questões raciais, a Pallas utiliza o paratexto para indicar que a obra é uma peça de contra-história, cujo selo editorial funciona como uma chancela de compromisso ético e político com a verdade histórica. Essa nova camada, sobreposta à litografia, opera como um limiar que convoca o leitor a um exercício de arqueologia do olhar. A capa não apenas ilustra a trama, mas estabelece um contrato de leitura onde o romance histórico é ressignificado como uma ferramenta de denúncia contra o apagamento institucional, transformando o livro em um monumento de memória coletiva. Ao contrário da abstração adotada por outras autoras do cânone

[122] Rua Direita. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/110859-rua-direita . Acesso em: 26 de março de 2026. Verbete da Enciclopédia.

contemporâneo, Eliana Alves Cruz utiliza outros paratextos, não apenas a capa, como veremos mais adiante, para consolidar sua obra como um arquivo de resistência.

O romance de estreia da escritora e jornalista carioca Eliana Alves Cruz, *Água de Barrela (2018a)* foi o vencedor do Prêmio Literário Oliveira Silveira, concurso promovido pela Fundação Cultural Palmares (FCP) em parceria com o Ministério da Cultura (MinC) em 2015. A única edição tem a capa criada por Bruno Pimentel Francisco a partir de fotos da Casa do Engenho Nossa Senhora da Natividade, selecionadas no arquivo da cidade de São Félix. Ao colocar mulheres negras em destaque, envolvidas em uma técnica de limpeza, o objeto-livro anuncia e conecta esse trabalho braçal à retirada das manchas da história oficial. O fundo e as figuras possuem um aspecto granulado e riscado, remetendo a técnicas de impressão manuais como a xilogravura ou o linóleo. As figuras estão curvadas, em uma postura que evoca tanto o esforço físico quanto a concentração.

Figura 19 - Capas dos romances de Eliana Alves Cruz,
***O crime do cais do Valongo*, *Água de barrela* e *Solitária*.**



Fonte: digitalizado pela autora.

Em *O crime do Cais do Valongo (2018b)*, a representação em um contraste agressivo de vermelho e preto das pedras "pé de moleque", fixadas no chão do cais histórico, no Rio de Janeiro, o único vestígio material do tráfico negreiro no continente, ponto de chegada de escravizados africanos e local em que se ambienta a narrativa, estampa a capa gerando impacto e simbolizando o trauma brasileiro da escravidão. O título não funciona apenas como um rótulo do gênero policial, mas, também, como uma etiqueta de denúncia

territorial, forçando o reconhecimento do Valongo como o 'marco zero' de um crime que a história oficial tentou pavimentar. Sob a luz de Betina González (2024), a genialidade de Cruz manifesta-se na capacidade de utilizar a forma do romance policial para escavar o arquivo da escravidão, transformando o paratexto em uma ferramenta de reparação que precede o próprio texto. O fato de o Cais ter sido reencontrado em 2011 e declarado Patrimônio da UNESCO em 2017[123] é fundamental, já que o livro surge, justamente, no vácuo desse silenciamento rompido. A partir do reconhecimento, o paratexto não apenas enquadra a ficção, mas territorializa a memória dos milhares de africanos que ali chegaram, transformando o objeto-livro em um monumento de resistência contra o esquecimento institucional.

Por fim, a capa de *Solitária,* com design de Giulia Fagundes, solidifica o processo de consagração de Eliana Alves Cruz ao abandonar a estética da Malê e adotar uma composição minimalista e simbólica que demonstra o isolamento e a rotina doméstica, temas centrais do romance. Neste caso, a Companhia das Letras recusa a leitura de nicho para impor um contrato de leitura de alta literatura universal. O fundo marrom escuro cria uma sensação de confinamento e melancolia, na impessoalidade característica desses ambientes, muitas vezes provisórios, remetendo ao "quartinho" das empregadas domésticas, espaço metafórico de subalternidade na narrativa. Uma xícara branca com chá verde, possivelmente erva-cidreira, comum em rituais caseiros, destaca-se no centro inferior, sugerindo pausas solitárias e o labor invisível das mulheres negras. Esse elemento, juntamente com a imagem do livro no canto superior, ancoram a capa nos objetos cotidianos, contrastando com o título em letras brancas grandes e alongadas, que enfatizam o diminutivo e a repetição para reforçar a ideia de isolamento dos trabalhadores domésticos.

A capa da primeira edição do romance *Ponciá Vicêncio* (2003, 2018), que narra a história de uma personagem negra, traz a imagem de mãos trabalhando com o barro e parte de uma face feminina. O rosto visível apenas parcialmente e a perspectiva de baixo sugerem uma identidade ainda em processo de revelação ou que foi fragmentada pelos processos históricos da escravidão e do racismo. Se no mito judaico-cristão o ser humano é feito do barro, na obra de Evaristo, esse "sopro de vida" é dado pelas mãos da própria mulher, pois, ao associar o trabalho manual com o ato criador divino, a personagem passa a ser não apenas o objeto moldado por Deus ou pela sociedade, mas assume o papel de artesã da própria vida. Já a edição mais atual apresenta a fotografia de uma mulher jovem cujo olhar confronta o leitor

[123] O ancoradouro funcionou por 20 anos e, estima-se, recebeu entre 500 mil e um milhão de africanos; já no Cemitério dos Pretos Novos jazem entre 20 e 30 mil corpos, depositados entre os anos 1769 a 1830.

e dá indícios de que pode ser a protagonista. Ambas, no entanto, estabelecem uma conexão imediata de alteridade, reflexo da escrita de Conceição Evaristo, que admite tratar seus personagens como parentes, como podemos observar no texto prefacial: "[...] o doloroso processo de criação que enfrentei para contar a história de Ponciá. Às vezes, não poucas, o choro da personagem se confundia com o meu, no ato da escrita" (Evaristo, p.7, 2018).

A sobreposição de uma grade hexagonal sugerindo uma trama, uma rede que protege e, ao mesmo tempo, organiza essa memória e retira a autoria negra da invisibilidade, colocando-a no centro de uma estética sofisticada dentro do sistema literário. Ao espalhar fotografias do acervo pessoal da autora pela capa e pela quarta capa de *Becos da memória* (2017/2024), inclusive nas partes internas delas, se apresentando como um álbum de família público, a edição indicia que a história contada está ancorada em fatos reais. Como a própria autora afirma no prefácio, o paratexto fotográfico atua para validar a dor e a vivência, enquanto o texto literário preenche as lacunas do esquecimento com a invenção: "minha memória ficcionalizou lembranças e esquecimentos de experiências que minha família e eu tínhamos vivido, um dia. Tenho dito que *Becos da memória* é uma criação que pode ser lida como ficções da memória. E, como a memória esquece, surge a necessidade da invenção" (Evaristo, 2024, p. 10). O uso do laranja e do roxo para atenuar as fotografias em preto e branco, criam uma sensação de luminosidade e de cor que contrasta com a dureza do cotidiano narrado, sugerindo a resiliência presente na Escrevivência.

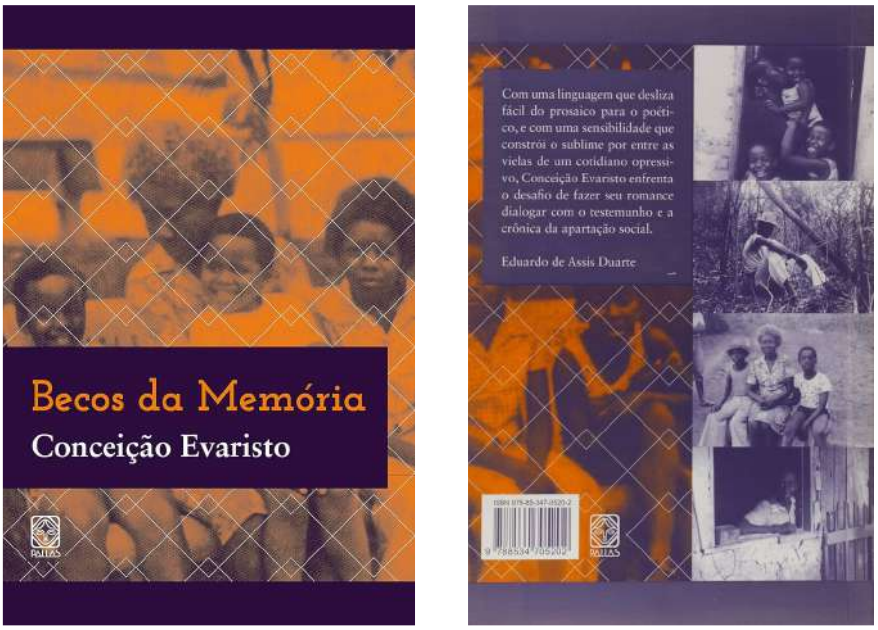
Figura 20 - À esquerda, capa da primeira edição/impressão, em edição especial pela Mazza Edições, em 2003; à direita, a capa da terceira edição, em 2017.



Fonte: digitalizado pela autora.

Diferente da auto referenciação comercial observada em autoras como Aline Bei, a obra de Conceição Evaristo utiliza o paratexto fotográfico – o arquivo pessoal e familiar – como um dispositivo de veracidade. Em *Becos da Memória*, as fotografias[124] não são apenas ilustrações, mas peritextos que ancoram a Escrevivência na realidade histórica brasileira. Essa estratégia editorial tensiona o conceito de ficção, pois, ao mesmo tempo em que a autora assume a invenção no prefácio, o aparato visual exige do leitor o reconhecimento do testemunho. Assim, o poder simbólico em Evaristo não emana apenas da chancela dos prêmios, da auto referenciação ou do arquivo fotográfico histórico, mas da autoridade da experiência vivida e compartilhada.

Figura 21 - Capa e contracapa do livro *Becos da Memória* trazem fotografias do acervo pessoal de Conceição Evaristo.



Fonte: digitalizado pela autora.

Por outro lado, a capa de *Canção para Ninar Menino Grande* (Pallas, 2022), da mesma autora, apresenta um deslocamento estético significativo em relação às obras analisadas anteriormente e, ao recorrer à pintura a óleo, a edição altera a forma como o poder simbólico e a autoria são projetados. A imagem central, que mostra um homem negro, sem os traços da face, elegante, segurando uma rosa, em um ambiente que sugere o interior de um abiente doméstico ou um camarim, vai sendo desconstruida nos detalhes pictóricos. Ao

[124] As edições anteriores, às quais não tivemos acesso, trazem, de modo semelhante, fotografias do acervo pessoal de Conceição Evaristo, como podemos visualizar em: https://pracaclovis.com/?p=4123 .

contrário das representações frequentes de homens negros ligadas à força bruta ou ao perigo, a capa foca na vulnerabilidade, no desejo e na subjetividade, o que está claro, especialmente, na presença de dois espelhos na cena, um à esquerda e um quadro/espelho à direita. A partir da construção da identidade - o homem olha para uma direção, mas o que vemos no reflexo são versões de si mesmo -, as múltiplas facetas de Fio Jasmim impactam sua masculinidade e refletem o seu abandono na vida das mulheres que o cercam.

Abordando outra perspectiva, a primeira versão do romance, quatro anos antes, foi publicada pela editora Unipalmares e traz na capa a ilustração de uma figura feminina segurando, entre o ventre e o peito, o que parece ser um coração entrelaçado a um instrumento de cordas, uma espécie de lira ou de harpa. O paradoxo da obra está representado na imagem da mulher negra, cujas cores falam de pulsão de vida, desejo e encontro, como o pilar emocional que “ faz ninar" a masculinidade negra, fragilizada em seus traços majestosos, como o adorno na cabeça e o porte, reforçando que, embora o título mencione o "menino grande", a centralidade e a força narrativas são as mulheres que atravessam a vida do protagonista.

Figura 22 - À esquerda, capa do romance *Canção para ninar menino grande,* de 2022, pela editora Pallas, traz a imagem de *Desdobramentos sobre sankofa*, de Antônio Obá, óleo sobre tela, 2021; à direita, capa da primeira edição, pela Unipalmares, em 2018, de autoria da ilustradora Iléa Ferraz.



Fontes: digitalizado pela autora; Letras/UFMG (2023)[125].

[125] https://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/1161-cancao-para-ninar-menino-grande

Embora o conceito de Escrevivência seja fortemente associado às vivências da mulher negra, nesta obra, especificamente, Evaristo o estende para a observação do outro masculino. A capa, com seus tons de ocre e vermelho, sugere uma intimidade que o paratexto fotográfico, mais documental, não alcançaria. Outrossim, a validação aparece em outros paratextos, como o texto da orelha, de autoria de Valter Hugo Mãe, um dos autores europeus mais lidos no Brasil, e da contracapa, escrito por Jeferson Tenório , vencedor do Jabuti por *O Avesso da Pele* e que representa a nova geração de autores negros que ocupam o centro do sistema literário.

As orelhas e contracapas, para Genette (2009), são componentes essenciais do peritexto editorial e a escolha desses escritores homens para ocupar esses espaços é uma estratégia de grande capital simbólico, pois conecta Conceição Evaristo a duas referências e dois pólos geográficos de consagração literária. O trecho a seguir demonstra como o endosso de Valter Hugo Mãe retira a obra do nicho local ou étnico e a coloca no patamar da grande literatura mundial que discute a condição humana, especialmente a imaturidade dos homens.

> É muito perfeita a visão de Conceição Evaristo sobre o amor de Fio Jasmim pelas mulheres enquanto padrão do sem-rumo do amor dos homens. As boas intenções do jovem, que ainda guarda nostalgia pela mãe de seus filhos, Pérola Maria, não impedem que acomode o seu coração no peito de outras mulheres. Eu devia defender os homens, fui até muito ensinado para isso em menino, mas não consigo. Não são todos assim, mas são tantos que eu diria ser a mais verdadeira das imaturidades masculinas. Conceição Evaristo explica com exatidão (Texto de orelha de *Canção para ninar menino grande*, Valter Hugo Mãe, 2022).

Quando realiza tais ponderações acerca do seu próprio gênero, Hugo Mãe valida o olhar crítico de Evaristo sobre o masculino, especialmente do homem negro, sinalizando ao leitor que o romance não é apenas uma história de amor, mas um tratado sociológico e poético sobre o patriarcado, a construção das masculinidades negras e a responsabilidade afetiva. O autor português também se coloca em uma posição de subordinação intelectual à de Evaristo, invertendo a lógica colonial. Por outro lado, ao trazer Tenório na contracapa, a obra cria uma genealogia, atuando como um mediador que diz ao público jovem que a obra de Evaristo permanece contemporânea e é essencial para entender o Brasil hodierno.

Ainda sobre a questão das imagens das capas, observamos que a substituição do registro fotográfico indicial pode sinalizar um amadurecimento do mercado editorial em torno do nome da autora mineira: se antes o arquivo pessoal era necessário para validar sua escrita, aqui a força estética da pintura icônica basta para anunciar a densidade da trama. O logotipo da editora na parte inferior e a tipografia limpa já são reconhecidos como o lugar de

fala de Conceição Evaristo e demonstram a estratégia política e de preservação da autonomia. Editoras como a Pallas têm um histórico de publicação de temas afro-brasileiros que precede o *boom* atual do mercado com a temática. Permanecer em uma casa editorial que sempre abriu as portas para o seu discurso é uma forma de exercer poder simbólico de resistência, pois ela prova que o prestígio da autora pode agregar à editora, pois é a instituição que ganha visibilidade e capital simbólico ao ter Evaristo em seu catálogo.

Por outro lado, em grandes conglomerados editoriais o departamento de marketing costuma ter a palavra final sobre a capa para garantir vendas em massa; como o uso de fotografias do acervo pessoal é um ponto inegociável da sua estética nas primeiras obras, manter-se em uma editora menor garantiria que o caráter de arquivo e testemunho não seja diluído por uma estética puramente comercial ou minimalista que apague as marcas da vivência. Editoras como a Pallas priorizam canais de distribuição e espaços menos hegemônicos, tais como escolas, bibliotecas comunitárias e eventos étnicos, que são onde se encontram os leitores prioritários das obras sobre Escrevivência, por exemplo.

Não é nossa intenção esmiuçar o design das capas, mas a discussão suscita alguns questionamentos que podem servir de base para futuras pesquisas, especialmente quando sabemos que há uma tendência contemporânea de homogeneização da estética por parte do mercado editorial, especialmente nas grandes editoras. A escolha da capa faz parte do processo de consagração e indica quem tem legitimidade no campo editorial, o que nos leva a questionar até que ponto as autoras têm poder e agência sobre a escolha das imagens de seus livros. Ainda que se verifique, nas obras analisadas, um zelo pelas particularidades de cada projeto literário, entendemos que a interlocução direta com as autoras por meio de uma entrevista, ao mesmo modo que Rezende (2026) nos relatou em uma conversa empírica, constituiria um subsídio metodológico valioso. As entrevistas possibilitariam confrontar a análise dos paratextos com as experiências reais de produção e circulação editorial.

Com a finalidade de contextualizar, de introduzir o leitor ao universo da obra e de compartilhar as inspirações de quem escreve, os prefácios podem ser escritos pelo próprio autor, que pode trazer relatos sobre o processo criativo, as razões para a escrita, o contexto de produção e, às vezes, comentários sobre edições anteriores, ou por um especialista na área, amigo, ou crítico, servindo, neste caso, como endosso e validação. Diferente do prólogo, o prefácio não faz parte da história fictícia ou do conteúdo técnico em si; ele é um texto dos bastidores da escrita e geralmente localiza-se em página ímpar antes do sumário. Em *Tudo é rio*, o prefácio assinado pela publicitária e escritora Cris Guerra exalta a prosa poética de Carla, definindo sua escrita como um bordado, legitimando a autora estreante. Ambas são

referências no cenário literário mineiro, Carla sendo sócia da agência onde Cris Guerra já atuou.

Falando em validação, observamos que as obras das escritoras negras do corpus parecem necessitar mais de legitimação externa. Nada ilustra melhor o que observamos em *Ponciá Vicêncio*: o posfácio escrito pela pesquisadora Maria José Somerlate Barbosa, da University of Iowa, inserida antes do início da narrativa na primeira edição, é posicionada como posfácio na publicação mais recente. Na medida em que novas edições e impressões vão sendo realizadas, esse reforço estratégico de credibilidade a partir de uma autoridade acadêmica internacional vai perdendo espaço dentro do livro. Já em *Becos da memória* temos dois posfácios, um de Simone Pereira Schmidt, doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), professora aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e outro de Maria Nazareth Soares Fonseca, doutora em Literatura Comparada pela UFMG e professora emérita da mesma universidade. Nessa obra ainda temos o texto da contracapa escrito por Eduardo Assis Duarte, professor da UFMG e um dos principais críticos e estudiosos da obra de Conceição Evaristo, e a orelha pelos editores, que muitas vezes assumem esse papel de apresentador. São pesquisadores que dedicaram décadas à literatura afro-brasileira, que estão ali não apenas pela visibilidade, mas para garantir que a obra ocupe o campo acadêmico, que historicamente excluiu vozes negras. Mais ainda, enquanto autores homens comumente já nascem dentro do círculo de confiança do sistema literário, autoras mulheres, especialmente, as autoras negras, precisam cercar o texto ficcional com um verdadeiro aparato de blindagem acadêmica para que sua obra seja lida como literatura e não apenas como relato ou documento que discute apenas questões de raça ou gênero.

O mesmo fenômeno ocorre com Eliana Alves Cruz, que, ao publicar por editoras como a Malê e a Pallas, já se posiciona politicamente. Suas obras, caracterizadas pelo resgate histórico, como *Água de Barrela*, *O crime do cais o valongo* e *Nada digo de ti, que em ti não veja*, reforçam, através dos peritextos, a pesquisa histórica rigorosa realizada pela autora. Enquanto a validação externa serve para combater o preconceito de que a literatura negra é apenas intuitiva, os textos de apoio provam que há método, arquivo e erudição. Essa necessidade de validação externa não é, de modo algum, uma fragilidade das obras, mas uma evidência do racismo estrutural do sistema literário. O paratexto, nesse sentido, é a ferramenta que as autoras e suas editoras utilizam para forçar a entrada no cânone, pois é como se o texto delas precisasse ser apresentado por uma autoridade para que o campo literário, ainda majoritariamente branco e acadêmico, se sinta seguro para celebrá-la.

Observamos, ainda, que muitas autoras, mas Conceição Evaristo em maior grau, trazem extensos agradecimentos iniciais, sinalizando a persistência de uma política da gratidão imposta às mulheres, uma espécie de pressão invisível do campo, sugerindo que elas precisam ser gratas pela oportunidade de escrever e de publicar. Podemos articular essa discussão como uma forma de reparação da dívida simbólica que o sistema exige de quem ocupa espaços não planejados para elas. Enquanto o autor homem, branco e canônico frequentemente se apresenta como um gênio isolado, reforçando o mito da criação autônoma, as escritoras negras mobilizam longas listas de agradecimentos e menções a quem "abriu caminhos". Para uma autora como Conceição Evaristo ou Eliana Alves Cruz, o agradecimento não é apenas polidez ou educação, mas a exposição da rede de sustentação. Ao agradecer a editores, militantes e acadêmicos, é como se elas dissessem: "Eu não cheguei aqui sozinha, e se vocês tentarem me apagar, terão que apagar toda essa rede".

Enquanto a autoria hegemônica frequentemente performa o mito da autonomia individual e da meritocracia, a escritora negra é levada a tornar o ato de agradecer uma ferramenta ambivalente: ao mesmo tempo em que celebra a coletividade da Escrevivência, por exemplo, expõe a exigência constante do sistema de que esses corpos justifiquem e partilhem a autoria de um espaço conquistado, em última instância, por seu próprio fôlego e excelência. Na obrigação de ser genial (Gonzalez, 2024), essa mulher não pode apenas *ser*, necessitando, antes, *provar* que atingiu determinado patamar de excelência.

Se observamos aleatoriamente livros brasileiros de autores homens, brancos, como Chico Buarque, figura recorrente nas premiações literárias, o que vemos são textos curtos, às vezes apenas uma frase de um crítico de prestígio, como “Chico Buarque é não só um grande escritor, ele é o cara: hilário, inovador, profundo” ou um resumo enfático e objetivo, atestando o nome já consagrado do autor e dispensando a necessidade de grandes justificativas. Já a quarta capa de *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, confirma nossa hipótese de que, para eles, o sucesso é lido como mérito nato: elogios como “Cristóvão Tezza é o crítico-escritor responsável por elevar o romance brasileiro a um novo patamar”, “Tezza produziu uma obra-prima” ou “É um livraço. Não é exagero…”. Vemos a mesma sistemática na quarta capa dos livros de Rodrigo Lacerda: “E quando o escritor é muito bom, como é o caso do Rodrigo Lacerda…”, “Rodrigo alcança o nível daqueles escritores que realmente fazem a diferença”, “...demonstra um domínio de estilo surpreendente”; e em um dos romances de Ruy Castro: “Consagrado como autor de grandes biografias, temos agora em Ruy Castro o biógrafo de um tempo - literariamente complementado por esplêndida ficção”. Esses exemplos são facilmente encontrados em uma visita à biblioteca ou à livraria e indicam

que, enquanto a paratextualidade de autores consagrados tende a ratificar uma autonomia estética centrada na erudição e na neutralidade do cânone, frequentemente estabelecendo uma fronteira de distanciamento e autoridade histórica e forjando a imagem de um intelectual cuja produção prescinde de suportes domésticos ou políticos para alcançar a universalidade, a produção contemporânea das mulheres ressignifica esses espaços.

De todo modo, nos peritextos das obras do corpus (ANEXO D), a escrita deixa de ser apresentada como um exercício de isolamento técnico para se revelar como um espaço das redes de apoio ou do do tempo fragmentado em que a obra foi concebida. Tais considerações estão evidentes nos textos das quartas capas e orelhas, como podemos observar nos dados organizados no quadro a seguir:

Quadro 5 - Mapeamento peritextual do corpus: legitimação e redes de apoio.

Autora	Obra	Orelha frente	Orelha verso	Quarta capa
Conceição Evaristo	Canção para ninar menino grande (Pallas)	Sinopse/blurb[126] de Valter Hugo Mãe	Cont sinopse/blurb de Valter Hugo Mãe	Blurb de Jeferson Tenório
	Ponciá Vicêncio (Mazza e Palas)	Depoimento da autora	Bio da autora (com foto)	Trecho da obra
	Becos da Memória (Pallas, 3ª ed)	Sinopse da editora	Bio da autora (com foto)	Blurb de Eduardo Assis Duarte
Maria Valéria Rezende	Quarenta dias (Alfaguara/ Companhia das Letras)	Bio da autora (com foto)	Sinopse da editora	Sinopse da editora
	Carta à rainha louca (Alfaguara/ Companhia das Letras)	Bio da autora (com foto)	Sinopse da editora + trecho da obra	"Da autora vencedora do prêmio Jabuti" + sinopse da editora
	Outros cantos (Alfaguara/ Companhia das Letras)	Bio da autora (com foto)	Sinopse da editora	Trecho da obra + sinopse

[126] Blurb é a breve descrição ou recomendação que aparece na capa, contracapa ou nas orelhas do livro, um texto elogioso ao autor, em geral curto, composto de uma ou duas frases e às vezes de uma única palavra. É elemento quase obrigatório no mercado literário americano, mas nem sempre é utilizado no Brasil, podendo ser extraído de uma resenha publicada, ou sob encomenda. Considerando que o burb é mais relacionado à promoção e ao marketing do que com literatura ou crítica literária, preferimos utilizar ao longo do texto os termos endosso, depoimento ou texto de quarta capa.

Eliana Alves Cruz	Água de barrela (Malê)	Blurb de Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo, mestre em Estudos Literários Unesp	Bio da autora (com foto)	Trecho da obra e o nome de Eliana Alves Cruz
	Nada digo de ti... (Pallas)	Blurb de Jaquelina Gomes de Jesus, professora IFRJ	Bio extensa e foto da autora	Blurb da atriz e escritora, Elisa Lucinda
	O crime do cais do Valongo (Malê)	Blurb de Nei Lopes	Bio da autora (com foto)	Blurb de Flávia Oliveira, jornalista
	Solitária (Companhia das Letras)	Sinopse da editora	Bio da autora (com foto)	Sinopse da obra pela editora, mais blurbs de Conceição Evaristo e de Itamar Vieira Junior
Micheliny Verunschk	O som do rugido da onça (Companhia das Letras)	Sinopse da editora	Bio da autora (com foto)	Blurbs de Itamar Vieira Junior e de Ailton Krenak
	Caminhando com os mortos (Companhia das Letras)	Blurb de Natalia B Polesso	Bio da autora (com foto)	Blurbs de Manuela D'Ávila e Bianca Ramoneda
Socorro Acioli	A cabeça do santo (Companhia das Letras)	Sinopse da editora	Bio da autora (com foto)	Blurb de José Eduardo Agualusa + Resenha da editora
	Oração para desaparecer (Companhia das Letras)	Blurb de Pilar del Rio, escritora, jornalista e tradutora espanhola.	Bio da autora (com foto)	Sinopse da editora + blurb de Mia Couto
Natália Borges Polesso	A extinção das abelhas (Companhia das Letras)	Blurb de Carola Saavedra, blurb do Publishers Weekly + sinopse da editora	Bio da autora (com foto)	Sinopse da obra (editora)
	Foi um péssimo dia (Dublinense)	Blurb de Luisa Geisler	Bio da autora (com foto)	Trecho da obras + sinopse da editora
	Controle (Companhia das Letras)	Blurb de Carola Saavedra	Bio da autora (com foto)	Blurb de Carola Saavedra + sinopse da editora
Jarid Arraes	Corpo desfeito (Alfaguara/	Bio da autora (com foto)	Trecho obra + sinopse editora	Sinopse da editora

	Companhia das Letras)			
Carla Madeira	Tudo é rio (Quixote +Do e Record)	Blurb de Martha Medeiros (na 1ª ed apenas texto dos editores)	Bio da autora (com foto)	Trecho curto da obra (ambas edições)
	A natureza da mordida (Quixote +Do)	Sinopse da editora	Bio da autora (com foto)	Sinopse (dos editores)
	Véspera (Record)	Blurb de Rodrigo Lacerda (Premiado escritor, editor brasileiro)	Bio da autora (com foto)	Trecho da obra
Aline Bei	O peso do pássaro morto (Nós e Companhia das Letras)	CL: Sinopse da editora / Nós: blurb de Micheliny Verunschk	Bio da autora (com foto) na Companhia das Letras; somente biografia na Nós	Nós: (Nenhum elemento) Comp. Letras: resumo + blurbs de Jarid Arraes e de Jeferson Tenório. Crédito da imagem da capa.
	Pequena coreografia do adeus (Companhia das Letras)	Sinopse da editora	Bio da autora (com foto)	Resumo + blurbs de Carola Saavedra e João A Carrascoza. Crédito da imagem da capa.
Mariana S. Carrara	Se Deus me chamar não vou (Nós, 2ª ed)	Blurb de Sheyla Smanioto	Bio da autora	Trecho + "Da mesma autora de *É sempre a hora da nossa morte amém*"
	Não fossem as sílabas do sábado (Todavia)	Sinopse da editora	Bio da autora (com foto)	Trecho da obra
	A árvore mais sozinha do mundo (Todavia)	Sinopse da editora	Bio da autora (com foto)	Sinopse + trecho
	É sempre a hora de nossa morte amém (Nós)	Blurb Dep. Tati Bernardi	Bio da autora (sem foto)	Trecho + Da mesma autora de "*Se Deus me chamar não vou*"
Andrea del Fuego	A pediatra (Companhia das Letras)	Sinopse (editora)	Bio da autora (com foto)	Blurb Dep. Fernanda Torres

Fonte: elaborado pela autora a partir dos dados da pesquisa.

Os dados também sinalizam, por outro lado, uma forte presença de outras mulheres assinando os endossos, a maioria escritoras e pesquisadoras, totalizando 20, contra os 12 homens. Tais elementos não apenas apresentam a obra e atestam sua genialidade como forma de autorização, mas indicam uma rede de proteção, uma coletividade, transformando o reconhecimento de suas dívidas simbólicas - a mulher ciente da precariedade do seu lugar de fala - em uma estratégia de sobrevivência e de ocupação dos espaços.

Quando uma escritora assina a orelha de outra, ela não está apenas fazendo um elogio, mas está emprestando seu capital simbólico para expandir o espaço daquela no campo, em uma espécie de ponte, mas, além disso, ela rompe com o ciclo de dependência da aprovação masculina para que uma obra seja considerada séria. Temas considerados femininos pelo viés de gênero, como os afetos, o cuidado, o ambiente doméstico, são frequentemente lidos como menores e percebemos que conexões assim permitem que diferentes estéticas femininas se validem: uma autora de ficção histórica, como Eliana Alves Cruz, pode ser apresentada por uma poeta, criando uma teia de significados que enriquece a percepção da autoria de mulheres como plural e heterogênea. Ao ocuparem esses espaços de mediação, elas estabelecem redes de apoio, de legitimação e de proteção simbólica que desafiam as hierarquias tradicionais do campo literário, funcionando como estratégias de territorialidade que fazem o peritexto deixar de ser somente um convite à leitura para se tornar um manifesto de ocupação. Nessa dinâmica, o capital simbólico não é acumulado individualmente, mas distribuído nessa rede de apoio, validando a memória e a subjetividade femininas como temas universais.

Nesse sentido, Ribeiro faz um alerta de que as decisões erradas nos paratextos podem se transformar em um estigma que marca o livro para sempre, o que podemos observar como a tendência observada em algumas autoras consagradas de limpar o paratexto de selos publicitários, a exemplo de Carla Madeira na edição da Record de *A natureza da mordida*. Uma vez que o capital simbólico está consolidado, o excesso de fiança pode parecer uma muleta.

> [...] Muitas vezes, o nomão ou a nomona ajudam a alçar o iniciante a "promessa da nova geração". Muitas vezes, tudo fica apenas na promessa, porque são muitos os elementos que levam alguém ao cânone. No entanto, esses mecanismos (que chamam por aí de legitimadores ou tais) estão aí e mantêm a marcha, desde que o mundo é mundo e tem livros com que se preocupar. Um iniciante geralmente vai em busca de um(a) fiador(a) relevante, que o/a ajude a se destacar ou ao menos a convencer os resenhistas e os colegas de labuta. É uma espécie de QI (quem indica) literário e que não tem demérito por existir. Qual é o problema de dizer que alguém é promissor ou que vale a pena prestar atenção? [...]

> E essas escolhas vão afetar um livro para sempre. Conheço quem opte sempre por publicar livros "secos", despidos de quaisquer paratextos que os distorçam ou emoldurem; conheço quem prefira ser apresentado(a), convidando professores, críticos e outros escritores(as) a entregar o texto ao(à) leitor(a); e conheço quem tenha tomado decisões erradas, erradíssimas, e tenha sido marcado de tal forma que o que era para ser um texto fiador ou de apresentação se transformou em um estigma (Ribeiro, 2019).

A "justa medida" de que Ribeiro (2019) fala é o que define a soberania da autora: saber quando precisa de aval ou quando o próprio nome já basta. No caso das mulheres brasileiras contemporâneas, essa fiança assume um caráter de estratégia de sobrevivência, pois, ao recrutarem fiadores relevantes – de acadêmicos a celebridades literárias –, essas autoras não buscam apenas incentivar a obra, mas construir uma blindagem paratextual. O texto da autora ilumina o fato de que a orelha, assim como a quarta capa e o prefácio, são espaços onde as mulheres escritoras negociam, de certo modo, sua entrada no cânone.

Para além do interesse pelo conteúdo dos textos das orelhas e das contracapas, quando nos deparamos com as dedicatórias das obras do corpus, além do interesse sobre o que diziam sobre as narrativas, nos motivamos a fazer uma outra pergunta: a quem se destinam? Alguns deles extensos, elencam uma série de pessoas importantes às autoras, normalmente mulheres. Observamos que dedicar, ato público destinado ao dedicatário, mas endereçado, do mesmo modo, ao leitor, que é chamado a testemunhar, assim como agradecer, funciona como um dispositivo estratégico de legitimação para as autoras brasileiras, atuando como um vestíbulo que negocia a autoridade e orienta a recepção da obra em contextos frequentemente hostis ou céticos à escrita de mulheres, como veremos a seguir.

Quando publicou *Úrsula* (1859), Maria Firmina dos Reis escreveu uma dedicatória e um prólogo marcados pelo tom de modéstia, descrevendo sua educação como "acanhada" e seu livro como "humilde", uma tática para desarmar a crítica que apenas "tolerava" a mulher que escrevia e publicava. De modo semelhante, em *A Rainha do Ignoto* (1899), Emília Freitas comparou sua obra a um "ramalhete de flores das mãos grosseiras de uma camponesa", usando o rebaixamento como licença poética para garantir a circulação do texto nacional. Esses dois exemplos demonstram a força performativa que a dedicatória possui, criando uma zona de transação onde o apoio do dedicatário ajuda a validar a qualidade ou a intenção do escrito, funcionando como ponte de acesso ao campo literário, permitindo que ela negocie sua autoridade dentro de um mapa de relações de poder historicamente desiguais. As epígrafes e dedicatórias ajudam a definir o estatuto genérico da obra, fornecendo chaves interpretativas que legitimam as escolhas estéticas da autora perante o leitor. Eles também preparam o espírito do público para aceitar o inverossímil ou temas que

fogem ao decoro esperado de uma mulher, como o uso de ciências ocultas, no caso da autora do primeiro romance de literatura fantástica do Brasil, Emília Freitas.

Na geração de escritoras do corpus, no entanto, a dedicatória costuma homenagear suas linhagens, como mães, avós, ancestrais escravizadas, às mulheres que vieram antes, em um típico gesto da literatura afro-brasileira e feminista, funcionando como reparação simbólica e inscrevendo a importância da genealogia para elas. Dirigir-se a comunidades abstratas ("aos que resistem", "aos que vieram antes de mim", "aos que não foram ouvidos"), deslocando a mensagem privada para uma função de manifesto e abandonando o caráter de homenagem, demarca uma posição. Em *Água de Barrela*, por mais que não tenhamos uma dedicatória explícita, podemos entender as fotografias e a árvore genealógica dispostas nas páginas iniciais antes mesmo do início da narrativa, como uma homenagem à família e aos pares. Já em livros como *Água de barrela*, *Solitária*, *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, as dedicatórias e os agradecimentos recolocam o texto dentro de uma cadeia de memória coletiva, e o primeiro deles, especialmente, reforça o estatuto de romance de arquivo ou de linhagem, orientando a leitura como gesto político de reescrita da História, como podemos observar nos exemplos abaixo:

CORPO DESFEITO	Aos que foram desfeitos.
CAMINHANDO COM OS MORTOS	Em memória de Henry, Jacinta e Belinha.
CANÇÃO PARA NINAR MENINO GRANDE	Este livro é oferecido a todas as pessoas que se enveredam pelos caminhos da paixão e que, mesmo se resfolegando em meio a muitas pedras, não se esquecem do gozo que as águas permitem. É uma celebração ao amor e às suas demências. É ainda um júbilo à vida, que me permite embaralhar tudo: vivência e criação, vivência e escrita. Escrevivência.
PONCIÁ VICÊNCIO	Este livro é de uma de minhas irmãs, a mais velha, a que talvez nunca irá lê-lo, pois há anos que Maria Inês se assemelha a Ponciá Vicêncio, e se guarda em seu mundo. É de Ainá, minha filha, especial menina, aquela que veio com seus mistérios para engrandecer a minha vida. É de minha mãe, que tanto sabe do tempo de espera... É de minhas irmãs e irmãos, testemunhas de tantas histórias... É de todas as pessoas (e são muitas) que atravessam os meus dias deixando um confortante sabor de ternura.

BECOS DA MEMÓRIA	*In memorian* Ao Oswaldo, saudoso companheiro meu, que, compartilhando comigo os cuidados necessários para a sobrevivência de Ainá, nossa filha, minha especial menina, testemunhou a escrita do original de Becos. Ele tomou o rumo da derradeira viagem, muito tempo antes de o livro ser editado. Aos de minha família, tio e tias, ancestrais profundamente inscritos em minha memória: Tio Oswaldo Catarino Evaristo, dele as minhas primeiras lições de negritude. Tia Adélia, a que, sonhando ser professora, dizia ter uma escola particular em sua pobre casa. Velha Lia, minha tia-mãe, a que me criou, mulher de palavra e da palavra, a quem devo tantas histórias. Laurinda, dessa minha tia, a lembrança do natal mais doce de minha infância. Uma longa bala e uma minúscula maquininha de costura de plástico, presentes enrolados em celofanes coloridos.
NADA DIGO DE TI, QUE EM TI NÃO VEJA	Para todos os que desejam ardentemente honrar o tempo, com a honestidade e a coragem de revelar a sua essência mais profunda.
CRIME DO CAIS DO VALONGO	Para todos os meus mais velhos, nas figuras de meu pai Eloá e minha mãe Lina (in memoriam), por me darem o mapa de onde vim. Para os meus irmãos Adriana, Paulo, Bárbara, primos e amigos contemporâneos, por fincarem meus pés na urgência de viver irmanados em nosso tempo. Para meus filhos Jorge Alexandre e Julia, presentes lindos da "deusa-ventre" nesta existência, por me fazerem mirar o futuro com os olhos cheios de amor.
SOLITÁRIA	Para minha tia Maria da Glória, a Dodó, cujo rosto nunca vi e de quem apenas sei que o trabalho nunca a libertou.

Como vimos, nenhum elemento de um livro existe por acaso, todos servem para garantir que o texto seja recebido de uma determinada maneira. No caso dos agradecimentos, diferentemente das dedicatórias, são mais pragmáticos e detalhados, focados na colaboração técnica e no suporte que tornaram o livro possível. Trata-se de um testemunho público para reconhecer a ajuda material, intelectual ou moral recebida durante a gestação da obra. Ao agradecer a arquivos, bibliotecas ou especialistas, as autoras provam que a obra é baseada em pesquisa e rigor, do mesmo modo que agradecer a nomes influentes do campo literário funciona como um endosso implícito ao capital social e cultural, como observamos em *O som do rugido da onça*:

> Agradeço o trabalho dos inúmeros indígenas, antropólogos, escritores e estudiosos no Brasil e na Europa, que fundamentaram a pesquisa deste romance. E os esforços e a generosidade da tradutora e pesquisadora

> Marcia Huber, que investigou e enviou de Munique, na Alemanha, informações preciosas sobre o período em que as crianças indígenas denominadas Juri e Miranha viveram naquela cidade. Agradeço ainda as leituras generosas de Itamar Vieira Junior, Manuel Herzog, Ana Claudia Behrens, Adrienne Myrtes e André Balaio, entre alguns primeiros leitores.

Identificamos, ainda, que algumas autoras revelam as condições em que o livro foi escrito, a partir de bolsas de estudo, apoios institucionais ou editais, conferindo um status profissional ao ato de escrever, como vemos em Socorro Acioli (2014):

> As primeiras ideias deste romance foram escritas em 2006 para a oficina de criação e roteiro "Como contar um conto", ministrada por Gabriel García Márquez na Escuela de Cine y TV de San Antonio de Los Baños, em Cuba, entre 2 e 5 de dezembro. A aprovação, o entusiasmo e o incentivo de García Márquez diante deste projeto foram fundamentais para que eu seguisse com o trabalho até o fim, e é por ele que começo os meus agradecimentos. Mais que isso: o livro é para ele. Também sou grata à EICTV, a María Julia e Alquimia, pela oportunidade de fazer parte da última turma dessa prestigiada oficina.
> [...] Minha gratidão aos professores Lívia Reis (minha orientadora), Eurídice Figueiredo e Victor Hugo, que avaliaram este trabalho durante o Exame de Qualificação do Doutorado em Estudos de Literatura da UFF, apontando a luz necessária para o amadurecimento do texto e das questões que o envolvem.

Indo além, os agradecimentos transcendem a função técnica, como elencado por Genette (2009), e tornam-se um espaço político. Ao contrário do gênio isolado da tradição patriarcal, as autoras utilizam o peritexto dedicatório para explicitar a rede de sustentação que torna o texto possível, o que pode ser observado, especialmente na grande quantidade de autoras que agradecem as suas editoras (às profissionais, não às casas editoriais), agentes, aos responsáveis pelas primeiras leituras críticas e, em grande medida à família e aos filhos, como podemos observar em alguns exemplos a seguir:

CABEÇA DO SANTO	À leitura atenta e contundente da querida Julia Bussius, editora da Companhia das Letras, cujo trabalho foi fundamental para esta obra. A minha querida agente e amiga Lucia Riff, por todo o apoio e incentivo
ORAÇÃO PARA DESAPARECER	Às minhas editoras Julia Bussius e Stéphanie Roque, pelo trabalho competente e amoroso comigo e com este texto

A NATUREZA DA MORDIDA	Ana e João, agradeço por sentir tanto amor por vocês. Prometo voltar a ouvi-los. Voltarei também a comprar comida e pasta de dente. / Zinho, não é fácil ficar ao lado de uma mulher com uma história agarrada no corpo, mas com você, tudo se torna um movimento de amor. Essa mordida é nossa!
A EXTINÇÃO DAS ABELHAS	Quero agradecer aqui a todas as pessoas que em algum momento, nos últimos cinco anos, me ouviram dizer: estou escrevendo um livro. Estou escrevendo um livro sobre uma mulher, não, sobre um bando de mulheres, um bando de gente no fim do mundo, não estou escrevendo um livro sobre o colapso, estou escrevendo um livro sobre uma mãe e uma filha, estou escrevendo um livro sobre amizade, estou escrevendo um livro sobre o agora, até eu acertar sobre o que estava escrevendo e justamente por isso não poder mais dar uma resposta curta. Agradeço a quem também ouviu as respostas longas e, finalmente, a quem leu os diversos estágios deste A extinção das abelhas: Dani, meu amor, obrigada por todas as conversas. Natalia Affonso, Nanni Rios, Leo Tavares e Aline Job, obrigada pelas leituras e comentários nos diversos estágios do livro. Moema Vilela, Carolina Carraro, Letícia Oliveira e Camila Dalbem, obrigada pela leitura carinhosa. E por fim, Marianna Teixeira Soares e Luara França, obrigada por acreditarem nesta história.
PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS	à Família [...] pelo Apoio incondicional. à Lucia Riff, por me dar a Mão e dividir comigo a sua Experiência. [...] aos Poetas Stefanni Marion e Rafael Cavalcanti, pelas trocas Inspiradoras de cartas, cafés e flores mortas. ``a leitira Sline, que sem querer me mostrou o Título desse livro. [...] às minhas editoras, camila Berto e Stéphane Roque, que me lembraram da Força e do Prazer de trabalhar em grupo. Às minhas preparadoras de texto, Ciça Caropreso e Lucila Lombardi, pela Sensibilidade. às minhas preparadoras de texto, Ciça Caropreso e Lucila Lombardi, pela Sensibilidade. à Companhia das Letras, por receber minhas palavras magras em um Barco. aos meus Leitores, especialmente. por me darem o Tempo e os Olhos nas páginas que escrevo.
A ÁRVORE MAIS SOZINHA DO MUNDO	Agradeço imensamente às famílias de fumicultores que me acolheram e me abriram suas vidas, e a todos os profissionais e interessados que responderam perguntas e compartilharam seus estudos e pesquisas. Obrigada à Jéssica e à Rafaela, pelo firme incentivo desde a primeira menção à ideia. Obrigada de coração também à Rute e à B. pela leitura e pelas sugestões tão especiais. Obrigada de novo à Camila, pela primeira leitura de sempre, e ao Eduardo por me ler de perto, viajar comigo e se engajar em todos os assuntos que me encontram.
É SEMPRE A HORA DA NOSSA MORTE AMÉM	Agradeço a todas as pessoas queridas que colaboraram com este livro fornecendo medos e lidando com os meus tantos pavores. Obrigada à tia e aos tios pelo fusca, ao primo Gui pelas perícias e necrópsias, ao Danilo pelos palpites musicais, e à Marieta pelas anedotas escolares. Obrigada à Luciana pelas noções de abrigos, instituições e muito mais. Obrigada à Rafa e ao Du pela leitura atenta e carinhosa, e à escritora Ana Rüsche pela leitura profissional e afetiva. Obrigada à Tati Bernardi pela leitura tão intensa e generosa. Agradeço também aos meus pais, com seus medos tão adequados, sempre na medida certa para amparar minhas ponderações e ousadias. Obrigada ao Perdoai e ao Ofendido, pseudônimos dos meus vira-latas Tabu e Lori Lamby.

	Obrigada à Mila por ser tudo isso, e topar brincar assim com nossas verdades e fantasias.
SE DEUS ME CHAMAR NÃO VOU	Este livro teve apoio da Edith, na figura de Marcelino Freire, a quem seremos eternamente gratos.

Assim, o agradecimento deixa de ser uma formalidade para tornar-se a exposição de um capital social horizontal, onde a voz da autora se funde ao coro das que a precederam e das que a sustentam no presente. São especialmente profundos e extensos os agradecimentos e as dedicatórias que Conceição Evaristo faz nos romances *Canção para ninar menino grande* e *Becos da Memória* e que, ao contrário dos demais, são deslocados para a abertura do livro, dos quais aqui destacamos alguns trechos:

CANÇÃO PARA NINAR MENINO GRANDE	A Isabella Rosado Nunes, a que primeiro ouviu e leu as histórias de Fio Jasmim, e juntas ficamos buscando reconhecer alguns personagens reais, que comprovam a existência de Jasmim e de algumas de suas mulheres, no texto real, concreto da vida. Foi bom apresentá-la ao Jasmim, quando eu mesma ainda estava tentando entender o moço. A Ludmilla Lis, que tanto se admirou com o meu jeito de contar as histórias de Fio Jasmim e leu, para eu ouvir, com tamanha ênfase a narrativa, me ajudando a não perder o fio da meada. E, com uma sensibilidade só dela, vislumbrou como a escrevivência, condição que sempre pretendo marcar na minha escrita, não se esgota em experiência pessoal, mas se enreda, se cumplicia, se (con)funde com tantas outras vivências de mulheres.
BECOS DA MEMÓRIA	Repito os meus agradecimentos ao entregar esta 3ª edição de Becos da memória ao público leitor e relembro os vinte anos de espera, depois de frustradas buscas para publicação, em que os originais do livro ficaram guardados na "gaveta do esquecimento". Trago essa lembrança da ""longa espera"" para celebrar em profundidade e afirmar o nosso direito à festa de Becos, desde a 1ª edição, em 2006, pela Mazza Editora. Repetimos os festejos pela 2ª edição, em 2013, pela Editora Mulheres. Em 2016, ""la folie"" foi proporcionada pela editora Anacaona, com a tradução da obra para a língua francesa. Hoje, a festa da 3ª edição é proporcionada pela Pallas Editora. Becos da memória volta ao público leitor, graças ao empenho da Pallas, que tem investido em outras obras de minha autoria. Meus agradecimentos às editoras e ao público leitor, que têm transitado comigo pelos Becos da memória. Uma gama imensa de pessoas: leitoras, leitores, pesquisadoras, pesquisadores que vêm acolhendo e divulgando o livro. [...]

Enquanto as teorias dão enfoque na relação entre autor e instituição, autoras como Conceição Evaristo e Eliana Alves Cruz vão além ao utilizarem os agradecimentos para construir um espaço coletivo. Elas agradecem aos antepassados, aos coletivos de mulheres negras e mediadores de leitura, inserindo o romance como parte de um projeto de reparação histórica.

Ao cruzarmos a análise dos agradecimentos com o perfil editorial das obras, percebemos que esses peritextos operam em duas frentes de legitimação. Nas grandes editoras, os agradecimentos funcionam como um selo de qualidade profissional, onde a autora é inserida em uma linhagem de excelência técnica. Já nas editoras de nicho, os agradecimentos atuam como uma territorialização do afeto, transformando o livro em um artefato de resistência. Para as autoras do corpus, o agradecimento não é apenas um gesto de cortesia, mas a materialização da rede de apoio que sustenta a sua autoria. É o espaço onde o 'eu' da escritora admite sua dívida com o 'nós' da coletividade, subvertendo a lógica do isolamento literário e reafirmando que, na literatura contemporânea brasileira produzida por mulheres, ninguém escreve – ou publica – sozinha.

Já as epígrafes podem indicar o diálogo que o autor está estabelecendo com o leitor ou a atmosfera que ele busca criar - ela é, muitas vezes, a chave de leitura, que dá pistas ao leitor ou o confunde: às vezes ela antecipa o tema, ou funciona por contraste e, em outra, ainda, é pura reverência. De todo modo, a escolha nunca é neutra: uma voz popular, um verso, uma frase deslocada ou até uma imagem, ela indica de onde e com quem o autor dialoga. Genette (2009) indica que as epígrafes têm funções de caráter legitimatório, quando cita o cânone, de comentário temático e relação intertextual ostensiva, podendo vir apenas no início do livro ou abrir partes e capítulos.

No seu conjunto, os romances do corpus usam epígrafes de modo intensivo para abrir um diálogo entre a erudição e a ruptura com a tradição, situando as obras na intersecção entre o pertencimento ou não ao cânone e, assim, muitas vezes também no reconhecimento ou não pelo leitor. Citamos algumas: “Já não era uma menina com seu livro, era uma mulher com seu amante. Clarice Lispector”; “Se é difícil carregar a solidão, mais difícil ainda é carregar uma companhia. Lygia Fagundes Telles”; poemas “A queda” e “Um jardim para Ingeborg”, de Ana Martins Marques; um poema de Wislawa Szymborska, e “Un pájaro de papel en el pecho dice que el tiempo de los besos no ha llegado”. Como mostramos no ANEXO D, grande parte das epígrafes de abertura das obras são de escritoras.

Em romances polifônicos como *A extinção das abelhas* e *A árvore mais sozinha do mundo*, elas podem variar conforme o bloco, diferenciando as vozes narrativas e

orientando a chave interpretativa da seção. Tais observações serão realizadas de maneira mais contextualizada na análise de cada uma das obras na seção a seguir. Elas podem, ainda, introduzir a leitura em perspectiva ensaística ou histórica, fazendo da epígrafe um micro prefácio temático, que antecipa o eixo de crítica. Por fim, ainda vale destacar que as escritoras negras analisadas no corpus não utilizaram epígrafes para introduzir a narrativa ou ao longo do texto. A exceção é Eliana Alves Cruz em *Nada digo de ti, que em ti não veja,* que abre cada um dos cinco capítulos com uma epígrafe distinta, excertos de documentos como as Ordenações Filipinas (1603), a Inquisição Portuguesa (1536) e a obra escrita por Santo Agostinho, *De Adulterinis Conjugiis* (Sobre os Casamentos Adúlteros) no século V.

A maioria das obras não traz sumário, mas as exceções são *Controle*, *Oração para desaparecer*, *Solitária*, *Água de barrela* e *Nada digo de ti*. Já a página de rosto, que, geralmente, consolida a inscrição do gênero, identificando se é um romance, uma novela, uma seleção de contos ou de poesia, não menciona ou simplesmente suprime a menção de qualquer enquadramento, como uma forma de contrato mais ou menos forte com a ficção. Quando uma obra como *Corpo desfeito* ou *Controle* omite sua arquitextualidade[127], ela está recusando o contrato de leitura tradicional e exigindo que o texto seja lido por sua própria força estética, e não por uma categoria de prateleira. Uma página de rosto do corpus traz um elemento excepcional: *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, reeditado pela Companhia das Letras em 2025, após o fim do contrato de direitos autorais com a Editora Nós, faz referência ao posfácio do escritor brasileiro, Marcelino Freire, cuja chancela reforça o capital simbólico dele para acompanhar Aline Bei na entrada da nova casa editorial. Atitude semelhante vemos em *Se deus me chamar não vou*, primeiro livro de Mariana Salomão Carrara, cuja necessidade de chancela podemos observar no agradecimento inicial: “Este livro teve apoio da Edith, na figura de Marcelino Freire, a quem seremos eternamente gratos”.

Por fim, vale um apanhado geral acerca dos títulos, já analisados individualmente. Dispositivos de designação, tematização e sedução podem ser, segundo Genette (2009), temáticos, quando deixam explícito o assunto, ou remáticos, aqueles que criam conotações ou enigmas, nos ajudando a entender como as autoras do corpus negociam o sentido de suas obras antes mesmo do primeiro parágrafo. Enquanto alguns deles identificam o sujeito da narrativa, fixando o nome da personagem ou da obra no mercado, como vemos em *Ponciá Vicêncio* (Conceição Evaristo) e em *A pediatra* (Andréa del Fuego),

[127] Em todas as obras do corpus, a única menção ao gênero está nos dados da ficha catalográficas, às vezes posicionada no início e outras ao final do livro. Os termos utilizados são ficção/brasileira, mais utilizada pela Companhia das Letras, e romance/brasileiro, e alguns deles fazem menção à literatura negra e apenas uma à “maternidade”, “mulheres” e “luto”.

esse último a partir da identificação por profissão/papel social, outros, mais longos e complexos, funcionam como um peritexto de prestígio, elevando o status da obra antes da leitura.

Observamos, no entanto, que as autoras contemporâneas têm optado por títulos altamente metafóricos e extensos, a exemplos dos de Carrara e Bei para apontar, talvez, para a densidade poética. Ao utilizarem títulos com essas características, recusam a descrição direta para forçar o leitor a entrar em uma atmosfera. Já os títulos como os de Eliana Alves Cruz tendem a ser mais mais objetivos, como vemos em *O crime do cais do valongo*, *Água de barre*la e *Solitária*, pois há um compromisso com a reparação histórica, e assim o arquivo e o título funcionam como um marco de realidade. Já a presença no corpus dos títulos remáticos, aqueles que designam a forma ou o gênero da obra, funciona como uma declaração de soberania estética: ao contrário do título temático, que foca no conteúdo, este foca no "como", na arquitetura do texto. Em *Carta à rainha louca*, o título não é apenas o nome do livro, é a definição do seu dispositivo técnico, forçando o leitor a ler o romance como um documento histórico/epistolar. Já em *Pequena coreografia do adeus*, o uso do termo "coreografia" sugere que a narrativa não deve ser lida apenas pela semântica das palavras, mas pelo ritmo e pelo movimento visual do texto no papel, que, no caso dela, flerta com a poesia. É a metalinguagem da forma moldando a recepção. Por outro lado, a *Canção de ninar,* de Evaristo, não é uma leitura voltada para as crianças, mas para um homem adulto; do mesmo modo que a *Oração*, de Socorro Acioli, é um dispositivo de apagamento, subvertendo a expectativa de gênero.

Essa classificação, entretanto, não é estanque, já que um título pode acumular funções. No caso de *Becos da memória*, por exemplo, embora pareça temático, ele carrega um peso remático implícito: a ideia de que o livro é um mosaico, uma arquitetura de becos, e não uma estrada linear. Se em décadas passadas víamos títulos puramente identificativos, observamos uma tendência na literatura contemporânea e que se confirma no corpus, da utilização de títulos conativos e metafóricos como uma forma de marcar a autoria e emprestar profundidade lírica e estética. O campo literário hegemônico costuma rotular a escrita de mulheres como intuitiva, leve, romântica, mas vemos que títulos como *O peso do pássaro morto*, *A natureza da mordida*, *Véspera*, *O som do rugido da onça*[128], *A extinção das abelhas*, *A árvore mais sozinha do mundo*, *É sempre a hora de nossa morte amém*, que não explicam o enredo, mas condensam imagens afetivas e políticas, funcionam como modos de

[128] Quem deu o nome ao livro foi o filho, na época com nove anos. Fonte: https://revistacontinente.com.br/edicoes/272/-a-violencia-esta-nas-familias--nas-igrejas--esta-no-exercicio-do-poder- .

interpretação e como operadores de conotação centrados no corpo, na natureza, na morte, na catástrofe. Essa perspectiva da metalinguagem como ferramenta de poder ganha uma camada extra quando cruzamos o título remático com o conceito de Escrevivência. Quando escolhe um gênero, no caso, a forma, a autora não está apenas seguindo uma regra literária, ela está moldando a vida que escreve dentro de uma estrutura material de resistência.

4.3 A linguagem é mulher: marcas e vozes nas escritoras contemporâneas

> *Ouso dizer que é dessa literatura ainda pouco conhecida, feita com resiliência, paixão e fúria, que surgirá uma nova estética e o ar tão necessário para que a arte se reinvente de tempos em tempos.*
>
> – *Giovana Madalosso em* Um grande dia para as escritoras
>
> .....
>
> *Quando a história silencia, a literatura fala.*
>
> Nossas vozes e nossas ideias são pó de ouro.
>
> *Sim, vivemos tempos violentos, mas não mais violentos do que o tempo do silenciamento.*
>
> Não é racismo direto que mantém os negros fora do grande mercado editorial, mas é o racismo secular que produziu no país, fruto da escravidão, a divisão racial, econômica e social.
>
> *Cá estou eu hoje, 128 anos depois de sua fundação, como a primeira escritora negra eleita para a Academia Brasileira de Letras, falando pretoguês e escrevendo a partir de noções de oralitura e escrevivência. E assumo para mim como uma uma das missões promover a diversidade nessa casa e fazer avançar as coisas nas quais nela eu sempre critiquei, como a falta de diversidade na composição de seus membros, uma abertura maior para o público e o maior empenho na divulgação e na promoção da literatura brasileira.*
>
> Depoimentos de Ana Maria Gonçalves, eleita para a Academia Brasileira de Letras (ABL) em 2025.

A análise do corpus realizada nesta seção busca responder a uma questão que, embora logicamente anterior ao ato de publicar, constitui o núcleo desta investigação: o "como escrevem" as escritoras brasileiras na contemporaneidade. Para evitar o risco de essencialismos ou generalizações imprecisas ao observar essa produção meramente a partir do sujeito biológico mulher, fundamentamos esta leitura em uma crítica literária já consolidada, que identifica tendências e traços observáveis na literatura atual, apresentadas na seção 4.1. Diante da complexidade e das inúmeras variáveis que compõem esse campo,

elegemos como tese a investigação da autoria que se manifesta por meio de uma voz-narração-escrita, marcada recorrentemente pelos recursos da metalinguagem, da metatextualidade e da metaescrita Os traços recorrentes dessa escrita, especialmente ancorada na oralidade, assim como as configurações das personagens, em sua maioria femininas, que vivem em "territórios liminares, espaços de movência, deslocamentos e desenraizamentos" (Almeida, 2010), são critérios de análise desta seção.

Os achados de Lígia Neves (2013), que em sua dissertação identificou temas recorrentes, como a problematização acerca da violência e da perda de identidade dos sujeitos, fazem ver o uso da metalinguagem, presentes nas obras analisadas por ela. Por isso, entendemos que, nesse contexto, seu uso não surge apenas como um exercício estético, mas como um mecanismo de autoconsciência e resistência; ao escreverem sobre o próprio ato de escrever, essas mulheres reivindicam o controle das suas narrativas e denunciam as barreiras históricas de seu silenciamento.

Nesse sentido, segundo Jungblut (2019), a distinção entre as concepções de metalinguagem, metatextualidade e metaescrita reside no objeto sobre o qual a consciência do ato criativo se debruça, embora todos compartilhem o traço comum de romper a ilusão narrativa tradicional. Quando a linguagem volta-se para si mesma para discutir o seu próprio código, ou seja, quando ela é seu artifício, nos deparamos com a metalinguagem. No romance, manifesta-se quando o escritor discute o seu próprio fazer e explicita os procedimentos de construção da obra, como já demonstrado na análise do livro como objeto. Na análise da narrativa, ela se manifesta sobre a autoconsciência do narrador sobre seu exercício de narrar em palavras. Ele pode pausar a história para comentar como construirá o próximo capítulo, falar diretamente com o leitor sobre a trama, ou ironizar o comportamento dos personagens que ele mesmo criou.

Já a metatextualidade, baseada na teoria de Gérard Genette, é definida como uma relação de comentário que une um texto a ele mesmo ou a outro texto do qual ele fala, ou seja, usa como artifício evocar a tessitura do texto em suas particularidades. No caso dos romances, que não são metatextos em sua arquitextualidade, isso ocorre quando o texto faz referências internas a partes de si mesmo, jogando-se para dentro de sua própria estrutura, ou seja, são metatextos de si mesmos, não de outro texto, como descrito por Genette (2009), mas sim no sentido dado por Jungblut (2019).

Por fim, a metaescrita, conforme a autora, distingue-se das anteriores por focar na materialidade gráfica e icônica da palavra, tornando visível a instância do escritor ou do organizador da mancha gráfica em vez de apenas o narrador, deixando em evidência o

movimento da escrita como um gesto físico, pois explora o valor visual da letra e do layout na página. Dentre as estratégias inclui o uso de diferentes tipografias para marcar vozes, a disposição das palavras para simular imagens, alterações de margens e a inserção de elementos não verbais (mapas, fotos, notícias de jornal, bilhetes, *flyers*, notas de rodapé editoriais) que chamam a atenção para a manufatura do objeto-livro. Assim, acreditamos que a concretização e o lirismo da leitura se manifestam na maneira como o livro se organiza visualmente: as pausas, o silêncio, a fragmentação, e que irão guiar o olhar, sugerir o tom. O fato de uma obra dar-se ao leitor como carta já sinaliza para o próprio ato de escrever, fazendo ver o gesto da metaescrita.

Se nosso objeto é a produção de escritoras brasileiras, nos interessa particularmente essa última técnica, pois é ela que justamente aponta para a escrita, ou seja, faz ver mulheres que escrevem. A metalinguagem e a metatextualidade importam à medida que ambas podem mostrar, de diferentes maneiras, processos de construção que emanam de sujeitos, que ora falam sobre sua própria linguagem, ora sobre o texto que produzem, também deixando ver um aqui-agora que inclui essas vozes - protagonistas mulheres - em um tempo e espaço que também é histórico. Diferentemente daquela, que foca na materialidade gráfica, a metalinguagem foca no artifício da linguagem verbal. É importante observar que, geralmente, esses processos auto-reflexivos se imiscuem, tornando difícil distinguir um de outro e, assim, torna-se essencial que todas essas estratégias sejam analisadas. Escrever, narrar, produzir texto, são ações que convergem para um ato e objeto único, a linguagem.

Essa consciência sobre o fazer literário manifesta-se quando o escritor utiliza a palavra para explicitar o processo de criação e o texto deixa de ser apenas uma história contada para falar sobre o processo de dizer, de usar a palavra - e isso é importante quando pensamos em vozes que foram caladas. Essa estratégia é comum em obras onde o narrador, por exemplo, discute as dificuldades de encontrar uma linguagem adequada ou a estrutura correta para o livro que o leitor tem em mãos:

> Em meio às diferentes tentativas de aproximação ao passado, de restabelecimento da memória, seja individual, seja coletiva, do próprio escritor ou de pessoas próximas, os autores podem lançar mão de distintos recursos: cartas, álbuns de fotografias, pequenos objetos, jornais, diários — sejam eles previamente existentes, sejam inteiramente fabricados pelo escritor (Dalcastagné, 2026, p. 336).

O uso da metalinguagem desestabiliza a leitura tradicional centrada apenas no enredo ou na sequência narrativa, como é o caso da fragmentação, apontada na seção anterior pelas teóricas Perrone-Moisés (2016), Dalcastagnè (2026), Resende (2008), Figueiredo (2013, 2020) e Melo (2013), pois interrompe a narração dando lugar a uma consciência que

se volta sobre ela. Ao comentar as convenções da história, o narrador aproxima o ato de narrar da história (da fábula), lembrando o leitor que ele está diante de uma construção linguística e não de um reflexo passivo da realidade. Exemplos disso são os diálogos diretos com o leitor, quando o narrador pede desculpas pelo estilo, justifica descrições, corrige a si mesmo ou discute epígrafes dentro do texto. Por fim, a metalinguagem no romance contemporâneo está fortemente ligada à tendência da escrita em primeira pessoa, em que o narrador frequentemente assume o papel de um narrador-escritor ou narrador-jornalista que investiga e organiza o próprio discurso enquanto o escreve. Esse sujeito performático usa a linguagem para questionar a subjetividade e a própria capacidade da palavra de transmitir uma verdade e "desconfiam do sujeito como 'eu', do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade" (Perrone-Moisés, 2016, p. 244).

A distinção entre as figuras do autor, do narrador e do escritor é fundamental para a nossa análise, cujas instâncias representam diferentes perspectivas na criação e recepção de uma obra literária. Situando a literatura brasileira em um cenário de transição estética e política, o ensaio de Jaime Ginzburg (2012) analisa as transformações do narrador contemporâneo e o seu distanciamento da tradição clássica. Ao investigar a metamorfose das vozes narrativas na ficção nacional, o autor destaca como obras publicadas a partir de 1960 rompem com a tradição patriarcal e eurocêntrica e identifica que os escritores modernos utilizam narradores descentrados, sujeitos historicamente silenciados, como prisioneiros, minorias étnicas e figuras marginalizadas. Através de exemplos como os dos escritores Raduan Nassar e Renato Tapajós, ele explora o uso da fragmentação e da negatividade como ferramentas para confrontar traumas históricos e a violência do Estado, cuja nova estética afasta-se do realismo clássico, adotando uma postura que desafia o cânone literário tradicional, traduzida na capacidade de desafiar tradições conservadoras e oferecer perspectivas renovadoras sobre a história e a sociedade do país.

Já Jungblut (2019) propõe uma definição específica para o escritor, distinguindo-o da acepção comum de alguém que escreve livros. Para ela, o escritor é a instância que organiza a materialidade da escrita no texto. Enquanto o narrador se ocupa da fábula, o escritor põe em ação estratégias de organização do texto, pensando na sua composição tipográfica, *layout* e no uso de imagens, por exemplo. A presença do escritor, assim, torna-se visível através da metaescrita, que ocorre quando o texto chama a atenção para sua própria forma gráfica – por exemplo, através de alterações de fontes, uso de itálicos para distinguir vozes ou inserção de notas de rodapé que comentam o ato de escrever. No contexto

contemporâneo, o papel do escritor, muitas vezes, se funde ao do editor, pois as tecnologias digitais permitem que quem escreve também controle a editoração e a mancha gráfica da página, sobretudo nos casos de autopublicação.

A indicação sintética do tipo de narrador e do tema central ou do eixo temático dominante foi feita com uma formulação propositalmente breve, já que muitas das obras do corpus são formalmente complexas e abririam margem a várias nuances interpretativas, pois "[...] no espaço da ação de uma voz narrativa, o gênero ainda (ou talvez já) não exista, parecendo algo bastante superficial, à medida que nos movemos pelas regiões profundas da psique humana" (Tokarczuk, 2023, p. 151). Nelas, a presença da polifonia, da metanarração da memória, da revisão histórica, da fragmentação e ainda a visão do descentramento do sujeito humano - nomeadamente um homem branco, conforme apontado por Regina Dalgastagnè em suas pesquisas acerca dos personagens do romance contemporâneo -, alinha-se às tendências da literatura contemporânea brasileira apontadas pela crítica, mas vão além quando (re)inscrevem, subvertem e reconfiguram experiências silenciadas do cânone brasileiro: as vozes das mulheres.

E aqui cabe a questão: narradoras-protagonistas deixam evidente a voz de uma mulher, mas isso geralmente não é declarado em narradores em terceira pessoa, que precisam, de algum modo, fazer ver - propositadamente - seu lugar de fala. Todos os romances do corpus que têm narrador-protagonista em primeira pessoa autodeclaram-se mulheres, à exceção de um deles, como veremos. Algumas das obras têm múltiplos narradores, por exemplo, *A natureza da mordida*, de Carla Madeira, que apresenta duas vozes femininas que se intercalam. *A extinção das abelhas*, de Natalia Polesso, traz mãe e filha como narradoras, mulheres, personagens, cujas vozes se confundem: "[...] mas estávamos lá, descoladas, sentadas, deitadas, com nossos pescoços em L e nossos polegares opositores [...]" (Polesso, 2021, p.201). A imagem da anatomia que deu origem à nossa civilização é construída pelo feminino. No capítulo três, no entanto, surge uma voz masculina que testemunha a vida dessas mulheres: "Eu não sabia que você tinha uma filha, eu disse, animado." (Polesso, 2021, p.264). Na esteira das vozes polifônicas, o romance *Caminhando com os mortos*, de Micheliny Verunschk, narradores em terceira e primeira pessoa se intercalam em torno de uma história de crime e morte. O narrador onisciente, em discurso indireto livre[129], mistura as

[129] Essa técnica narrativa em que a voz do narrador e os pensamentos ou falas das personagens se fundem de forma quase imperceptível não utiliza marcas gráficas nem verbos de elocução para indicar a mudança de perspectiva. No discurso indireto livre, o narrador, geralmente em terceira pessoa, assume temporariamente a subjetividade, os sentimentos e até o vocabulário da personagem. Muitas escritoras renomadas o utilizam para mergulhar na subjetividade de suas personagens, frequentemente associando-o ao fluxo de consciência. Considerada uma mestre da técnica, Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* transita entre as impressões sensoriais do

vozes das personagens com a sua, às vezes sem definição de gênero, em que se sobressai o depoimento de uma mulher na delegacia. Algumas vozes masculinas em terceira pessoa se imiscuem ao narrador, como a do pregador e de sermões escritos. A partir da chegada da perita, a voz em primeira pessoa de uma mulher começa a se distinguir das outras, e é ela quem mostra que é impossível alcançar a verdade diante de tantas perspectivas fragmentadas. Essa posição frente à história mostra a metalinguagem como estratégia de fazer ver a própria agência da narração como instância de embaralhamento. Em *Se Deus me chamar não vou*, de Mariana Salomão Carrara, a metalinguagem também se apresenta nessa perspectiva, quando a narradora-protagonista dá o tom da sua narrativa desde a primeira linha: "Esta é a história deste ano, deste meu ano, não do ano de todo mundo, porque cada um está tendo um ano todo seu e eu só posso contar a história do ano que é meu" (Carrara, 2024a, pos. 99).

O caso da escritora Eliana Alves Cruz se distingue, pois três dos quatro romances dela que integram o corpus têm narradores auto-declarados homens, entre a onisciência e o testemunho, principalmente esse último. O narrador de *O crime do cais do valongo,* já no primeiro capítulo, se apresenta: "A prova maior é que estou eu aqui, Nuno Alcântara Moutinho, um letrado aspirante a livreiro, lendo as tantas coisas escritas por aquela preta" (Cruz, 2018, p. 13). O capítulo seguinte reafirma essa posição, pois se chama "Eu leio, eu escrevo". Tal é a questão que impõe um narrador homem, a verossimilhança, pois a história se passa no século XIX, a partir de referências a acontecimentos reais. Essa autodeclaração constitui-se como metalinguagem, quando o sujeito que narra declara ser aquele que lê e que escreve, o portador das palavras. É o mesmo caso de *Nada digo de ti que em ti não veja*, escrito também a partir de pesquisa histórica realizada pela autora, agora sobre o século XVIII, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. O narrador em terceira pessoa, onisciente, se autodeclara do gênero masculino: "Se você está aqui, é porque vamos passar algum tempo juntos, então saiba que sou um confesso bisbilhoteiro, um fofoqueiro dos mais terríveis." (Cruz, 2020, p.10). Já o narrador de *Água de barrela*, da mesma autora, que faz uma reconstituição do Brasil colonial, desde África e a vinda dos escravizados, ao século XX, a partir da perspectiva de personagens mulheres negras em seu ofício de lavadeiras, é também

---

mundo externo e a vida interior profunda das personagens. Clarice Lispector, a maior representante desse recurso no Brasil, não apenas usa o discurso indireto livre, mas faz dele o aspecto central de seu estilo em quase todas as obras. Ainda Jane Austen usou o estilo para borrar a narração com os preconceitos e tolices de suas protagonistas. Ao fundir as vozes, ela cria armadilhas para o leitor: muitas vezes, acreditamos na percepção da protagonista (como Elizabeth Bennet sobre o Sr. Darcy) porque ela é apresentada como se fosse a voz onisciente do narrador, mas a ironia surge quando descobrimos, junto com a personagem, que aquela visão era limitada ou preconceituosa.

em terceira pessoa, mas sem que seja definido o gênero, ao modo das grandes narrativas. No entanto, no capítulo “Destinos”, essa mesma voz, trazendo o destino final daquelas personagens em sua longa linhagem, coloca-se também como personagem: “Na velhice meu avô Maneca [...]” (Cruz, 2018, p. 304). Por fim, no posfácio, descobrimos que se trata de uma pesquisa sobre a família da autora - documentos e a árvore genealógica fazem parte tanto do livro quanto dessa pesquisa.

De modo geral, o foco das narrativas aqui analisadas desloca-se da saga solitária para as "paisagens literárias" (Del Fuego, 2024), em que a diversidade de vozes, as relações familiares e as pequenas experiências que sustentam a existência tornam-se o centro dos enredos. As escritoras contemporâneas têm questionado a estrutura narrativa dominante centrada na jornada do herói, que privilegia o conflito, a vitória individual e a linearidade. Em oposição, adotam a "teoria da cesta", baseada no ensaio de Ursula K. Le Guin (1986), que propõe o romance como um recipiente para coletar, guardar e compartilhar experiências cotidianas e coletivas.

Como podemos perceber ao longo da pesquisa, seguindo uma tendência apontada por Dalcastagnè (2026), temos muitos narradores crianças e jovens, como é o caso de Amanda, de 12 anos, em *Corpo Desfeito* (2022), escrito por Jarid Arraes; Maria Carmen, em *Se Deus me chamar não vou* (2024), de Mariana Salomão Carrara; a menina-memória Maria-Nova em *Becos da memória* (2017b), de Conceição Evaristo; as adolescentes de *Controle* (2019) e *Foi um péssimo dia* (2023), de Natália Borges Polesso; a narradora Julia Terra, em *Pequena Coreografia do Adeus* (2021) e a narradora sem nome que sofre o estupro logo no início de *O peso do pássaro morto* (2017/2025), obra em prosa poética de Aline Bei. Isso sinaliza uma mudança sobre quem pode falar, sobre o quê e a partir de onde, dentro da literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres, o que nos leva a questionar, ainda, assim como Olga Tokarcczuk (2023, p. 162), quem são os narradores?

> É um assunto sério. Alguma vez já pensaram quem é aquele maravilhoso contador de histórias que na Bíblia diz em voz alta: "No início Deus criou o céu e a terra"? Aquele que conhece os pensamentos de Deus?
> [...] Talvez em um mundo polifônico e fragmentado, onde diversos narradores em primeira pessoa gritam todos ao mesmo tempo em tuítes, blogues e mídias, precisamos de narradores totalitários, totais, em quarta pessoa, em várias pessoas, além de pessoa. Narradores com terceiro olho, sexto sentido, panópticos e capazes de serem novos passageiros de Nostromo.
> O narrador é o espírito da narrativa, é uma voz que fala, é uma condição tácita e natural da narrativa, sua quintessência, elemento adicional que ordena todos os outros.
> Afinal, é preciso admitir sinceramente:
> Caras senhoras e caros senhores, o ser humano tem alma, corpo e narrador.

Para a autora, o narrador não é apenas um recurso técnico ou estilístico, é a nossa capacidade de empatia e conexão com os outros, uma forma de existência que permite ao ser humano processar a complexidade do mundo. Somos humanos porque narramos, e narramos porque precisamos encontrar sentido na nossa existência e na dos outros. Ela propõe a "quarta pessoa" como uma saída para a fragmentação da era digital. Enquanto a primeira pessoa é limitada pelo ego e a terceira pessoa observa a distância, a quarta pessoa é a capacidade de transcender essas limitações, de “ver” na totalidade.

Ao colocar meninas e jovens como narradoras de cenas de luto, violência, pobreza e racismo, as autoras dos romances do corpus deslocam o relato da posição adulta masculina observadora para a voz de quem sofre diretamente os efeitos dessas estruturas e, não à toa, para a infância, ou seja, para uma origem, um começo, como se em paralelo com a reescrita de uma história literária, quer dizer, a (re)tomada do espaço dessas escritoras desde o começo[130]. Isso produz um rearranjo, em que o que antes era ruído infantil ou exagero adolescente se torna enunciação legítima, central para a experiência nacional dessa literatura. Por outro lado, a presença de narradoras muito jovens em contextos de estupro, luto, violência doméstica ou miséria inscreve o trauma como experiência precoce e estrutural, e não como acidente pontual na vida adulta, pois o leitor é colocado diante de uma voz considerada vulnerável, o que intensifica o desconforto e impede a naturalização da violência contra mulheres e meninas.

A crítica já aponta, para a literatura brasileira contemporânea, o fortalecimento da primeira pessoa, de registros confessionais e de narrativas de violência contra a mulher, sobretudo em autoria feminina; isso sugere que a infância e a juventude não são mais espaços idealizados de pureza, mas cenários privilegiados para desvelar o modo como a sociedade fabrica desigualdades de gênero, raça e classe desde muito cedo. As narradoras crianças e jovens se inserem nessa tendência, mas a radicalizam: combinam confissão, memória e uma linguagem mais acessível, inclusive para o público jovem, ao mesmo tempo em que experimentam formas híbridas, como a prosa poética, a fragmentação e o fluxo de consciência.

---

[130] Não é nossa intenção fazer comparações visando encontrar diferenças, mas podemos fazer uma paralelo entre a narradora Amanda, de *Corpo desfeito* (Jarid Arraes), e Maria Carmen, de *Se Deus me chamar não vou* (Mariana Salomão Carrara): a infância, quando atravessada pelo trauma e pela violência ou pela negligência afetiva e pelo isolamento, respectivamente. O contexto socioespacial e as identidades dessas duas protagonistas são determinantes para a forma como a tragédia se manifesta. Embora ambas habitem o "descompasso" entre a idade e a percepção, as forças que as empurram para essa maturidade precoce vêm de direções opostas na estrutura social brasileira, como de raça, cor e classe social.

Por outro lado, as narradoras-idosas estão igualmente presentes. Narradoras como Maria e Alice, em Maria Valéria Rezende, ou Aurora, em Mariana Salomão Carrara, reconfiguram a noção de envelhecimento não como um declínio passivo, mas como sujeitos que testemunham criticamente as violências acumuladas ao longo da vida, questionando papéis sociais impostos à mulher envelhecida[131]. Elas tecem memórias fragmentadas que denunciam as negligências familiares, a perda de identidade e a marginalização, transformando a velhice em ato de (re)existência política.

Já em *A árvore mais sozinha do mundo* e *Solitária*, objetos e cômodos, respectivamente, narram a partir de uma perspectiva estática e atenta, espiando humanos e revelando violências domésticas, a solidão, os traumas íntimos e as dinâmicas familiares invisíveis ao olhar convencional. Essa escolha, de antropomorfizar o inanimado e de reivindicar o olhar daquele que comumente apenas observa não somente intensifica as críticas à indiferença social e às questões que envolvem os indivíduos, em especial as mulheres, mas subverte o tradicional antropocentrismo narrativo, retirando o homem do centro do universo. Por outro lado, essa perspectiva nos faz lembrar que objetos e cômodos não possuem sexo biológico, podendo atuar, muitas vezes, como uma testemunha ocular e material que valida a versão da mulher, desmascarando o discurso oficial. Embora desprovidos de sexo, eles são atravessados pelo gênero através da função que desempenham na engrenagem social. Como no caso de *Solitária*, um cômodo que "sente" a opressão de quem o habita torna-se uma extensão da própria clausura doméstica das mulheres negras; do mesmo modo a árvore de Carrara é a testemunha orgânica que sobrevive às gerações, guardando os traumas e os silenciamentos; e a caminhonete, frequentemente associada ao domínio masculino ou ao deslocamento forçado, quando assume a voz expõe a vulnerabilidade daqueles indivíduos. A literatura, pode, assim, lhes atribuir um gênero social e simbólico a partir do uso, da função e do espaço que ocupam na arquitetura do patriarcado.

Apesar da forte presença de narradores em primeira pessoa, não temos narrativas declaradamente autobiográficas, mas há indícios que apontam para a autoficção, como o caso já comentado de Eliana Alvez Cruz em *Água de Barrela* (2018). No capítulo “O ponto de onde se vê o mundo”, Dalcastagnè (2026) problematiza a perspectiva da narração e os artifícios utilizados pelo narrador para construir a matéria narrativa. Segundo ela, embora o autor se proponha a discutir a legitimidade de diferentes visões de mundo, o leitor pode

[131] Outras autoras brasileiras, como Cíntia Moscovich, Paloma Vidal, Lívia Garcia-Roza e Lygia Fagundes Telles destacam-se por explorar narradoras idosas que ressignificam a velhice.

ignorar essa premissa e realizar uma leitura parcial, especialmente quando se depara com narradores suspeitos:

> Com isso se quer dizer que o narrador, e também o leitor, da literatura contemporânea não são sujeitos comprometidos apenas com a matéria narrada. De um modo geral, não importa mais saber quem traiu quem dentro da narrativa, mas sim desvendar o que nós acreditamos ser uma traição, esclarecendo nossos mecanismos de adesão ao mundo social e afetivo. Ou seja, o leitor, refletido no narrador, se torna personagem de uma discussão - que, sem dúvida, será tão mais rica quanto mais consciente de si, de seus valores e seus preconceitos, ele for." (Dalcastagné, 2026, p. 411)

A pesquisadora argumenta que a evolução das instâncias narrativas e das personagens no cenário contemporâneo conferiu ao leitor um papel central e participativo na estrutura da obra. Atualmente, a literatura estabelece uma forte interlocução com o público, cujos narradores e personagens frequentemente manifestam incertezas ou fragmentações que demandam a intervenção direta da construção do leitor, que se torna indispensável para a conclusão e a validação do universo ficcional.

No caso de *Carta à rainha louca* (2019), de Maria Valéria Rezende, a questão da instância do escritor é particular, pois se tratam de cartas, ou seja, há uma narradora que se apresenta como o sujeito que escreve. Metaescrita, metalinguagem e metatextualidade, aqui, se imiscuem, pois o narrador não está contando uma história para leitores, mas escrevendo uma carta para alguém específico. Para essa narradora-personagem-escritora[132], o ato de escrever é uma forma de manter a sanidade, organizar memórias e denunciar abusos. Antes de tudo, ela não é apenas uma personagem que escreve, mas uma voz excêntrica que desafia o silenciamento colonial por meio de estratégias específicas. Para Isabel, escrever é o único recurso para "não naufragar nos delírios" e é por meio das cartas que realiza um esforço consciente para ordenar pensamentos e memórias em meio ao isolamento forçado: através da palavra, constrói sua própria identidade e se defende das acusações de rebeldia e loucura. Sua voz, marcada pela consciência do perigo, está evidente nos recursos da mancha gráfica como rasuras e grifos, que indicam momentos em que essa escritora percebe que certas verdades podem lhe render novas punições, ou momentos em que omite ou corrige trechos, evidenciando o medo da inquisição e do poder patriarcal.

A obra adota uma narrativa epistolar dividida em quatro partes cronológicas entre os anos de 1789-1792. Encarcerada em um convento em Olinda por ser "louca" e "desobediente", a acompanhante Isabel das Santas Virgens, uma mulher pobre, sem dote e

[132] Vamos chamar a essa instância que reúne as figuras da personagem-narradora em primeira pessoa e da escritora apenas de narradora para fins de economia.

sem lugar definido no sistema colonial, lutando contra acusações de rebeldia, escreve cartas à Dona Maria I, apelidada de Rainha louca, uma nítida forma de misoginia para deslegitimar uma mulher no poder, na intenção de que ela possa entender o que sofre uma mulher clamando por justiça.

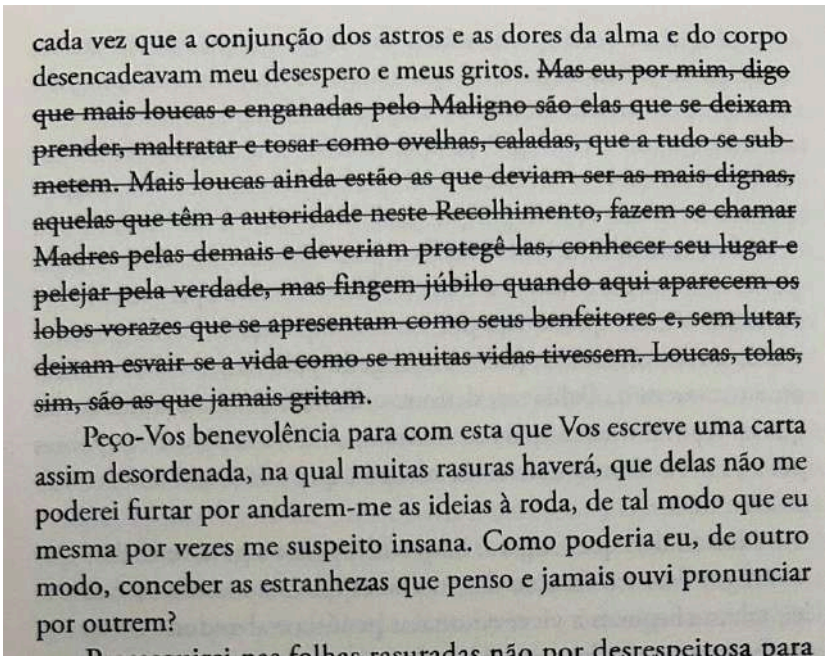
Cada parte corresponde a um ano de escrita intermitente, com rasuras, fluxos de consciência iniciais de modo desordenado, mas que evoluem para uma narrativa mais coesa conforme Isabel organiza suas memórias. Receosa de escrever determinados pensamentos nas cartas, ela "risca"[133] alguns trechos que criticam, especialmente, a forma como as mulheres são tratadas pela sociedade da época, as violências cometidas pelos homens da Coroa, mas, sobretudo a situação da mulher que ousava desafiar regras. O vocabulário do século XVIII e a linguagem utilizada soam autênticos ao período colonial, mas carregam uma urgência e uma consciência crítica que conectam o passado às opressões de gênero contemporâneas. A metaescrita da rasura ou do riscado atua como uma estratégia paradoxal de visibilidade, pois, ao simular o encobrimento de vozes habitualmente silenciadas, acaba por destacar e direcionar o olhar do leitor precisamente para aquilo que se pretendia ocultar, transformando o apagamento em um ato de demarcação política.

A própria narradora faz uma autocrítica dessas rasuras e se considera louca[134] por escrever certas ideias que sequer parecem suas, dada a estranheza que lhe causam. Passagens riscadas, repetições e hesitações linguísticas performam o ato de escrever sob o estado de aprisionamento, borrando esse relato marcadamente histórico. A escrita mostra uma mulher letrada que domina a linguagem – a leitura e a escrita, práticas proibidas para sua classe e sexo – e a utiliza para subverter o sistema.

[133] Em entrevista, a escritora nos contou como se deu esse processo:"Como eu poderia dizer coisas que nunca alguém havia dito? Então eu encontrei essa estratégia de utilizar o riscado e funcionou muito bem" (REZENDE, 2026). A ideia para o livro, resultado de 30 anos de pesquisa em diversos países por onde esteve, surgiu de um questionamento da autora sobre onde estariam as mulheres no período colonial, quando precisou escolher um tema para sua dissertação de mestrado.

[134] A loucura é uma temática recorrente na ficção escrita por mulheres.

Figura 23 - Trecho da obra *Carta à rainha louca* demonstra a metalinguagem.



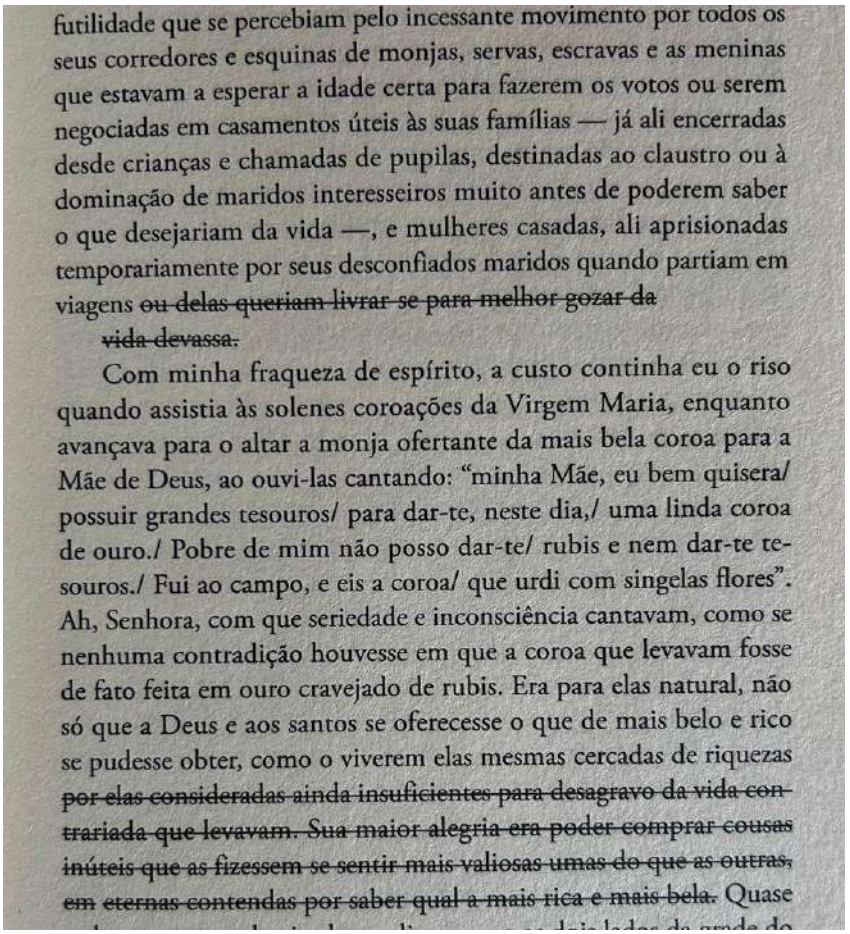
cada vez que a conjunção dos astros e as dores da alma e do corpo desencadeavam meu desespero e meus gritos. ~~Mas eu, por mim, digo que mais loucas e enganadas pelo Maligno são elas que se deixam prender, maltratar e tosar como ovelhas, caladas, que a tudo se submetem. Mais loucas ainda estão as que deviam ser as mais dignas, aquelas que têm a autoridade neste Recolhimento, fazem-se chamar Madres pelas demais e deveriam protegê-las, conhecer seu lugar e pelejar pela verdade, mas fingem júbilo quando aqui aparecem os lobos vorazes que se apresentam como seus benfeitores e, sem lutar, deixam esvair-se a vida como se muitas vidas tivessem. Loucas, tolas, sim, são as que jamais gritam~~.

Peço-Vos benevolência para com esta que Vos escreve uma carta assim desordenada, na qual muitas rasuras haverá, que delas não me poderei furtar por andarem-me as ideias à roda, de tal modo que eu mesma por vezes me suspeito insana. Como poderia eu, de outro modo, conceber as estranhezas que penso e jamais ouvi pronunciar por outrem?

Fonte: Digitalizado de Rezende, 2019, p. 11.

A partir da *Parte 3: 1791*, ela reduz a quantidade de trechos taxados e, no último capítulo, abandona completamente o uso da técnica - a exceção de uma curta observação acerca das exigências das autoridades locais -, o que parece demonstrar a construção de uma certa segurança para contar sua história. Sua narrativa é marcada por autocensura e trechos rasurados, pois ela sabe que certas verdades podem gerar novas punições. No final da última carta, sugerindo que ambas são vítimas de um sistema que silencia mulheres cujas verdades incomodam, a narradora relaciona a própria história com a da Rainha Maria I e afirma sua pretensão de salvar ambas dos "poderes dos homens e da terra" (Rezende, 2019, p. 142). Essa característica permite que o romance possa denunciar o machismo estrutural e a hipocrisia da época através de uma voz que se sente livre apenas ao se dirigir a outra mulher, igualmente desautorizada pelo poder, como podemos observar no trecho a seguir:

Figura 24 - Recorrência do uso do riscado em *Carta à rainha louca*.



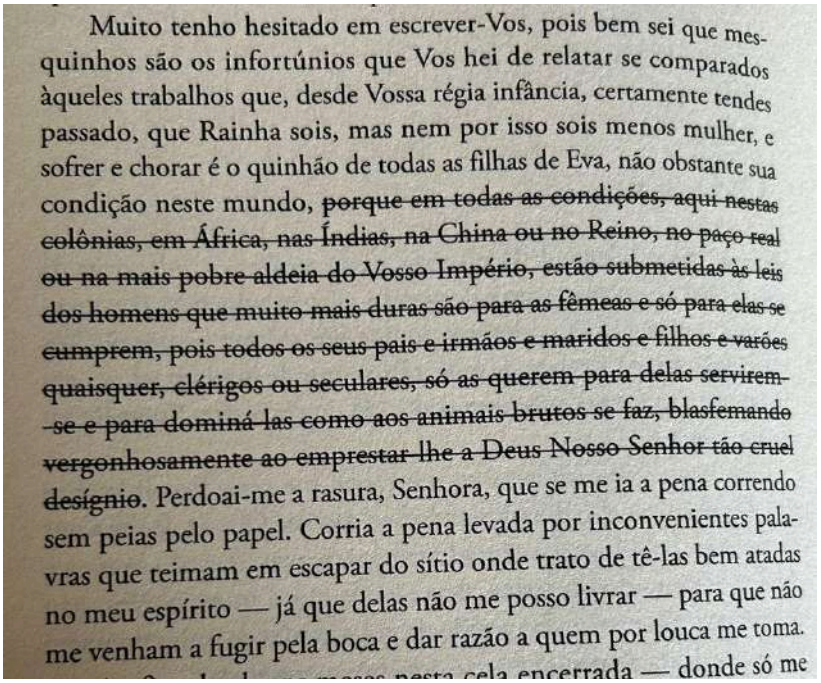
futilidade que se percebiam pelo incessante movimento por todos os seus corredores e esquinas de monjas, servas, escravas e as meninas que estavam a esperar a idade certa para fazerem os votos ou serem negociadas em casamentos úteis às suas famílias — já ali encerradas desde crianças e chamadas de pupilas, destinadas ao claustro ou à dominação de maridos interesseiros muito antes de poderem saber o que desejariam da vida —, e mulheres casadas, ali aprisionadas temporariamente por seus desconfiados maridos quando partiam em viagens ~~ou delas queriam livrar se para melhor gozar da vida devassa.~~

Com minha fraqueza de espírito, a custo continha eu o riso quando assistia às solenes coroações da Virgem Maria, enquanto avançava para o altar a monja ofertante da mais bela coroa para a Mãe de Deus, ao ouvi-las cantando: "minha Mãe, eu bem quisera/ possuir grandes tesouros/ para dar-te, neste dia,/ uma linda coroa de ouro./ Pobre de mim não posso dar-te/ rubis e nem dar-te tesouros./ Fui ao campo, e eis a coroa/ que urdi com singelas flores". Ah, Senhora, com que seriedade e inconsciência cantavam, como se nenhuma contradição houvesse em que a coroa que levavam fosse de fato feita em ouro cravejado de rubis. Era para elas natural, não só que a Deus e aos santos se oferecesse o que de mais belo e rico se pudesse obter, como o viverem elas mesmas cercadas de riquezas ~~por elas consideradas ainda insuficientes para desagravo da vida contrariada que levavam. Sua maior alegria era poder comprar cousas inúteis que as fizessem se sentir mais valiosas umas do que as outras, em eternas contendas por saber qual a mais rica e mais bela.~~ Quase

Fonte: digitalizado pela autora a partir de Rezende (2019, p. 21).

Dada a impossibilidade de que as cartas cheguem a sua destinatária, tornam-se testemunho contra o silenciamento feminino colonial e uma forma de resistência contra a história oficial: "Deitei no papel toda a parte de minha história que não agravasse meu caso, como muitas passagens vergonhosas que Vós agora sabeis porque de Vós nada quero nem preciso esconder, e sinceramente neguei com a pura verdade aquilo de que injustamente me acusavam" (Rezende, 2019, p. 140). Nesse exemplo fica evidente como são indistinguíveis as estratégias de metatextualidade, metalinguagem e metaescrita, pois "papel" diz respeito à escrita, "minha história" faz ver um sujeito que narra, ou seja, evoca a linguagem, enquanto "passagens" se refere ao próprio texto, enquanto o adjetivo "vergonhosas" também pode ser compreendido como reflexivo ao voltar-se sobre a qualidade da linguagem. Outros trechos demonstram uma construção semelhante:

Figura 25 - Trecho da obra *Carta à rainha louca* demonstra estratégias de metatextualidade, metalinguagem e metaescrita.



Muito tenho hesitado em escrever-Vos, pois bem sei que mesquinhos são os infortúnios que Vos hei de relatar se comparados àqueles trabalhos que, desde Vossa régia infância, certamente tendes passado, que Rainha sois, mas nem por isso sois menos mulher, e sofrer e chorar é o quinhão de todas as filhas de Eva, não obstante sua condição neste mundo, ~~porque em todas as condições, aqui nestas colônias, em África, nas Índias, na China ou no Reino, no paço real ou na mais pobre aldeia do Vosso Império, estão submetidas às leis dos homens que muito mais duras são para as fêmeas e só para elas se cumprem, pois todos os seus pais e irmãos e maridos e filhos e varões quaisquer, clérigos ou seculares, só as querem para delas servirem-se e para dominá-las como aos animais brutos se faz, blasfemando vergonhosamente ao emprestar-lhe a Deus Nosso Senhor tão cruel desígnio.~~ Perdoai-me a rasura, Senhora, que se me ia a pena correndo sem peias pelo papel. Corria a pena levada por inconvenientes palavras que teimam em escapar do sítio onde trato de tê-las bem atadas no meu espírito — já que delas não me posso livrar — para que não me venham a fugir pela boca e dar razão a quem por louca me toma. [illegible] nesta cela encerrada — donde só me

Fonte: digitalizado pela autora a partir de Rezende (2019, p. 10).

Estratégias similares aparecem em outra obra de Maria Valéria Rezende. Em *Quarenta Dias* (2014), laureado com o prêmio Jabuti de Ficção, em 2015, a metalinguagem se associa fortemente a uma narradora-escritora nordestina e exilada no Sul, em situação de desterritorialização e marginalização, enquanto a metaescrita aparece de modo mais discreto, sobretudo na materialidade do caderno onde ela escreve, que funciona como espaço material de resistência ao controle imposto pela família - "uma boia", um "destino oculto", uma "tábua de salvação".

> Que nada, Barbie, afinal não consegui ficar horas debaixo do chuveiro, nem meia hora. Preciso escrever pra não sufocar, agora, assim mesmo, escrevendo à mão, sentada à mesa da cozinha, cercada de pedaços de papel amassado, até sujo, que ajuntei pelas ruas pra fazer anotações atrás, como esses que já copiei frente e verso aqui, a coletânea bilíngue de poemas do Borges, catada num sebo e ensebada mesmo, algumas páginas arrancadas de livros velhos, mais três fotografias de desconhecidos, o telefone celular do morto, sempre mudo, que ninguém reclamará, e, projetadas pela minha memória ainda recente e recendendo a humanidade, ou inumanidade?, as caras de todos eles por toda parte: nas paredes, no chão, no teto, no fogão, na porta da geladeira, no guarda-louça. (Rezende, 2014, p. 17)

Organizada em entradas diarísticas curtas, que correspondem aos 40 dias da protagonista Alice[135] vagando pelas ruas da periferia de Porto Alegre/RS, funcionam como

[135] A jornada de Alice pode ser lida como uma subversão da clássica jornada do herói, aproximando-se da estrutura da *Jornada da Heroína*, proposta por Maureen Murdock, que foca na busca pela integração interna e

capítulos fragmentados que simulam anotações do seu caderno pessoal, cuja ausência de numeração rígida reforça a espontaneidade da escrita de rua. Essa ruptura fica evidente nos momentos em que ela simplesmente para de narrar no início de uma frase ou esquece o ponto final e não conclui o pensamento: "Vou fazer uma sesta e retomar a leitura dos livros que abandonei quando fugi pra rua. Normal" (Rezende, 2014, p. 123), "Agora paro, Barbie, vou fazer umas comprinhas [...]. Não se anime pra voltar às suas futilidades, não, viu?, estou só começando, estou só no primeiro dia e ainda" (Rezende, 2014, p. 133) e "Fique tranquila: ali não há mais o costume de degolar Marias e nem sequer de jogar xadrez com peças vivas. Nem eu nem você somos Marias" (Rezende, 2014, p. 102). Assim, Alice é narradora e escritora da própria experiência, em consonância aos achados de Domingos (2020, p. 25):

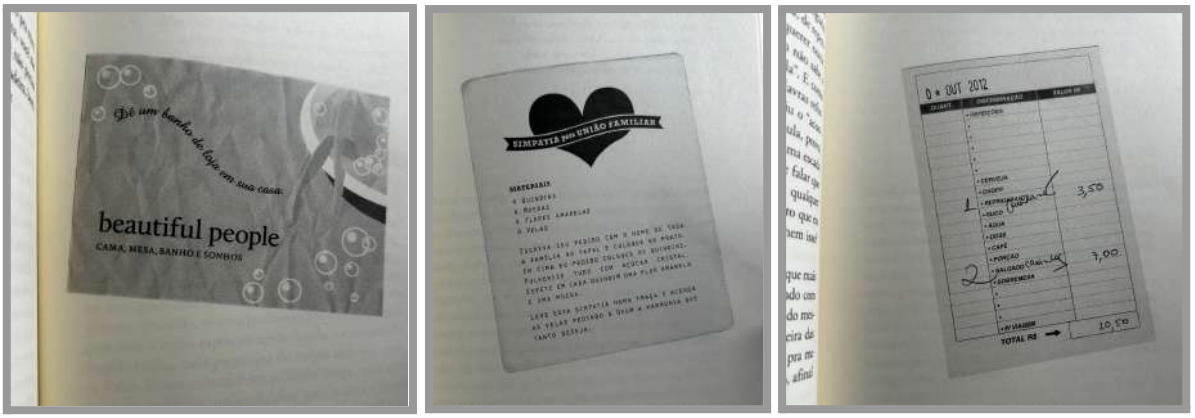
> A consciência sobre o processo de escrita, talvez muito relacionada ao grande número de oficinas de escrita literária que se tem proliferado pelo Brasil, se mostra não apenas nessa discussão sobre a ficção que caracteriza a metaficção como nas obras *A resistência*, de Julián Fuks, *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e *Quarenta dias*, de Valéria Rezende, mas também no modo como narradores usam os sinais gráficos para distinguir personagens e narradores, a inclusão de diários e cartas e a divisão em capítulos, uns fazendo referência a outros.

Tais indícios são pontuados nos folhetos de propaganda, papeis com anotações, receitas de simpatia, comandas de padarias e todo tipo de elementos em linguagem não verbal que ela recolhe das ruas e guarda em sua mochila. Eles aparecem ao final dos capítulos, intercalando reflexões, colagens textuais e vozes, e se constituem em estratégia de inserção de verossimilhança, signos da realidade extratextual. São indícios de uma metaescrita ao simularem que advêm do espaço exterior à diegese, fazendo ver uma escritora empírica que, sabemos por outras fontes externas ao texto, vivenciou, propositalmente, parte de toda aquela peregrinação. Ao registrar memórias e organizar notas, ela tenta compreender o que lhe acontece por meio da palavra, de modo que escrever se torna um modo de afirmação de si mesma, assim como um espaço seguro para narrar as suas vivências.

---

reconexão com o feminino. Diferentemente do herói épico que busca glória externa, a trajetória da narradora-personagem é uma descida ao submundo social e pessoal, podendo se caracterizar, inclusive, como uma epopeia.

Figura 26 - Exemplos que dão indícios, no livro, da metaescrita.



Fonte: digitalizado pela autora a partir de Rezende (2014, p.189, 113, 57).

A forma utilizada no romance reflete a espacialidade como crise identitária. As ruas se tornam espaço ficcional de desterritorialização, de perda (ou encontro) da identidade, pois Alice, explicitamente, tematiza o ato de escrever: organiza notas, questiona a linguagem para nomear questões sobre a velhice e sua origem nordestina, transformando o caderno em um espaço seguro de autorrepresentação. Por meio de diálogos internos com o leitor e auto-reflexões sobre o que registrar, a narradora-escritora reescreve sua trajetória, marcada por uma maternidade ambígua, pelo luto, entre outras questões. É o deslocamento espacial pelas ruas que deixa mostrar a desestabilização de uma mulher de meia-idade em exílio interno, mas que experimenta, também, um estranhamento ligado à identidade nordestina, já que ela torna-se uma espécie de estrangeira dentro do seu próprio país.

Essa autorreflexão sobre o próprio ato de narrar - por que escrever, o que registrar, como contar aquilo que é vívido - é configurada a partir da metalinguagem centrada no fazer literário/memorialístico. A narradora não conta apenas uma história, mas constantemente reinscreve e reinterpreta sua trajetória, questionando a linguagem como que nomeia velhice, maternidade, exclusão. Aqui se evidencia a confluência entre metalinguagem e metaescrita:

> Chega, por hoje, Barbie. O resto que vem é pesado que só! Vou botar você pra dormir, que não quero que você se esgote antes de eu ter dito tudo. Não enchi ainda nem cinquenta das suas folhas e você ainda tem mais duzentas e cinquenta. Agora que comecei tenho de ir até o fim, questão de honra e de necessidade. Aí a Elizete vai ver se é verdade que eu só não tenho um livro publicado, até hoje, porque tenho preguiça de escrever, como ela diz. Tenho preguiça não, o que não tinha, ou achava que não tinha, era o que dizer. Você é que já deve estar farta de me ouvir, boneca boba (Rezende, 2014, p. 77).

A presença recorrente de citações, alusões e comentários sobre livros, bem como o gesto de copiá-los no caderno, faz com que o romance fale de si como texto atravessado por outros textos, colocando em primeiro plano uma escritora também leitora em interação constante com um arquivo literário. As epígrafes que iniciam cada capítulo também servem de chave para interpretar a narrativa, pois elas têm "a intenção de resumir o pensamento de quem cria o texto que vem a seguir – e, assim, pode ser vista como um comentário metaescritural, pois diz respeito à composição" (Jungblut, 2019, p. 175). O final do romance evoca a alusão inicial à escrita e à publicação de um livro, cuja conversa com o diário/ caderno da Barbie volta-se para o próprio ato de narrar: "quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo" (Rezende, 2014, p. 245), sem sequer colocar ponto final na frase.

O terceiro livro do corpus publicado por Maria Valéria Rezende não deixa vestígios explícitos na materialidade do texto. Em *Outros cantos* (2016), a escritora-narradora emerge por meio de uma espécie de relato memorialístico ou um diário de viagem que reflete sobre o ato de narrar, incorporando histórias alheias em sua memória. A obra, organizada em uma estrutura não linear[136], segue Maria em sua viagem de ônibus pelo sertão nordestino, intercalando o presente da narração com rememorações de 40 anos antes, em Olho d'Água, onde ela coletou relatos de sertanejos marginalizados, mesclando planos temporais e intercalando histórias coletivas que desestabilizam uma ilusão linear dos fatos.

> Por mim, enquanto eu puder refazer o sertão das minhas lembranças e belos assombros revividos esta noite, os motoristas podem discutir pelo resto da vida. Eu não tenho pressa. Ou melhor, resta-me pouco tempo para passar a limpo meu velho sertão, destacá-lo da maçaroca de recordações acumuladas vida afora, muito pouco tempo para desenlear e re-enrolar até o fim esse novelo. Basta-me encostar a cabeça, fechar os olhos e volto mais que depressa para meu quartinho naquela madrugada de festa em Olho d'Água (Rezende, 2016, p. 73).

O texto faz uso da poesia, muitas vezes, para comentar, ilustrar ou aprofundar sua própria natureza, servindo como uma reflexão sobre a escrita e a arte. A metalinguagem fica evidente quando um código (neste caso, a linguagem literária) fala sobre si mesmo. Assim, quando uma narrativa (prosa) incorpora um poema, vemos uma forma artística inserida na outra, refletindo sobre o processo criativo, a emoção ou o próprio fazer poético, como no

---

[136] Essa hibridez recorrente nas obras do corpus inscreve-se em uma tradição literária na qual a fragmentação constitui não apenas um recurso formal, mas também um princípio estruturante do conteúdo. Conforme observa LEYLA PERRONE-MOISÉS (2016), a fragmentação figura como uma das marcas distintivas da literatura moderna, introduzido pelos românticos alemães e retomado com vigor por escritores do século XX, como Virginia Woolf e Clarice Lispector. Nesses autores, a fragmentação transcende o plano estético, assumindo uma dimensão existencial: ela traduz a crise e instabilidade do sujeito moderno, a descontinuidade da experiência e a multiplicidade de perspectivas.

trecho: “Apanhei o livro de poesia no topo da pequena pilha que eu tinha podido trazer e me servia também de peso para tentar alisar folhas retangulares de papel pardo amassado [...]. Vários serões passei desamassando e cortando o papel em retângulos, com uma peixeira, enquanto ouvia histórias imaginando um dia escrevê-las” (Rezende, 2016, p. 56). A narradora, como organizadora dessas diversas vozes, discute sua subjetividade e valoriza o processo de dizer por meio de diálogos implícitos com o leitor e auto-reflexões sobre memória, que aproximam a narrativa da fragmentação contemporânea.

> Eles me ofereciam assim suas histórias, duramente realistas ou risonhamente fabulosas, entremeadas com as minhas, compondo novo xadrez de mundos diferentes, e eu aprendia o que era pertencer, de fato, a um povo. Falávamos baixinho, sob o eco distante da algazarra das crianças, como a proteger nossos segredos de misteriosos ouvidos invisíveis que porventura ali vagassem. Ouvindo-os, voltavam-me à lembrança versos de um soneto, de Bilac, aprendido decerto em algum livro escolar: "Ó vós, que, no silêncio e no recolhimento/ Do campo, conversais a sós, quando anoitece,/ Cuidado! — o que dizeis, como um rumor de prece,/ Vai sussurrar no céu, levado pelo vento..." (Rezende, 2016, p. 33).

Do ponto de vista da dimensão metaescritural da obra, a inscrição do local e da data, “João Pessoa, 8 de dezembro de 2014”, ao final de *Outros Cantos,* funciona como uma marca explícita do aqui-agora da enunciação, deslocando o foco da narrativa para o gesto de escrita e para a situação concreta de quem narra. A ação aproxima as instâncias da narradora, da escritora e da autora, intensificando o pacto da ficção ao sugerir um incidente entre a voz que conta e a mulher que escreve, situado em 2014. Registrar materialmente o momento do ato de escrever, evidenciando a instância do escritor que organiza o texto e tornando visível a situação de produção, reforça a dimensão metalinguística da obra, mas, também, reitera a dimensão política dela, cujo local remete a um contexto histórico específico em que se atualizam as memórias de resistência narradas ao longo do romance.

Ao ancorar o relato em João Pessoa, cidade biograficamente vinculada à autora e tematizada na crítica como espaço central de sua experiência e de sua reflexão sobre regionalidade e identidade, o romance reforça o circuito entre sertão, capital paraibana e mundo, fechando o movimento de retorno de uma narradora que já percorreu “outros cantos”. Maria Valéria Rezende, escritora da geração que vivenciou a ditadura militar, também educadora popular e militante durante aqueles anos sombrios, reconhece as influências – muitas vezes implícitas ou até inconscientes – dos feminismos, incluindo os contemporâneos -, em sua produção literária.

Assim, o ato de narrar, essencial à humanidade, é o meio pelo qual a narradora-protagonista narra a si própria e os outros (Tadeu, 2023). Ao problematizar a alteridade, a escuta, a incorporação das histórias alheias e a autoridade de falar por eles, a obra se organiza

como uma tessitura de caráter hipertextual, em que o ônibus em movimento funciona como uma metáfora do fluxo memorial e a forma fragmentada se orienta para a escuta, na medida em que Maria se constitui como mediadora de outras vozes, uma "escutadora" de histórias. A voz narrativa incorpora os relatos dos moradores, como as falas de Fátima, permitindo que o leitor acesse a perspectiva de personagens que normalmente seriam invisíveis na literatura tradicional, como a mulher sertaneja. O deslocamento físico e existencial da narradora-personagem também organiza-se em uma espécie de jornada, ou seja, o ato de sair de um lugar para outro. Como veremos ao longo desta seção, essa mesma assinatura espaço-temporal parece ser o motor narrativo central para outros romances do corpus, especialmente das escritoras negras, que nos apresentam mulheres que se deslocam e, nesse processo, encontram a si mesmas ou a realidade do país.

Antes de continuarmos as análises, vamos retomar, brevemente, a discussão iniciada na seção anterior acerca das capas das novas edições dos livros de Maria Valéria Rezende, exemplos de uma tentativa por parte do mercado editorial de ancorar suas obras em uma semântica visual unívoca. A arquitetura narrativa de *Outros cantos* e *Quarenta Dias* deixa ver que a prosa da autora mineira permanece, dentro das páginas, irredutível a essas simplificações mercadológicas quando preserva sua natureza polifônica e experimental, recusando-se a ser um romance sociológico.

O som do rugido da onça[137] (2021), escrito pela historiadora e poeta pernambucana Micheliny Verunschk, nos apresenta um romance contemporâneo que compartilha com o leitor o processo de pesquisa e a dificuldade de ouvir duas crianças indígenas – a menina Iñe-e, do povo Miranha, e o garoto Juri, nome da sua etnia - sequestradas por naturalistas alemães em 1817. Retiradas de suas terras na Amazônia, elas são rebatizadas e levadas para a Europa para serem exibidas como curiosidade científica, onde morrem pouco tempo depois.

Historiadora por profissão, Verunschk parece colar-se a esse eu que se apresenta como narrador: desconfortável nesse papel e diante de um arquivo, ela parece invadir a ficção quando questiona e expõe a crueldade dos registros. Nesse romance podemos perceber as reflexões sobre o que significa escrever o outro e ouvir os silenciados:

> Esta é a história da morte de Iñe-e. E também a história de como ela perdeu o seu nome e a sua casa. E ainda a história de como permanece em vigilância. De como foi levada mar afora para uma terra de inimigos. E de como, por artes deles, perdeu e também recuperou a sua voz. Preste atenção, essa voz que eu apresento agora não é a mesma voz que ecoava pela mata chamando pelos seus irmãos mais velhos

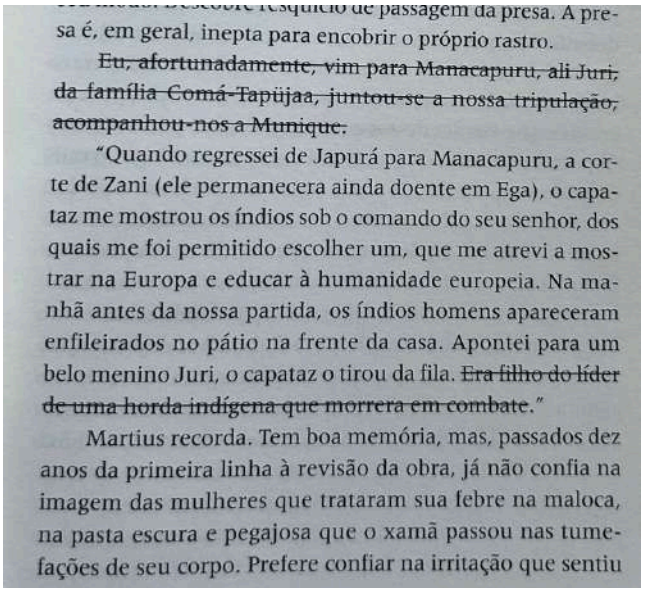
[137] A obra foi vencedora do Prêmio Jabuti 2022, na categoria Melhor Romance Literário; também recebeu o terceiro lugar no Prêmio Oceanos no mesmo ano.

> enquanto colhia frutas para levar para a maloca. E muito menos é a voz que foi silenciada por baixo das tempestades e dos gritos do capitão, a voz abafada por vergonha das imprecações incompreensíveis dos cientistas e, depois, contida pelos risos nervosos dos cortesãos e pela impaciência rude das Fraülein. [...]
> Tampouco é a voz que ignorou o que diziam sobre ela os jornais e as revistas da época, as cartas escritas em letras flexíveis como o broto do cipó. Essa voz que você ocasionalmente escutará em sua cabeça e que se confundirá com a sua própria voz, ou com a voz da sua filha, ou da criança da mulher vizinha, ou até, quem sabe, com a voz de sua avó, seja ela quem for, não é a mesma voz com que Iñe-e nasceu.
> [...] E embora ela, essa língua, seja áspera, perfurante, há alguma liberdade sobre como pode ser utilizada, porque houve muito custo em apreendê-la.
> [...] Essa é a voz do morto, na língua do morto, nas letras do morto. Tudo eivado de imperfeição, é verdade, mas o que posso fazer senão contar, entre as rachaduras, esta história? (Verunschk, 2021, p. 14).

O livro funciona como um metatexto que dialoga com os registros históricos dos europeus, que a história ficcionaliza, em parte, o que podemos pressupor graças às referências e explicações ao final do livro, a exemplo do "Trecho do diário pessoal de Von Martius". Verunschk aponta as lacunas, silenciamentos e preconceitos desses textos "originais", escrevendo por cima deles, palimpsesticamente, para subverter a perspectiva do colonizador. Desse modo, o silenciamento imposto pelo naturalista Martius não é uma ausência de escrita, mas sim uma escrita que apaga. Novamente temos o uso do riscado para deixar evidente o modo como a personagem se utiliza da sua autoridade científica para substituir a realidade das crianças por uma narrativa europeia. Deixando marcas na páginas, vemos, no capítulo VIII, esse apagamento sendo realizado, cujo movimento podemos observar nos exemplos a seguir, de um trecho do romance e na imagem de uma das páginas:

> O papel suporta qualquer coisa que se deseje. Martius sabe. [...] A palavra escrita permanece, eis no que acredita, e por sua permanência está convicto de que ela se confirma como superior à voz, que se dissipa, que se perde tão logo é proferida. é preciso ter, portanto, cautela com o que se escreve. Medir cada palavra, encontrar as vestes que lhe cabem com exatidão, corrigir, reescrever, remendar as falhas. Então, Martius escreve primeiro para suplantar a limitação da memória, a evaporação da voz, depois pela obrigação com o rei e principalmente para se convencer e convencer aos outros. (Verunschk, 2021, p. 32).

Figura 27 - Página do romance exemplifica os apagamentos.



sa é, em geral, inepta para encobrir o próprio rastro.

~~Eu, afortunadamente, vim para Manacapuru, ali Juri, da família Comá-Tapüjaa, juntou-se a nossa tripulação, acompanhou-nos a Munique.~~

"Quando regressei de Japurá para Manacapuru, a corte de Zani (ele permanecera ainda doente em Ega), o capataz me mostrou os índios sob o comando do seu senhor, dos quais me foi permitido escolher um, que me atrevi a mostrar na Europa e educar à humanidade europeia. Na manhã antes da nossa partida, os índios homens apareceram enfileirados no pátio na frente da casa. Apontei para um belo menino Juri, o capataz o tirou da fila. ~~Era filho do líder de uma horda indígena que morrera em combate.~~"

Martius recorda. Tem boa memória, mas, passados dez anos da primeira linha à revisão da obra, já não confia na imagem das mulheres que trataram sua febre na maloca, na pasta escura e pegajosa que o xamã passou nas tumefações de seu corpo. Prefere confiar na irritação que sentiu

Fonte: digitalizado pela autora de Verunschk (2021, p. 33).

Enquanto Martius descreve os fatos de forma fria, a voz narrativa em terceira pessoa é poética, vibrante, sensorial e usa o ritmo das palavras para emular a floresta e o espírito da onça, algo que um registro puramente histórico jamais alcançaria. Isso é reforçado pelo trecho da cosmovisão miranha na abertura do romance. Já a personagem Josefa, que no tempo presente encontra as imagens das crianças em uma exposição e sente o impacto colonial em seu próprio corpo, nos é apresentada de modo mais contundente na segunda parte da narrativa e parece simular as inquietações que o leitor poderia sentir: uma rápida pesquisa online com as palavras "Miranha Six Martius", assim como faz Josefa, o faria identificar a história verídica sobre o rapto de crianças indígenas por cientistas alemães no Brasil do século XIX. O leitor é arrancado do conforto de ler um romance histórico e confrontado com a realidade do país de hoje.

No entanto, o imbricamento entre a voz que narra e a escritora/historiadora fica ainda mais claro na última parte do romance, quando a separação entre o século XIX e o presente colapsa. Para a cosmologia indígena recuperada pelo romance, o tempo é circular: Iñe-e vê, a partir de uma dimensão mítica, suas repetidas mortes nas manchetes dos jornais contemporâneos sobre a destruição da Amazônia, o assassinato de lideranças indígenas ou o avanço do agronegócio. Enquanto o naturalista registra a morte física das crianças como um rodapé científico, a narradora encerra o livro dando a elas a eternidade mítica indígena,

rompendo com a “história única”, nos termos de Chimamanda Ngozi Adichie[138]. Parece ser o momento em que a escritora e a narradora dizem juntas: a história oficial falhou, mas a literatura pode restaurar a dignidade do que foi roubado, ou, nos termos de Dalcastagné, (2026, p. 232), os “reencontros com a história”, nos “[...] livros que rasgam as entranhas dos acontecimentos, usando como ferramenta a linguagem e, que estabelecem sua poética a partir de um enfrentamento ético”.

Ainda que não façam essa marcação e nem as reconheçam como obras autobiográficas, alguns dos elementos apresentados podem ter relação com a trajetória de vidas delas. Esse “jogo de referências - e de enganos - não é incomum na literatura brasileira contemporânea” (Dalcastagné, 2026, p. 324). Conforme apontado pela pesquisadora, o panorama da narrativa hodierna tensiona a fronteira entre as instâncias do autor e do narrador, que utiliza com frequência elementos biográficos e o próprio nome do autor para questionar a veracidade do relato. Esse recurso cria uma dúvida sobre o que é vivido e o que é inventado, borrando as fronteiras entre memória e criação literária:

> Na narrativa brasileira recente, traços biográficos do autor podem estar presentes, e mesmo seu nome, mas o texto estará sempre pontuado de marcas que problematizam a veracidade do relato e sua correspondência com a experiência vivida. Não só na brasileira, aliás. O estratagema é usado com frequência, oscilando da narrativa claramente fantasiosa, em que o descolamento da realidade é óbvio e a coincidência de nome entre autor e protagonista é logo percebida como farsa (como em Operation Shy-lock, do romancista estadunidense Philip Roth, de 1993), e o terreno mais pantanoso da autoficção, em que a mistura entre memória e fabulação ganha fronteiras pouco nítidas, como-na obra da francesa Annie Ernaux, ganhadora do Nobel de Literatura em 2022, ou de seu jovem seguidor Édouard Louis. (Dalcastagné, 2026, p. 325).

A narrativa de *Caminhando com os mortos* (2023)[139], segundo romance do corpus da mesma autora, não é conduzida por uma voz única e linear, mas alternada entre diferentes perspectivas e focos narrativos, sendo caracterizada, da mesma forma, pela fragmentação. Inicialmente temos um narrador onisciente, em discurso indireto livre, que reconstrói a narrativa organizando fragmentos de depoimentos, memórias e pistas sobre o linchamento religioso de uma mulher queimada viva em uma comunidade sertaneja. Logo no início do romance, vemos esse narrador admitir sua limitação onisciente em contraste com o olhar das moscas, ao afirmar que “ninguém consegue ter uma visão total que explique o que aconteceu” (Verunschk, 2023, p. 33).

---

[138] A palestra feita por Chimamanda Ngozi Adichie no programa TED Talk, em 2009, intitulada *O perigo de uma história única*, foi adaptada para livro em 2019. O vídeo é um dos mais acessados da plataforma, com cerca de 20 milhões de visualizações.

[139] Obra vencedora do Prêmio Oceanos, em 2024.

Assim como no primeiro romance de Verunschk, a voz em primeira pessoa da perita forense/legista funciona como a fusão entre o narrador e a autora, que é historiadora e poeta: é uma voz que busca a verdade factual, tentando reconstruir o crime onde a comunidade tentou apagar os rastros, pois, enquanto a comunidade mergulha no delírio religioso e no silenciamento, a voz da perita introduz a racionalidade. No entanto, esse entendimento passa longe de ser frio, antes é atravessado por uma profunda melancolia e pelo horror diante da brutalidade que ela analisa e, em muitos momentos, a descrição técnica do laudo pericial se transforma em prosa poética. A figura da perita atua no romance como o olhar do leitor dentro da cena do crime, pois é ela quem organiza os fragmentos daquela tragédia para que a história possa ser contada. Mais uma vez vemos a estratégia de riscar, colocar uma linha sobre o texto, denotando exclusão ou ênfase, dessa vez um capítulo inteiro referente a uma Requisição de Perícia da divisão de homicídios da Polícia Civil, que ainda suprime dados importantes como o Estado, o ano e o nome da perita designada para o caso.

Ao final do romance temos a voz em primeira pessoa de Quitéria, mulher cujo crime brutal faz girar todo o enredo: ela foi queimada viva, acusada por uma comunidade imersa em um fundamentalismo religioso de bruxaria ou de estar possuída por forças malignas. Após sua morte, Quitéria torna-se uma presença fantasmagórica que paira sobre a narrativa.

> Fato é que não há nada de original aqui, isso é certo. Nem a história desse lugar, nem de suas personagens, nem mesmo de mim posso dizer que sou original. De todo modo, por acreditar que em breve eu mesma não serei mais que estrume e pasto, e ainda por força do meu antigo ofício se fez necessário que narrasse os acontecimentos que me trouxeram até aqui, minhas observações e descobertas sobre eles, e é certo que, para contar essa história, às vezes minhas articulações estavam tão endurecidas que meus dedos e artelhos dariam conta de uma idade contada em milênios, e outras vezes deslizava pelas paisagens e entre os seres como se fora sempre outra, sempre nova.
> E, assim, dou à leitura este que parece ser o último relatório.
> Há outros espalhados entre os cômodos da casa. Alguns perderam suas folhas. Outros estão queimados parcialmente.
> Para bem de todas as verdades e da clareza deste documento, declaro que meu nome é Eulália e fui a perita que esquadrinhou a cena do crime. E fui ainda cúmplice de um assas-sinato. E se hoje consta em documento lavrado em cartório o meu nome sob a posse desse sítio a que chamam de Cova da Moça, onde antes de mim viveram Celeste e Quitéria e Lourença, declaro que tornará ao mato o que sempre foi dele ao menos até que alguém novo se aposse desse lugar e comece uma nova história. (Verunschk, 2023, p. 141)

A voz narrativa trabalha para reconstituir quem foi essa mulher antes de ser transformada em notícia policial. Nesse movimento, o romance parece tentar devolver a ela a dignidade e a humanidade que seus opressores tentaram apagar. Assim como Iñe-e, em *O som do rugido da onça*, o corpo de Quitéria é o lugar onde a violência colonial e patriarcal se

manifesta, pois sua morte não é apenas um crime isolado, mas o ápice de uma estrutura que pune o feminino, à mercê da rigidez dos dogmas religiosos.

Narrada em primeira pessoa, a obra *A pediatra* (2021), de Andrea Del Fuego, nos coloca diretamente dentro da mente de Cecília, uma pediatra bem-sucedida em sua profissão, mas que não gosta de crianças. Entre as consultas, vive uma relação com um homem casado, de cujo filho ela acompanhou o nascimento como neonatologista, e é esse menino que irá despertar sentimentos nunca antes experimentados pela médica. Técnica, adepta de intervenções médicas tradicionais, como cesáreas agendadas, possui total desprezo pelo conceito de parto humanizado ou pela sacralização da maternidade, admite abertamente suas falhas éticas, sua impaciência com as mães, rompendo com os estereótipos acerca desses temas. O distanciamento, a sinceridade e a falta de empatia fazem surtir no leitor desavisado sentimentos antagônicos, marca dos narradores não confiáveis.

Ao narrar a partir da perspectiva de uma mulher em crise que ocupa um espaço tradicionalmente associado ao cuidado e ao afeto e retirar dele toda a romantização, a autora questiona as expectativas sociais sobre o instinto materno e o papel da mulher na sociedade. Nesse sentido, a ficção parece configurar-se como uma instância estratégica de subjetivação na qual a escritora projeta, em protagonistas como Cecília, trajetórias que seriam proibidas ou impossíveis em sua vida real, atuando como um campo de experimentação de realidades. A consciência da narradora sobre a construção de seu próprio relato e da forma como ela manipula a linguagem médica e social para se justificar perante o leitor pode ser exemplificada pelo trecho a seguir, que também deixa clara sua linguagem crua e direta:

> Minha secretária sempre se impressionava com óbito e me olhava como se eu pudesse ressuscitar alguém, a medicina é milagrosa para quem não a pratica. Não é falta de vínculo da minha parte, não tenho vínculo mesmo, mas cansei de ver colegas empáticos praticarem medicina de barbearia e, por outro lado, médicos pragmáticos e de pouco riso salvarem vidas apenas imitando o que aprenderam.
> Detesto crianças e não sou eu quem as trata, mas a medicina que estudei. Posso não me enternecer com um bebê, mas tratá-lo com mais eficiência que um Jaime ninando o neonato numa rede de crochê dentro da incubadora e evitando esteroides para não contradizer a natureza. Não foi o primeiro caso de óbito na minha carreira, vi uns tantos, o primeiro numa residência em hospital público do interior, gestação gemelar, os seios da mãe produzindo leite, o corpo se comportando como se os filhos tivessem vingado, o colostro vazando dos peitos imensos, a mãe juntando as mãos dos natimortos pedindo que fossem cremados juntos. Eu devia avisar às grávidas da Mãe Prana o que as espera em baixas porcentagens, ainda que baixos e raros, os riscos e agravos são um belíssimo anticoncepcional. Não se impressione, até na Escandinávia bebês e mães morrem no parto, eu disse à secretária. (Del Fuego, 2021, p. 40)

Podemos perceber que a narradora frequentemente organiza o que está dizendo, escolhendo termos técnicos para higienizar situações emocionais ou brutais. A escolha do

léxico ou o exercício sobre o poder da linguagem em moldar a realidade ficam evidentes quando a narradora faz um uso irônico e consciente de jargões como “parto humanizado" ou "maternidade real" com o objetivo de ridicularizá-los, comentando sobre a própria linguagem que a sociedade usa para santificar ou medicar o nascimento. Ironicamente, a própria decisão da autora de usar uma narrativa direta, evitando metáforas tradicionais, é uma escolha estilística que comenta a natureza da ficção contemporânea. Ao recusar uma prosa mais poética, Andréa del Fuego usa a linguagem para criticar a própria necessidade de beleza tanto na literatura quanto na medicina.

Estruturada em frases e em capítulos curtos, às vezes de uma ou duas páginas, a narrativa reflete a nossa forma atual de consumir informação: fragmentada e veloz. Essa organização reflete a falta de concentração da vida moderna e cria uma leitura muito similar a de um *feed* de redes sociais ou cenas de uma série de *streaming*. Do mesmo modo, textos com frases curtas, muitos diálogos e pensamentos diretos são mais fáceis de serem adaptados ou visualizados e podem ser mais facilmente adaptados para a linguagem cênica[140].

Essas mesmas características estão em *Controle* (2019), o primeiro romance de Natália Borges Polesso, em que acompanhamos Maria Fernanda/Nanda desde a pré-adolescência até a vida adulta. Após um acidente de bicicleta na infância, a personagem-narradora é diagnosticada com epilepsia, condição que molda sua vida, levando-a a um cotidiano de superproteção familiar e ao medo constante de perder o controle sobre o próprio corpo. Sobre isso, Dalcastagné (2026, p. 346-347) aponta que

> [...] um corpo que sofre é igual a todos os outros, mas o lugar que esse corpo ocupa na sociedade, seu endereço, sua classe social, sua cor, seu gênero, sua idade e inúmeros outros marcadores podem impedir que ele seja tratado, cuidado, podem impedir até que ele seja visto e reconhecido em sofrimento. E assim que algumas doenças são invisibilizadas em diferentes discursos sociais, incluindo aí o discurso literário. Na narrativa brasileira contemporânea é mais comum vermos representadas doenças como câncer, infarto, AVC, Alzheimer, esquizofrenia e depressão, aids - que, é claro, podem acometer qualquer um - do que aquelas que atormentam exclusivamente a vida dos mais pobres, como as doenças ligadas à fome, à insalubridade, à falta de estrutura básica de saúde, à exploração do trabalho.

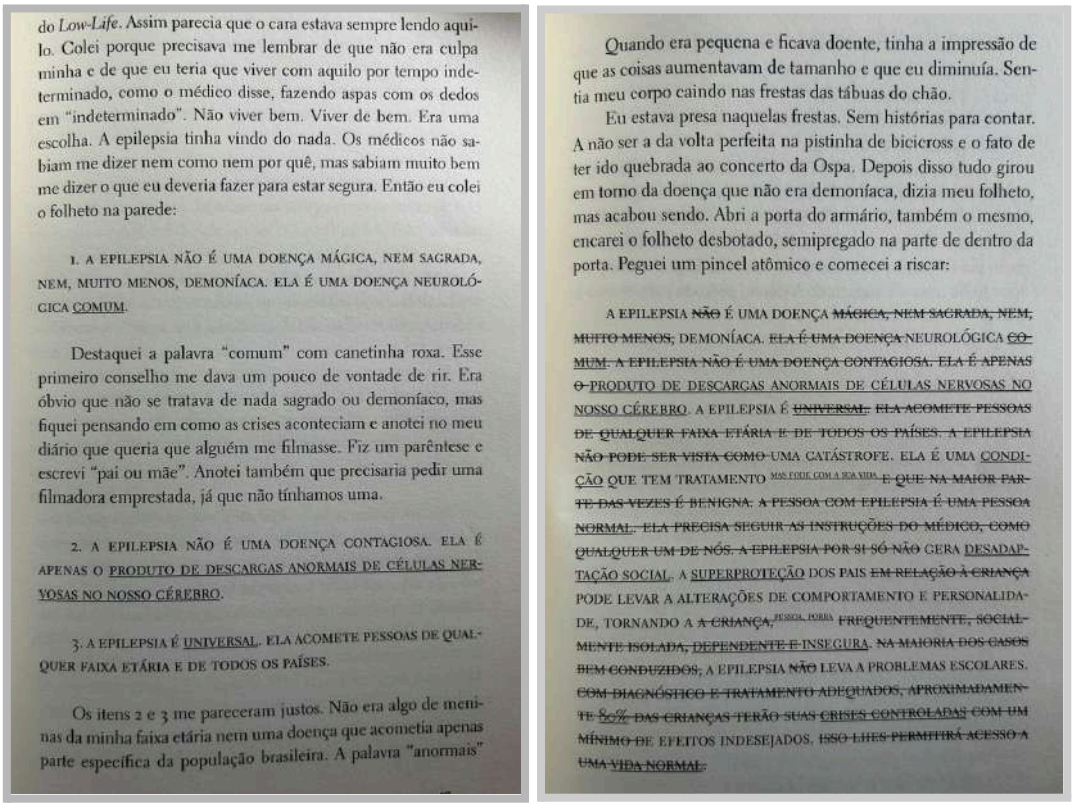
Podemos destacar duas estratégias que caracterizam a presença da metalinguagem no romance. O primeiro é o uso reiterado de citações de letras da banda New Order, como já comentado na seção anterior, cujos títulos dos capítulos fazem referência a músicas da

[140] *A pediatra,* sob direção de Inez Viana, é a primeira adaptação teatral do romance homônimo de Andréa Del Fuego, vencedora do Prêmio José Saramago com *Os Malaquias,* em 2011.

banda[141]. As letras não são apenas referências aleatórias, mas dialogam com a narrativa, onde o texto literário e o cancional se tornam uma só composição de sentido, pois a música atua como um signo que preenche as lacunas do que a protagonista, Maria Fernanda, não consegue expressar verbalmente devido ao seu isolamento, como se a música falasse o que ela não consegue dizer. A inclusão de trechos em inglês sem tradução exige um leitor bilíngue e mimetiza a confusão mental e a fragmentação das crises epilépticas, quando o sentido nem sempre é direto ou linear. A história da banda, formada após o fim da Joy Division, parece ser uma metáfora para o que faz a narradora-protagonista, que transita do luto e do caos para a tentativa de retomar o controle de sua vida após o diagnóstico de epilepsia e de uma cirurgia. Por fim, há a conexão com Ian Curtis, ex-vocalista da Joy Division, que também sofria de epilepsia.

A outra estratégia é a conversa da narradora-personagem com outros textos. Como no exemplo a seguir, em que Maria Fernanda cola um panfleto sobre epilepsia na parede do quarto enquanto "risca" algumas partes do texto, que aparecem, consequentemente, marcadas no livro que temos em mãos:

Figura 28 - Páginas de *Controle* ilustram o movimento da narradora com o texto.



do *Low-Life*. Assim parecia que o cara estava sempre lendo aquilo. Colei porque precisava me lembrar de que não era culpa minha e de que eu teria que viver com aquilo por tempo indeterminado, como o médico disse, fazendo aspas com os dedos em "indeterminado". Não viver bem. Viver de bem. Era uma escolha. A epilepsia tinha vindo do nada. Os médicos não sabiam me dizer nem como nem por quê, mas sabiam muito bem me dizer o que eu deveria fazer para estar segura. Então eu colei o folheto na parede:

1. A EPILEPSIA NÃO É UMA DOENÇA MÁGICA, NEM SAGRADA, NEM, MUITO MENOS, DEMONÍACA. ELA É UMA DOENÇA NEUROLÓGICA COMUM.

Destaquei a palavra "comum" com canetinha roxa. Esse primeiro conselho me dava um pouco de vontade de rir. Era óbvio que não se tratava de nada sagrado ou demoníaco, mas fiquei pensando em como as crises aconteciam e anotei no meu diário que queria que alguém me filmasse. Fiz um parêntese e escrevi "pai ou mãe". Anotei também que precisaria pedir uma filmadora emprestada, já que não tínhamos uma.

2. A EPILEPSIA NÃO É UMA DOENÇA CONTAGIOSA. ELA É APENAS O PRODUTO DE DESCARGAS ANORMAIS DE CÉLULAS NERVOSAS NO NOSSO CÉREBRO.

3. A EPILEPSIA É UNIVERSAL. ELA ACOMETE PESSOAS DE QUALQUER FAIXA ETÁRIA E DE TODOS OS PAÍSES.

Os itens 2 e 3 me pareceram justos. Não era algo de meninas da minha faixa etária nem uma doença que acometia apenas parte específica da população brasileira. A palavra "anormais"

Quando era pequena e ficava doente, tinha a impressão de que as coisas aumentavam de tamanho e que eu diminuía. Sentia meu corpo caindo nas frestas das tábuas do chão.

Eu estava presa naquelas frestas. Sem histórias para contar. A não ser a da volta perfeita na pistinha de bicicross e o fato de ter ido quebrada ao concerto da Ospa. Depois disso tudo girou em torno da doença que não era demoníaca, dizia meu folheto, mas acabou sendo. Abri a porta do armário, também o mesmo, encarei o folheto desbotado, semipregado na parte de dentro da porta. Peguei um pincel atômico e comecei a riscar:

A EPILEPSIA ~~NÃO~~ É UMA DOENÇA ~~MÁGICA, NEM SAGRADA, NEM, MUITO MENOS,~~ DEMONÍACA. ~~ELA É UMA DOENÇA~~ NEUROLÓGICA ~~COMUM. A EPILEPSIA NÃO É UMA DOENÇA CONTAGIOSA. ELA É APENAS O~~ PRODUTO DE DESCARGAS ANORMAIS DE CÉLULAS NERVOSAS NO NOSSO CÉREBRO. A EPILEPSIA É ~~UNIVERSAL. ELA ACOMETE PESSOAS DE QUALQUER FAIXA ETÁRIA E DE TODOS OS PAÍSES. A EPILEPSIA NÃO PODE SER VISTA COMO~~ UMA CATÁSTROFE. ELA É UMA CONDIÇÃO QUE TEM TRATAMENTO ~~MAS PODE COM A SUA VIDA. E QUE NA MAIOR PARTE DAS VEZES É BENIGNA. A PESSOA COM EPILEPSIA É UMA PESSOA NORMAL. ELA PRECISA SEGUIR AS INSTRUÇÕES DO MÉDICO, COMO QUALQUER UM DE NÓS. A EPILEPSIA POR SI SÓ NÃO~~ GERA DESADAPTAÇÃO SOCIAL. A SUPERPROTEÇÃO DOS PAIS ~~EM RELAÇÃO À CRIANÇA~~ PODE LEVAR A ALTERAÇÕES DE COMPORTAMENTO E PERSONALIDADE, TORNANDO A ~~A CRIANÇA, PESSOA, POBRE~~ ~~FREQUENTEMENTE, SOCIALMENTE ISOLADA, DEPENDENTE E INSEGURA. NA MAIORIA DOS CASOS BEM CONDUZIDOS,~~ A EPILEPSIA ~~NÃO~~ LEVA A PROBLEMAS ESCOLARES. ~~COM DIAGNÓSTICO E TRATAMENTO ADEQUADOS, APROXIMADAMENTE 80% DAS CRIANÇAS TERÃO SUAS CRISES CONTROLADAS COM UM MÍNIMO DE EFEITOS INDESEJADOS. ISSO LHES PERMITIRÁ ACESSO A UMA VIDA NORMAL.~~

Fonte: digitalizado pela autora de Polesso (2019, p. 47, 105).

[141] A própria autora disponibilizou uma playlist oficial no *Spotify* para acompanhar a leitura de *Controle*: https://open.spotify.com/playlist/3HayORAgVycjiOiWPk484N .

Ao fixar o panfleto na parede, ancorada em elementos físicos, Nanda materializa também sua condição. A cartilha médica dita o que ela não pode fazer, simbolizando o controle externo, tanto da medicina quanto da família, sobre seu corpo. Mais adiante visualizamos suas conversas em um *chat* de relacionamento, trazendo à tona essa dicotomia entre controle e descontrole, já que, no ambiente virtual, ela consegue viver sua subjetividade.

Novamente as frases e os capítulos curtos, assim como a fragmentação, caracterizam o segundo romance publicado por Natália Borges Polesso. Em *A extinção das abelhas* (2021), acompanhamos Regina, abandonada pela mãe na infância e órfã de pai, uma mulher que vive em um cenário de isolamento e crise e tenta encontrar sentido em um mundo que parece estar desmoronando, tanto emocional quanto ambientalmente. A obra é dividida em partes que misturam a história pessoal da protagonista com recortes de notícias reais e relatos científicos sobre a pandemia de COVID-19, em 2020. Embora o livro já tratasse de um contexto de colapso antes e tenha sido iniciado em 2016, a autora afirma em entrevistas ter reformulado partes do texto após o envio para a editora, ainda durante o processo de revisão, para incorporar a experiência da crise sanitária mundial, tratando-a como um dos catalisadores do colapso social e do isolamento narrado. Polesso subverte a distopia tradicional, pois, ao invés de criar um futuro distante, ela usa a metalinguagem para apontar que esse desmoronamento da realidade como a entendemos já está escrita no nosso presente.

A primeira parte do romance inicia com enfoque na protagonista e a voz narrativa alterna entre uma narração que mergulha no íntimo de Regina e passagens em que ela mesma parece guiar o relato. Já na segunda parte, a voz narrativa se fragmenta, já que temos vozes externas, como pensadores, líderes indígenas, pesquisadores e escritores, que funcionam como um narrador-observador que contextualiza o colapso ambiental e social através de recortes de notícias, relatos científicos, um decreto presidencial, uma lista de animais extintos e outros textos. Ao organizar a obra dessa forma, a autora faz o leitor perceber o processo de montagem da narrativa, pois a ficção "confessa" que é construída a partir de estilhaços da realidade. Já entre o final dessa parte e o início da última temos uma narrativa semelhante ao mito da criação por Deus, que explica a origem do universo e da humanidade através de um ser supremo. O foco retorna ao humano na terceira e última parte, mas com uma voz voltada para a reconstrução coletiva:

> Como seria passar o fim do mundo contigo? Engraçada essa pergunta, né? Poderia ser também como passar a vida contigo. O pai eu sei que morreu, eu tava lá. Viveu e morreu. Eu vi. Tu é essa mancha. Essa sombra que eu nem sei se é real. [...]
> Eu nem sei por que comecei a escrever essa carta.

> Eu escrevia cartas regularmente pra ti. E as guardava numa gaveta, mas a casa queimou e tudo o que eu te escrevi queimou junto. O plano era te entregar as cartas. O plano era que tu as lesse. Eu não tenho frustrações quanto a isso. Mas tenho frustrações. Muitas. As pessoas dizem fim do mundo, eu mesma digo fim do mundo. [...]
> Eu também fui uma espécie de mulher selvagem entre aspas, acho que ainda sou. Um pouco bruta, um pouco incompatível com esse mundo e sem qualquer referência de outro. Sem qualquer referência de outro e sem poder imaginar algo que não seja uma espécie de final catastrófico, porque foi isso que eu aprendi.
> Eu não sei imaginar um mundo novo, mãe. Acho que a minha mente foi bem colonizada, apesar de todos os esforços que tenho feito por anos. Meu corpo já é um pouco menos, mas acho que isso em parte se deve ao acaso. Ser uma mulher selvagem entre aspas, é isso, eu fui entre aspas. Eu queria imaginar um futuro, mãe, mas acho melhor não. Acho melhor ir imaginando o presente (Polesso, 2021, p. 302-303).

Nessa última parte do romance lemos essa carta de Regina destinada à Guadalupe, sua mãe, mas também uma carta da mãe destinada à Regina, como uma forma de metaescrita, em que as personagens tentam escrever sua própria identidade em um mundo que comumente apaga subjetividades.

Já o romance/novela[142] *Foi um péssimo dia* (2023), dividida em dois momentos da vida da narradora-personagem - um dedicado à mãe e outro ao pai -, trata das sutilezas que compreendem um indivíduo. Nele, a metalinguagem vem da observação do banal e da ironia com as situações que a narradora-personagem vive: o foco está nos pequenos gestos, nas pequenas rupturas, numa banana esquecida na mochila, em um silêncio no carro. É como se o leitor tivesse uma lente de aumento sobre as relações de poder e as microviolências do dia a dia, imbuídas da complexidade em lidar com as transformações do corpo e os sentimentos da menina. Sob o distanciamento proporcionado pela maturidade, entretanto, tais eventos adquirem novas nuances, refletindo-se, sobretudo, no modo como a narradora-protagonista, de mesmo nome da autora, reavalia as figuras adultas e as complexidades de seu próprio passado.

A pontuação e o ritmo das frases simulam a ansiedade vivida pela narradora-personagem em um fluxo de consciência que explora essa voz interior. Por fim, a proximidade com o leitor transparece no jeito de falar e nos cacoetes da protagonista, que se mostram como metaescrita, como podemos observar a seguir: "Tô com foooomeeeeee! Hhraaaaaaaa! - Se viraaaaaaaaa, piáaaaarrhhhhgg. – Vou contar pro paaaaaaaaahhhiiiiirrrrgggg. – Pode contar, não tô nem afliiiiirrrgg" (Polesso, 2023, p. 67). Através da sintaxe e da mancha gráfica da página a narradora-personagem vai organizando o caos dos seus pensamentos. Como gênero novela, a narrativa possui uma unidade de ação

[142] A ficha catalográfica indica um romance, mas percebemos certa similaridade com o gênero novela quando levamos em conta sua extensão e complexidade.

muito mais fechada, cuja frase "foi um péssimo dia", que dá nome ao livro, funciona como um eixo temático que o organiza, quase como um romance de formação compacto; no entanto, o péssimo dia não se constitui um evento isolado, mas uma condição existencial que a novela/romance estrutura através de uma linguagem ágil, cheia de digressões sobre relacionamentos e a solidão contemporânea.

Romance de estreia da escritora mineira Carla Madeira, lançado originalmente em 2014 e que se tornou um fenômeno de vendas no Brasil após o relançamento pela Editora Record, em 2021, *Tudo é rio* (2014/2024) gira em torno de um triângulo amoroso marcado por tragédias e paixões avassaladoras entre três personagens centrais. O narrador onisciente em terceira pessoa tem total acesso aos pensamentos, desejos e dores mais íntimas dos personagens, Dalva, Venâncio e Lucy. Logo nas primeiras páginas, a epígrafe já apresenta o que o leitor vai encontrar nos curtos 35 capítulos e mostra a relação com o título: “Ela me perguntou o quanto eu a amava. Reuni em vidro todos os humores vestidos: sangue, sêmen, lágrimas. Amo você tantos rios”.

O romance trabalha poeticamente a linguagem de modo que a estrutura das frases não retém apenas a ação, mas deixa ver na sintaxe a violência e a paixão dos personagens. O encadeamento de períodos muito curtos cria um ritmo, mas também um contraste: em um mesmo parágrafo, Madeira pode unir uma imagem de extrema beleza poética com uma palavra de baixo calão ou uma descrição repugnante, cujo choque semântico gera o desconforto característico da obra. Ainda no início do romance, um dos capítulos se constitui de apenas uma palavra, “Dor”, e sintetiza o sofrimento de Dalva pela morte prematura do filho em um golpe de ciúme e violência do marido. É o momento em que a tragédia se instaura na vida dos protagonistas e onde vemos um dos trechos que melhor exemplifica esse trabalho com a construção de imagens:

> A boca do neném buscava ansiosa o peito farto e úmido querendo sugar, engolir e ainda tão sem saber. O mamilo se dobrava passando na boquinha pequena, querendo ser pego por ela. Dalva se entregava a uma emoção única, da mais comovente ternura. O momento dela e do filho cegou Venâncio de uma absurda loucura. Ele arrancou o menino dos braços dela e jogou longe, bateu em Dalva, bateu, bateu. Espancou. (Madeira, 2024, p. 21)

Em certos momentos, a voz narrativa assume uma postura quase filosófica sobre o que significa contar uma história, como ao descrever a vida dos protagonistas, em que o texto por vezes se volta para si mesmo para sugerir que a vida só ganha contorno quando é narrada, sugerindo que a realidade é indissociável da forma como a organizamos em frases.

O romance subsequente da escritora, *A natureza da mordida* (2018), se aproxima mais da discussão proposta nesta seção. A narrativa desenvolve-se intercalada entre as vozes das protagonistas, a jornalista Olívia, que narra os fatos de forma mais linear e descritiva, compartilhando suas perdas e a busca por respostas sobre o seu passado, e a psicanalista Biá, cujas intervenções são feitas através de anotações esparsas e reflexivas, revelando uma memória falha que esconde segredos sobre seu marido e sua filha. Por meio da figura de Biá, que lida com a demência provocada pelo Alzheimer, o romance traz um olhar sensível sobre o isolamento e as complexidades da maturidade, mas também sobre a amizade feminina e a força do vínculo entre duas gerações diferentes que encontram conforto mútuo no compartilhamento de suas dores.

A narrativa alterna as perspectivas das personagens a partir de narradores em primeira pessoa, cujos estilos são marcadamente distintos: enquanto a jornalista tem uma dicção mais linear, objetiva e descritiva, considerando que seu foco é relatar os fatos e buscar por respostas sobre o passado de forma direta, quase como uma matéria jornalística, a voz da psicanalista surge através de anotações esparsas e reflexivas e sua sintaxe é mais erudita, repleta de citações indiretas e experiências que refletem a condição da doença. Esse recurso gera no leitor a sensação de estar diante do diário de seus personagens.

Os jogos metatextuais também estão presentes ao longo da narrativa. A personagem Biá, cuja escrita não é apenas um modo de narrar, mas de lembrar e de existir, escreve bilhetes, listas e fragmentos da própria história, fazendo com que o ato de escrever seja o tema central da sua sobrevivência, como vemos no 18º e último capítulo (Madeira, 2018, p. 247-248):

> Ali fiquei, impactada. Perdi a noção do tempo com a intensidade daquelas anotações. Li, ri, reli comovida. Sei que eu e ela fomos tomadas pelo extraordinário. Quando fui retornar as folhas para o envelope, alguma coisa me atrapalhou de acomodá-las. Dentro havia um papel dobrado, várias vezes, em que estava escrito em letras miúdas, quase como um sussurro:
>
> COM/PENETRADOS
> ELES ESTAVAM TÃO
>
> Não fez nenhum sentido... mas, ao mesmo tempo, não pude deixar de pensar no que acabara de ler: "é prudente que eu anote: acredito no silêncio, não no esquecimento." A ideia de que justamente aquele papel protegia do esquecimento o que Biá queria calar tomou conta de mim. Durante o resto do dia essas palavras trêmulas me perseguiram.
> Fui dormir com a sensação de alguma coisa presa na ponta da língua.

Ao final, o romance traz um recurso de metaficção recorrente em outras obras de Carla Madeira e que borra a fronteira entre a história e a realidade da autora. O local e a data,

Belo Horizonte, 21 de setembro de 2018, indica o momento exato em que ela concluiu o manuscrito, fixando a obra no tempo e no espaço e tratando o livro como um registro vivo de sua própria experiência como criadora. Outros elementos, também presentes nos demais romances, são a lista das epígrafes e citações utilizadas pela personagem-narradora (Madeira, 2018, p. 253):

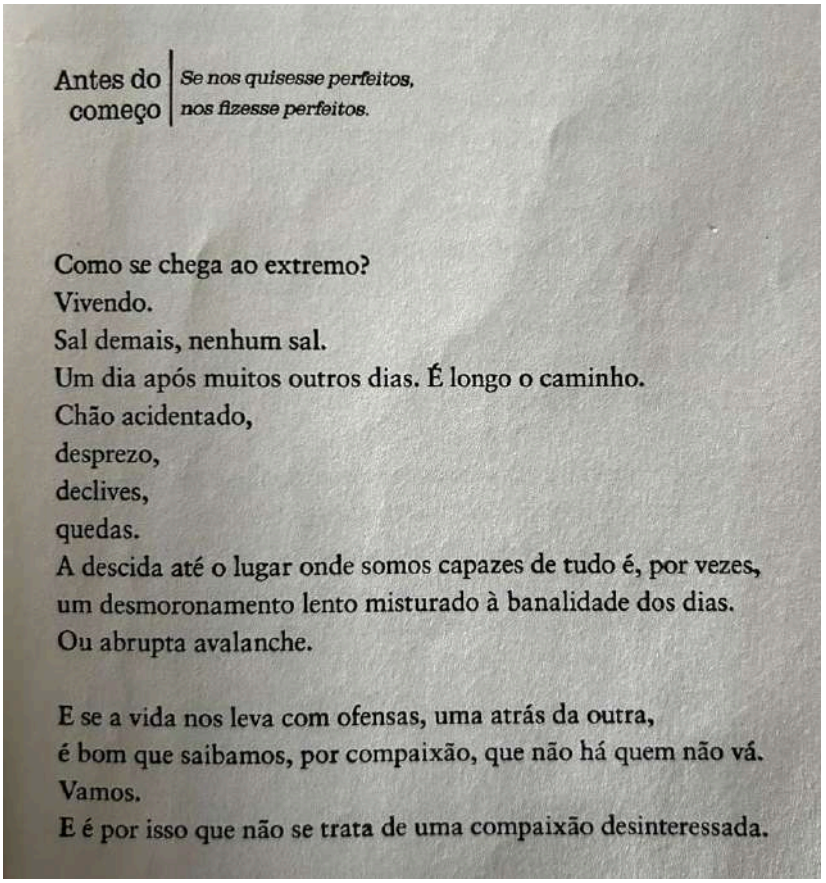
> Citações de Biá
> Em uma de suas anotações, Biá diz: "Algumas coisas que li não se contentaram com minha memória, caíram no meu sistema digestivo e eu as incorporei como a um bom bife. A ponto de não saber mais se são minhas as palavras que digo ou se eu deveria viver entre aspas."
> Isso acontece inúmeras vezes ao longo da história, mas para que essas citações, ora literais, ora livres, se tornassem incorporadas de fato à fala de Biá, não foram sinalizadas ao longo da narrativa.
> Faço, aqui, os grifos. Vamos aos bifes!

Após essa explicação sobre a confecção da trama, ao final também vemos a lista de citações utilizadas e seus respectivos autores, a maioria composta de homens, organizadas conforme aparecem ao longo do romance. Ao alterar a forma como enxergamos Biá e a própria construção do livro, nos questionamos: quem escolheu essas frases? Foi a narradora-personagem, foi Olívia, que poderia estar organizando os papéis da amiga ou a própria escritora, Carla Madeira, levando em conta a instância editorial da autoria descrita por Jungblut (2019)?

Organizados em uma estrutura narrativa não linear e espelhada que alterna duas linhas temporais, no romance *Véspera* (2023)[143], ainda que tenhamos um narrador em terceira pessoa, a voz narrativa, ao mesmo tempo, distante e profundamente intrusiva, frequentemente se funde aos pensamentos dos personagens por meio de um discurso indireto livre, seguindo o estilo estético das demais obras da mesma autora. A estrutura do livro – capítulos que alternam entre o dia do desaparecimento de Augusto e as décadas anteriores – funciona como uma voz narrativa por si só. Para criar suspense e convergência temática sobre abandono, maternidade e traumas familiares, o romance faz uma alternância rítmica: após o capítulo 1, que traz a violência inicial, a narrativa salta para o 18, um passado remoto, prosseguindo em uma alternância (2, 17, 3, 16...) que culmina revisitando o primeiro. Um exemplo dessa organização podemos visualizar na imagem de umas das páginas a seguir, o capítulo não numerado que abre o romance e antecede a história, cuja estrutura se repete ao final sob o título oposto "Antes do fim | *Dilacere um coração e o conhecerá por inteiro*", ambos narrados em primeira pessoa:

[143] Uma série assinada por Ângela Chaves baseada no livro está em produção pela plataforma Max/HBO Max.

Figura 29 - Exemplo da primeira página do romance demonstra a estrutura narrativa.



Antes do começo | *Se nos quisesse perfeitos, nos fizesse perfeitos.*

Como se chega ao extremo?
Vivendo.
Sal demais, nenhum sal.
Um dia após muitos outros dias. É longo o caminho.
Chão acidentado,
desprezo,
declives,
quedas.
A descida até o lugar onde somos capazes de tudo é, por vezes,
um desmoronamento lento misturado à banalidade dos dias.
Ou abrupta avalanche.

E se a vida nos leva com ofensas, uma atrás da outra,
é bom que saibamos, por compaixão, que não há quem não vá.
Vamos.
E é por isso que não se trata de uma compaixão desinteressada.

Fonte: digitalizado pela autora de Madeira (2023, p. 9).

Enquanto os capítulos 1 a 18 narram o presente de Vedina e são escritos em itálico, simultaneamente, os capítulos 18 a 1, cuja numeração invertida sinaliza o entrelaçamento futuro da trama, abrem com uma epígrafe e retrocedem no passado dos gêmeos Caim e Abel. Ao embaralhar a narrativa e propor que o clímax, o abandono, a tragédia, são menos importantes do que a sintaxe dos acontecimentos que o antecederam, a autora reconfigura a estrutura do enredo, o que transparece na voz narrativa frequentemente fazendo pausas para refletir sobre como as histórias são contadas e como o tempo se organiza na memória. O diálogo com o livro de Gênesis acontece de forma subversiva quando o leitor é convidado a comparar a história original com a que tem em mãos, cujo intertexto bíblico questiona os moralismos contemporâneos e transforma o mito antigo em uma lente para observar a patologia da família moderna. As questões familiares e, em especial, a maternidade, permeiam todas as obras de Carla Madeira em maior ou menor grau.

A construção narrativa em três partes realizada no romance *Oração para desaparecer* (2023), de Socorro Acioli, faz o movimento de reconstrução da identidade da narradora-personagem, Cida/Joana Camelo, uma mulher sem memórias que renasce,

literalmente, da terra, em um vilarejo em Portugal e, embora não se lembre de quem é, seu sotaque e trejeitos revelam sua origem brasileira. Ela é tratada como uma ressurrecta, figura mística que, segundo lendas locais, morre em um lugar e ressurge em outro. A busca da narradora-personagem para reconstruir seu passado enquanto tenta entender o mistério de sua aparição pode ser entendida como uma metáfora para a colonização e o apagamento cultural, já que é por meio da linguagem - pois, sem memórias, a única âncora que ela possui é a língua portuguesa, que serve como o único elo entre seu passado brasileiro e do seu presente português -, e da migração de volta para o Ceará, que a narradora-personagem reconstrói sua identidade: “Agora eu sei o que é ser essa mulher brasileira, aquela pergunta que tantas vezes me fiz” (Acioli, 2023, p. 197).

No momento em que as memórias retornam plenamente e ela compreende que sua jornada foi uma forma de preservação da memória de seu povo, também compreendemos a identidade como algo que carregamos conosco, independentemente do território, mas que também pode ser construído ou mesmo inventado, como podemos observar no trecho: “- Então a partir de agora serei uma invenção? - Todos nós somos a invenção de alguém” (Acioli, 2023, p. 89). A frase central do livro, "Estar vivo é ser palavra na boca de alguém" (Acioli, 2023, p. 111) exemplifica o trabalho que a narrativa faz com a linguagem -, que é composta, ainda, por cartas e entrevistas -, pois Cida/Joana só existe e recupera sua identidade à medida que sua história é contada, escrita ou lembrada: ela junta pistas, edita memórias e descarta versões falsas até chegar à versão final de si mesma. A composição narrativa traz ainda entrevistas e cartas que reforçam a concretização dos sentidos.

Imbricadas no realismo mágico inerente à escrita de Socorro Acioli, tanto *Oração para desaparecer* (2023), quanto *A cabeça do Santo* (2014), partem de fatos reais, a igreja soterrada de Almofala e a cabeça de Santo Antônio em Caridade/CE, respectivamente, para explorar temas como a invisibilidade social e a identidade. Esse primeiro romance de Socorro Acioli é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente. Embora o foco principal esteja em Samuel, o narrador tem total liberdade para transitar entre os pensamentos das personagens e descrever eventos passados e presentes da cidade de Candeia, com destaque para as diversas vozes que ouvimos de dentro da cabeça da estátua, as preces das mulheres da comunidade. Novamente temos a temática da viagem organizando a sequência narrativa do jovem após a morte de sua mãe e sua peregrinação a pé até a cidade, no interior do Ceará, para cumprir três promessas: encontrar sua avó, seu pai que nunca conheceu e acender velas para Santo Antônio. Inspirado em um fato verídico da cidade de Caridade (CE), onde há uma

estátua de Santo Antônio incompleta[144], restando apenas a cabeça gigante no chão, o livro foi concebido em uma oficina de criação e roteiro ministrada por Gabriel García Márquez em Cuba, em 2006, apontando, em sua constituição, para "uma tentativa de apreender um presente em movimento que, ao mesmo tempo em que parece seguir certa direção, pode restar em ser irônico, paródico, alegórico" (Domingos, 2020, p. 17) e indicando a presença de outras mídias, como a linguagem cinematográfica. O romance está em processo de adaptação para o cinema, com roteiro assinado por Natália Maia e direção de Joana Mariani.

Cada uma das quatro partes inicia com uma epígrafe e pretendem estabelecer o tom da narrativa, assim como antecipar o conflito interno do protagonista naquela etapa, pois reforçam a atmosfera do realismo mágico e a forte presença da religiosidade popular nordestina. Outrossim, todos os títulos são nomeados por palavras que iniciam pela letra C e funcionam como uma coesão narrativa, mas também simbólica: Caminho refere-se à jornada física e espiritual de Samuel; Candeia é o nome da cidade fictícia, mas também significa "luz" ou "vela", simbolizando a esperança ou a revelação que o protagonista busca; Confissão remete tanto ao ato religioso quanto ao desabafo dos segredos familiares que o protagonista descobre; e Caridade é o nome da cidade real que inspirou a obra e representa o desfecho da missão do protagonista, Samuel. A trajetória desse homem em busca do pai serve como motor para os encontros e desencontros que revelam os segredos da família e da própria cidade. Samuel inicia a jornada como um cético rancoroso, movido apenas pelo cumprimento de uma promessa à mãe: ele observa, "de fora", o universo devocional feminino e religioso do sertão, o que permite ao romance explorar a fé através do olhar de quem inicialmente duvida dela. Um homem ouvindo os pedidos de casamento e as confissões íntimas das mulheres cria um contraste e um dilema ético que sustenta a história, pois Samuel acaba se tornando um "anti-herói", deixando de ser apenas um errante para se tornar o núcleo de transformação da cidade e de si mesmo.

Conduzida por uma narradora-protagonista, em primeira pessoa, Ana, o romance *Não fossem as sílabas do sábado* (2022), vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura, em 2025, é marcado por uma sensibilidade fragmentada por memórias e saltos temporais que refletem o estado emocional de quem vive um trauma e o luto. Somos logo surpreendidos pela tragédia em um sábado aparentemente perfeito: Ana, uma arquiteta que acaba de descobrir estar grávida, espera pelo marido, André, para ajudá-la com um quadro pesado. Em um segundo de fatalidade, André é atingido e morto por um vizinho, Miguel, que se joga da

[144] A estátua de 19 metros de altura, que aguardava no Morro do Serrote desde 1986, recebeu a cabeça em dezembro de 2025, quase quatro décadas depois do início da obra.

janela do prédio. A narrativa acompanha os desdobramentos dessa tragédia ao longo de cerca de 12 anos - esses marcos não são sinalizados, mas a passagem do tempo é sentida através do crescimento da filha, Catarina, e da elaboração do luto - focando na vida e na amizade de duas mulheres que, até então, não se conheciam. Enquanto Ana precisa lidar com a viuvez repentina, a ausência de memórias compartilhadas sobre a filha, Catarina, e o sentimento de "e se" que a assombra, Madalena, professora de português e a viúva do homem que, ao cometer suicído, causou o acidente tenta, através de atos de serviço e presença constante, mitigar a dor de Ana, criando uma relação complexa de amizade que oscila entre a gratidão e o rancor.

As frases longas, com sílabas suficientes para ocupar uma página, assim como os títulos que ocupam quase toda uma linha, proporcionam uma sensação sobre o modo de pensar, um paralelo com a concatenação de ideias dentro da mente da narradora. Para Ana, as manhãs de sábado passam a complementar o quadro escuro que se instala em sua vida após a morte do marido. Ao chegar em frente ao prédio onde vive e reconhecer André rodeado de paramédicos, ela passará a gestar não apenas a filha órfã, mas um luto complicado, enredado em cada fragmento da tragédia: os segundos que a teriam evitado, a sua culpa, a culpa da mulher que mais a ampara. Em certo ponto da narrativa, a protagonista afirma ser cruel dar à filha um nome tão longo e sem um apelido, como Catarina, pois

> [...] um nome com tantas sílabas acaba sendo um nome dolorido, Madalena, Catarina, estafadas de sílabas, não fossem as sílabas daquele sábado e hoje seríamos outros números, a natureza trampolinesca das proparoxítonas, diria a Madalena tão gramatical, grita-se numa sílaba e usam-se as duas finais para despencar.
> O tempo que o Miguel levou para atingir o André é o tempo de uma criança dizer sábado, uma criança pequena em qualquer dos outros andares do prédio aprendendo a dizer que é sábado, fala mais alto e prolongado o primeiro Á, demora-se, e então deixa cair a palavra no segundo A, depois estala no DO. Sá-ba-do. Quando a criança termina de dizer sábado os dois explodem (CARRARA, 2022, p. 27).

A narrativa não linear se utiliza de fluxos de consciência e capítulos breves para transmitir a desorientação causada pela perda, o que sobressai nas frases e parágrafos longos, com muitas pausas mas poucos pontos finais, imitando as digressões da narradora-personagem. A epígrafe que abre o romance “Se é difícil carregar a solidão, mais difícil ainda é carregar uma companhia”, de autoria da escritora Lygia Fagundes Telles, dá o tom para a amizade, inicialmente forçada, entre as duas mulheres, mas que evolui para uma relação familiar e de muito afeto. O trecho a seguir exemplifica essa construção (Carrara, 2022, p. 139):

> Ana você não está funcionando comigo aqui. Ana você não está funcionando. Ana você não está

> A frase da Francisca deve ter vindo diretamente de alguma conversa com Madalena. Era importante tirar toda a poeira que eu tinha acumulada em mim, e quem sabe ainda encontrassem uma mulher, e uma mãe.

As duas descobrem que são as únicas que realmente entendem o tamanho do vazio deixado por aquele sábado quando se deu o início de uma nova configuração de família, unidas não pelo sangue, mas pelos resíduos da tragédia. Como Madalena é professora de português, ela acaba sendo a pessoa que auxilia na alfabetização de Catarina. Há uma cena em que ela ensina a palavra "sábado" à menina, o que cria uma dinâmica inusitada, pois Madalena assume funções que seriam de André, criando um laço com a criança que é, ao mesmo tempo, belo e doloroso para Ana.

A protagonista tenta escrever André para que ele não desapareça, já que existe uma consciência constante de que ela está construindo para a filha, Catarina, uma narrativa sobre o marido/pai que nunca o conheceu: o que se escolhe dizer e o que se apaga de determinada imagem sobre o pai, deixando ver o modo como o personagem é criado na ficção. Por outro lado, a relação dela com os objetos e espaços funciona como um metatexto sobre a ausência. Ela "lê" a casa e os quadros como textos que perderam o sentido original, tentando reescrever a função de cada cômodo e objeto após a morte de André. Essa é uma recorrência nas obras de Mariana Salomão Carrara, de um modo geral, em que objetos e móveis se tornam uma projeção da história pessoal dos indivíduos que habitam os espaços.

Finalista dos Prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti, *É sempre a hora da nossa morte amém* (2021) é o segundo romance da paulista Mariana Salomão Carrara. Como uma tendência na literatura contemporânea, temos a temática da desidentificação pela perda da memória, na figura da personagem idosa encontrada sozinha e desorientada em uma estrada. A trama se desenvolve a partir da perspetiva de Aurora, em primeira pessoa, que tenta reconstruir seu passado e buscar pela própria identidade com a ajuda da assistente social Rosa. Encontrada sem documentos que atestem sua identidade ou origem, Aurora busca reconstruir sua história por meio de fragmentos que ela mesma coloca em dúvida. Por ser desmemoriada, a protagonista frequentemente confunde enredos literários com suas próprias lembranças. A menção recorrente a uma tal Camila – ora apresentada como filha, ora como amiga – contribui para uma narrativa instável, na qual o leitor jamais tem certeza sobre o que é, de fato, real (Carrara, 2021, p. 7):

> - Tive sim uma filha
> - Ah então hoje vai ser um daqueles dias com filha
> - Não, é definitivo desta vez, lembrei tudo, eu tive a minha filha Camila
> - Sempre é definitivo. Foca um pouco mais na sua juventude, que você lembra direito e sempre igual...

> Eu vou procurando a sua casa
> - Não é a mesma casa, você insiste nisso da casa, Rosa
> - Mas vamos comigo achar a casa da sua infância, quem sabe você não lembra melhor assim
> - Já me lembrei de tudo, claro como nunca
> - Claro como sempre!
> - Rosa, Rosinha, você tem que acreditar em mim quando eu falo que me lembrei da minha filha
> - Então pronto, vamos achar a Camila e tirar você daqui, Aurora
> - Eu não quero tanto assim sair daqui
> - Ah mas eu quero que saia! Você ainda tem uma vida pra viver
> - Eu tenho uma vida pra lembrar, Rosa, a vida de viver já acabou
> - Vai logo, Aurora, hoje não estou com a manhã toda
> -...

Se nesse primeiro capítulo quem existe é a filha, no último é a amiga Camila (Carrara, 2021, p. 269-270):

> - E a minha amiga?
> - Realmente não houve nada, vocês foram se afastando sem querer
> - Eu mandei cartas
> - Achei umas cartas na sua casa, numa caixa. Acho que você não enviou
> - Ela se lembrou rápido de mim?
> - Falou que você foi uma amiga da juventude
> -...
> - Uma grande amiga
> [...]
>
> - Sua casa é gostosa, assim que você entrar lá vai lembrar muita coisa
> - Tudo deu tão errado, Rosa, tão errado que era melhor deixar esquecido
> - Você tem um limoeiro!
> - Nós vamos nos ver de novo?
> - Sim
> - Você tem a idade da minha filha
> - No seu jardim uns passarinhos fizeram ninho
> - É muito ruim ser devolvido
> - É a sua casa, Aurora
> - É muito ruim ser devolvido onde quer que seja,
> Rosa

A reflexão que o romance faz sobre a finitude já fica claro no título, que brinca com a oração da Ave Maria para sugerir que a morte, seja ela do corpo físico ou o apagamento da memória e da consciência, está sempre nas proximidades. O deslize linguístico que transforma o "agora e na hora de nossa morte" em "é sempre a hora da nossa morte" revela que Aurora vive em um estado de vigília traumática, em que o fim pode acontecer a qualquer segundo. Mas essa obsessão pela morte não é apenas um sintoma de sua amnésia, mas a base de sua visão de mundo: o medo e as múltiplas versões do fim de Camila são os pilares que sustentam a desintegração mental de Aurora.

A "filha" Camila, que ora aparece como filha, ora como amiga de infância, morre repetidamente nos relatos para a assistente social, e das formas mais variadas e muitas vezes

surreais: engasgada com um caroço de azeitona, atingida por um raio ou em acidentes banais na infância. Essas múltiplas versões sugerem uma culpa profunda que sua memória fragmentada tenta processar. Até o final fica a dúvida se alguma dessas mortes são lembranças reais distorcidas pelo trauma ou apenas projeções.

O jogo de Mariana Salomão Carrara com as formas narrativas vai ao seu extremo no romance *A árvore mais sozinha do mundo* (2024), vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura, em 2025. Inspirada na prosopopeia ou na personificação, a história de uma família de fumicultores no sul do Brasil é contada através de objetos e seres inanimados. Atribuindo características humanas a seres não humanos, a narrativa permite que o leitor observe o cotidiano brutal e os afetos da família sob perspectivas incomuns. A árvore, muito antiga na propriedade, possivelmente uma espécie altamente venenosa, é a voz principal e mais marcante do livro, que observa a família de cima, em reflexões carregadas de um olhar afetuoso e filosófico sobre a passagem do tempo e as misérias humanas:

> Fico imaginando um cenário em que as pessoas são como as árvores conectadas em uma floresta secular e imensa, e antes de se pôr o sol vou começar a ver despontando na estrada umas cabecinhas, primeiro dezenas, depois verei que são centenas, todos os fumicultores da linha, todos das coxilhas próxi-mas, todos da região inteira. Trazem uma trouxa de fumo cada um, vão deixando no paiol, formam uma imensa pilha.
>
> Então eu mesma me interrompo porque essa cena só faria sentido se fôssemos os únicos, se não houvesse florestas inteiras repletas de famílias devastadas.
> E também a esta altura o que sei eu de florestas e famílias. Que fique registrado e atualizem a informação: agora é neste país que vive a árvore mais sozinha do mundo. (Carrara, 2024, p. 204)

Nesse trecho do último capítulo, percebemos a brutalidade do que vivem esses indivíduos observados pelas árvores, que traduz em linguagem poética uma percepção de tempo diferente da humana – mais lenta e cíclica. Outro narrador, o espelho, explora os momentos de confronto dos personagens com suas próprias imagens ou com o peso da idade, refletindo a intimidade e a vaidade deles. Já a caminhonete Rural acompanha os deslocamentos e as dificuldades logísticas e financeiras da família, como o peso das sacas de tabaco e a relação de dependência entre a família e a máquina para a sobrevivência econômica. Outras vozes ainda aparecem em relatos de uma fotografia e de uma capa de proteção/EPI, que ajudam a humanizar o cenário de trabalho precarizado e a exaustão da maternidade descritas na obra.

Ao admitir suas limitações espaciais, os narradores-objeto[145] expõe a onisciência seletiva da voz narrativa. Em um exercício constante de falarem sobre si, vemos o repetido esforço dessas vozes em tentar traduzir sentimentos humanos, como a depressão ou o cansaço da maternidade, para a linguagem da matéria, como em uma tradução. Evoca no leitor o questionamento sobre quem tem o direito de contar uma história, os humanos, que estão morrendo silenciosamente pelo fumo, ou a árvore, que permanece para testemunhar o fim deles? De todo modo, os objetos captam o que não é dito nas conversas da família, revelando a violência silenciosa daquele cotidiano rural, mascarado pela pressão das grandes indústrias do tabaco, e a contaminação pelos agrotóxicos.

Sob uma ótica melancólica e profunda, *Se Deus me chamar não vou* (2024), da mesma autora, mergulha no universo da pré-adolescência a partir da narração em primeira pessoa, uma marca de Mariana Salomão Carrara. Maria Carmen, uma menina de 11 anos que sonha em ser escritora, escreve em seu caderno de anotações reflexões sobre a família e a escola a partir da lógica infantil, mas com reflexões muitas vezes filosóficas e adultas, e a narrativa a utiliza como suporte. A metalinguagem, base do romance, fica clara logo no início, na única nota de rodapé: "Sim! Estou relendo e corrigindo e já fiz doze anos e meio. Livro é uma coisa que demora" (Carrara, 2024, pos 112), mas também em outros trechos, em que ela vai elaborando sobre o próprio fazer:

> "[...] tudo na vida é produzido pela prefeitura, eles são ótimos, e a minha professora também é ótima, ela quem me ensinou a usar esses travessões no meio das frases, embora ela diga que eu uso excessivamente, mas eu gosto demais, parecem desvios de tema pra testar se o leitor está interessado mesmo no assunto - enfim [...]" (Carrara, 2024, pos 99).

Aqui podemos observar que há uma consciência de que o texto será lido, criando uma camada de metatexto, em que o "eu" do presente escreve para o "eu" do futuro, tentando fixar uma identidade que ela ainda não compreende totalmente. O ensaio que a menina escreve faz reflexões sobre as formas de narrar, mas também sobre o crescimento e sobre seus sofrimentos. Testando palavras, ritmos e formas de relatar, ela frequentemente interrompe o fluxo dos eventos cotidianos para analisar o peso de termos específicos ou a maneira como soam certas palavras, revelando uma consciência linguística superior à sua idade, já que ela descreve situações dolorosas com um humor ácido e autodepreciativo, tornando a nossa leitura ao mesmo tempo leve e angustiante. Escrever é o modo como ela organiza as experiências vividas no ambiente escolar, como o *bullying*, e no negócio da família, uma loja de artigos para idosos, ou uma "loja de velhos", como ela mesma enfatiza.

[145] Outros exemplos de narrativas conduzidas por não humanos são *Canto eu e a montanha dança*, de Irene Solá, *Fulsh*, de Virginia Woolf, *Se adaptar*, de Clara Dupont-Monod e *Malária: um romance*, de Carmen Stephan.

> Talvez seja assim com os velhinhos também, como os capítulos. Ninguém precisa decidir que certa parte da vida acabou.
> O corpo sente sozinho que não dá mais pra andar sem ajuda de alguma coisa que vendem na loja de velhos, e então, naturalmente, alguém vai lá e compra, e começamos um novo capítulo da vida. Vai ver é assim, e nem assusta tanto (Carrara, 2024, pos 212).

Assim, Maria Carmen não apenas conta uma história, mas escreve seu próprio livro, refletindo constantemente sobre o ato de narrar, como na parte em que fica em dúvida sobre como e quando encerrar os capítulos, e descobre que são essas divisões que controlam seu cotidiano, determinando os momentos de comer ou de tomar banho, uma "tendência da literatura de se debruçar sobre o seu próprio fazer" (Dalcastagné, 2026, p. 518). Por fim, o último dos 40 capítulos se encerram nesta mesma busca da narradora por tentar entender como funciona a ficção e a escrita de um livro:

> - O livro podia acabar desse jeito. Nós quatro no tapete, deitados assim. Sugerindo maneiras de acabar o livro.
> Houve um breve silêncio em que parece que todos amaram a ideia, mas eu não gostei, ainda mais agora que o próprio Leo tinha me explicado ficção e eu podia inventar tudo.
> - Ah não. Assim parece que eu não soube terminar o livro. E parece também que ninguém aqui sabe como quer que a nossa história de fato continue.
> Eles pensam um pouco, e comentam que, de fato, não sabem, ninguém sabe. A gente nunca sabe, Maria Carmem.
> - Tá vendo, Carmelina, no fim das contas estamos todos no banho-maria.
> Nesse momento a diretora americana do meu superfilme vai tirando a câmera de-vagar, e vai mostrando a sala, cada vez mais, e a gente vai ficando menorzinho lá embaixo no chão. Começam a subir os créditos com o meu nome (Maria Carmem Rosário) e toca uma música que não é boba mas também não é do tipo que favorece a morte (Carrara, 2024, pos. 1403 e 1409).

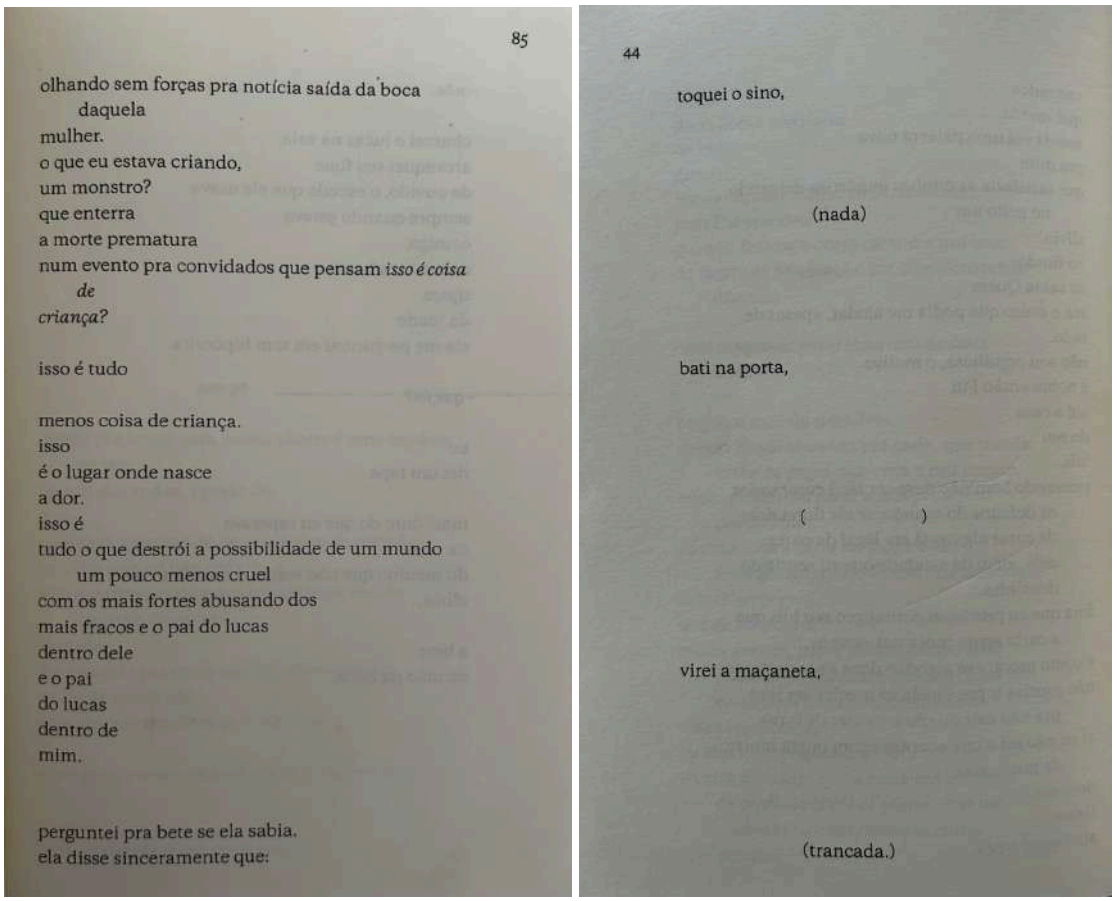
Diferentemente dos narradores infantis que apenas descrevem o que veem, a protagonista de Carrara analisa o próprio pensar/fazer/escrever. Como alguém que pensa sobre o que escreve, a narradora-personagem-criança ganha uma consciência importante de sua própria história, muitas vezes secundária nos romances. Outra autora contemporânea que também utiliza uma voz narrativa mais infantil ou adolescente é Aline Bei, como veremos a seguir.

O romance de estreia da escritora paulistana, *O peso do pássaro morto* (2017/2025), narra em primeira pessoa a trajetória de uma mulher dos 8 aos 52 anos, uma protagonista-narradora sem nome em diferentes fases da vida, marcada por perdas, traumas e a busca por conexões afetivas. Em uma escrita performática que revela a trajetória profissional da autora como atriz, vemos a disposição das palavras na página, com frases curtas, quebras inesperadas e amplos espaços em branco que não são apenas pausas, mas a representação gráfica do que a personagem não consegue ou não pode dizer, funcionando

como uma linguagem que fala sobre o próprio processo de narrar as vivências da personagem, em especial o trauma deixado pelo estupro na primeira parte da trama.

A metalinguagem aparece na mimetização da voz, pois conforme a protagonista envelhece, o vocabulário e a estrutura sintática se transformam: enquanto a gramática da infância é marcada por uma lógica própria de descoberta, na fase adulta torna-se mais seca, fragmentada ou pesada, refletindo o peso das experiências acumuladas. Já os paratextos funcionam como molduras da obra, orientando a percepção do leitor antes mesmo da leitura do texto principal, e da mesma forma fazem a disposição das palavras na página a partir do uso de diferentes fontes, cujos elementos têm funções expressivas e narrativas. Outro recurso, o uso do itálico, funciona como um índice do mundo exterior e da exteriorização da narradora: os diálogos e falas de outras personagens aparecem em itálico, contrastando com a vida interior da protagonista, como podemos visualizar nas páginas a seguir:

Figura 30 - Páginas do romance demonstram a estrutura narrativa em prosa poética.



85

olhando sem forças pra notícia saída da boca
daquela
mulher.
o que eu estava criando,
um monstro?
que enterra
a morte prematura
num evento pra convidados que pensam *isso é coisa*
de
criança?

isso é tudo

menos coisa de criança.
isso
é o lugar onde nasce
a dor.
isso é
tudo o que destrói a possibilidade de um mundo
um pouco menos cruel
com os mais fortes abusando dos
mais fracos e o pai do lucas
dentro dele
e o pai
do lucas
dentro de
mim.

perguntei pra bete se ela sabia.
ela disse sinceramente que:

44

toquei o sino,

(nada)

bati na porta,

( )

virei a maçaneta,

(trancada.)

Fonte: digitalizado pela autora de Bei (2017, p. 85, 44).

Também a tipografia mimetiza o sentido das palavras, como vemos na segunda página acima, onde “(trancada)” está entre parênteses. Outro exemplo está na palavra "D e v a g a r", grafada com espaços entre as letras para realçar a lentidão; já a palavra "SUSTO" aparece centralizada e em maiúsculas para provocar, diretamente, o efeito no leitor. No episódio da pedra atirada ao pássaro, a palavra "pedra" é colocada em diferentes alturas para emular sua trajetória (estilingue, céu, corpo e chão), fazendo com que a própria posição dos termos na página crie imagens visuais. Da mesma forma, o espaço em branco entre "ele do ônibus" e "eu do chão" simboliza a distância física e emocional entre mãe e filho. Segundo Jungblut (2019, p. 161),

> essa marca no processo de escritura emana do escritor, que se presentifica ao alterar e demarcar a composição gráfica do texto. Ao se mostrar como escritura, podemos dizer que esse agente se mostra não apenas na modalidade semiótica da narrativa, representando simbolicamente o mundo, mas também na espaçotemporal.

A partir de versos livres e uma disposição visual que lembra a poesia, o que torna a leitura rápida, mas emocionalmente densa, a materialidade do livro de Aline Bei fica evidente não apenas como um suporte físico, mas como uma parte integrante da estrutura de significação que transforma a narrativa em uma prosa poética, ou ainda conforme aponta Souza (2023), em um romance lírico. A materialidade se manifesta também na forma como a prosa é "quebrada" nos versos, interrompendo a linearidade da narração, criando silêncios e elipses que emulam o trauma e a fragmentação da existência da personagem. Por fim, a organização do livro em capítulos que saltam anos na vida da protagonista cria lacunas significativas ou uma sucessão de perdas.

Características similares podem ser encontradas na segunda obra publicada pela autora. Em *Pequena coreografia do adeus* (2021), temos, novamente, uma estrutura em prosa poética, com frases curtas e quebras de linha que lembram versos, explorando o espaço em branco da página como parte da narrativa, que vai acompanhando a trajetória de Júlia Terra da infância à vida adulta, focando em sua busca por individualidade em meio a um ambiente familiar violento e fragmentado. O título reflete os movimentos de aproximação e afastamento de Júlia em relação aos pais e aos seus próprios traumas, pois a dança e a escrita surgem como formas de expressão para seus sentimentos acerca do abandono, da solidão, da tentativa de romper ciclos de violência. Júlia Terra troca cartas com um escritor, vizinho de quarto na pensão onde mora e elas estão ali dispostas integralmente nas páginas. Desde a infância, ela também utiliza o diário como modo de aliviar as dores que não cabem no ambiente doméstico marcado pela violência materna e pela ausência do pai.

Quando a narradora-protagonista se sente acuada ou pequena, o texto muitas vezes se retrai; ao contrário, quando há um momento de explosão ou liberdade, as palavras ocupam espaços diferentes; com letras maiúsculas *ODEIO O MEU PAI* para dar ênfase e minúsculas para sussurros será que eu não amava mais a minha mãe?, ou introspecção, como em desaguei. A forma do livro reforça a ideia de uma coreografia: senti A l í v i o; causam efeito similiar o uso do itálico e da criação de imagens da cena a partir dos recursos tipográficos como em — — — — — — — — — engatinhei. Esses movimentos aproximam a narrativa do modo como processamos os pensamentos intrusivos, não em parágrafos perfeitos, mas em flashes, imagens e interrupções. Como o título sugere uma coreografia, os parênteses trazem comandos de ação que descrevem o corpo dos personagens no espaço, como em (apertando o telefone), (desligando o fogo) (rindo), (mexendo), e os sons do ambiente (barulho baixo de talher no prato) reforçando a ideia de que a vida de Júlia é uma sucessão de passos ensaiados ou reações físicas ao trauma.

Marcada por essa originalidade, que mistura os limites entre literatura, teatro e poesia vemos, por fim, o uso de outra estratégia que aproxima o leitor de uma experiência de espectador, como se o livro fosse um roteiro sendo encenado diante de seus olhos: o uso do colchete], que funciona como um interruptor ao indicar um fim abrupto de um pensamento, de um movimento ou de uma cena, como se a realidade interrompesse o fluxo de pensamentos de Júlia; em outros momentos,] sugere uma barreira, o que pode ser entendido como uma metáfora para o ambiente doméstico violento e claustrofóbico.

A voz que narra não apenas diz o mundo, ela problematiza o próprio ato de dizer. Nesse sentido, a Escrevivência, proposta por Conceição Evaristo, por exemplo, é um conceito que opera tanto no conteúdo quanto na forma da escrita. Sem a intenção de reduzir a complexidade estética de escritoras negras a um único eixo temático, como se a raça fosse o único elemento organizador do texto, opostamente, pretendemos problematizar como essas literaturas desenvolvem recursos estéticos singulares, como a oralidade incorporada à sintaxe, ao uso do silêncio e da elipse, assim como a organização narrativa em estruturas fragmentadas que deixam ver a experiência das subjetividades plurais e a subversão de gêneros não-canônicos como o diário, as cartas e as notícias de jornal, que demonstram nas obras sua autonomia literária.

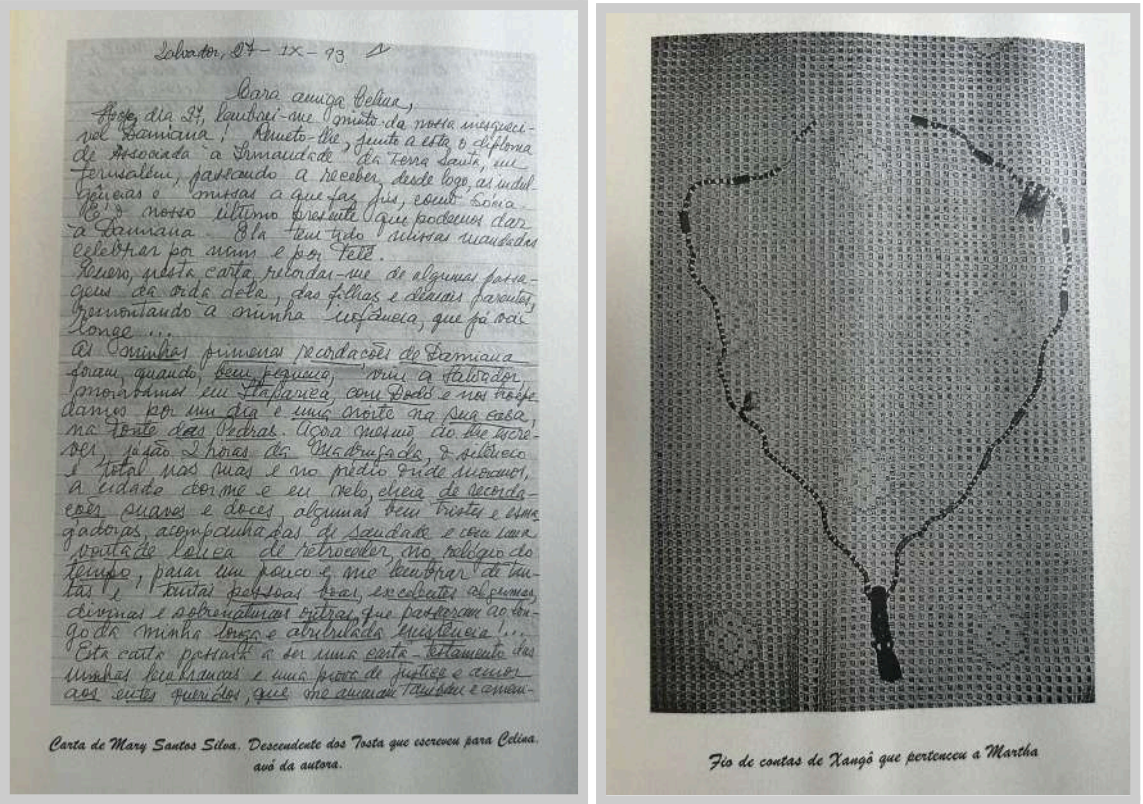
Conduzida por um narrador onisciente em terceira pessoa, que tece a saga de seis gerações de uma família negra no Brasil, desde a África até o século XX, *Água de Barrela* (2018), de Eliana Alves Cruz, reconstrói a árvore genealógica da autora através de uma saga memorialista de lavadeiras negras, misturando ficção, história e ancestralidade afro-brasileira

para subverter as narrativas oficiais acerca da escravidão. Alternando pontos de vista e períodos históricos, da escravidão ao presente, o romance reune personagens que formam uma linhagem matrifocal de lavadeiras e vão criando uma espécie de colcha de retalhos textual que entrelaça as memórias individual e coletiva com a história oficial. A água de barrela que dá nome ao livro, uma mistura caseira antiga, feita com água, cinzas de madeira e, por vezes, sabão ou soda, usada para branquear roupas, era um alvejante natural utilizado pelas mulheres escravizadas e lavadeiras, cujas sagas, como as das personagens Ewà Oluwa, Damiana e Nunu, exemplifica a estratégia de sobrevivência interseccional presente no romance.

Inseridas ao longo da narrativa, estão notas de rodapé que detalham contextos reais, como datas de chegada de navios negreiros, termos iorubás, referência atual a antigos espaços geográficos, indícios que, ao romperem o fluxo ficcional para revelar a pesquisa da autora como escritora-jornalista, deixam ver a metaescrita. Esses elementos visibilizam o gesto físico e intelectual de compilar fontes de arquivos ou mesmo da oralidade, aproximando o narrador ficcional e a Eliana escritora; ao mesmo tempo, a instância do escritor emerge por meio das intervenções editoriais que destacam a materialidade do livro. Convidado a pausar o enredo, o leitor confronta os artifícios, pois as notas reforçam o pacto autoficcional e transformam o romance em documento memorialístico ao enaltecer as vozes ancestrais das mulheres negras. A abertura do livro inicia com uma "Nota da Autora", o que visibiliza a instância da escritora como organizadora material e intelectual da narrativa. E o romance também encerra com a mesma estratégia, esmiuçando a pesquisa feita pela autora-escritora para escrever e mostrando suas conversas íntimas com a Tia Nunu, diagnosticada com esquizofrenia ainda jovem.

Posicionadas nos limiares textuais, tanto a imagem da árvore genealógica, as fotos da família de Eliana Alves Cruz, ao mesmo tempo personagens de *Água de Barrela*, as imagens dos objetos e a carta de Mary Santos Silva, ancoram a leitura em um aqui-agora empírico, da autora baiana descendente de escravos, funcionando como estratégias de inserção de uma verossimilhança histórica, o que é reforçado por intervenções como as notas de rodapé.

Figura 31 - Elementos indiciais da história em *Água de Barrela*.



Carta de Mary Santos Silva. Descendente dos Testa que escreveu para Celina, avó da autora.

Fio de contas de Xangô que pertenceu a Martha

Fonte: digitalizado pela autora a partir de Cruz (2018, p. 315 e 313).

Novamente percebemos a interlocução com as histórias orais, como de tia Nunu, por exemplo, e o uso de arquivos para preencher silêncios ao longo da narrativa, demarcando e expondo os limites da história oficial e justificando a ficcionalização como um contradiscurso ao colonialismo. A metaescrita fica evidente na feitura declarada do objeto-livro, enquanto a metalinguagem e a metatextualidade se imiscuem para problematizar o processo de dizer dessas vozes ancestrais historicamente caladas e de seus traumas, envoltos em temas como o sequestro e o comércio forçado dos africanos escravizados, violência sexual, exploração do trabalho, racismo estrutural e embranquecimento, entre tantos outros referentes às subjetividades negras. As rememorações de Damiana, tia Nunu, Akin e Martha, cujos relatos se ancoram em objetos afro-diaspóricos como o berimbau, o atabaque e os fios de contas, também podem ser observados como materialidades culturais que simbolizam essa continuidade ancestral e também esse gesto de preservação da memória.

"Vou lhes contar aqui algumas vidas. Apenas existências que passaram diante dos meus olhos. Se você está aqui, é porque vamos passar algum tempo juntos, então saiba que eu sou um confesso bisbilhoteiro, um fofoqueiro dos mais terríveis" (Cruz, 2020, p. 10). É assim que o narrador onisciente irônico de *Nada digo de ti que em ti não veja* (2020), de Eliana

Alves Cruz, se apresenta e tece o suspense em torno dos segredos das famílias Gama e Muniz. Enquanto subverte a história oficial por meio da metaficção historiográfica, o romance explora temas como racismo, transfobia[146], escravidão e o poder da Igreja, conectando a hipocrisia e os problemas sociais do século XVIII com a realidade contemporânea, usando elementos como *fake news* - cartas anônimas ameaçando expor adultério - e corrupção.

Os títulos dos cinco capítulos fazem referências às fases rituais das Ordenações Filipinas (1603), da Inquisição Portuguesa (1536), e à obra escrita por Santo Agostinho, *De Adulterinis Conjugiis (Sobre os Casamentos Adúlteros)* no século V: questionamento inicial ("Dos porquês"), denúncia anônima ("Das acusações"), investigação formal ("Dos processos"), deliberação moral ("Dos julgamentos") e punição final ("Das sentenças"). Cada um inicia pela figura de uma mão - algumas inquisidoras, com um dedo em riste, a última mais emblemática mostra um punho preso às correntes -, acrescidas de epígrafes, e avança cronologicamente os mistérios das cartas anônimas, simulando um processo narrativo que expõe as hipocrisias das famílias Gama e Muniz.

A narrativa em primeira pessoa onisciente alterna perspectivas, com elementos de intertextualidade e de autorreflexão, pois o narrador comenta sua própria construção, explicitando escolhas ficcionais e rompendo os limites da palavra para representar as opressões vividas naquele contexto histórico. Embora sem ênfase gráfica explícita nas páginas, as cartas anônimas materializam o gesto de escrever como perigoso, dando visibilidade a esse narrador anônimo que organiza as denúncias. Os diálogos com o leitor por meio da ironia reforçam esse jogo textual, como podemos observar ao final da narrativa:

> Chegamos ao final. Terminei de narrar os destinos deste grupo de humanos, quase trezentos anos depois do desembarque do Frei Alexandre Saldanha Sardinha nestas terras brasileiras. Você me viu entrar nos recintos mais secretos, nos pensamentos e desejos mais inconfessáveis.
>
> No fundo sou um cobrador. Alguém criado para apresentar faturas. Também posso ser um entregador de flores e presentes. Não faço ideia de quando começaste a percorrer estas trilhas em letras... No exato ano de 2020 ou 25, 35, 38?... Pouco importa e muito importa, pois voei, voo e voarei. Corro deixando pegadas, vestígios, sequelas; logo, olha para os meus ponteiros com uma ponta de angústia, cuida de mim com todo o carinho que puderes e busca não perder-me, pois...
> Enxergo em ti a capacidade de transformares a mim
> Como o oleiro molda o vaso, Digo de tua vontade, De teu engenho,
> De tua gana em ganhar o mundo...
> Com a volúpia dos bandeirantes desbravadores
> Ou com a febre dos corsários
> [...]

[146] O romance de Eliana Alves Cruz inova ao trazer Vitória, protagonista travesti negra, curandeira e ex-escravizada, e ir contra o apagamento histórico de indivíduos como a retratada na figura da personagem. https://pracaclovis.com/?p=2659

Sabes pintar com brilhantes tons
Cada microssegundo de minhas páginas.
Sou homem quando me chamam minuto, segundo ou século.
Sou mulher quando me chamam era, hora, aurora.
Sou eu quem contará aos teus
Os teus crepúsculos maiúsculos
Ou tuas alvoradas sem glórias.
Pensas que de mim podes escapar.
Sorrio de tua incansável mania em dominar-me
Com a garra de tua palma,
Pois tentas a todo custo retardar minha passagem.
Sigo,
Pois ao contrário de ti não tenho pressa
Não passo antes e nem depois
Transcorro agora
... pois sou o Kitembo
Tempo...
E sou eu, apenas eu
Quem narra esta história.
Pois eu passo…
..o amor, jamais.
E nada disse, digo ou direi de ti, que em ti não veja.

Essas cartas funcionam como denúncias internas, comentando partes do romance, especialmente dos segredos familiares; elas encerram com a frase que inspira o título do romance, "Nada digo de ti, que em ti não veja", comum em denúncias anônimas do séc. XVIII, fazendo um paralelo com as atuais *fake news*.

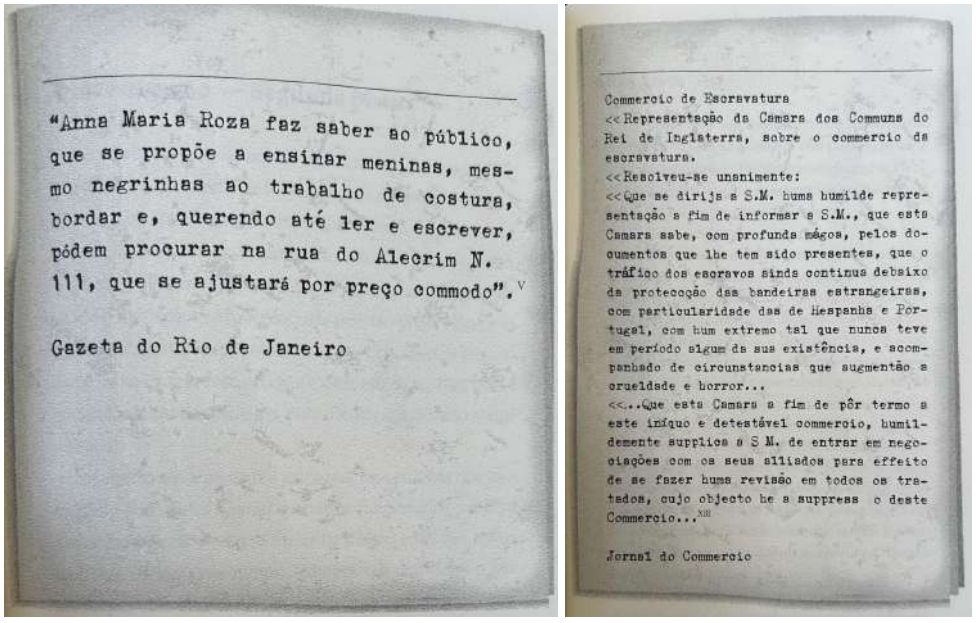
Já os diversos narradores de *O crime do Cais do Valongo (2018)*, da mesma autora, trazem uma visão profunda da escravidão no Brasil, pensada a partir da memória, da resistência e da cultura dos povos africanos, e, ao mesmo tempo, pela potência da cultura das ruas e da reconstrução de sociabilidades pelas pessoas descendentes de africanos, em uma narrativa que transita entre o real[147] e o ficcional. A história, com pitadas de realismo fantástico, começa com um corpo que amanhece em um beco do Rio de Janeiro, no início do século XIX, envolto em uma manta e com pequenas partes cortadas. A linguagem do romance volta-se para si mesma na construção de uma polifonia, com alternância entre vozes, como a do mestiço Nuno Alcântara Moutinho, filho de um português e de uma negra escravizada, que deseja abrir uma livraria, e da moçambicana escravizada que domina a leitura, Muana Lomué, ambos em primeira pessoa, dois personagens que conviveram com a vítima, deixando ver como cada um construiu seu discurso a partir de competências letradas

[147] O Cais do Valongo, localizado na zona portuária do Rio de Janeiro, foi o maior porto de desembarque de africanos escravizados do mundo. Estima-se que, entre 1811 e 1831, cerca de 1 milhão de pessoas tenham passado pelo local, o que representa um quarto de todos os escravizados trazidos ao Brasil. Mais informações em: https://www.cjf.jus.br/publico/valongo-justica-pela-memoria-do-cais/#:~:text=Vidas%20atravessaram%20o%20Atl%C3%A2ntico,%2C%20suas%20fam%C3%ADlias%2C%20suas%20identidades.

inusitadas para a época. Além de Muana, o livro acompanha também a vida de Roza, ainda uma menina, e Mariano, um “chibano”, termo utilizado na época para se referir a homens homossexuais. Letrados apesar de suas condições, narram em primeira pessoa como narradores-escritores, distinguindo-se do autor implícito (escritor) que organiza a polifonia e os elementos gráficos, visíveis na metaescrita. Os narradores discutem sobre as dificuldades de enunciação, como Muana assumindo "Eu leio, eu escrevo", o que desestabiliza a leitura tradicional. Essa estratégia, ligada à fragmentação, funde o narrador à escritora, já que sabemos da intensa pesquisa documental e genealógica realizada pela também jornalista, Eliana Alves Cruz, ou, como elucida Jungblut (2019, p. 184): “a narrativa se faz dentro de um romance, mas questiona esse gênero, transbordando para um discurso testemunhal e investigativo (o que aqui compreendemos como jornalístico)”.

Transcrições de notícias periódicas e classificados da época no início dos capítulos e silêncios gráficos (como nos subtítulos "---&&&---") ancoram o romance em fontes históricas, destacam as condições de produção dos fatos narrados e potencializam a polifonia ao explicitar as condições de produção textual, convidando o leitor a preencher vazios e refletir sobre o código linguístico que subverte o gênero policial[148].

Figura 32 - Fontes históricas presentes em *O crime do Cais do Valongo*.



“Anna Maria Roza faz saber ao público, que se propõe a ensinar meninas, mesmo negrinhas ao trabalho de costura, bordar e, querendo até ler e escrever, pódem procurar na rua do Alecrim N. 111, que se ajustará por preço commodo”.[V]

Gazeta do Rio de Janeiro

Commercio de Escravatura

<<Representação da Camara dos Communs do Rei de Inglaterra, sobre o commercio da escravatura.

<<Resolveu-se unanimente:

<<Que se dirija a S.M. huma humilde representação a fim de informar a S.M., que esta Camara sabe, com profunda mágoa, pelos documentos que lhe tem sido presentes, que o tráfico dos escravos sinda continua debaixo da protecção das bandeiras estrangeiras, com particularidade das de Hespanha e Portugal, com hum extremo tal que nunca teve em período algum da sua existência, e acompanhado de circunstancias que augmentão a crueldade e horror...

<<...Que esta Camara a fim de pôr termo a este iniquo e detestável commercio, humildemente supplica a S.M. de entrar em negociações com os seus alliados para effeito de se fazer huma revisão em todos os tratados, cujo objecto he a suppressão deste Commercio...[XII]

Jornal do Commercio

Fonte: digitalizado pela autora a partir de Cruz (2018, p. 73, 181).

[148] O romance policial é um dos gêneros literários mais consumidos no mundo. Apesar disso, a maioria das obras policiais, mesmo as adaptadas para a televisão, continuam tendo homens como detetives, assim como são poucas as mulheres protagonistas do romance policial.

Essa relação interna é um contraponto à estrutura do romance policial, pois subverte as expectativas do leitor, integra-o à narrativa. As notas de rodapé, do mesmo modo, tornam visível a instância do escritor sobre o narrador. Esses recursos gráficos chamam a atenção para a produção do objeto-livro, fundindo autora, escritora e editora e deixa ver a mulher negra (re)escrevendo uma história contada a partir dos saberes afro-brasileiros e pouco conhecida dos brasileiros acerca da multiplicidade cultural e étnica África Oriental - contradizendo o senso comum alimentado pelo modelo escolar, que supõe o continente como um país único, a África.

Pela primeira vez, Eliana Alves Cruz, em *Solitária* (2022), abandona o passado colonial e traz sua escrita para o Brasil do século XXI, mas sem abrir mão das temáticas que definem toda a sua obra: a herança da escravidão, a voz da mulher negra e o crime como metáfora social. No romance polifônico, ela examina o trabalho doméstico no Brasil contemporâneo, centrando-se nas perspectivas de Eunice, empregada doméstica, e sua filha Mabel, em um condomínio de luxo no Rio de Janeiro. A narrativa revela opressões raciais e de classe expostas na arquitetura das residências urbanas, especificamente ao personificar espaços domésticos como a condição contemporânea do "quartinho da empregada", que explicitam dinâmicas de silenciamento e a resistência das mulheres negras. A linguagem volta-se para si mesma nas vozes alternadas de Eunice e Mabel em primeira pessoa, discutindo limites discursivos das subjetividades negras.

Dividido em três partes, a primeira da perspectiva da filha e a segunda da mãe, somos apresentados à narrativa por meio de uma organização física e espacial expostas em títulos capitulares como "cozinha", "quarto de despejo", “janela”, “quarto do bebê” e "criada-muda", deixando transparecer a opressão espacial sobre as personagens. A terceira e última parte dá voz a espaços personificados que performam o que humanos calados não podem (Quarto - de empregada, de porteiro, de hospital, de descanso); frases como "quartos se emocionam" e "ouvidos das paredes escutaram tudo" demonstram que os locais testemunham as opressões raciais e classistas vivenciadas pelas personagens e relatam explorações e intimidações silenciadas de mãe e filha.

> Levei um tremendo susto quando ouvi a voz de Eunice na cozinha. Quanto tempo! Minhas paredes tremeram, pois foram muitos anos velando o sono dela e de sua filha Mabel. Sei que eu, no fundo, não era um quarto. Eu era uma solitária. Exatamente. Uma prisão, um lugar destinado a apartar do mundo e do restante dos viventes. Sou tão pequeno... mas sei também que consegui abrigá-las como nenhum outro cômodo da casa. Por estar muito consciente disso, a voz de Eunice me encheu de alegria e saudade, mas igualmente de melancolia.
> Saco de lixo.
> Todo quarto de empregada é próximo à grande lixeira da casa, porque está sempre no fundo do profundo do imóvel. Nós, os "quartinhos", estamos sempre perto dos

> odores da vida das pessoas que não nos habitam. Perfume francês, patê de fígado de pato, vinho caro, trufas, papel higiênico, absorventes, suor. Quase tudo era deles. (Cruz, 2022, p. 139)

Metaforizando a persistência da escravidão no trabalho contemporâneo, esses cômodos comentam o próprio enredo do romance, inclusive espelhando o crime na arquitetura do texto: enquanto o quarto de despejo confina pistas e segredos, como a senzala na época da escravidão, o de hospital revela sequelas, fazendo com que os espaços sejam testemunhas e investiguem o que os humanos não articulam. Ao final, o quarto do consultório de Mabel, agora médica, sinaliza a transformação e uma nova vida para a personagem.

> Eunice finalmente fechou a porta da solitária, deixando-a para sempre, e abriu a minha, a porta do consultório da dra. Mabel Pereira da Silva.
> Nesse dia, depois que a família se foi, Mabel ironicamente quis ficar solitária em seu novo quartinho. Ela abriu o livro mais recente em que estava mergulhada, Cartas a uma negra, e leu em voz alta: "O problema da faxina é o cheiro da vida dos outros". Ela ficou um longo tempo em silêncio, pensativa, mas aparentemente em paz. Sentou-se na cadeira giratória, olhando com cuidado cada detalhe do consultório.
> [...] Mabel arrancou umas folhas e fez um chá na cafeteira.
> "Quando você entrar na faculdade, vai lembrar que lhe ensinei que cidreira acalma?" "Não tem nada que me tire essas certezas, d. Codinha."
> O odor do chá tomou conta do ambiente. O quarto de descanso é todo aquele que tem o cheiro da nossa própria vida. (Cruz, 2022, p. 161)

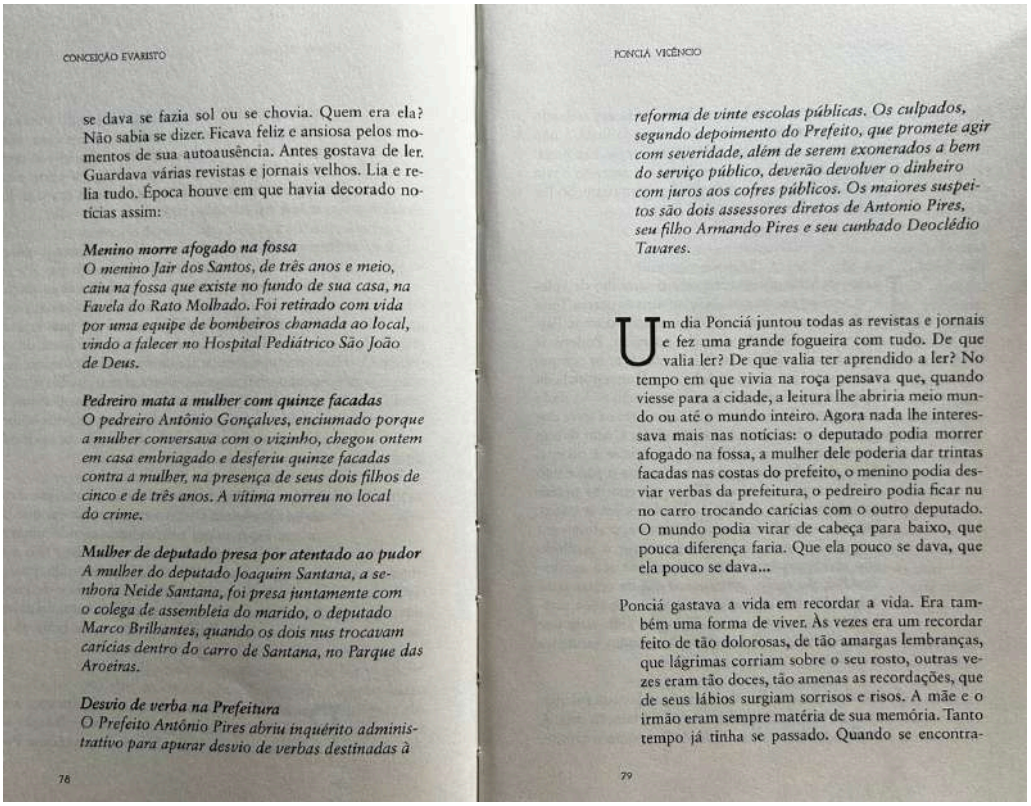
Nesse meio, a leitura surge, para Mabel, como o primeiro ato de desobediência. Por meio dos estudos e das leituras de outras mulheres negras, como Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, a menina passa a questionar o lugar de subalternidade da mãe na relação com os patrões. O livro torna-se instrumento de consciência e, assim como a leitura secreta de Muana em *O Crime do Cais do Valongo*, passa a ser uma arma de sobrevivência. Por fim, é preciso sublinhar o desafio moral e ético da obra em abordar essas experiências de vida sem replicar gratuitamente a violência que a sustenta nem (re)encenar nenhum pacto oculto de subalternidade ou branquitude.

O primeiro romance publicado por Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio* (2003/2017a), narra a trajetória de Ponciá, uma mulher negra que deixa seu vilarejo rural em busca de uma vida melhor na cidade grande e que carrega o sobrenome Vicêncio, herdado dos antigos senhores de terras da sua família. A estrutura narrativa fragmentada e não linear é organizada como um fluxo memorial da protagonista, entre idas e vindas no tempo, em torno de suas experiências, as profundas mutilações, ausências e vazios. A voz narrativa em terceira pessoa onisciente parte da infância rural de Ponciá, dos seus medos do arco-íris e da cobra celeste, em direção à vida urbana adulta, o casamento conflituoso com um marido branco, sua relação com o irmão Luandi, e vai guiando o leitor por memórias desordenadas que, de certo

modo, organizam a trama em um romance de formação. Ainda que sejamos guiados por um narrador heterodiegético, a focalização é interna, carregada da subjetividade das experiências das personagens, caracterizando a Escrevivência descrita por Evaristo.

Podemos observar nas páginas abaixo o modo como a narrativa dispõe elementos como trechos de notícias ou letras capitulares nos início dos curtos capítulos - que compõem todo o livro -, sobretudo mostrando a fragmentação, a quebra de linearidade da narrativa e da ruptura da continuidade temporal, vazios e silêncios, ao mesmo tempo oportunidades para o leitor respirar.[149]

Figura 33 - Exemplo da organização narrativa em Conceição Evaristo.



CONCEIÇÃO EVARISTO

se dava se fazia sol ou se chovia. Quem era ela? Não sabia se dizer. Ficava feliz e ansiosa pelos momentos de sua autoausência. Antes gostava de ler. Guardava várias revistas e jornais velhos. Lia e relia tudo. Época houve em que havia decorado notícias assim:

Menino morre afogado na fossa
O menino Jair dos Santos, de três anos e meio, caiu na fossa que existe no fundo de sua casa, na Favela do Rato Molhado. Foi retirado com vida por uma equipe de bombeiros chamada ao local, vindo a falecer no Hospital Pediátrico São João de Deus.

Pedreiro mata a mulher com quinze facadas
O pedreiro Antônio Gonçalves, enciumado porque a mulher conversava com o vizinho, chegou ontem em casa embriagado e desferiu quinze facadas contra a mulher, na presença de seus dois filhos de cinco e de três anos. A vítima morreu no local do crime.

Mulher de deputado presa por atentado ao pudor
A mulher do deputado Joaquim Santana, a senhora Neide Santana, foi presa juntamente com o colega de assembleia do marido, o deputado Marco Brilhantes, quando os dois nus trocavam carícias dentro do carro de Santana, no Parque das Aroeiras.

Desvio de verba na Prefeitura
O Prefeito Antônio Pires abriu inquérito administrativo para apurar desvio de verbas destinadas à

78

PONCIÁ VICÊNCIO

reforma de vinte escolas públicas. Os culpados, segundo depoimento do Prefeito, que promete agir com severidade, além de serem exonerados a bem do serviço público, deverão devolver o dinheiro com juros aos cofres públicos. Os maiores suspeitos são dois assessores diretos de Antonio Pires, seu filho Armando Pires e seu cunhado Deoclédio Tavares.

Um dia Ponciá juntou todas as revistas e jornais e fez uma grande fogueira com tudo. De que valia ler? De que valia ter aprendido a ler? No tempo em que vivia na roça pensava que, quando viesse para a cidade, a leitura lhe abriria meio mundo ou até o mundo inteiro. Agora nada lhe interessava mais nas notícias: o deputado podia morrer afogado na fossa, a mulher dele poderia dar trintas facadas nas costas do prefeito, o menino podia desviar verbas da prefeitura, o pedreiro podia ficar nu no carro trocando carícias com o outro deputado. O mundo podia virar de cabeça para baixo, que pouca diferença faria. Que ela pouco se dava, que ela pouco se dava...

Ponciá gastava a vida em recordar a vida. Era também uma forma de viver. Às vezes era um recordar feito de tão dolorosas, de tão amargas lembranças, que lágrimas corriam sobre o seu rosto, outras vezes eram tão doces, tão amenas as recordações, que de seus lábios surgiam sorrisos e risos. A mãe e o irmão eram sempre matéria de sua memória. Tanto tempo já tinha se passado. Quando se encontra-

79

Fonte: digitalizado pela autora a partir de Evaristo (2017a, p. 78-79).

A partir de episódios curtos e fragmentados que jogam com a forma - o trabalho manual com o barro e os objetos de cerâmica interligando essa estrutura em modo espiralado -, sem divisão em capítulos rígidos, vai nos levando pelo fio condutor da história: o tempo; em uma linguagem poética, cada lembrança da protagonista leva ao seu autoconhecimento e as suas mais íntimas emoções, ainda que da perspectiva desse narrador em 3ª pessoa, pois é

[149] Essa mesma organização aparece no segundo romance de Conceição Evaristo, *Becos da Memória* (2017b).

"como alguém que precisasse recuperar a própria veste, para nunca mais se sentir desesperadamente nua" (Evaristo, 2017a, p. 114).

O indício que evidencia o gesto da escritora sobre o texto e o narrador fica visível no texto de abertura da obra "Falando de Ponciá Vicêncio", momento em que o imbricamento das instâncias chama a atenção do leitor para o objeto-livro como um ato de resistência e contestando a capacidade da palavra contra o esquecimento histórico, como podemos observar nos trechos a seguir:

> A nossa afinidade (Ponciá e eu) é tão grande, que, apesar de nossas histórias diferenciadas, muitas vezes meu nome é trocado pelo dela. Recebo o nome da personagem, de bom grado. Na con(fusão) já me pediram autógrafo, me abordando carinhosamente por Ponciá Evaristo e distraída quase assinei, como se eu fosse a moça, ou como se a moça fosse eu.
> O romance Ponciá Vicêncio foi a minha primeira publicação solo. Encorajada pela Prof Maria José Somelarte Barbosa, resolvi investir na publicação do livro. E, se não fossem as palavras de encorajamento dessa atenta pesquisadora de literatura, talvez a história de Ponciá Vicêncio continuasse guardada na gaveta, ao lado de Becos da memória. Havia quase dez anos que a história de Ponciá já tinha sido escrita. Em 2003, pela Editora Mazza, surgiu a 1ª edição, financiada integralmente por mim (Evaristo, 2017a, p. 8).

> O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a ser vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida. Não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria dessas mulheres, mas também a condição étnica e social (Evaristo, 2017a, p. 9).

Ao questionar sua própria capacidade, tanto de escrita quanto de publicação, autora, escritora, narradora e editora[150] se fundem para problematizar seu lugar num espaço opressor e racista como é o campo literário. Essa atitude, em primeira pessoa, mas plural, coletiva, aproxima-se de narrar a construção subjetiva das mulheres negras que escrevem, na medida em que busca romper com os ciclos de violência e silenciamentos que se repetem há gerações.

Em seu segundo romance, publicado em 2017[151], Conceição Evaristo traz, novamente, um narrador em terceira pessoa que transcende o individual para incorporar o resgate memorialístico. Em *Becos da memória* (2017b), temos, ainda, uma narradora-personagem, a menina-memória Maria-Nova, que conduz a narrativa, entrelaçando o cotidiano, o apagamento e a resistência de uma favela de Belo Horizonte, história essa que é baseada na experiência da autora entre as décadas de 1940 e 1960. Novamente a

[150] A primeira edição foi publicada pela Mazza Edições, em 2003, e a terceira pela Editora Pallas, em 2017.
[151] Ainda que publicado posteriormente à *Ponciá Vicêncio*, *Becos da memória* foi escrito muito tempo antes, por volta de 1987/88 e foi sua primeira obra a se construir como Escrevivência.

fragmentação é a característica basilar do romance e espelha a desorganização espacial e a história de vida dos moradores da favela.

A menina-narradora observa, escuta e guarda as histórias das pessoas ao redor – figuras que estão prestes a ser dispersas e esquecidas pelo processo de remoção –, articulando gênero, raça e classe e aproximando a infância de um projeto de Escrevivência. Nesse sentido, ela é, essencialmente, uma futura escritora, aquela que testemunha e preserva por meio da palavra; uma criança, em toda sua inocência e lucidez ao mesmo tempo, percebe que escrever é uma forma de não deixar que certas pessoas desapareçam de vez: "[...] agora ela já sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo", (Evaristo, 2017b, p. 177). Aqui vemos o foco da narrativa, diferentemente do observado em *Ponciá Vicêncio,* iluminando o coletivo, mas sobretudo transformando a escrita em um ato político de quem, ao mesmo tempo, narra e preserva, tensionando o cânone e a história da literatura brasileira, que tradicionalmente apagou essas vozes.

O romance é composto por personagens densos, complexos e diversos, como Ditinha e Mãe Joana, que representam a ancestralidade, a memória mais antiga, mas também a sabedoria e a resistência, e o Negro Alírio, cuja subjetividade é construída no conflito entre o que ele foi e o que o mundo fez dele, que tenta organizar os trabalhadores contra a remoção da favela. Elas vão percorrendo becos para recolher histórias de moradores como Tio Totó, Vó Rita, Cidinha-Cidoca e outra dezena de personagens e suas subjetividades, "[...] que são tantas quanto as experiências que incorporam. Mas em todas elas, com diferentes intensidades, está embutido o desejo de pertencimento ao seu espaço - à cidade e à comunidade que estabelecem à sua volta (Dalcastagné, 2026, p 297).

De modo semelhante ao arranjo de *Ponciá Vicêncio,* a abertura da obra *Becos da memória* traz os "Agradecimentos" e "Da construção de becos", prefácios que apresentam o mesmo imbricamento entre as diferentes instâncias enunciativas. Essa necessidade de explicar o contexto de produção e de publicação está marcada, da mesma maneira, em *Canção para ninar menino grande* (2022), o romance mais recente de Conceição Evaristo, tanto na introdução do livro quanto após a narrativa; outrossim, é marcado também o processo de escrita e de escuta, como podemos perceber no trecho a seguir: "A história da Juventina estava ali. Tinha o corpo. Havia a fala dela, o timbre, o tom. Havia a contação, cujo cerne era o corpo e seus gestos. Era a vida. Por isso, acreditei e escrevi. Só escrevo o que creio, vem daí minha invenção, pois a canção é minha também" (Evaristo, 2022, p. 134). O

posfácio é assinado por “Conceição Evaristo, outubro de 2018 / 3 de fevereiro de 2022” e marca a autoria, já que reconhecer-se como escritora ou escritor negro é, antes de tudo, uma afirmação política.

Como problematizado por Jungblut (2019), as páginas iniciais de uma obra literária deixam dúvidas acerca da instância responsável por sua organização ou pelo estatuto da autoria. Como entidade ficcional e que se manifesta apenas por meio da linguagem, o narrador não detém o poder de ordenar materialmente o texto. Por outro lado, não se trata de uma decisão tomada apenas pelo editor, já que a disposição inicial integra o próprio processo de construção narrativa. Nesse sentido, a configuração textual poderia ser compreendida como resultado da interação entre diferentes agentes que se constituem na elaboração da obra: o narrador inscrito no papel, aquele que se projeta diante da escrita, o autor empírico e, em última instância, o próprio dispositivo literário (Jungblut, 2019).

Apesar de o foco narrativo de *Canção para ninar menino grande* (2022) girar em torno dos relacionamentos do maquinista Fio Jasmin, conhecido como "Príncipe Negro", com diversas mulheres, a obra subverte o protagonismo feminino habitual presente nas obras de Conceição Evaristo para explorar as complexidades da masculinidade negra, assim como problematizar as subjetividades que cercam seus relacionamentos amorosos e sexuais com as mulheres. Embora ele seja o fio condutor, a história é construída através das vivências das mulheres com quem ele se envolveu, como Pérola Maria e Dolores, revelando as marcas do abandono e do desejo sob a ótica feminina.

Para tentar dar ordem ao caos de sua história de abuso e dor, a narradora-protagonista de *Corpo desfeito* (2022), de Jarid Arraes, escreve e tenta dar conta da realidade. O livro descreve as dificuldades de Amanda, a narradora-protagonista, em encontrar palavras para o indizível, muitas vezes analisando o peso de termos específicos, como o próprio conceito de corpo ou desfeito, tornando o esforço da escrita um dos temas centrais da narrativa. A escritora, vinda da tradição do cordel e da poesia, traz para a prosa uma consciência sobre as escolhas lexicais, pois em vários momentos a sensibilidade na voz narrativa parece consciente de estar construindo um relato, o que expõe as engrenagens da ficção. A estrutura remete à tragédia, mas subverte os papéis tradicionais de vítima e algoz. Por outro lado, ao simular a estrutura de um depoimento ou de uma memória recuperada, o texto comenta sobre a validade dos relatos das mulheres, aqui especificamente de crianças/ adolescentes, na literatura e na sociedade.

A forma como o romance é organizado, com capítulos curtos e saltos temporais, espelha o estado emocional/físico de Amanda, cuja presença física dos registros onde ela

deposita suas memórias funciona como um espelho do próprio livro que o leitor tem em mãos:

> Em casa, peguei meu caderno da escola, abri numa folha entre as matérias de matemática e geografia e escrevi sobre aquele dia da troca de roupa. Registrei com minha letra todos os meus pensamentos sobre aquela regra ridícula de vestido azul e currulepe de velho. Exausta, o corpo doendo. Escrevi que queria que as regras se lascassem, eu não mereço aquilo, eu não tenho que viver para esfregar, lavar e cozinhar, eu quero ter uma vida e só porque mainha morreu não significa que eu não posso viver.
> As palavras fugiram de mim, derramei cada frase como se virasse uma caixa-d'água inteira de uma vez. Eu nunca tinha falado aquelas coisas. Mesmo que eu não quisesse pensar daquele jeito, mesmo que eu pensasse, será que pensava? Ainda assim, aquilo que estava escrito não era a totalidade dos meus sentimentos. Eu não queria expulsar mainha da minha vida (Arraes, p. 89-90

Nascida em Juazeiro do Norte, Arraes utiliza o cenário do sertão como um espaço de complexidade psicológica, mas um sertão sem estereótipos de miséria e seca, muito mais urbano e em sua diversidade. O silêncio e a negligência, que reiteradamente permitem que ciclos de violência se repitam, está imbricada na relação entre as mulheres da família – avó, mãe e filhas –, revelando como o trauma é herdado e muitas vezes perpetuado por quem deveria oferecer proteção. Sua subjetividade é construída sob pressão constante, já que a personagem existe num estado de vigília permanente, monitorando o humor da avó, medindo cada passo, antecipando punições. Sem vocabulário ainda para nomear o que vive, e essa impossibilidade de nomear é, em si, uma forma de sofrimento, ela cria uma maneira muito particular de interioridade e de inteligência emocional por pura necessidade de sobrevivência.

A importância da inserção da autoria de mulheres negras no sistema literário brasileiro está na reconfiguração epistemológica e estética que desafia a hegemonia histórica de sujeitos brancos na produção nacional. No centro dessa transformação, o conceito de Escrevivência, formulado por Conceição Evaristo, estabelece uma ruptura com categorias tradicionais como a autoficção ou as narrativas do eu, ao transcender o individualismo dessas nomenclaturas. Afirmando a escrita como uma performance política, acima de tudo, em que o ato de publicar busca romper ciclos de violência e apagamento que marcaram gerações, essas escritoras forçam o campo literário a lidar com presenças antes invisíveis e a criar novas categorias de leitura que não se encaixam nos moldes de verossimilhança eurocêntricos.

Nessa perspectiva, a identidade das personagens e das narradoras pode se misturar à identidade das próprias autoras sem que isso cause constrangimento ou necessidade de distinções rígidas, mas que precisam ser explicadas em notas prefaciais, como vimos em Conceição Evaristo. É um processo de auto inscrição no mundo, onde o autor escreve a si próprio como parte de uma realidade ficcional e inventiva que é, ao mesmo

tempo, sua própria realidade, carregando uma memória que antecede a própria vida, como a memória da escravidão transmitida pelo corpo, pelo silêncio, pelos gestos.

Indissociável da subjetividade marcada pelas intersecções de raça, gênero e classe, a Escrevivência nessas obras nasce de um corpo negro que carrega a memória de outros corpos (como mães e avós), representando uma inversão do olhar histórico, em que as mulheres negras deixam de ser escritas por outros através de estereótipos para se tornarem sujeitos da própria narração, das próprias subjetividades. A ancestralidade, nesse ponto, não confere algo místico e distante, mas se apresenta em ações do cotidiano, do concreto: no modo de cozinhar, de rezar, de calar.

5 PALAVRAS EM MOVÊNCIA, E O QUE MAIS CABE EM NOSSAS BOLSAS

A página é o que esteve vedado à minha avó, à minha bisavó, à minha mãe, às mulheres da minha vida.

Djaimilia Pereira de Almeida.

Não há barreira, fechadura nem ferrolho que você possa impor à liberdade da minha mente.

As mulheres e a ficção poderia significar (...) as mulheres e como elas são, ou as mulheres e a ficção que elas escrevem, ou poderia significar as mulheres e a ficção escrita sobre elas (...)

Seria mil vezes uma pena se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos é bastante inadequados, considerando a vastidão e a variedade do mundo, como faríamos com apenas um?

E há também a moça atrás do balcão - eu preferia sua história real à centésima quinquagésima vida de Napoleão ou o septuagésimo estudo sobre Keats e seu uso da inversão de Milton que o velho professor Z. e seus semelhantes estavam escrevendo ultimamente.

Trechos de *Um teto seu - Virginia Woolf.*

O modo como a história é contada, em sua estrutura narrativa, influencia diretamente a nossa compreensão do passado, como defende Peter Burke (2011). A "história vista de baixo", que exige olhar para os grupos marginalizados, entre eles mulheres, vai ao encontro das proposições de Joan Scott (2011) acerca do gênero como categoria de análise e uma forma primária de dar significado às relações de poder. Para ela, a história não é neutra. O modo de narrar que ignora as mulheres não é apenas uma omissão, mas uma construção política que reforça a desigualdade.

Quando uma mulher escreve em primeira pessoa ou usa a fabulação para preencher lacunas, ela está, de algum modo, desafiando a "verdade" imposta por uma historiografia masculina e elitista. Entendemos, a partir deste estudo, que a condição de subalternidade reconfigura-se, no espaço literário, em uma prerrogativa epistemológica, na qual a focalização narrativa permite a desnaturalização das estruturas hegemônicas e a revelação das engrenagens de poder que permanecem invisíveis ao olhar autocentrado do

sujeito universal, ~~um sujeito pretensamente neutro~~. Para a mulher, ~~escrever é um ato de desobediência, mais ainda,~~ é declarar que sua subjetividade existe e que seu corpo não é apenas um território a ser ocupado. Sem a escrita, perde-se o direito à própria versão da vida na história (estar no centro, porém, não significa que o espaço tornou-se justo, pois filtros como raça e classe, mas também da disponibilidade de tempo livre, redes de contato e renda, persistem sob a máscara do "universal").

Acrescida a essa configuração observamos uma transição fundamental: enquanto a tradição literária feminina frequentemente recorreu à imitação dos modelos masculinos para obter legitimidade, as obras contemporâneas que compõem este corpus abandonam tal estratégia. Elas consolidam, em vez disso, uma expressão autoral genuína, independente dos cânones anteriores, quando buscavam validação por meio da *mimese*, emulando os padrões e a voz dos escritores homens. Opostamente, elas marcam uma ruptura com essa prática, revelando uma literatura que agora se sustenta na afirmação de uma voz própria e autônoma. Entendemos, assim, que escrever é, para elas, um modo de reintegração de posse do que foi apagado, roubado, enterrado; e o romance, mas a ficção, de maneira mais geral, tornam-se, talvez, os campos de batalha mais férteis para essa retomada de voz. Enquanto o ensaio ou a biografia se prendem ao "fato", a ficção permite que a mulher explore o imaginário, que é onde o patriarcado mais fincou raízes para controlar os desejos e as possibilidades femininas. Já o poema, por sua vez, "diz" muito mais sobre quem o lê, pois não oferece o mundo pronto, mas um estado de contemplação, criação metafórica e imagem que fazem com que o leitor precise se reconhecer em si mesmo para que faça sentido. Assim, por mais que não tenhamos analisado o gênero poesia, percebemos que a escrita poética dessas obras (re)ocupa o território da subjetividade e do corpo, rompendo com a linguagem imposta, não apenas denunciando o conteúdo da violência, mas subvertendo a própria ferramenta que a sustentou: a língua e, em um sentido mais amplo, a linguagem. Por meio de artifícios como o silêncio, o ritmo e a fragmentação, a voz deixa de ser um eco dos modelos masculinos para se tornar uma presença física, corpórea e incontornável, que exige ser lida em sua inteireza.

Os resultados ajudam a colocar o debate em perspectiva. Como vimos, a escolha de narradoras-protagonistas autodeclaradas mulheres, especialmente em fases de formação como a infância e a juventude, estabelece uma ruptura com a tradição literária que historicamente as relegou ao papel de objeto da observação. Ao assumirem a posição de narradoras, protagonistas e, principalmente, narradoras-protagonistas, essas vozes operam um deslocamento crítico. O uso da primeira pessoa, maioria nesse contexto, funciona como uma ferramenta de reintegração de posse da própria vida, permitindo que uma outra perspectiva –

aquela que enxerga as engrenagens do poder a partir das margens – desnaturalize violências e valide epistemologias do cuidado e da subjetividade que o histórico silenciamento tentou apagar.

A exemplo das obras do corpus, como vimos em Carla Madeira e em Natalia Borges Polesso, essa estratégia ganha camadas de complexidade através da multiplicidade e da fusão de vozes. A intercalação narrativa em *A natureza da mordida* e a indistinção entre mãe e filha em *A extinção das abelhas* sugerem que o rompimento do silêncio não é um ato isolado, mas um fluxo coletivo e geracional, permitindo que as lacunas da memória de uma personagem sejam preenchidas pelo eco da outra, criando um território ficcional onde o apagamento é combatido pela polifonia e pela narrativa fragmentada. A resistência das mulheres escritoras em se adequar às taxonomias literárias tradicionais deixa claro que os gêneros clássicos, em sua gênese, não foram estruturados para comportar a subjetividade e a alteridade das mulheres, especialmente quando lembramos que a história que nos contaram é que eles não foram criados por/para mulheres. Diante dessa limitação, observamos a emergência de gêneros híbridos como uma estratégia de insurgência estética. Ao recusarem o enquadramento em 'caixas' preestabelecidas, as escritoras contemporâneas subvertem a linearidade androcêntrica e manifestam-se em espaços de interface entre o ficcional, o documental e o ensaístico.

Entendemos que a natureza fluida da produção literária atual impõe limites à sistematização teórica definitiva. Essa fluidez, no entanto, não é apenas uma experimentação estilística, mas uma necessidade política de construir suportes narrativos que deem conta de vivências que o cânone tradicional nem sempre conseguiu representar. Diferentemente do distanciamento histórico que consolida o cânone, o estudo do agora nos exige uma postura analítica que reconheça o caráter provisório de suas conclusões. Assim, o que propomos neste estudo não é um diagnóstico encerrado, mas um conjunto de hipóteses sobre os movimentos de ruptura e permanência na ficção escrita por mulheres.

De todo modo, o romance contemporâneo escrito por mulheres não apenas oferece uma outra versão da história, mas (re)constrói uma rede em que o direito à voz é compartilhado, como vemos no uso dos paratextos, transformando as vivências traumáticas em fundamentos de uma nova identidade literária por meio da memória e dos deslocamentos físicos e existenciais. O livro, esse objeto que outrora serviu para o apagamento, pode agora ser também instrumento de inscrição de uma nova memória histórica.

Há uma tendência, assim, das escritoras utilizarem esses espaços para agradecer a quem cuidou de seus filhos ou da casa enquanto o livro foi gestado, pois escrever requer

silêncio e concentração[152]. Isso expõe nossa hipótese acerca da materialidade da escrita das mulheres, pouco explorado pelo discurso crítico dominante. ~~O agradecimento denuncia que, para a mulher, escrever é um ato que exige uma logística de apoio que o homem raramente precisa explicitar.~~ Para as instâncias de legitimação tradicionais, majoritariamente masculina e historicamente herdeira de um ideal de autor que dedica todo o seu tempo ao ofício de escrever, a escrita é vista como um evento puramente intelectual, uma inspiração ou um exercício de isolamento em uma torre de marfim.

Convém observar, portanto, que a recorrência de agradecimentos voltados à rede de apoio doméstico e ao cuidado infantil constitui uma das rupturas mais significativas do paratexto das obras contemporâneas escritas por mulheres em relação ao cânone tradicional, especialmente porque expõe o trabalho reprodutivo que sustenta a produção cultural. Trata-se de uma mínima, mas exímia visibilização do que está por trás da criação quando pensamos em mulheres escritoras-mães ou escritoras-donas de casa. Podemos afirmar que a genialidade, longe de ser um dom isolado, é uma conquista coletiva contra as pressões do cotidiano enfrentadas pelas mulheres em um tempo e em um espaço que foram conquistados - comprados ou negociados com outras pessoas, como avós, babás, companheiros, escolas - em meio a dezenas de outras tarefas; precisamos ser geniais apesar de todas as interrupções do afazeres domésticos.

Igualmente, a importância da inserção da autoria de mulheres negras no sistema literário brasileiro está na reconfiguração epistemológica e estética que desafia a hegemonia histórica de sujeitos brancos na produção nacional. No centro dessa transformação, o conceito de Escrevivência, estabelecido a partir de Conceição Evaristo, se constitui numa ruptura com categorias tradicionais como a autoficção ou as narrativas do eu ao transcender o individualismo dessas nomenclaturas. Assim como Carolina Maria de Jesus redefiniu o fazer literário por meio de seus relatos pessoais, as escritoras negras contemporâneas reconfiguram e subvertem os estereótipos literários em narrativas que atravessam a barreira de um eu-lírico branco e masculino para narrar sobre outras trajetórias, como o faz Conceição Evaristo. Do

[152] A Folha de São Paulo produziu uma série especial que busca mostrar como é o ambiente de trabalho de autores e autoras consagradas no cenário brasileiro. Os ensaios, em foto e texto, de *Lugar de Escrita*, procuram capturar as rotinas, os métodos e os espaços. Um dos depoimentos mais marcantes é o da escritora Lilia Guerra, que, ao dividir a literatura com o seu emprego na saúde, não consegue se imaginar escrevendo em um local isolado: "Talvez as pessoas tenham um lugar silencioso para escrever e, puxa, vai fazer diferença. Mas eu vou interromper o meu processo, porque eu vou para o trabalho, vou fazer comida, limpar minha casa, ajudar minha mãe. Porque essa é a minha realidade, não tenho alguém para me ajudar com meu dia a dia.", diz a autora de 49 anos na entrevista: https://www1.folha.uol.com.br/folha-topicos/lugar-de-escrita/ . A situação é bem distinta de outras escritoras, como a jovem Aline Bei, que consegue se encerrar em um “aquário” ou Silvana Tavano, de 68 anos, que escreve no antigo quarto do filho, já adulto, intercalando a escrita com idas à academia ou ao supermercado.

mesmo modo, as obras de Eliana Alves Cruz, que se comprometem não apenas com a história brasileira, mas com a reconstrução de um passado não dito, dão rosto e voz para sujeitos muito particulares, apagados de todos os registros históricos. Mas entendemos, do mesmo modo, que elas ultrapassam o que se espera de uma escritora negra.

Entendemos que as obras do corpus escritas por elas necessitam desse aporte teórico próprio, já que são originadas de uma subjetividade marcada pelas intersecções de raça, gênero e classe e que serão desenvolvidas em trabalhos futuros. A Escrevivência demanda uma hermenêutica distinta, pois o ato da escrita não se encerra no exercício isolado do autor, mas constitui-se como um fluxo coletivo e ancestral, em que a experiência individual é atravessada e legitimada pela memória e pela vivência da coletividade negra, mas sobretudo de corpos negros. A escrita de Eliana Alves Cruz, a exemplo de Conceição Evaristo, e de Jarid Arraes, em menor teor, parte de um lugar de fala interno à subalternidade, ao racismo estrutural e às estratégias de sobrevivência de mulheres negras, do coletivo sobrepondo-se à experiência individual. Cada personagem desses romances tem sua camada interior específica, sua ferida particular, seu modo único de habitar a dor. Do mesmo modo, identificamos personagens que recusam a simplificação, pois não são apenas vítimas passivas, mas, ao mesmo tempo, não encontram caminhos claros de superação.

Construído a partir de uma proposta política e epistemológica, o conceito força o campo literário brasileiro a lidar com presenças historicamente invisíveis. Quando as mulheres contemporâneas – como a própria Conceição Evaristo, mas também todas as demais, influenciadas por ela – utilizam essa ferramenta, elas reconfiguram o cânone sob três eixos principais: 1) o texto nasce de um corpo negro que carrega a memória de outros corpos negros, especialmente de suas mães e avós, e cresce numa escrita sobre si, mas também sobre o coletivo; 2) historicamente, as mulheres negras foram escritas por outros, frequentemente nos estereótipos de servidão ou hipersexualização, então observamos a inversão desse olhar; 3) altera a dinâmica do mercado e da crítica, que passam a se interessar por textos que não apenas mimetizem a norma culta, mas que trazem a voz dessas vivências. A tudo isso se soma o movimento, ainda que sutil, na crítica literária clássica, pautada por um ideal de universalidade branco e masculino, que se vê obrigada a criar novas categorias para ler obras que não se encaixam nos moldes de verossimilhança europeus.

A ênfase das escritoras no corpo-voz negro deixa seus indícios na exploração minuciosa do trauma, dos abusos e das violências sofridas especialmente na infância e transparecem na materialidade gráfica dos romances, cujas metaescritas visibilizam o gesto físico da mulher negra e da escritora que deixam transbordar na ficção suas próprias

vivências. As análises de obras de Eliana Alves Cruz e Conceição Evaristo mostram o uso intensivo de arquivos históricos e notas de rodapé para subverter a história oficial da escravidão e do racismo, mas, sobretudo, refletem sobre as subjetividades humanas. Assim, consideramos que a manufatura declarada do objeto-livro e o uso de recursos gráficos nessas obras funcionam como um contradiscurso ao colonialismo, permitindo que vozes ancestrais recuperem sua dignidade através da ficção. Com esses recursos, elas encerram silêncios e marcam vozes historicamente marginalizadas, mas vão além, ao refletir pensamentos, sentimentos, valores, memórias e a forma particular como cada indivíduo interpreta a realidade ao seu redor.

Há uma urgência é(sté)tica nesse modo de narrar: nomear, descrever, sentir, antes que tudo desapareça. Como afirma Perrone-Moisés (2016, p.189), "a reescritura da história pela velha escritora [...] confere à criação literária um poder de reparação dos erros e acasos de que é feita a 'vida real', à qual a ficção pode dar forma e significação". A reconfiguração profunda da ideia de autoria, distanciando-se das noções tradicionais de individualismo presentes em categorias como a autoficção ou das narrativas do eu, proposta pelo conceito de Escrevivência, não se encerra no exercício isolado do escritor. O gesto de escrever, embora parta do sujeito, amplia-se para colher vidas e histórias do entorno, abarcando a história de um grupo historicamente silenciado. A autoria é entendida como um experimento de con(fundir) escrita e vida, ou escrita e vivência.

Em entrevista,[153]Conceição Evaristo afirma que sua produção literária constitui-se como expressão da própria subjetividade, a qual se configura a partir da vivência e da experiência em múltiplas condições. Por outro lado, Figueiredo (2013) também aponta as dificuldades que as mulheres negras escritoras enfrentam do ponto de vista editorial. Considerando que seus livros são publicados, de modo geral, por pequenas editoras, a distribuição das obras fica bastante limitada e elas continuam à margem, pois, "[...] ainda que as margens comecem a encontrar canais de legitimação, sobretudo através de alguns tipos de redes de estudiosos das universidades. Quando se escova a História a contrapelo (Benjamin), o esforço para escrever uma História diferente é muito maior" (Figueiredo, 2013, p. 153).

[153] O depoimento de Conceição Evaristo foi realizado em 25 de julho de 2020, em um encontro virtual com a participação de Angela Dannemann, Constância Lima Duarte, Eduardo de Assis Duarte, Fernanda Felisberto, Goya Lopes e Isabella Rosado Nunes, e está disponível em: https://presencial.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/404636/mod_resource/content/1/EVARISTO%20A%20escrevivencia%20e%20seus%20subtextos.pdf

Já apontamos em seção inicial a importância da memória coletiva e o quanto os esquecimentos e os silêncios revelam sobre como são manipuladas as forças do poder e os registros da história. Para Figueiredo (2013, p. 149):

> [...] podemos constatar que há uma proliferação de discursos sobre a memória, seja de caráter político, na luta para controlar a memória coletiva, seja de caráter mais individual, através de uma literatura eivada de autobiografias, auto ficções, memórias, relatos de infância. Nas grandes metrópoles, assistimos a uma monumentalização e a uma musealização da memória e, paradoxalmente, ao mesmo tempo percebemos que o mundo mais se esquece do que se lembra, por confiar excessivamente na possibilidade de armazenar informações em pequenas máquinas cada vez mais potentes e leves, sem falar nos já quase obsoletos computadores.

Como vimos, as escritoras contemporâneas que compõem o corpus adotam a quebra de linearidade da narrativa e da ruptura da continuidade temporal, abordando diferentes perspectivas e focos narrativos em discursos polifônicos. Ao mesmo tempo, experimentam formas híbridas, como a prosa poética, a fragmentação e o fluxo de consciência, reflexo do deslocamento constante, seja ele geográfico ou interno, e que atua como o motor da subjetividade de personagens que encontram no desenraizamento e no movimento um meio de confrontar as próprias identidades e as feridas históricas do país. Se a vida das mulheres foi historicamente marcada pela interrupção (pela jornada dupla, pela maternidade, pelo cuidado com o outro), a forma literária reflete essa temporalidade fragmentada. O texto híbrido acolhe a lacuna e o silêncio, algo que o romance tradicional, em sua busca por totalidade, muitas vezes, tenta preencher.

Identificamos uma recorrente valorização da sutileza subjetiva na construção de personagens, aprofundando o sentido de verossimilhança e complexidade humana apresentados nos romances escritos pelas autoras. Diversas pesquisas destacam que essa atenção à subjetividade e ao detalhe do cotidiano é uma marca frequente dessas narrativas, particularmente nas obras que exploram universos afetivos, questões sociais e dilemas de identidade. Além disso, as mulheres dominam o universo ficcional dessas obras: são elas as vozes que narram, as protagonistas que movem a trama e as personagens centrais dos romances analisados, em contraponto ao identificado por Dalcastagné (2005) nos romances contemporâneos. Os homens surgem aqui e ali, mas de forma periférica, pois são as mulheres a ocupar o lugar de sujeito, e não de objeto sob a perspectiva do olhar masculino.

Por fim, não confirmamos as hipóteses acerca da presença de narrativas autobiográficas, menos ainda das escritas de si. A exceção poderia ser *Água de Barrela*, que declaradamente trata do resgate histórico da família da escritora Eliana Alves Cruz, pois

entendemos que a tensão entre o "eu" autobiográfico e o "eu" ficcional, ao explorar o conceito barthesiano de biografema (Barthes, 1984), faz referência aos indícios daquilo que pode ser entendido como parte da história do sujeito que escreve, atrelada a uma história social. Nesse contexto, aparecem em destaque a escrita de diários e de cartas, ainda que sempre a partir de um discurso narrativo, em perspectiva à narrativa autobiográfica que se apropria das técnicas do romance. Do mesmo modo se apresentam as narrativas autoficcionais: se considerarmos que, apesar de haver a presença de indícios autorais em algumas das obras do corpus, elementos como fotografias, documentos e outros recursos, ainda que remetam ao universo extradiegético, não se configuram como biografemas, indícios de vidas "reais" das autoras especificamente, à exceção de *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende. Neste caso, no entanto, ainda que a autora tenha afirmado ter realizado a viagem centro da história, não há identificação entre ela e a personagem.

Durante o percurso de desenvolvimento da pesquisa e do processo de escrita deste trabalho vimos debates polêmicos tensionando o campo, comprovando que o tema é volátil e as conquistas são lentas e podem retroceder. A instabilidade das conquistas das mulheres, observada ao longo desses quatro anos, encontra eco contemporâneo na dinâmica do mercado editorial brasileiro, onde a ascensão profissional feminina frequentemente esbarra em mecanismos informais de exclusão. Conforme denunciado pelo relato de Vanessa Barbara no podcast *CPF na Nota*, da Rádio Novelo[154], redes de poder masculinas e o machismo estrutural no mercado editorial brasileiro prejudicam a carreira de mulheres e perpetuam desigualdades sistêmicas no setor, mostrando que as decisões editoriais não são neutras ou puramente técnicas, mas operam por meio de alianças de gênero. Conforme discutido por autoras da teoria feminista, a disparidade de gênero no mercado editorial não se resume à presença ou não de mulheres em postos de chefia, mas ao modo como a misoginia sistêmica invalida o discurso da escritora e editora, indicando que a consagração literária depende, em grande medida, da manutenção das estruturas de poder.

Como vimos, múltiplos depoimentos e estudos apontam para a recorrente desvalorização da escrita das mulheres, o que obriga às autoras rigorosidade e criatividade redobradas. Escritoras enfrentam preconceitos editoriais, resistência de críticos e até mesmo a apropriação indevida de suas ideias por outros profissionais, tornando o mercado do livro um espaço onde é preciso confirmar o próprio valor por meio do refinamento técnico e inovador. Uma revisão apontaria para um sistema literário cada vez mais plural, interconectado a

[154] O episódio pode ser ouvido em: https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/cpf-na-nota/#_ .

movimentos sociais e culturais que questionam as estruturas tradicionais de poder e promovem a inclusão de vozes até então marginalizadas no centro da produção e legitimação literária.

Nossa percepção de que elas precisam se esforçar em dobro está em consonância com a literatura crítica e os relatos das autoras em entrevistas disponíveis nos portais online: a sutileza e o cuidado tornam-se não apenas características estéticas, mas também estratégias de resistência e demarcação de território no campo literário brasileiro contemporâneo. Com trajetórias de formação e idades significativamente variadas, as escritoras do corpus transitam entre a formação acadêmica em Letras, a prática profissional em áreas da Comunicação e caminhos mais autodidatas, o que está em consonância com os dados da pesquisa sociocultural realizada por Goldemberg [et al.] (2023), de que as mulheres estudam muito e demoram a publicar o primeiro livro (ANEXO E). Muitas delas possuem carreiras profundamente ligadas à academia, com título de doutorado e atuação na pesquisa literária, como é o caso de Conceição Evaristo, Natália Borges Polesso, Socorro Acioli e Micheliny Verunschk. Já a escrita profissional em redações e agências serviu como base para algumas antes da transição para a ficção, como Carla Madeira, Eliana Alves Cruz e Andrea Del Fuego. Algumas apresentam, ainda, trajetórias que se distanciam do campo tradicional das Letras ou da Comunicação, como Mariana Salomão Carrara que, formada em Direito e atuando profissionalmente como defensora pública, insere-se na literatura através de concursos e premiações. De modo similar, Maria Valéria Rezende, embora formada em Literatura e em Pedagogia, tem uma trajetória marcada pela militância religiosa e social como freira, tendo publicado ficção apenas aos 60 anos e, ainda, Jarid Arraes, cuja formação está fortemente ligada à tradição do cordel e ao ativismo pela cultura popular. Enquanto Aline Bei e Socorro Acioli fizeram cursos específicos como impulsionadores, outras, como Carla Madeira e Maria Valéria Rezende, basearam-se mais na intuição, experimentação e observação cotidiana.

Originárias de diversas regiões do Brasil, algumas delas acabam fixando residência na região Sudeste, como Conceição Evaristo e Jarid Arraes. Algumas delas, além de não se dedicarem somente à literatura, ainda são mães, como é o caso de Carla Madeira, Eliana Alves Cruz, Socorro Acioli, Andrea Del Fuego e Conceição Evaristo, mais um indício que aponta para entendermos o trajeto até a primeira publicação, ou o intervalo entre livros, pois a maternidade e a jornada de trabalho paralela à escrita são papéis estruturais que definem as condições materiais de produção de uma obra. O que o mercado editorial entende, muitas vezes, como lentidão ou falta de projeto, pode ser, na verdade, o tempo possível

dentro de uma vida marcada por outras prioridades inadiáveis, cuja percepção nos ajuda a desconstruir a ideia de um “gênio" que vive à parte da sociedade. Ainda poderíamos nos perguntar o impacto dessa dupla/tripla jornada e da tentativa de equilíbrio na própria estética dos textos produzidos por elas, já que percebemos a inserção da temática na urgência da escrita.

Do mesmo modo, todas as autoras que são laureadas com importantes distinções ou prêmios literários desempenham, de alguma maneira, funções fundamentais na profissionalização do setor. Elas lideram espaços de formação focados em técnica e em pesquisa e atuam como articuladoras de redes coletivas e colaborativas, agentes de um papel político de incentivo à produção e à autonomia editorial de outras escritoras. Sua atuação abrange desde a formação técnica em oficinas de escrita e de pesquisa até a articulação de redes de apoio mútuo, consolidando um movimento de incentivo que amplia o ingresso de novas vozes femininas no mercado editorial, ao incentivar outras mulheres a escrever e a publicar.

A análise das listas de livros mais vendidos da PublishNews/Nielsen apresentadas nesta pesquisa, em conjunto às listas de melhores livros indicados por críticos, como a realizada pela Revista QuatroCincoUm[155] e pela Cult[156], em 2025, oferece conclusões significativas sobre a literatura produzida por mulheres, especialmente no que tange à aceitação popular em contrapartida ao reconhecimento crítico e a diversidade de gêneros. O público leitor brasileiro, impulsionado, em parte, pelas redes sociais, por um maior investimento editorial e, observamos, em menor grau, pela curadoria de clubes de leitura, tem endossado massivamente a literatura de ficção escrita por mulheres, influente e validada em ambas as esferas: a do sucesso comercial de massa e a do reconhecimento crítico-acadêmico. Outrossim, podemos afirmar que as mulheres vendem muito e sustentam o mercado hodierno - as mulheres sempre foram as maiores consumidoras de ficção desde o nascimento do romance, a exemplo da leitora estereotipada do folhetim, considerada uma leitura de baixo valor estético.

A elegância combativa de Virginia Woolf que, em 1929, desenhou um horizonte onde "tempo livre” e “dinheiro" seriam os pilares da emancipação criativa, nos obriga a confrontar o espelho do presente com uma pergunta inquietante: a "era de ouro" realmente chegou ou apenas trocamos as trancas das portas por labirintos de prestígio? Se Woolf hoje caminhasse entre nós, talvez celebrasse a profusão de vozes, mas certamente estranharia que,

[155] https://quatrocincoum.com.br/noticias/os-melhores-livros-de-2025/os-melhores-livros-de-2025/ .
[156] https://revistacult.uol.com.br/home/os-melhores-livros-de-2025/ .

mesmo com o quarto e o teto garantidos para muitas, a "observação impessoal e desapaixonada" que ela pregava ainda seja sabotada pelo rótulo da literatura confessional. Seu feminismo, tecido com a sutileza de quem via na independência econômica o verdadeiro passaporte para a genialidade, possivelmente veria com ironia o fato de que o sobrenome de seu marido, Leonard, ainda é a marca mundial de sua identidade literária – um lembrete persistente de que, embora as mulheres tenham conquistado o direito de escrever sobre tudo, a estrutura que valida o "universal" ainda guarda, nas entrelinhas, um DNA marcadamente masculino.

A análise dela sobre a exclusão feminina ressoa no cenário atual, quando o silenciamento deixou de ser uma barreira de entrada literal para se tornar um mecanismo de filtragem simbólica. Embora o anonimato histórico tenha sido substituído por uma presença crescente nas prateleiras, a "autoria neutra" e o uso de iniciais, como nos casos de E. Lockhart, pseudônimo de Emily Jenkins, que opta pelo apagamento do gênero feminino na autoria de seus livros YA (*Young Adult*), ou J.K. Rowling, autora de Harry Potter, que foi levada a acreditar, à época do lançamento, que meninos não leriam um livro de fantasia escrito por uma mulher, revelam um mercado que ainda trata o nome de uma mulher como um obstáculo ao alcance de uma obra. Esse fenômeno demonstra que, para muitas escritoras, a visibilidade ainda é negociada, pois, para acessar o "grande público", historicamente lido como masculino, é necessário ocultar a marca de gênero que o sistema editorial ainda interpreta como um viés de nicho.

O cenário literário evoluiu o suficiente para que não precisemos mais de pseudônimos, mas será que deixaríamos Woolf satisfeita? O "quarto próprio" vislumbrado por ela no século passado expandiu-se, na contemporaneidade, para a necessidade de uma complexa infraestrutura de suporte, sem a qual a subjetividade feminina permanece sitiada pelas urgências do doméstico. Para que uma mulher possa exercer plenamente sua atividade intelectual, é imprescindível uma rede de apoio, composta por familiares ou serviços contratados, que mitigue o impacto da dupla/tripla jornada e viabilize a autonomia temporal. No entanto, a realidade exposta pelas estatísticas revela que a inserção feminina no mercado de trabalho não eliminou a sobrecarga dos cuidados com o lar, criando um abismo de produtividade em relação aos seus pares masculinos. ~~Enquanto a disponibilidade criativa do homem é, não raro, subsidiada pelo trabalho invisível de uma mulher que resolve as minúcias do cotidiano, a autora e a editora enfrentam um silenciamento estrutural ditado pela escassez de tempo, reafirmando que o capital e a divisão equitativa das tarefas permanecem como os verdadeiros pilares da legitimação intelectual.~~

Ainda que possamos observar mudanças importantes, a percepção de que a universalidade literária é um atributo inerente à autoria masculina branca, supostamente um indivíduo neutro, permanece um paradigma vigente, no qual o homem é posicionado como o porta-voz da condição humana, enquanto a produção feminina é frequentemente relegada ao nicho. Essa catalogação compulsória da escrita feita por mulheres como um subgênero – a chamada "literatura feminina" – atua como uma barreira de prestígio que aprisiona a obra ao corpo e à biografia de quem a escreve. Embora obras como *Frankenstein* constituam exceções notórias, a literatura erudita escrita por mulheres costuma ser classificada como de temática restrita, ~~em rótulos reforçados até mesmo pelo meio acadêmico~~, ao priorizar leituras biográficas ou centradas exclusivamente no viés de gênero. Enquanto autores como Shakespeare, Proust ou Graciliano Ramos são lidos e associados a temas existenciais e sociais amplos, como a política e o tempo, as escritoras sofrem um silenciamento simbólico que vincula sua produção à subjetividade particular, dificultando sua aceitação como intérpretes da experiência universal. Afinal, “quem tiver uma história e souber narrá-la, estará no poder” (Tokarczuk, 2023, p. 237). Ao passo que a crítica concede aos autores homens o privilégio da abstração e do descolamento biográfico (permitindo que falem em nome da humanidade), as autoras enfrentam uma leitura que converte seus temas existenciais em meros sintomas de sua condição de gênero. Assim, elas não buscam apenas o direito ao tema, mas à quebra do espelho que insiste em refletir apenas a "mulher" onde deveria ser lida, em toda a sua complexidade, a obra.

O sistema literário brasileiro é composto de múltiplos subsistemas e soube incorporar, de forma mais explícita, o das mulheres, que historicamente foram periféricas e agora conquistaram maior centralidade e protagonismo no mercado editorial. Como vimos, as escritoras contemporâneas não só ampliam o campo temático e estético com suas vozes diversas, mas também atuam criando espaços colaborativos que traduzem uma resistência à hegemonia masculina e promovem a legitimação e circulação de suas obras.

No entanto, o que estamos observando é uma relação dialética: não é apenas o mercado que se abre, mas sim a força da autoria e do consumo feminino que constrange o mercado a se remodelar. Subverte-se, portanto, a lógica passiva de inserção: não é o mercado editorial que se abre para as mulheres, mas a massiva produção e o engajamento do público feminino que reconfiguram as estruturas desse sistema. Quando as mulheres escrevem e publicam pelos mais diversos suportes e canais editoriais, assim como nas mais distintas frentes de publicação e circulação, elas também atuam como agentes de ruptura que, de certo modo, obrigam o mercado a validar subjetividades outrora marginalizadas, transformando

temas periféricos em centros de interesse comercial e crítico. As mulheres são, estatisticamente, as maiores compradoras e mediadoras de leitura no Brasil. Quando esse público passa a exigir narrativas que refletem a diversidade de histórias de vida e suas complexidades, o mercado é forçado a abandonar o modelo antigo para não perder relevância econômica. Acreditamos, assim, que a demanda esteja reeducando a oferta e esse movimento revela, por fim, que a leitora brasileira não apenas consome, mas molda a produção contemporânea ao exigir projetos literários fundados na identificação e na representatividade.

Assim, outra observação com a qual podemos contribuir diz respeito à imprecisão em atribuir a transformação do campo editorial a supostas abertura institucional ou receptividade e boa vontade das editoras. Pelo contrário, acreditamos que o mercado mudou por sobrevivência, por "novas reservas de mercado, novos nichos de poder e novos padrões de consagração" (Dalcastagnè, 2026, p. 308). Conforme apontado por pesquisas ao longo do trabalho, mulheres são maioria dos perfis literários no *BookTok*, plataforma de vídeos curtos do *TikTok* que está moldando novos comportamentos de consumo de livros, influenciando decisões de tiragem, estratégias de marketing e até a disposição de livros nas livrarias físicas. Desse modo, podemos pensar em uma demanda reeducando a oferta e não o oposto; trata-se, em rigor, de uma reestruturação sistêmica impulsionada pela potência das mulheres – enquanto produtoras e consumidoras –, que forçou o deslocamento dos eixos de interesse do mercado, ainda que, muitas vezes, estejamos falando, majoritariamente, em uma população mais jovem. Com as redes sociais e o fenômeno das comunidades de leitura, as mulheres criaram canais diretos de recomendação, diluindo o papel do editor, geralmente homem, que decide o que era ou não publicável. Hoje, muitas vezes, uma autora já chega à editora com uma comunidade formada, invertendo a lógica de poder: é a autora que traz o mercado para si, como vimos em Aline Bei ou Jarid Arraes.

Do mesmo modo, a presença de Ana Maria Gonçalves, Itamar Vieira Junior, Jeferson Tenório e Conceição Evaristo nas primeiras colocações indica que o mercado editorial não pode mais ignorar a agência da literatura negra. Assim como as obras de Conceição Evaristo, *Um Defeito de Cor* (2006), por exemplo, levou anos para atingir o status atual, o que pode indicar um amadurecimento tardio, mas robusto, da recepção editorial, reforçando que a "mudança" que discutimos anteriormente ainda é um processo de disputa de espaço constante, e não uma vitória consolidada. Embora o mercado editorial demonstre permeabilidade às pautas contemporâneas, sua estrutura ainda é regida por um paradigma androcêntrico e geográfico. O caráter de 'tendência' atribuído a esse movimento, por que “sim, agora as pretas estão na moda” (Almeida, 2023, p. 37), sugere uma inclusão precária; a

qualquer momento, a lógica de mercado pode relegar essas vozes novamente à periferia do sistema literário, evidenciando a fragilidade dessa representatividade.

Em *O Cérebro no Mundo Digital (2019)*, a pesquisadora Maryanne Wolf destaca que, após anos de estudos sobre a relação entre a leitura e a própria evolução humana, ela concluiu que a cultura baseada no letramento tem a capacidade de promover empatia, análise crítica e reflexão. Uma grande parte do cérebro é ativada tanto pela empatia ante o desespero de uma personagem, quanto pela ação motora de neurônios-espelho interpretando esse desespero. Ou seja, ao ler sobre a experiência de outro, seja ele de gênero oposto, de outra cultura, de outra época, o cérebro não apenas entende intelectualmente, mas simula essa experiência. A literatura, em especial a ficção, é, antes de tudo, um exercício de alteridade. Mas há um detalhe importante que Wolf (2019) sublinha: somente a leitura profunda possibilita colocar-se no lugar do outro e é justamente essa capacidade que está em risco quando lemos de forma rasa ou fragmentada. O romance é o gênero que exige essa leitura debruçada, profunda e atenta sobre a voz do outro.

A autora relaciona a defasagem na qualidade da leitura à perda da capacidade de interpretação de texto e ao empobrecimento do pensamento crítico e até à redução coletiva da empatia. Se os meninos nunca são convidados, seja pela escola, pela família, pela cultura, pelo cânone, pela sociedade, a habitar perspectivas femininas através da leitura, eles perdem justamente esse exercício neural de simulação do outro, constituindo-se não apenas de uma lacuna cultural, mas de desenvolvimento empático. Ela afirma, ainda, que existe uma relação entre a capacidade interpretativa do texto e a busca pela justiça social, sugerindo que essa exclusão tem consequências que vão além da estética literária, já que pesquisas apontam mais mulheres em relação aos homens lendo ficção e avaliam as habilidades empáticas delas como mais elevadas.

A neurociência confirma, assim, que a leitura profunda de ficção ativa no leitor os mesmos neurônios da experiência vivida, mas esse exercício pressupõe exposição à alteridade, e é exatamente essa visibilidade que é negada aos meninos desde a infância (ainda que vejamos uma mudança importante no cânone infantil, grande parte das histórias para a infância já instruem as crianças sobre quem é o sujeito universal da história – e quem é o outro). O resultado é uma assimetria empática estrutural: mulheres reconhecem a humanidade dos homens porque foram treinadas para isso (as meninas aprenderam a habitar perspectivas masculinas porque essa era a condição de acesso à cultura letrada, meninos não precisaram fazer o mesmo), mas muitos homens nunca desenvolveram a mesma capacidade em relação às mulheres, não porque sejam incapazes, mas porque nunca foram convidados. Esse

ensinamento, repetido ao longo das gerações, não apenas prejudica as mulheres, mas aprisiona os próprios homens.

Estudos sobre a socialização masculina mostram que os jovens do sexo masculino frequentemente silenciam suas necessidades emocionais e mantêm relacionamentos com baixos níveis de reciprocidade afetiva, em detrimento de preservar uma identidade masculina que não comporta suas vulnerabilidades. São nessas lacunas que nascem o machismo estrutural, a misoginia, o racismo, a violência contra a mulher. Mudar isso começa com um gesto aparentemente simples: tratar a literatura escrita por mulheres, sobre mulheres, não como nicho, mas como o que ela sempre foi, literatura sobre a experiência humana; colocar nas mãos de um menino um livro escrito por uma mulher, sobre uma mulher, e tratá-lo como literatura.

Para Cavarero (2025), o eu não se constrói sozinho, precisa de um outro que o olhe e o narre. Em sua discussão, a figura de Sherazade serve para mostrar que a narração é o vínculo a nos humanizar, pois a protagonista não apenas evita a morte no sentido físico, mas vive para narrar e para que outras vivam; do mesmo modo, seu exemplo não apenas mostra como o discurso/a narrativa funciona como um mecanismo de poder e de manutenção da vida (como Foucault sugeriria), ela torna o Rei humano através da escuta. O Rei, ao ouvir, deixa a posição de soberano e entra na posição de ouvinte, o que lhe devolve a humanidade: “trata-se, precisamente, da arte, toda mulheril, de narrar” (Cavarero, 2025, pos. 3103). Se, historicamente, a literatura canônica ignorou as mulheres, isso significa que essas mulheres foram privadas de ter suas vidas narradas e, consequentemente, validadas, pois “as mulheres contam histórias, e há sempre uma mulher na origem do poder encantador de uma história” (Cavarero, 2025, pos. 3110). Assim, podemos afirmar que, para poderem se tornar visíveis, as escritoras precisam, sim, fabular, contar suas histórias, num eterno retorno à prática originária do narrar, pois “ninguém tem uma vida digna de ser pensada sem que se possa contar sua história de vida” (Arendt, 2008, p. 69).

Ao consolidar as mulheres como sujeitos centrais de suas próprias histórias, essas obras ressignificam vivências marcadas pela violência, pela memória e pelo deslocamento. A articulação entre a tradição oral e a escrita, exemplificada no modo de 'tecer' histórias, como faz Maria Valéria Rezende, revela a maneira como elas mobilizam a memória como ferramenta de expansão narrativa. Essa nova escrita sobre a escrita (ou o que podemos chamar de metalinguagem feminina) invadiu o cenário editorial nos últimos anos. Isso mostra que, além de contar histórias de mulheres, é preciso apontar para a sua própria escrita, para a perspectiva delas como narradoras, amplificando a voz e fazendo ver o gesto de contar como

um gesto de existir. Mais do que uma escolha estilística, o rigor formal e a densidade estética encontrados nesses textos configuram uma estratégia política: diante de um mercado editorial estruturado por redes de poder excludentes, a busca pela excelência na linguagem torna-se o mecanismo fundamental pelo qual essas escritoras conquistam legitimidade, garantindo que suas vozes não apenas alcancem o público, mas reconfigurem ativamente a paisagem da literatura brasileira contemporânea.

No mesmo sentido, o movimento das escritoras negras é, ao mesmo tempo, gesto literário e político no entrecruzamento interseccional: o periférico não é apenas tema, mas lugar de fala e reorganiza o próprio campo literário, deslocando a pergunta crítica de "o que o texto diz sobre raça?" para como esse texto transforma o que entendemos por literatura – pois reduzir essas obras à chave racial-social é tratá-las como documento, não como arte, reproduzindo o apagamento e o racismo estrutural que se pretende denunciar. Esse deslocamento se constitui, também, no plano textual e narrativo das obras do corpus, já que o movimento físico e existencial dos narradores e dos personagens – o ato de sair de um lugar para outro – ancora a maior parte dos romances analisados, sobretudo entre as escritoras negras, cujas protagonistas se deslocam e, nesse percurso, descobrem a si mesmas ou a realidade do país. Longe de encerrar debates, qualquer estudo sobre a literatura contemporânea

> [...] não pode ter conclusão, porque o contemporâneo é o inacabado, o inconcluso. O contemporâneo é aquele momento inapreensível que logo vai se transformar em passado e, ao mesmo tempo, já traz as marcas do futuro. Por isso, nunca somos exatamente coetâneos de nosso momento histórico. Aliás, estamos sempre mais próximos do passado que nos formou do que do presente, pois este já anuncia um futuro ainda desconhecido para nós" (Perrone-Moisés, 2016, p. 253).

Esta pesquisa nos deixou diante de outra dezena de questões e nem todas caberiam aqui, mas algumas delas podem encerrar esta página e continuarão ecoando em outros estudos: até que ponto o aumento da presença de mulheres nas listas de finalistas é um avanço genuíno ou apenas uma cota de visibilidade que raramente se converte em premiação efetiva e aporte financeiro? Como a estrutura dos prêmios, muitas vezes dependente de taxas de inscrição e conexões com grandes editoras, acaba por criar uma intersecção de exclusões, dificultando ainda mais o acesso de mulheres negras, indígenas e periféricas ao topo da pirâmide de prestígio? O quanto do sucesso recente de autoras no Brasil se deve a uma mudança estrutural das instituições ou a um esforço exaustivo dessas mulheres em construir suas próprias redes de cooperação e autopromoção à margem do sistema tradicional? O que nos garante que essas escritoras hodiernamente laureadas, autoras de *best-sellers*,

prestigiados, não serão esquecidas depois da morte física (já que com a mulher morre também sua existência, sua produção intelectual)?

Esperamos ter contribuído para os estudos acerca da produção literária contemporânea de autoras brasileiras. Se as conclusões aqui traçadas suscitam novos questionamentos, é porque este trajeto cumpre sua função primordial: consolidar-se como uma perspectiva legítima, a de uma mulher que observa as transformações do seu próprio tempo. Ao final, este percurso nos abre para novos horizontes, novas trilhas, pois este caminho, em si, já se constitui em mais do que uma afirmação política e crítica diante das complexidades do cenário editorial e literário.

REFERÊNCIAS

ADAM, F.; HOHLFELDT, A. A memória do feminino: Um esboço do catálogo biográfico da Companhia das Letras e Record (1990-2020). **Lumina,** [S. l.], v. 15, n. 2, p. 55–71, 2021. DOI: 10.34019/1981-4070.2021.v15.34517. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/34517 . Acesso em: 10 fev. 2023.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única.** Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo:** ensaios. São Paulo: Todavia, 2023.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea.** São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 12-31.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa:** do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera**: La nueva mestiza. 1ª ed. Traducción de Carmen Valle. Madri: Capitán Swing Libros, 2016.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas:** uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Trad. Édina de Marco. Revista Estudos Feministas, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

ARAÚJO, Diná Marques Pereira; SILVEIRA, Fabricio José Nascimento da. **Mulheres escritoras em bibliografias brasilianas**. Ci.Inf., Brasília, DF, v.52 n.1, p.49-65, jan./abr. 2023. Disponível em: https://hdl.handle.net/1843/65101. Acesso em: 10 dez. 2025.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios.** Trad Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARFUCH, Leonor. **A vida como narração.** In L. Arfuch. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea (p. 111-142). Rio de Janeiro: UERJ, 2010a.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** mapa do território. In L. Arfuch. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea (p. 35-82). Rio de Janeiro: UERJ, 2010b.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. A escrita criativa e a universidade. **Revista Letras de Hoje**, dez. 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/23146/14076> . Acesso em: 03 out. 2023.

BARTHES, Roland. **Câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1988. pp. 65-70.

BHASKAR, Michael. **The Content Machine:** towards a theory of publishing from the printing press to the digital network. New York: Anthem Press, 2013.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora na edição. Trad. Luciana Salazar Salgado e José de Souza Muniz Jr. **Revista Política & Sociedade** - Florianópolis - Vol. 17 - Nº 39 - Mai./Ago. de 2018, p. 198-249. DOI: http://dx.doi.org/10.5007/2175-7984.2017v17n39p198/ . Acesso em: 17 nov. 2025.

BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e literatura:** entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

BRUST, Fabio Rücker. **A prática da autopublicação: o papel do autor-editor e as novas possibilidades de publicação.** Monografia (Bacharelado em Comunicação Social – Produção Editorial). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS), 2014.

BURKE, Peter (org.). **A escrita da história:** novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO (CBL); NIELSEN BOOKDATA. **Panorama do consumo de livros:** Ano Base - 2025. São Paulo: CBL/Nielsen BookData. Disponível em: https://cbl.org.br/wp-content/uploads/2026/03/Panorama_Consumo_BR_2025-1.pdf . Acesso em: 15 mar. 2026.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados:** mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. 2 volumes.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A (Im)Possibilidade da Escrita Feminina.** In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita.** Rio de Janeiro: Casa-Maria, 1989, p. 111-122.

CAVARERO, Adriana. **Olha-me e narra-me.** Tradução de Milena Vargas. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025. (Edição kindle).

CHARTIER, Roger. **Práticas da Leitura.** Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro:** do leitor ao navegador. Trad Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP, 1999.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor.** Trad George Schlesinger. São Paulo: UNESP, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de F. (Coord.). **A literatura no Brasil:** Preliminares e generalidades. 6. ed. São Paulo: Global, 2003a.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de F. (Coord.). **A literatura no Brasil:** Estilos da época: era barroca/era neoclássica. 6. ed. São Paulo: Global, 2003b.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de F. (Coord.). **A literatura no Brasil:** Estilos da época: era realista/era de transição. 6. ed. São Paulo: Global, 2003c.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de F. (Coord.). **A literatura no Brasil:** Estilos da época: era modernista. 6. ed. São Paulo: Global, 2003d.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de F. (Coord.). **A literatura no Brasil:** Relações e perspectivas. 6. ed. São Paulo: Global, 2003e.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de F. (Coord.). **A literatura no Brasil:** Estilos da época: era romântica. 6. ed. São Paulo: Global, 2003f.

CRUZ, Luana Teixeira de Souza; VECCHIO, Pollyanna Mattos Moura. Plataformização da Indústria Cultural: produções contingentes no Amazon Kindle Unlimited. In: **Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia**, 7, virtual, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.5281/zenodo.7490162. Acesso em: 9 set. 2024.

CURY, Maria Zilda Ferreira; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; MELO, Cimara Valim de. Introdução: Por uma escrita fora do eixo. In: CURY, Maria Zilda Ferreira; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; MELO, Cimara Valim de (Orgs). **A literatura contemporânea de autoria feminina:** trajetórias e transgressões. Porto Alegre/RS: Zouk, 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo**: 1990-2004. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 13-71. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077. Acesso em: 6 mar. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **UFMG: O eixo e a roda:** v. 15, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267/3201 . Acesso em: 6 mar. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virginia Maria Vasconcelos (Orgs). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea.** São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea:** um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012a.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. In: BESSE, Maria Graciete; TONUS, José Leonardo; DALCASTAGNÈ, Regina (Coords.) **La littérature brésilienne contemporaine Iberic@l.** Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, 2012b, no. 2 p. 13-18. Disponível em: http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf . Acesso em: 6 mar. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial. **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea,** n. 54, p.

195-209, maio/ago. 2018. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10367. Acesso em 22 out 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. **Letras de hoje:** Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan.-abr. 2021, p. 109-143.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2023.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Uma história da literatura brasileira contemporânea:** a narrativa. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2026.

DALLERY, Arleen B. **A política da escrita do corpo:** écriture féminine. In: BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M. **Gênero, corpo, conhecimento.** Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 62-78.

DEL FUEGO, Andrea. Prefácio: a imaginação que habilita a escrita. In: GONZÁLEZ, Betina. **A obrigação de ser genial.** Tradução de Carolina Fenati. São Paulo: Bazar do Tempo, 2024.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo:** condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Brasília: Ed. da UnB, 1993.

DEL PRIORI, Mary. **História das mulheres no Brasil.** 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DEL PRIORI, Mary. **Sobreviventes e guerreiras:** uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000. São Paulo: Planeta, 2020. [Edição eletrônica]

DEMO, Pedro. **Introdução à metodologia da ciência.** 2 ed. São Paulo: Editora Atlas, 1985.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong.** Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2015. [Edição eletrônica]

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. A literatura brasileira na cibercultura. In M. Oliveira & S. L. Évora (Eds.), **Livro de atas do XII Congresso da Lusocom** – Cibercultura, regulação mediática e cooperação (pp. 164-174), 2018. Braga: CECS.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. Intermidialidade na literatura brasileira contemporânea. **Letras de hoje.** Porto Alegre, v. 55, n. 1, p. 14-26, jan.-mar. 2020. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/33552/19577. Acesso em: 4 mar. 2024.

DORÉ, Andréa; ARAÚJO, André de Melo; HADDAD, Thomás A. S.; LIMA, Verônica Calsoni; LIMA, Luís Filipe Silvério. Paratextos e Paratextualidade na Época Moderna: Limiares, Funções e Transformações. **Anais do Museu Paulista:** História e Cultura Material, São Paulo, v. 33, p. 1–35, 2025. DOI: 10.11606/1982-02672025v33e43. Disponível em: https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/235871 . Acesso em: 4 mar. 2026.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,** nº 30. Brasília, julho-dezembro de 2007, pp. 63-70.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil:** Dicionário ilustrado: século XIX. 1 ed. 1 reimp. Belo Horizonte/MG: Autêntica Editora, 2017.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil:** Dicionário ilustrado: século XX. 1 ed. Belo Horizonte/MG: Autêntica Editora, 2022b.

DUARTE, Constância Lima. **Memorial do Memoricídio:** escritoras brasileiras esquecidas pela história – Vol. 1. Belo Horizonte: Editora Luas, 2022a.

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta:** a primeira feminista do Brasil. Florianópolis: Mulheres, 2005.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs). **Escrevivência:** a escrita de nós, reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DUARTE, Constância Lima; CÔRTES, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário Alves (Orgs). **Escrevivências:** identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2023.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA** [online]. Vol.31, 2015, p. 377-390. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/0102-445014919759499939 . Acesso em: 13 de nov. de 2022.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura:** uma introdução. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELÓI, Maria Amélia. **Escritoras brasileiras** [recurso eletrônico]. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2022.

ERNAUX, Annie. **A escrita como faca e outros textos.** Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo Editora, 2023.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação, mídia e consumo,** São Paulo, v. 4, n. 11, p. 115-135, nov. 2007. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/111/112> . Acesso em: 10 dez. 2022.

FAEDRICH, Anna. **Escritoras silenciadas:** Narcisa Amália, Julia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres. Rio de Janeiro: Macabéa, 2022.

FANNI, Maryan; FLODMARK, Matilda; KAAMAN, Sara (org.). **Inimigas naturais dos livros:** uma história conturbada das mulheres na impressão e na tipografia. São Paulo: Clube do Livro do Design, 2022.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução:** trabalho doméstico, reprodução e lutas feministas. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FERRANTE, Elena. **As margens e o ditado:** sobre os prazeres de ler e escrever. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FICHEIRA, C. M. H.; HOLLANDA, H. B. Política Cultural por meio do incentivo fiscal, 26 anos de caminhada: retrato da captação global e setorial no campo das humanidades. **Políticas Culturais em Revista,** v. 11, p. 255, 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista.** Porto Alegre/RS: Zouk, 2020a.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A autoficção e o romance contemporâneo.** Rio de Janeiro: Alea - Estudos Neolatinos, vol. 22/3 | p. 232-246 | set-dez. 2020b. https://doi.org/10.1590/1517-106X/2020223232246 . Acesso em: 21 ago. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho:** autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FISCHER, Roger Steven. **História da escrita.** Tradução de Mirna Pinsky. São Paulo: Unesp, 2009.

FLORESTA, N. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens.** São Paulo: Editora Cortez, 1989.

FONTDEVILA, Aina Pérez. O que não é um autor: fundamentos conceituais e estratégias críticas para desautorizar as escritoras. Trad. Ana Elisa Ribeiro. **Vinco: Revista de Estudos de Edição** - Dossiê Mulheres na Edição, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2021. Disponível em: https://seer.dppg.cefetmg.br/index.php/VINCO/article/view/1017/952. Acesso em: 17 out. 2022.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. Ed. Lisboa: Vega: Passagens, 2000.

FRIEDMAN, Susan Stanford. **Mappings:** Feminism and the Cultural Geographies of Encounter. Princeton: Princeton University Press, 1998.

GARCIA, Jaimeson Machado; KIST, Rosiana; CIECELSKI, Luana; MARTINS, Ana Luiza. Entre o amadorismo e a independência, a autopublicação: uma análise das vencedoras do Prêmio Kindle de Literatura. **VINCO-Revista de Estudos de Edição**, v. 4, n. 2, p. 48-70, 2025.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos, a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais.** Tradução Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOLDEMBERG, Deborah [et al.]. **Quem são as escritoras da foto histórica?** Quatro Cinco Um: a revista dos livros, out 2022. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura/quem-sao-as-escritoras-da-foto-historica> . Acesso em: 22 nov. 2022.

GOLDEMBERG, Deborah [et al.]. **Um Grande Dia para as Escritoras** - Autoras do Brasil mostram a cara. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

GONZÁLEZ, Betina. **A obrigação de ser genial.** Tradução de Silvia Massimini Felix. Edição eletrônica. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

GROSSO, Carlos Eduardo Millen. A crítica literária e a literatura produzida por mulheres no Brasil do final do século XIX a meados do século XX**. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais – RBHCS**, Vol. 13, Nº 27, Julho-Dezembro de 2021.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura:** notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & realidade, 22(2), pp. 15-46, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: a passatempo do tempo passado. In: HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz .Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IBGE. **Mulheres dedicam quase o dobro do tempo dos homens em tarefas domésticas.** 2019. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/24267-mulheres-dedicam-quase-o-dobro-do-tempo-dos-homens-em-tarefas-domesticas . Acesso em: 15 jan. 2023.

JAFFE, Noemi. **Escrita em movimento:** sete princípios do fazer literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais?. In: SILVA, T. T. D. et al. **O que é, afinal, estudos culturais?.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 07-131.

JUNGBLUT, Helena. **Quando a palavra não basta:** a presença do escritor em romances contemporâneos brasileiros. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Santa Cruz do Sul, 2019. Disponível em: http://hdl.handle.net/11624/2456 . Acesso em: 25 jun. 2023.

KIST, Rosiana. **A experiência da escrita e da maternidade em duas obras de autoria feminina:** um estudo comparativo de 'As alegria da maternidade' e 'As parceiras'. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Santa Cruz do Sul, 2020.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro:** autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 3. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

LE GUIN, Ursula. A ficção como cesta: uma teoria. Título original: The Carrier Bag Theory of Fiction (1986). In: **Dancing at the Edge of the World** – Thoughts on Words, Women, Places (1989). Ed. Grove Press. Tradução: Priscilla Mello. Revisão: Ellen Araujo e Marcio Goldman. Disponível em: https://presencial.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/414723/mod_resource/content/1/LE%20GUIN%20A_Ficcao_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carri.pdf . Acesso em: 18 mar. 2025.

LE GUIN, Ursula K. **Como criar histórias:** um guia prático para escritores. Tradução de Ana Ban. São Paulo: Seiva, 2024.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 2000.

LOPES, Gabriella Assumpção da Silva Santos; PINTO, Adriana Aparecida. Mulheres em Revistas no Rio de Janeiro: a educação feminina nas páginas da Revista Popular (1859-1862). **Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio:** História e parcerias, 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529789058_ARQUIVO_Textoanpuhfinal.pdf . Acesso em: 04 out. 2023.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELO, Cimara Valim de**. O lugar do romance:** na literatura brasileira contemporânea. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2013.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Diretoria de Estatísticas Educacionais. **Censo Escolar 2024.** Brasília, 09 de abril de 2025. Disponível em: https://download.inep.gov.br/censo_escolar/resultados/2024/apresentacao_coletiva.pdf. Acesso em: 27 out. 2025.

MOI, Toril. **Teoría literaria feminista.** Traducción Amaia Bárcena. Madrid: Methuen, Ediciones Cátedra, 1988.

MOISÉS, Massaud (Org.). **Pequeno dicionário de literatura brasileira.** 5. ed., atual. São Paulo: Cultrix, 1998. 488 p.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira:** Vol I - Das origens ao Romantismo. 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2004a.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira:** Vol II - Realismo e Simbolismo. 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2004b.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira:** Vol III - Modernismo 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2004c.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa.** Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Todavia, 2024.

MONTERO, Rosa. **Nós, mulheres:** grandes vidas femininas. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Todavia, 2020.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org). **Escritoras Brasileiras do século XIX:** antologia (Vol 1). Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org). **Escritoras Brasileiras do século XIX:** antologia (Vol 2). Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

NASCIMENTO, Marcos Roberto do. **Editoras independentes e precarização no mercado editorial.** Belo Horizonte: Revista Em Tese, v. 28 n. 1 jan.-abr. 2022, p. 440-465. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/17039 . Acesso em: 24 out. 2023.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio:** gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1995. p. 11-55.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2007.

NEVES, Lígia De Amorim. **Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira:** perspectivas de rupturas e continuidades. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Maringá, 2013. Disponível em: http://repositorio.uem.br:8080/jspui/bitstream/1/4165/1/000209139.pdf. Acesso em: 20 out. 2023.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Pesquisa literária em foco: tendências, possibilidades e impasses. **Nonada:** Letras em Revista, vol. 1, núm. 12, mayo-septiembre, 2009. Laureate International Universities. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451678003 . Acesso em: 13 nov. 2018.

ORGADO, Gisele Tyba Mayrink Redondo. **Literatura Traduzida de Murasaki Shikibu:** análise paratextual em Genji Monogatari (Tese de Doutorado). 229 f. Curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/129252> . Acesso em: 20 set. 2023.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira:** prosa de ficção - de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PEREIRA, Maria do Rosário A. Narrativa brasileira de autoria feminina contemporânea: breves apontamentos. **Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación,** (107), 2020/2021, pp 177-192. Disponível em: https://doi.org/10.18682/cdc.vi107.4208 . Acesso em 05 out. 2023.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PRÊMIO JABUTI. **Eixos e Categorias - Literatura**. São Paulo: 2023. Disponível em: https://www.premiojabuti.com.br/eixos-categorias/. Acesso em: 10 nov 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita.** Tradução de Raquel Ramalhete [et al]. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos:** expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

REZENDE, Maria Valéria. **Entrevista concedida a Ana Cláudia Munari Domingos e Rosiana Kist,** via videochamada, por meio da plataforma Google Meet. Santa Cruz do Sul/RS, 15 de maio de 2026 (60 min).

RIBEIRO, Ana Elisa. **Literatura contemporânea brasileira, prêmios literários e livros digitais:** um panorama em movimento. Em Tese, v. 22, n. 3, p. 122-138, set/dez 2016.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Livro:** edição e tecnologia no século XXI. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios. 2018.

RIBEIRO, Ana Elisa. Como medir a pretensão de um livro. **Digestivo Cultural,** maio de 2019. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4535&titulo=Como_medir_a_pretensao_de_um_livro . Acesso em: 10 mar. 2026.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Subnarradas:** mulheres que editam. Copenhague; Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020a.

RIBEIRO, Ana Elisa. **O ar de uma teimosia:** trilhas da publicação em Clarice Lispector, Lúcia Machado de Almeida e Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: Macabéa Edições, 2020b.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Como nasce uma editora.** Belo Horizonte: Entretantas, 2023.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas:** arte, cultura, gênero, política. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 127-141.

RIVERA MIR, Sebastián. **Edición latinoamericana**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; México DF: Casa Abierta al Tiempo, 2021. 1a ed. Livro digital, PDF.

RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira:** dos primeiros cronistas aos últimos românticos. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade:** memória da literatura. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTA, Everton Vinicius de. **El yo-autor-escritor contemporáneo.** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 52, p. 80-101, set./dez. 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/j/elbc/a/qskxydXCwM43cBrsfHnVVJH/abstract/?lang=es&goto=previous. Acesso em: 03 out. 2023.

SAPIRO, Gisèle. **Sociologia da literatura.** Belo Horizonte: Moinhos/Contafios, 2019.

SAPIRO, Gisèle. **É possível dissociar a obra do autor?** Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos/Convergências:** ensaios de crítica feminista. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS Ed., 2017.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. (org.). **A escrita da história:** novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 65-98.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 20. ed. rev. E ampl. São Paulo: Cortez, 1996.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) **Tendências e Impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. **Brasileiras célebres.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial (Edições do Senado Federal; v. 228), 2016.

SOUZA, Gustavo Ramos de. Um pássaro de papel: a materialidade do livro em "O peso do pássaro morto", de Aline Bei. **Remate de Males,** Campinas, SP, v. 43, n. 1, p. 247–273, 2023. DOI: 10.20396/remate.v43i1.8670495. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8670495 . Acesso em: 23 mar. 2026.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

SÜSSEKIND, Flora, DIAS, Tânia. (Org). **A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto.** Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Vieira e Lent, 2004.

TADEU, Laura Saconato. **A narração de si e do outro em Outros Cantos,** de Maria Valéria Rezende. 2023. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Araraquara, 2023. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/6457.pdf . Acesso em: 10 fev. 2026.

TATE, Claudia (Org.). **Vozes negras**: a arte e o ofício da escrita. Tradução de Cássia Pires e Cidinha da Silva. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2023.

TEIXEIRA, Lusvanio Carlos. **Estado da arte do incentivo fiscal à cultura:** uma revisão sistemática da literatura nacional. XIX ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador/BA, jul 2021. Disponível em: http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132299.pdf. Acesso em: 10 jun. 2024.

THOMPSON, John B. **As guerras do livro:** a revolução digital no mundo editorial. Trad Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

THOMPSON, John B. **Mercadores de cultura:** o mercado editorial no século XXI. Trad Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TODOROV, Tzevetan. **A literatura em perigo.** Trad Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOKARCZUK, Olga. **Escrever é muito perigoso:** ensaios e conferências. Tradução de Gabriel Borowski. São Paulo: Todavia, 2023. (Edição Kindle)

UTSCH, Ana; LANDI, Thiago. **Materialidades do texto:** estudos sobre cultura impressa e literatura. Belo Horizonte: Contafios, Moinhos, 2022.

VERÍSSIMO, Érico. **Breve história da literatura brasileira.** São Paulo: Globo, 1995.

VIANNA, Lúcia Helena. Poética Feminista – Poética da Memória. **Labrys Estudos Feministas**, nº 4, Brasília: Montreal: Paris - Agosto/Dezembro de 2003. Disponível em: https://www.unb.br/ih/his/gefem. Acesso em: 13 out, 2023.

VILLADA, Camila Sosa. **A viagem inútil:** trans/escrita. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: Fósforo, 2024.

VILLARINO, M. Carmen. El papel de los agentes literarios en las dinámicas de campo: El caso de Brasil en la actualidad. **De Gruyter:** Ibero 2018; 2018(88): 203–217. Disponível em: https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/iber-2018-0022/html . Acesso em 22 out 2023.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos Direitos da Mulher.** São Paulo: Boitempo, 2015.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: L&PM Pocket, 2012.

WOOLF, Virgina. **Um teto todo seu.** Trad. Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios.** Tradução de Leonardo Froés. Edição eletrônica. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção.** Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

WOLF, Maryanne. **O cérebro no mundo digital.** Biblioteca Virtual 3.0 São Paulo: Contexto, 2019b. 1 recurso eletrônico. Disponível em: https://portalvirtual.unisc.br/moodle/login_unisc/ . Acesso em: 6 set. 2023.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina brasileira: as marcas da trajetória. **Revista Leitura,** número especial de Literatura - Programa de Pós-graduação em Letras da UFAL, Maceió, nº 18, 1996. Disponível em: http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825/5409. Acesso em: 27 nov. 2022.

ZILBERMAN. Regina. O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014)**. Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 50, p. 424-443, jan/abr 2017.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina**. Revista Ártemis, [S. l.], v. 31, n. 1, 2021a. DOI: 10.22478/ufpb.1807-8214.2021v31n1.56639. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/56639 . Acesso em: 15 out. 2023.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Elas escrevem sobre o quê?:** temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura, São Cristóvão-SE, v. 35, n. 1, p. 13–40, 2021b. DOI: 10.47250/intrell.v35i1.15685. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/15685. Acesso em: 19 mar. 2026.

Referências do *corpus*:

ACIOLI, Socorro. **A cabeça do santo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ACIOLI, Socorro. **Oração para desaparecer.** São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ARRAES, Jarid. **Corpo desfeito.** Rio de Janeiro: Alfaguara/Companhia das Letras, 2022.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto.** 1. ed. São Paulo: Nós, 2017.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2025

BEI, Aline. **Pequena coreografia do adeus.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CARRARA, Mariana Salomão. **Se Deus me chamar não vou.** 2. ed. São Paulo: Nós, 2024a.

CARRARA, Mariana Salomão. **Se Deus me chamar não vou.** 2. ed. São Paulo: Nós, 2024a. (Versão Kindle).

CARRARA, Mariana Salomão. **É sempre a hora da nossa morte amém.** São Paulo: Nós, 2021.

CARRARA, Mariana Salomão. **Não fossem as sílabas do sábado.** São Paulo: Todavia, 2022.

CARRARA, Mariana Salomão. **A árvore mais sozinha do mundo**. São Paulo: Todavia, 2024b.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2018a.

CRUZ, Eliana Alves. **O crime do cais do Valongo.** Rio de Janeiro: Malê, 2018b.

CRUZ, Eliana Alves. **Nada digo de ti, que em ti não veja.** Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2020.

CRUZ, Eliana Alves. **Solitária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DEL FUEGO, Andrea. **A pediatra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio.** 1. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Canção para ninar menino grande**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2022.

MADEIRA, Carla. **A natureza da mordida**. 1. ed. Belo Horizonte: Quixote+Do Editoras Associadas, 2018.

MADEIRA, Carla. **Tudo é rio.** Belo Horizonte:: Quixote+do, 2014.

MADEIRA, Carla. **Tudo é rio.** Rio de Janeiro: Record, 2021.

MADEIRA, Carla. **Véspera**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

POLESSO, Natália Borges. **Controle**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

POLESSO, Natália Borges. **A extinção das abelhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

POLESSO, Natália Borges. **Foi um péssimo dia**. Porto Alegre: Dublinense, 2023.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

REZENDE, Maria Valéria. **Carta à rainha louca**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

VERUNSCHK, Micheliny. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VERUNSCHK, Micheliny. **Caminhando com os mortos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ANEXOS

ANEXO A - Seleção do corpus: romances contemporâneos derivados da cartografia das leituras de 60 clubes do projeto Leia Mulheres em todo o Brasil: https://docs.google.com/spreadsheets/d/1gnEspdjuXlXskVZKmH-dbi6ROTMovKZTXsOo46SiarY/edit?usp=sharing

ANEXO B - Relação das escritoras finalistas e premiadas nos cinco prêmios desde 2008: https://docs.google.com/spreadsheets/d/1oowuzwqhQ7OB35Z4FeTCxXX9_Ys7gSLkR9abfMBGHMw/edit?usp=sharing

ANEXO C - Listas de mais vendidos de ficção, no período de 2017 a 2025: https://docs.google.com/document/d/1o9ZjrtOicAvayK1_T_LLDZgKHi799O0IfUsWGGrFiyo/edit?usp=sharing

ANEXO D - Tabela com dados dos peritextos de todas as obras do corpus: https://docs.google.com/spreadsheets/d/1RHssKFQC0R8T0q41JzhVAqLoU3NIyRb2LU4iTVpQdkw/edit?usp=sharing

ANEXO E - Perfil das autoras do corpus: https://docs.google.com/spreadsheets/d/1O5F026gkfuaFt3_DxWjrLGrN2Pivo4PgwgpGOe7L91E/edit?usp=sharing