

# **Autoría de mujeres latinoamericanas contemporáneas: un breve recorrido sobre las producciones literarias de escritoras brasileñas<sup>1</sup>**

Amanda da Silva Oliveira

Universidad Federal de Santa María– Brasil

*profeamandaoliveira@gmail.com*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0047>

## **Resumen**

Este artículo presenta el proceso de creación, crítica y análisis literarios de la producción de narrativas de autoría de mujeres latinoamericanas, en este caso, brasileñas. El objetivo de la investigación es la contribución para las discusiones sobre este tema a partir de lo que Hélène Cixous y Nelly Richard definen como «feminización de la escritura». Las autoras estudiadas, Eliane Brum, Maria Valeria Rezende, Natalia Borges Polesso, Valesca de Assis y Carla Madeira, presentan escritos y prácticas escriturarias que se constituyen en «prácticas antihegemónicas», cuyas ideas representan la escritura

### **Palabras clave:**

literatura de mujeres, literatura latinoamericana, autoras brasileñas, feminización de la escritura

Autoría de mujeres latinoamericanas contemporáneas: un breve recorrido sobre las producciones literarias de escritoras brasileñas  
Amanda da Silva Oliveira.  
Universidad Federal de Santa María  
- Brasil



**1.** Este trabajo es resultado de la propuesta hecha para la convocatoria 2023 de la movilidad académica de la Asociación de las Universidades del Grupo Montevideo (AUGM), en una aparcería universitaria entre las representantes del Núcleo Disciplinario Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura. Se origina a partir del planeamiento y presentación de la temática sobre «Autoría de mujeres latinoamericanas» en el evento Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí» (CAELJM), en la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe, Argentina, que ocurrió en septiembre de 2023.

«en tensión con», pues actúan como espacios narrativos que subvierten la lógica patriarcal–falocéntrica.

### **Authorship by contemporary latin american women: a brief outline of literary productions by brazilian women**

Abstract

This paper presents the process of literary creation, criticism and analysis of the narrative production authored by Latin American (in this case, Brazilian) women writers. The objective of the investigation is the contribution to the discussion on the theme from what Hélène Cixous and Nelly Richard define as the «feminization of writing». The studied female authors Eliane Brum, Maria Valeria Rezende, Natalia Borges Polesso, Valesca de Assis and Carla Madeira present writings and practices of writing that comprise «anti–hegemonic practices», whose ideas reflect the writing «in tension with», because they act as narrative spaces that subvert the patriarchal–phallogocentric logic.

**Keywords:**

women's literature, Latin American literature, Brazilian women authors, feminization of writing

### **Autoria de mulheres latino–americanas contemporâneas: um breve panorama sobre as produções literárias de escritoras brasileiras**

Resumo

Este artigo apresenta o processo de criação, crítica e análise literárias da produção de narrativa de autoria de mulheres latino–americanas, neste caso, brasileiras. O objetivo da investigação é a contribuição para as discussões sobre este tema a partir do que Hélène Cixous e Nelly Richard definem como «feminização da escrita». As autoras estudadas, Eliane Brum, Maria Valeria Rezende, Natalia Borges Polesso, Valesca de Assis e Carla Madeira, apresentam escritas e práticas de escritura que se constituem em «práticas anti–hegemônicas», cujas ideias representam a escritura «em tensão com», pois

**Palavras-chave:**

literatura de mulheres, literatura latino–americana, autoras brasileiras, feminização da escrita

atuam como espaços narrativos que subvertem a lógica patriarcal–falocêntrica.

---

### Consideraciones iniciales

En la conferencia virtual proferida el 07 de octubre de 2020, para la programación del departamento de literatura del Museo de Arte Latinoamericana de Buenos Aires (MALBA), Rita Segato recupera el estado de los debates sobre el feminismo, cuya elaboración ocurre, por lo menos, desde 2016, cuando publicó *La guerra contra las mujeres*. Para la autora, es importante pensar que las múltiples voces del debate corresponden a «su fuerza, no su debilidad» (SEGATO, 2021:09), destacando, en este sentido, «el ejercicio de la soberanía sobre el propio cuerpo» (SEGATO, 2021:09–10), como elemento que debe estar como presupuesto: «alguien que acepte que la violencia —de cualquier tipo: moral, simbólica, sexual, física, económica, etcétera— puede ser meramente una costumbre [...] tampoco participa de los fundamentos y propósitos comunes del movimiento de las mujeres» (SEGATO, 2021:10). Ante ello, Segato afirma, en relación a las luchas feministas, que la cuestión delo personal pasa a *ser político*:

esas supuestas victorias fueron pensadas y formuladas desde el punto de vista del sujeto masculino de la política, y la discusión

sobre la universalidad de su perspectiva, de sus valores y de sus reivindicaciones no llegó muy lejos. Vimos así desarrollarse un feminismo orientado a adquirir poder y a ocupar espacios de poder formateados por la lógica masculina del Estado (SEGATO, 2021:11).

Para Rita Segato, la violencia de género corresponde a una violencia política, pues «no se ha entendido aún que el patriarcado no es un orden moral o religioso, sino un orden plenamente político muy arcaico, un “sistema” que se esconde detrás de la moralidad y de las diferentes religiones». Eso significa, para la autora, que «solo un cambio en el orden político podrá traer las soluciones que esperamos». Dicho cambio, no sólo refiere a una participación en las molduras sociales, sino a «una búsqueda antisistémica, en el sentido de desmontar la política tal como la conocemos y su efecto violento en materia de género, esto es, su violencia patriarcal, que se expresa como violencia sexual, feminicida y moral» (SEGATO, 2021:12). En suma:

lo que debemos recuperar, al desmontar el binarismo público–privado, son las tecnologías de sociabilidad y una política que rescate la clave perdida de la

política doméstica, de las *oiconomías*, así como los estilos de negociación, representación y gestión desarrollados y acumulados como experiencia de las mujeres a lo largo de su historia en su condición de grupo diferenciado de la especie, a partir de la división social del trabajo (SEGATO, 2021:13).

De esa manera, se cuestiona: así como escribir literatura «de mujeres» configura un espacio político de tensión con la «normalidad» —falocéntrica— de la cultura, escribir sobre las producciones literarias «de las mujeres» configura un espacio político de tensión crítica/teórica. ¿Cómo producir crítica a partir de nuestros cuerpos con discursos que no dan cuenta de nosotras? ¿Cómo hacernos críticas/os con lo que se tiene, contando con una visión patriarcal de mundo?

Es por medio de esas cuestiones que este artículo se comprende y se escribe. Como investigadora, la producción literaria necesita pasar por un análisis crítico de esa misma constitución de sentidos de las obras literarias y cómo ellas existen y significan en el mundo, de la misma manera que la propia crítica literaria necesita pasar por esa revisión de sentidos y de

discursos de valoración que subviertan la lógica falocéntrica del mundo. A partir de esa posición política, pongo en evidencia cinco autoras brasileñas que están produciendo literatura y discursos que, desde el referencial teórico—crítico estudiado, construyen discursos más equitativos, respecto de lo que significa escribir a partir del cuerpo—político «mujer».

### 1. Sobre la autoría

Las autoras que serán consideradas en este artículo son brasileñas y, entre otros géneros, escriben narrativa. Brevemente serán presentadas e identificadas las producciones que serán evaluadas en este trabajo; para eso, se considera el sitio Amazon, por una cuestión mercadológica, a la vez que es interesante, para el fenómeno de estudios de género, observar de qué forma los textos escritos por mujeres circulan y son descriptos, a partir de la intencionalidad del mercado editorial, aunque no sea el foco central de este trabajo.

Eliane Brum es una periodista, escritora y documentalista, natural de Ijuí, Rio Grande do Sul, y autora de la novela *Uma/Duas*. Escribe libros—reportaje y novelas. Ganó los premios Açorianos<sup>2</sup> (1994) y Jabuti<sup>3</sup>

2. Según Wikipedia, «o Prêmio Açorianos é uma premiação concedida pela Prefeitura de Porto Alegre, através de sua Secretaria de Cultura, para os melhores do ano nas áreas de música, teatro, dança, literatura e artes plásticas e é considerado o mais importante prêmio cultural do estado do Rio Grande do Sul». Consultado 01, mayo, 2024 en <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio\\_A%C3%A7orianos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_A%C3%A7orianos)>.

3. Según Wikipedia, «el Premio Jabuti, ideado por Edgard Cavalheiro cuando presidía la Cámara Brasileña del Libro, comenzó en 1959. En la actualidad es, junto con el Premio Machado de Assis, uno de los dos más →

(2007). En el sitio Amazon<sup>4</sup>, se reproduce la descripción de la referida obra:

Em seu romance de estreia, Eliane Brum – conhecida no jornalismo pela sensibilidade e força do seu texto – mergulha num novo, mas não menos delicado desafio: transformar em palavra a intrincada relação entre mãe e filha. De que material são feitos os laços que as amarram? Como é tecida a trama de ódio e afeto entre duas mulheres (des)unidas pela carne? Uma das é um retrato expressionista tão dramático quanto nauseante que foge de clichês e eufemismos que costumam cercar o tema. Dotada de um humanismo visceral, a autora entrelaça os narradores do mesmo modo que o acaso embaralha integrantes de uma família numa teia de subjetividades.

Maria Valéria Rezende es escritora y ex-monja, natural de Santos, São Paulo, y autora de *Quarenta Dias*. Escribe novelas, cuentos, crónicas y género infantil/juvenil. Ganó los premios Jabuti (2015) y Casa de las Américas<sup>5</sup> (2017). El sitio Amazon<sup>6</sup> describe la novela de la siguiente manera:

«Quarenta dias no deserto, quarenta anos». É o que diz (ou escreve) Alice, a narradora de *Quarenta dias*, romance magistral de Maria Valéria Rezende, ao anotar num caderno escolar pautado, com a imagem da boneca Barbie na capa, seu mergulho gradual em dias de desespero, perdida numa periferia empobrecida que ela não conhece, à procura de um rapaz que ela não sabe ao certo se existe.

Alice é uma professora aposentada, que mantinha uma vida pacata em João Pessoa até ser obrigada pela filha a deixar tudo para trás e se mudar a Porto Alegre. Mas uma reviravolta familiar a deixa abandonada à própria sorte, numa cidade que lhe é estranha, e impossibilitada de voltar ao antigo lar. Ao saber que Cícero Araújo, filho de uma conhecida da Paraíba, desapareceu em algum lugar dali, ela se lança numa busca frenética, que a levará às raíças da insanidade.

«Eu não contava mais horas nem dias», escreve Alice em «*Quarenta dias*», um relato emocional e profundo. «Guiavam-me o amanhecer e o entardecer, a chuva, o frio, o sol, a fome que se resolvia com qualquer

---

importantes premios literarios de Brasil». Consultado 01, mayo, 2024 en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Jabuti\\_de\\_Literatura](https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Jabuti_de_Literatura)>.

4. Consultado 15, septiembre, 2023 en <<https://a.co/d/9scfNnz>>.

5. Según Wikipedia, «El premio Casa de las Américas es otorgado anualmente por la Casa de las Américas de La Habana (Cuba) desde 1960». Consultado 15, septiembre, 2023 en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Casa\\_de\\_las\\_Am%C3%A9ricas](https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Casa_de_las_Am%C3%A9ricas)>.

6. Consultado 15, septiembre, 2023 en <<https://a.co/d/cK9A1dv>>.

coisa, não mais de dez reais por dia (...). Onde andaria o filho de Socorro?, a que bando estranho se havia juntado, em que praça ficara esquecido?».

Natalia Borges Polesso es escritora, investigadora y traductora, natural de Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, y autora de la novela *Controle*. Escribe cuentos, poesía y novelas. Ganó los premios Açorianos (2013) y Jabuti (2016). Su narrativa,

Conhecida por sua escrita ritmada, informal e envolvente, Natalia Borges Polesso apresenta, em *Controle*, uma narrativa impactante sobre relações homo afetivas entre mulheres, o poder do desafio e, acima de tudo, as escolhas que precisam ser feitas para que as pessoas se tornem quem elas querem ser. Mesclando citações de letras da banda New Order em seu texto, a autora escreve um romance geracional que permanecerá na mente do leitor.

A protagonista, Nanda, é epilética. Descobriu o transtorno ainda na infância, depois de uma queda de bicicleta, e sua vida nunca mais foi a mesma. Cercada de cuidado pelos pais, com medo de crescer e sair da casca protetora fornecida por sua condição, ela evita ao máximo o contato humano —exceto pela amiga, Joana. Mas compartilhar o que acontece na vida de

outra pessoa não é como viver junto dela. Nanda se pergunta até quando conseguirá manter a rotina morna que leva. Porém, seu dia a dia será posto em xeque quando ela finalmente se der conta de que não viveu<sup>7</sup>.

Valesca de Assis es escritora y profesora de talleres literarios, natural de Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, y autora de *A ponta do silêncio*. Escribe crónicas y novelas. Ganó el premio Açorianos (2001). La narrativa es descrita por la profesora Jane Tutikian<sup>8</sup> de la siguiente manera:

Se é sempre ótima a notícia da chegada de um novo livro, mais ainda quando se trata de um novo livro de Valesca de Assis. Há muito que Valesca já disse a que veio e imprimiu, definitivamente, sua marca na literatura brasileira. Com um estilo maduro e fortemente individuado, a autora vem do conforto e o faz com grande habilidade. A trama está situada no passado, mas poderia ser no presente. Acontece na pequena cidade de Cruzeiro, mas poderia acontecer aqui, ali, em qualquer grande metrópole do mundo. E as pessoas, ah!, as pessoas são nossos conhecidos e desconhecidos no seu dia a dia, esse dia a dia em que simplesmente tomam posições — ‘Sei lá, nem ouvi falar direito sobre isso... mas acho que é culpada’. — Independentemente dos diferentes desfechos. Quantos Rudys andam

7. Consultado 15, septiembre, 2023 en: <<https://a.co/d/6XZDIqt>>.

8. Consultado 15, septiembre, 2023 en <<https://a.co/d/iHFSgKC>>.

por aí? Quantas Margas amordaçadas, vivendo ‘para dentro’ até a explosão nos cercam? É o que há de mais apaixonante na literatura. Transformar vida em arte, colocar à nossa frente personagens e dramas com que nos deparamos cotidianamente e que, se para a maioria de nós passam despercebidos, são captados com sensibilidade pela lente da escritora. O que ela desvenda nas inquietações expostas é a expressão da realidade humana nos seus aspectos mais profundos, é a vida de pessoas que permanecem estranhas umas às outras e, sobretudo, protegidas de si e do outro, até que. A narrativa é simples e densa e forte, atravessada por estratégias como as cartas a Leonel. É o tempo de uma vida e de uma confissão. E ela se constrói na medida em que é tecida na busca mesmo ‘de sentido no bordado e na escritura’. Uma leitura fácil para quem quiser assim ler, uma leitura difícil para quem quiser tocar na parte ‘submersa das geleiras’. A leitura de *A ponta do silêncio* é risco e desfazimento de certezas herdadas e conquistadas. É, por ventura, onde reside o prazer da sua leitura: na inquietação semeada. Fecha-se o livro com uma revolução instaurada em nós mesmos. E quem há de negar que este não é o melhor da literatura? É que talento não se adquire. Escritor é, desde sempre. Valesca de Assis é, desde sempre.

Carla Madeira es escritora, periodista y publicista, natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, y autora de la novela *Tudo é rio*. Es considerada una de las autoras de ficción más leídas de Brasil (2021 y 2022)<sup>9</sup>. La narrativa se define en el sitio Amazon<sup>10</sup> de la siguiente forma:

Com uma narrativa madura, precisa e ao mesmo tempo delicada e poética, o romance narra a história do casal Dalva e Venâncio, que tem a vida transformada após uma perda trágica, resultado do ciúme doentio do marido, e de Lucy, a prostituta mais depravada e cobiçada da cidade, que entra no caminho deles, formando um triângulo amoroso.

Na orelha do livro, Martha Medeiros escreve: ‘Tudo é rio é uma obra-prima, e não há exagero no que afirmo. É daqueles livros que, ao ser terminado, dá vontade de começar de novo, no mesmo instante, desta vez para se demorar em cada linha, saborear cada frase, deixar-se abraçar pela poesia da prosa. Na primeira leitura, essa entrega mais lenta é quase impossível, pois a correnteza dos acontecimentos nos leva até a última página sem nos dar chance para respirar. É preciso manter-se à tona ou a gente se afoga’.

A metáfora do rio se revela por meio da narrativa que flui – ora intensa, ora mais

9. Messias, C. (24 de noviembre de 2022). Carla Madeira: a autora mais lida do Brasil. Vogue. Consultado 15, septiembre, 2023 en <<https://vogue.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/11/carla-madeira.ghtml>>.

10. Consultado 15. Sep. 2023 en <<https://a.co/d/5tmii4u>>.

branda – de forma ininterrumpida, mas também por meio do suor, da saliva, do sangue, das lágrimas, do sêmen, e Carla faz isso sem ser apelativa, sem sentimentalismo barato, com a habilidade que só os melhores escritores possuem.

A partir de este *corpus*, brevemente presentado por su popularidad mediática/ de marketing, vamos a analizarlo desde la referencialidad teórico–crítica de Hélène Cixous y Nelly Richard, en lo que se refiere a la «feminización de la escritura» de esas cinco escritoras brasileñas, pues como escribe Virginia Woolf: «porque los libros son la continuación unos de otros a pesar de nuestra costumbre de juzgarlos por separado» (Woolf, 2005).

## 2. Sobre el referencial teórico–crítico

En 1928, cuando la ensayista británica Virginia Woolf imparte sus conferencias para las alumnas de las facultades de Newman y Girton, se afirma de manera taxativa: «Sólo puedo ofrecerles una opinión sobre un tema menor: para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio; y eso, como ustedes verán, deja sin resolver el magno

problema de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela» (WOOLF, 2005). La referencia crítica de *Un cuarto propio*<sup>11</sup> es un análisis crítico–político sobre «la relación entre la condición femenina y la literatura», en la temática de «las mujeres y la novela» (Woolf, 2005). Aunque pudiera considerarse la tarea como algo más contemplativo<sup>12</sup>, y las multiplicidades que ese tema puede suponer, Woolf destaca en el texto cómo la propuesta puede indicar una “desventaja fatal. Nunca podría llegar a una conclusión”, ya que “las mujeres y la novela son dos problemas que no he resuelto” (WOOLF, 2005).

Para Woolf, la dificultad que vive tiene que ver con su vida diaria y lo que el tema del sexo/género vuelve discutible. Al tornar narrativa la experiencia de ser una mujer limitada en los recursos y accesos para su investigación sólo por el hecho de ser mujer, se pone en evidencia que la discusión de la escritura de mujeres y la literatura no es parcial en las relaciones políticas de la llamada *condición femenina*:

Además, es igualmente inútil interrogar lo que habría pasado si Mrs. Seton y su madre y la madre de ella hubieran acumulado

11. La referencia completa del libro electrónico es: WOOLF, V. (2005). *Un cuarto propio*. WOOLF, Virginia. Trad.: Jorge Luis Borges. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2005. Consultado 01, agosto, 2023 en <Kindle.com>. Todas las citas de esta obra se refieren a esta referencia.

12. «Cuando me pidieron que hablase sobre las mujeres y la novela me senté en la orilla de un río y me puse a pensar lo que esas palabras querrían decir» (WOOLF, 2005).



enormes tesoros para dotar colegios y bibliotecas, porque, en primer lugar, era imposible que ganaran dinero y en segundo, aunque hubiera sido posible, la ley les negaba el derecho de poseer el dinero que pudieran ganar. (Woolf, 2005).

La llamada «pobreza de nuestro sexo» se refiere a la ausencia de las mujeres en la vida política (por lo tanto, pública), no porque no han querido, sino porque no *han podido* estar en esos sitios, pues sus espacios eran los privados y domésticos:

Porque las mujeres han estado sentadas ahí adentro, todos esos millones de años. Ahora las paredes están impregnadas de su fuerza creadora que ha superado de tal modo la capacidad de los ladrillos y de la argamasa que ahora debe atarearse con plumas y pinceles y negocios y política (Woolf, 2005).

Woolf muestra la práctica de investigación, la metodología de trabajo y el objeto de indagación como si se fuesen mezclando, a partir del cuerpo de mujer, hablar sobre la mujer, entender la práctica de la investigación como una realidad femenina: «mi única certidumbre de esa mañana entera de trabajo era el hecho de la ira». Ella argumenta que «hace siglos que las mujeres han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre, dos veces agrandada. Sin ese poder el planeta

sería todavía ciénaga y selva. Faltarían las glorias de todas nuestras guerras» (Woolf, 2005).

Creo que lo más importante de las citas destacadas de Woolf es que la comprensión que la autora tiene sobre la producción literaria está relacionada con una visión social de la literatura: no hay cómo tenerla sin privilegios y beneficios que estén relacionados a clase y a género. Para ella, sobre todo, la correlación de que el genio de las mujeres está socialmente afectado en virtud de sus papeles; sus limitaciones están al servicio de sus condiciones; sus posibilidades dependen de la autoridad de sus maridos o de la independencia financiera:

La independencia intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres han sido siempre pobres, no sólo por doscientos años, sino desde el principio del tiempo. Las mujeres han tenido menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres, por consiguiente, no han tenido la menor oportunidad de escribir poesía. He insistido tanto por eso en la necesidad de tener dinero y un cuarto propio (Woolf, 2005).

Algunos años después, ya en 1975, la autora francesa Hélène Cixous publica «Le rire de la Méduse», en un número especial de la revista *L'Arc*, dedicada a Simone de Beauvoir y la lucha de las mujeres.

Cixous fue profesora universitaria en Nanterre, en 1967, y en París 8, y creó el DEA de estudios femeninos<sup>13</sup>, pionero en Europa. La referencialidad del texto de Cixous es tan importante que pasa a ser una reescritura de «lo femenino», en una nueva manera de comprender esa cuestión, en Francia, lo que no ocurría por lo menos desde 1949, con *El segundo sexo*, de Beauvoir: «*O riso...* não se contentava em exprimir uma ironia radical contra o patriarcado reinante; ele exigia, propunha e experimentava *um novo estilo do feminino*» (Regard, 2022:11). Para Regard, la gran lección del ensayo es entender que la literatura femenina se hace de una escritura no de «resurgidas», sino de «recién llegadas» (Regard, 2022:20).

En este ensayo, Cixous realiza una crítica sobre la escritura feminista, el logos falocéntrico de la sociedad y la crítica literaria. Ella presenta inicialmente su comprensión de la escritura como la libertad de reencuentro de las mujeres y sus identidades:

Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que façam as mulheres virem à escrita,

da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto —como no mundo, e na história— por seu próprio movimento (Cixous, 2022:41).

Cixous defiende que las mujeres necesitan escribir sobre mujeres, como una práctica que debe ocupar sus espacios de derecho y pertenencia, tanto en la vida pública cuanto en la crítica literaria. Aunque encontramos dificultades epistemológicas en la *praxis* crítica, la realización de esta práctica cuestiona los papeles sociales ocupados y los no permitidos, por una visión falocéntrica de mundo:

Impossível definir uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois nunca se poderá teorizar essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista. Mas ela ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela acontece e acontecerá para além dos territórios subordinados à dominação filosófico-teórica. Ela só se deixará imaginar pelos sujeitos que rompem com os automatismos, pelos que correm às

13. Según nota de Frédéric Regard, profesor de Literatura Inglesa en la Universidad París IV–Sorbonne, que organizó una colección de textos de Hélène Cixous, titula da *Le rire de la Méduse: regards critiques*, y que firma el texto de presentación en el prefacio de la edición brasileña de «La risa de la medusa»: «antiguo Diplôme d'Études Approfondies, diploma de estudos profundos, que servia de preparação ao ingresso no doutorado, após o mestrado» (p. 09). Trad.: Natália Guerellus y Raísa França Bastos.

margens e que nenhuma autoridade poderá jamais julgar (CIXOUS, 2022:57–58).

Para la autora, la escritura hecha por mujeres debe constituirse de un movimiento de práctica creativa que promueva una reacción contra los discursos hegemónico–falocéntricos, como una práctica marginal subversiva, pues ocurre además de la dominación de la crítica. La escritura subvierte el *status quo* masculino, y se hace como una práctica transgresora:

Admitir que escrever é justamente trabalhar (no) entre, interrogar o processo do mesmo e do outro, sem o qual nada vive, desfazer o trabalho da morte, admitir é, antes de tudo, querer o dois, e ambos, o conjunto do um e do outro não imobilizados em seqüências de luta e de expulsão ou de execução, mas finalizados ao infinito por um incessante intercâmbio do um com o outro sujeito diferente, não se conhecendo e se recomeçando tão somente a partir das fronteiras vivas do outro: percurso múltiplo e inesgotável a milhares de encontros e transformações do mesmo no outro e no entre, de onde a mulher toma suas formas (e o homem, por sua vez; mas essa já é uma outra história sua) (Cixous, 2022:58–59).

En este «entrelugar», la escritura es comprendida como una ocupación de espacios —de sí y de otros. Los cuerpos se reconocen y se encuentran como «formas», y sus «pudores» se sustituyen por «poder»:

Nós nos afastamos de nossos corpos, que nos ensinaram vergonhosamente a ignorar, que nos ensinaram a bater com aquele estúpido pudor; deram–nos o velho golpe do ouro de tolo: cada um amará o outro sexo. Eu te darei teu corpo e você me dará o meu. Mas quais são os homens que dão às mulheres o corpo que elas cegamente lhes entregam? Por que tão poucos textos? Porque, por enquanto, apenas poucas mulheres conseguem recuperar seus corpos. É preciso que a mulher escreva através do seu corpo, que ela invente a língua inexpugnável que aniquila as divisórias, classes e retóricas, regulamentos e códigos, que ela submerja, transpasse, atravesse o discurso de reserva última, inclusive aquele que ri de si mesmo ao ter que pronunciar a palavra «silêncio», aquele que, mirando o impossível, para imediatamente face à palavra «impossível» e a escreve como o «fim» (Cixous, 2022:64).

Al cuestionar la escritura —falocéntrica— del mundo teórico–crítico, Cixous actualiza la visión de Woolf, que también entiende la crítica como un *hacerse con*. Con sus cuerpos, las mujeres y sus escrituras son condicionadas a un papel de inferioridad y censura, en el mundo masculino en que vivimos. Por otro lado, la crítica, que se construye como un sujeto presente en esos escritos, interfiere y subvierte no sólo la práctica de escritura, sino también, la forma crítica de esa escritura. Si se entiende que la práctica de

crítica es una práctica de visión(es) del mundo social, la escritura que se entiende en ese proceso de «lo femenino» necesita transgredir la práctica social de ese mundo —patriarcal/falocéntrico— (re)creándolo.

A partir de esa concepción de la práctica de escritura femenina, que se diferencia del discurso dominante, nos hace pensar en otro texto, que aquí nos amplifica la discusión planteada por Woolf y desarrollada por Cixous. La *feminización de la escritura* es un concepto de Julia Kristeva, que la autora chilena Nelly Richard recupera en un reconocido texto cuestionador «¿Tiene sexo la escritura?» de 1993. El ensayo es una presentación de los resultados del I Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, que ocurrió en 1987, organizado por un grupo de escritoras chilenas, y que «convocó múltiples voces en torno a preguntas sobre la especificidad y diferencia de la escritura—‘mujer’» (Richard, 1993:127).

Las discusiones que ocurrieron en el dicho congreso estaban relacionadas con dos puntos: uno, confrontaba la censura de la dictadura de Chile; el otro, la «marginalidad de la cultura latinoamericana respecto del discurso institucional y académico metropolitano» (Richard, 1993:127). Richard evalúa los resultados del congreso desde dos elementos centrales: la concientización de las autoras chilenas con relación a la precariedad y ambigüedad de la comprensión sobre el término «literatura de mujeres», en

la institución literaria, y la más amplia difusión sociocultural del tema «literatura de mujeres en Chile», a partir de la apertura editorial. Para Richard, todavía falta como acciones pendientes una averiguación de las articulaciones teórico—críticas feministas sobre y si hay una capacidad de alterar la lectura establecida en Chile, poniendo el texto como una revisión de las relaciones entre especificidad y diferenciación de la literatura «femenina», pues «sin duda que el Congreso de Literatura de 1987 hizo visible —público— el tramado de esa escena» (RICHARD, 1993:129).

El texto de Richard destaca una idea bien interesante al definir los términos «literatura de mujeres» y «escrituras femeninas». El término *literatura de mujeres* es «un conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que *textualizan* la diferencia genérico—sexual» (Richard, 1993:129), que define un *corpus*, de carácter sociocultural, «que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta ‘escritura femenina’» (Richard, 1993:129), con dos estilos principales: *simbólico—expresivo*, que presenta «un registro femenino cuyo estilo particularice a la escritura de mujeres» (Richard, 1993:129), y el *temático*, de carácter representacional, que expresa el contenido de la «condición

mujer», «imágenes de la mujer» (Richard, 1993:129). En esta comprensión, por lo tanto, «ambas dimensiones, la de la escritura como productividad textual, y la de la identidad como juego de representaciones son las que necesita incorporar la nueva teoría literaria feminista para construir 'lo femenino' como significado y significativo del texto» (Richard, 1993:130).

La autora destaca que el lenguaje entendido como algo apartado de la diferencia género-textual «refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad disfraza con lo neutro —lo impersonal— su manía de personalizar lo universal» (Richard, 1993:131). Al recuperar los conceptos de Josefina Ludmer sobre que «la escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual» (Ludmer, 1987:275–276), y de Julia Kristeva, de la escritura como movimiento de las variadas fuerzas de subjetivación, como la racionalizante–conceptualizante (masculino) y la semiótica–pasional (femenina), Richard retoma el concepto de *feminización de la escritura*, pues «más que de escritura femenina, convendría entonces hablar —cualquiera sea el género del sujeto biográfico que firma el texto— de una feminización de la escritura» (Richard, 1993:132), definiéndola como:

feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del siglo

rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino–paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino–pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo «femenino» (Richard, 1993:132–133).

Tanto Hélène Cixous como Nelly Richard entienden el lenguaje como disidencia para una escritura feminista transgresora, en los márgenes de la crítica, corroborando la defensa social de la libertad de la mujer en este proceso, como la independencia financiera y un locus de libertad creativa, como reveló Woolf. Como defiende Cixous, el texto debe ser subversivo, pues sólo de esa manera puede romper con el paradigma patriarcalmente construido; sólo así nuevamente, se presenta como otro y despedaza estructuras institucionales:

Um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se

ela é ela—ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei, contorcendo a «verdade» de rir (Cixous, 2022:68).

Para las autoras que integran el corpus de análisis del presente artículo, se percibe que esa transgresión ocurre justamente en el refuerzo de paradigmas «típicos» de «lo femenino», pues son narrativas que actúan en confrontación al orden, que genera caos, pues se está frente a «un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial» (Richard, 1993:133). Richard refuerza que «reincorporar la escritura de mujeres a las dinámicas de entrecruzamiento de secuencias históricas que animan las tradiciones literarias, es plantear el problema de las relaciones entre textos femeninos e intertextualidad cultural (predominantemente masculina)» (Richard, 1993:135).

A partir de lo expuesto, se observará cómo esa comprensión de la escritura de mujeres ocurre en las narrativas de las autoras Eliane Brum, Maria Valeria Rezende, Natalia Borges Polesso, Valesca de Assis y Carla Madeira, y de qué manera sus escrituras se configuran en el proceso de *feminización*, como discursos

literarios que son disidentes, subversivos y contra dominantes.

### 3. Sobre las narrativas

*Uma, Duas*<sup>14</sup>, de Eliane Brum, problematiza la relación entre madre e hija, al narrar las historias de ambas en el proceso de recuperación de sí mismas. En las primeras líneas de la novela, la relación conflictiva de la madre y de la hija se confunden con el proceso narrativo; escribir es existir y poder seguir viviendo, aunque tengamos traumas y miedos:

A risada do braço. O sangue saindo pela boca do braço. Quantas vezes eu já me cortei? E a voz da mãe no lado avesso da porta. Laura. Rasgo mais uma boca. Meu sangue garga junto com a voz no piso do quarto. Laura. Minha mãe sempre foi assim. Ela sempre sabe o que estou fazendo. Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com suas unhas de velha. Porque é realidade demais para a realidade. Eu preciso de uma chance. Eu quero uma chance. Ela também. Quando digito a primeira palavra o sangue ainda mancha os dentes da boca do meu braço. Das bocas todas do meu braço. Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir. Esta

14. La referencia completa del libro electrónico es: BRUM, E. (2018). *Uma Duas*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2018. Consultado 01, agosto, 2023 en <Kindle.com>. Todas las citas de esta obra se refieren a esta referencia.

é a história. E foi assim que se passou. Pelo menos para mim (Brum, 2018).

La hija siente sentimientos contradictorios con relación a la madre, y al escribir deja al lector las angustias y tristezas de esa relación a la que parece faltarle amor. Pero cuando la madre toma la conducción de la narrativa, la visión de lo que ocurrió cambia de voz, haciendo que el lector y Laura se hagan uno para entenderla, entenderse:

Ainda bem que você saiu. Eu já estava me sufocando com sua presença no ar que eu quase não respiro. Não se iluda, eu também sinto seus olhos e suas unhas ainda jovens arranhando a minha porta. Você, minha filha, me dá poderes sobrenaturais apenas porque tem medo da sua força. Desde pequena você sempre teve medo de assumir o desejo como seu. A covardia e a maldade que eram também suas. É para seus leitores que escrevo. Mas a decisão de publicar também a minha versão é sua. Será sempre sua. Eu não deixarei que você coloque mais uma violência na minha conta. Desta vez, vai ter de assumir. Vai ter de me matar ou não na sua narrativa. Se me matar, vai saber que minha voz está ali, em algum lugar, ainda que ninguém saiba e que você queime o caderno (Brum, 2018).

La violencia que sufre da origen a nuevas vidas pero ¿cómo se puede mantener el dolor de algo que no se comprende conscientemente? ¿Cómo descubrir el

amor en el dolor sufrido? ¿Y cómo hacer en el proceso de escritura la comprensión de sujeto? La madre intenta hacerse entender a partir de la escritura: «a única palavra que eu quis escrever, nascida do meu desejo. Sim, porque você não nasceu porque o seu pai se enfiou dentro do meu corpo paralisado. Você nasceu quando olhou pra mim, e eu me vi no seu olhar. E desejei que você vivesse» (Brum, 2018).

En el texto de Eliane Brum, la escritura es esa disidencia, esa poética que escribe y sobrescribe los sujetos:

Estou exaurida. Escrever ficção é como emprestar meu corpo para mim mesma. Escrevi para poder matar a minha mãe. Essa possibilidade única que a literatura dá. E talvez pra amá-la. Esta faca não dói menos ao recortar meu corpo. E como escrevo no computador, não há sangue nem matéria. A insanidade deste corpo que não pode ser tocado me confunde. Descubro que escrevi sobre a impossibilidade da literatura. O fracasso previamente assumido ao tentar transformar vida em palavra. O que mais importa é o que não pode ser escrito, o que grita sem voz e sem corpo entre as linhas. O para sempre indizível. É melhor assim, que seja assim (Brum, 2018).

De esta forma, *Uma Duas* es una narrativa que procesa la concepción de cuerpo y reconocimiento de sujeto, cuerpo y pertenencia, cuerpo y placer/dolor. Configura una disidencia narrativa en la escritura, en

la temática simbólica, subvirtiendo un orden patriarcal de dolor y violencia como camino para identificarse en condición de «mujer», poniendo la letra y la escritura como herramientas del proceso de narración de sí, de exponer el poder patriarcal y de proponer la libertad necesaria. En la violencia sufrida por la mujer, es la hija quien hereda un pasado que no conoce, pero que se impone como una verdad de quienes son. Es sólo a partir de la escritura, cuando ambas desean y promueven escribir sus propias historias, que las dos mujeres se encuentran y se completan, no como un pasado violento en común, pero por el proceso que la escritura les permite: poder ver adelante y perdonarse.

La representación del papel de madre sigue siendo el centro también en la narrativa de Maria Valeria Rezende. *Quarenta dias* narra la migración de Alice hacia una ciudad nueva y muy distinta de sus orígenes, para realizar el sueño —de la hija— de ser «abuela»,

Sei lá!, a isso, sim, eu resisti até o fim, agarrei-me com o caderno como a uma boia, vai ver que foi só mesmo pra dizer Não a alguém, fincar pé contra mais uma vontade alheia querendo tomar o controle daquela minha vida, já escapando feito água usada pelo ralo desde que me decidi, ou cedi?, a pedir o raio da segunda aposentadoria. Patética tentativa de resistência, mas, afinal, tinha sentido, agora acho. O caderno veio na minha bagagem por pura teimosia, mas

com um destino oculto, tábua de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu. Talvez (Rezende, 2014:09).

Al llegar a Porto Alegre, desde el nordeste brasileño, la hija comunica a Alice que tiene un viaje programado al exterior para estudios académicos, y que estará lejos de Porto Alegre por lo menos seis meses. Alice, mientras intenta procesar lo que le está ocurriendo, recibe una llamada de una amiga del nordeste, que le comenta sobre un tal Cícero Araújo, que estaría perdido en Porto Alegre y que la madre lo está buscando; luego de esa llamada, Alice sale a las calles de Porto Alegre buscando al personaje Cícero, y vive recorriendo las calles durante cuarenta días. Al retornar, Alice intenta retomar su rutina a partir de la escritura, con la tentativa de narrar los cuarenta días en un cuaderno con la portada de Barbie, y manifiesta «um alívio, uma tarefa e coisas familiares pra antiga professora, uma fresta por onde respirar e deixar entrar alguma luz, voltar a pensar com certa clareza, reencontrar as palavras, minhas velhas ferramentas de trabalho. Me tranquiliza» (Rezende, 2014:14).

Nuevamente, el papel de madre es cuestionado: ¿no hacen las madres todo por sus hijos? ¿No son las madres superheroínas? No hay amor incondicional que resista la traición de la hija, pues:

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, 2014:17).

¿Cómo entenderse a partir de la experiencia vivida a cada día, pensando en las necesidades básicas cuando éstas aparecían, en un ansia de buscar una realidad con sentido, ya que la vida no tenía ninguno? Al dormir en una silla de un hospital o donde se podía, bañarse y alimentarse en una estación de ómnibus, viajar de un punto a otro de la ciudad en colectivo, buscar a Cícero Araújo en calles desconocidas y barrios no indicados ni seguros, Alice intenta pertenecer a una ciudad que no conoce y no entiende, en una vida ajena que no le permite volver atrás, pero tampoco seguir adelante:

Nada expliquei nem ele perguntou sobre a falta de malas, minha longa ausência que, de algum modo, ainda continua, eu, ausente de mim, aparentemente dentro, mas ausente

deste apartamento que mais parece cenário de novela. Quarenta dias. Atravessei a geena. Acabo de sair da quarentena. Não planejei nada, caí lá sem querer, sem me dar conta de que aquilo podia ser a barca do inferno.

Ninguém vai ler o que escrevo, mas escrevo. É a única maneira de voltar inteiramente, se é que ainda dá pra fazer meia-volta–volver. [...] O único jeito possível de livrar–me deles, expulsá–los do espaço que ocupam dentro de mim e recuperar minha própria presença é reduzi–los a tinta e papel e encerrá–los numa gaveta, ou tacar fogo pra sempre.

Será? (Rezende, 2014:18).

Los cuarenta días, las cuarenta noches, «quarenta dias no deserto, quarenta anos» (Rezende, 2014:18), duraron más que «os dias já passados da folhinha do Sagrado Coração de Jesus, que a Tia Brites continua a me mandar todo Natal, e quando entrei perguntei a data de hoje ao porteiro Jerônimo a me olhar como quem vê visagem» (Rezende, 2014:18). Ese deambular por las calles se presenta como un descubrimiento y un reinicio en la vida de Alice, una nueva oportunidad de entenderse como sujeto e identificarse en esta nueva geografía, pues las calles de esta nueva ciudad son ahora conocidas y la transforma en una persona «del lugar». La escritura le posibilita un cúmulo de aventuras, «Diga–me, Barbie, você que nasceu pra ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos

outros, você é feliz assim?, você não tem vergonha?, eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha» (Rezende, 2014:42), pero no sólo eso: es una forma de reconectarse consigo misma, pues está en un *entrelugar*, pues «me siento mais segura assim, quando ninguém me vê, invisibilidade defensiva que aprendi nas ruas» (Rezende, 2014:46).

La vida de Alice se reconecta con sus nuevos propósitos a lo largo de la caminata, ya que «nada como a luta contra o caos material pra fazer a gente pôr os pés de volta no chão, lidar com objetos concretos é uma boa terapia pros males da alma, filosofei no meu novo estilo autoajuda» (Rezende, 2014:52). Lejos de su ciudad natal, los amigos, la rutina cómoda y la vida que tenía, la conexión con el entorno nuevo que inicialmente la sofoca, «nunca tinha me dado conta de que bastava um nome longínquo pra gente se esconder sem sair do lugar» (Rezende, 2014:87), pasa a ser la brújula de un nuevo camino, de una nueva identidad: «eu que sempre achei que tenho uma bússola na ponta do nariz, não conseguia me orientar nesta terra onde o sol está sempre pendendo pra algum lado impossível de identificar» (Rezende, 2014:97).

Ya en *Controle*, la narrativa parece suspenderse en el ritmo natural de las circunstancias y de las rutinas, pues tenemos el relato en primera persona de Nanda, que tiene la vida totalmente cambiada cuando, al accidentarse en bicicleta, recibe un diagnóstico de epilepsia:

Distúrbio cerebral. Condição neurológica. Alteração na consciência. Crise tônico-clônica. Crise de ausência. Excesso de atividade cerebral. Tempestade de ideias. Descontrole. Implosão. Uma coisa que vem de dentro. A maior parte das palavras escorria para fora dos meus ouvidos, mas algo ficava cada vez mais claro: aquilo era uma condição (Polessio, 2019:46).

En esta narrativa, también hay un contexto interesante para la relación entre madre e hija, donde la madre se ve en una posición de impotencia con relación a la salud de la hija:

Isso me preocupava, porque, às vezes, eu olhava para a minha mãe e ela me olhava de volta com um ar derrotista que denunciava a perdedora que eu era. Ela era uma perdedora por ter uma filha epilética. Estávamos fadados ao sofrimento e ao fracasso como seres humanos e sociais, como família. Eu via na cara da minha mãe a frustração crescente. E a espelhava (Polessio, 2019:48).

Pero lo que se destaca en la narrativa es la constante sensación del lector de que hay un eco, que nada ocurre en la vida del personaje:

Eu tinha tropeçado dosatorze pros dezesseis. Dois anos de medicação inapropriada, nas palavras do novo médico, tinham me deixado nula, e o que sobrava dentro de mim era uma raiva que eu não fazia ideia

de onde vinha mas estava lá, uma raiva em palavras destacadas em caneta roxa fluorescente (Polessso, 2019:50).

De hecho, la vida de Nanda parecía suspendida, sin rumbo ni avances: «olhei para a minha cama, estava pegando fogo, cogitei deitar e queimar junto. Mas era delírio, imaginação. Minha cabeça martelava muitas ideias, e estagnou em uma: vai ser sempre assim. Vai ser assim toda a vida» (POLESSO, 2019:57). Se sentía no sólo limitada por la enfermedad, pero sin posibilidades de seguir adelante, sin saber cómo definir lo que sentía: «ninguém perguntava como eu me sentia. Eu não sabia responder com precisão. E as pessoas acreditavam na precisão dos sentimentos. Estou feliz. Estou triste. O que aquelas palavras queriam dizer, afinal? Estou com três quilos de areia molhada no estômago» (Polessso, 2019:49).

Nanda tiene la vida marcada por dos descubrimientos: además de la enfermedad, se ve enamorada de la mejor amiga, Joana:

A gente podia mesmo sonhar. Naquela noite, me permiti pensar sobre viagens loucas, sobre o lado selvagem da vida. Me permiti espisar o longe e confesso que senti um oco. Leveza profunda. Cabia muito ar se eu respirasse fundo. Cabia muita coisa se eu abrisse espaço, se deixasse a sanha de lado e o medo, quem sabe pudesse preencher o oco com outras sensações mais amenas, mais tenras. Sei que foi difícil dormir,

depois que senti as mãos da Joana passando em cruz sobre o meu peito. Depois de sentir sua respiração quente umedecendo meus cabelos e outros lugares. Eu, com as duas mãos embaixo do travesseiro e, sobre ele, minha cabeça, que fervilhava de um jeito inconveniente e que até então eu não tinha permitido. Senti a ponta dos dedos formigar. Os espaços se inundando. Os braços da Joana desacelerando a noite. O mundo longe, preocupado com suas coisas de mundo. Nós na cama, guardadas. Eu só queria resolver um problema por vez. A epilepsia —problema número um— e o fato de eu ser completamente apaixonada pela Joana —problema número dois— desde sempre (Polessso, 2019:77).

Los sentimientos se confunden, pues mientras la amiga vive una vida normal (se enamora, estudia, trabaja, sigue una rutina), Nanda sufre porque no puede tener lo mismo y por no poder pertenecer del todo a la vida de Joana, como la amiga vive en ella. En esta mezcla de sensaciones, pasa a escribir, tornando la propuesta de escritura como una tentativa de reescritura de sí misma:

Joana, se tu soubesse que eu escrevo, sim, e muito, e que na maioria das vezes eu escrevo para fazer sair esse nó de confusão in her eyes that says it all she's lost control feito de vontade e medo e de mais vontade e impossibilidade, se tu soubesse she gave away the secrets of her past and said I've

lost control again se tu soubesse quantas vezes o meu descontrolo foi despejado aqui no caderno com letra garranchada e rabiscada por cima, pra esconder, pra fingir que, dentro da minha apatia diária, tava tudo normal. Normal? O que é normalidade? and she turned around and took me by the hand and said I've lost control again eu não acredito que todos pensam que meu normal é isso que eu mostro por fora. Eu não acredito que ninguém nunca conversou comigo a fundo. Eu fico pensando que talvez tenha sido por isso que o Ian se matou, não pela porra da doença, mas pela falta de compreensão, pela falta de curiosidade, pela falta. Falta. Falta tanto. Falta tanto pra mim. Falta te dizer que eu.

— Eu escrevo, Joana. Eu vou escrever mais (Polessio, 2019:122).

La escritura pasa a ser una manera de ordenar lo que la vida no puede ordenar; la escritura narrativa se confunde con un flujo de conciencia, y las referencias de vida de la autora, como las canciones que constantemente escucha por los audífonos de su *walkman*, regalo que gana como compensación por estar enferma, son parte de su discurso, pues son parte de su identidad. Si no hay maneras de expresar lo que siente, las canciones pasan a significar lo que Nanda es en un *estar siendo*.

Aunque la escritura sea la manera como Nanda encuentra existir en el mundo, todavía no es suficiente para darle cuenta de todo lo que el personaje siente y necesita

descubrir por sí misma. Por eso, escribir pasa a ser la forma como Nanda puede subvertir la normalidad que vive: no es comprendida por lo que es, sino por un diagnóstico, y todo lo que podría ser, la vida que piensa querer disfrutar está como que definida por la enfermedad — la epilepsia. En este sentido, la escritura es una forma de vivir a su manera, pero también de ir contra la práctica de la vida que le esperan los padres y los médicos, por ejemplo: si hay que estar siempre atenta a la condición que le acompaña, la escrita sirve para ordenar lo que no se ordena, dentro de un *modus operandi* que la excluye y la condena, sea por un diagnóstico que la limita, sea por sentimientos que la confunden, en la «normalidad» que se comprende «correcta», pero que no es la más indicada y por eso la aprisiona.

Justamente, esa imposibilidad de decir, que la escritura posibilita desarrollar para ordenar(se) ocurre en *A ponta do silêncio*. Marga Treibel es acusada de matar a su marido, Rudy, pero no consigue hablar para defenderse. Por eso, escribe cartas a Leonel, el delegado de la policía, para intentar explicar lo que ocurrió: «tenho de escrever porque não posso falar. Não consigo mais falar: alguma porta se fechou em mim, e não posso, nem devo, abri-la» (Assis, 2016:24). Pero, todavía no es fácil esa práctica:

Ao iniciar este bilhete, pensei que seria fácil escrever, que os argumentos haveriam de

jorrar, fluentes e rápidos, provando minha inocência naquilo que a mim interessa: que pessoas como tu possam entender as minhas razões, que eu mesma consiga entendê-las. Pensei que logo ergueria uma sólida parede de argumentos que fizessem sentido.

Mas não está sendo fácil: sinto-me trancada, murcha, vazia (Assis, 2016:25).

A lo largo de la narrativa, las cartas de Marga van construyendo la vida al lado del marido. El matrimonio aparentemente feliz y bien sucedido es una mentira disfrazada:

Ao casarmos, ainda não sabemos que a solidão é o único destino humano. Temos esperanças, e, enquanto elas vão morrendo, fingimos tão bem que continuamos a acreditar nelas. E, em nosso caso, meu e de Rudy, fingimos tão perfeitamente e por tanto tempo, que não cheguei a dar-me conta dos muros que Rudy foi construindo à nossa volta. Meu casamento, a partir de algum ponto, transformou-se num longo cerco, que acabou por deixar-me sem água e sem ar. Foi um metódico processo de aniquilamento (Assis, 2016:26).

La opresión vivida por Marga le da miedo: «sinto inveja de gente que não tem medo. Passei minha vida toda com medo. O medo foi a grande trava: não dei o melhor de mim, e nem o pior, sempre por medo» (Assis, 2016:27–28). Las pequeñas violencias sufridas cotidianamente en el

matrimonio con Rudy le hacen sentirse como si no existiera en su propia vida. Aunque sea acusada por el asesinato del marido, en verdad el discurso de Marga revela que ella vivía el asesinato diario de sus ilusiones y deseos:

Aliás, se eu pudesse contar tudo, falar por mim e pelas outras, desvelar os nossos pequenos e grandes sofrimentos de mulheres, ano após ano, dia após dia, hora após hora... e se, depois de falar tudo, recebesse um julgamento justo, é bem possível que fosse aplaudida. [...]

Porém, os padrões são outros: não é um crime de paixão, de ciúme, de traição. É um assassinato, sim, mas resultado de uma acumulação de pequenas maldades, afastamentos, negligencias, desconsiderações (Assis, 2016:32).

Con las dificultades financieras del marido, Marga empieza a trabajar como profesora; en un primer momento para sanar las dificultades de la familia, ella percibe que la libertad podría estar más allá de la calle en donde vivía:

Foi quando passei a dar aulas particulares e, ano seguinte, em todas as escolas possíveis; em algumas, dez períodos semanais; em outras, seis; em outras, não mais de dois.

Foi quando cursei o Mestrado na Universidade onde leciono.

Foi quando ganhei uma bolsa de pesquisa, para Montevideú.

Foi quando percebi, de fato, que o mundo era bem maior que a minha casa, na rua Liberdade, e que ela, a liberdade, era bem mais que uma rua numa cidade pequena.

Rudy? Falido e bêbado, não era mais um homem que inspirasse saudade (Assis, 2016:68).

La punta de silencio que Marga vive se fue creando a lo largo de una vida, día a día, por los años del matrimonio; se hace por los resentimientos, por las pequeñas maldades, por las desconsideraciones, por las negligencias. Pero ese silencio puede sustituirse por su voz en la escritura, pues escribir significa reescribirse, significándola, dándole identidad. Aunque fuese escritora de las crónicas del periódico local cuya lectura el delegado acompañaba, en el momento en que escribe, Marga puede reconstruirse, dando su punto de vista de lo ocurrido, pero también de una vida entera de silencios y abandonos al lado del marido. La punta del silencio se rompe y pasa a ser un manifiesto de quien no podría hablar:

Preciso erguer a ponta deste silêncio, erguer a ponta deste grande e solitário tapete urdido dia a dia em todos esses anos, e que é a coberta de minha vida. Levantada a ponta, o resto virá por si, torrencial e caudaloso. Apenas necessito forças para quebrar o vidro do ressentimento e cruzar o espelho onde me desenharam como bem quiseram. Ali, espero encontrar o rosto único e verdadeiro com que nasci, e que talvez nem

minha mãe tenha enxergado. Com meu próprio rosto, meu corpo haverá de ocupar um espaço no mundo e poderá falar com seus próprios gestos, com sua própria voz. Sinto-o (Assis, 2016:58).

Por último, en *Tudo é rio*, la vida de Dalva y Venâncio también es atropellada por la violencia. Ellos viven una vida llena de felicidad desde que se conocieron, pero todo cambia después del nacimiento del hijo de ambos:

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, 2021:21).

A partir de esta situación, Dalva se cierra en su luto con la pérdida del hijo y la violencia sufrida:

Nas primeiras semanas, Dalva não comia, não bebia, não acendia a luz, morria um pouco a cada dia. Se levantou depois de uma longa visita de luto da mãe, saiu de casa sem deixar pistas e, para desespero de Venâncio, só voltou ao entardecer do dia seguinte. Desse dia em diante, passou a sair

todas as manhãs. Caminhava lenta, magra, ombros fechados de quem desistiu. Ninguém sabe ao certo aonde ia. Na hora mais triste das tardes, quando a saudade parece apertar o coração do mundo, Dalva voltava para casa. Dizem que a tristeza dessa hora está nas entranhas da gente, infiltrada nas nossas menores porções há milênios. Nasceu do pavor infinito de anoitecer, hora em que as mulheres não sabiam se seus homens voltariam vivos da caça. Muitas vezes não voltaram. Hora em que os homens, ao voltar da caça, não sabiam se encontrariam suas mulheres mortas. Muitas vezes encontraram. Perder amores é escurecer por dentro, uma memória do corpo que o entardecer evoca quando tinge o céu de vermelho. Para quem está sozinho depois de ter amado, o fim do dia é muito triste. Era nessa hora que ela voltava (Madeira, 2021:25–26).

La distancia entre Dalva y Venâncio se amplía y él busca consuelo en la casa de prostitución de la ciudad, donde conoce a Lucy:

Putas. Não tem outro nome para Lucy. De profissão ela era puta mesmo. Trabalhava num puteiro, vivia num puteiro. Mas não era puta só por isso. Se só por isso fosse, podia outros nomes mais respeitáveis, como meretriz ou prostituta. Era puta e pronto, que essa palavra, a seco, carrega um xingamento, que quem conhecia Lucy queria logo desabafar. Tinha um jeito baixo

e arrogante de provocar todo mundo esfregando o sexo sem censuras, descobrindo os seios e atirando palavras cruas encharcadas de lama. Uma beleza disputada a tapa pelos frequentadores dava a ela o poder de não bastar aos olhos: quem via Lucy queria degustar. Dizem que sabia fazer o diabo com um homem na cama. Enlouquecia qualquer um que passasse pelos seus cuidados. Não tinha um que não quisesse mais.

Lucy tinha vontades, não aceitava dó de ninguém, repelia com sadismo as senhoras cristãs que lhe ofereciam um pouco de bondade. Eu pratico o gozo e não o sofrimento, humilhava. Vivia dizendo que daquele puteiro, e talvez de todos os outros puteiros do mundo, ela era a única puta que podia ser chamada de mulher de vida fácil. Quer vida mais fácil do que a minha, uma puta que gosta de dar? (Madeira, 2021:11).

Lucy, aunque fuera la mujer más deseada del «puteiro», es renegada por Venâncio. A causa de esa situación de no ser elegida por el hombre, la prostituta promete que conquistará a Venâncio, aunque le cueste. Tal es su lucha por ese objetivo que el hombre se rinde a sus encantos. Y se embaraza de Venâncio. Es por medio de ese triángulo amoroso que los tres forman que la historia se desarrolla, pues la vida de Lucy se mezcla con la vida de Venâncio y de Dalva:

O que mais existe no mundo são pessoas que nunca vão se conhecer. Nasceram em um

lugar distante, e o acaso não fará com que se cruzem. Um desperdício. Muitos desses encontros destinados a não acontecer poderiam ter sido arrebataadores. Por afinidade, por atração que não se explica, por força das circunstâncias, por químicas ocultas, quem pode saber? Quanto amor se perde nessa falta de sincronia. Não é preciso ir longe, alguém pode passar pela esquerda enquanto olhamos distraídos para a direita. Por um triz o paralelo nos obriga ao desencontro eterno. É preciso uma coincidência qualquer para que o amor se instale. Existe um certo milagre nos encontros. Não é tolo dizer que o amor é sagrado (Madeira, 2021:109).

Los encuentros se van desarrollando a lo largo de la narrativa y las historias de vida de los personajes van formándose únicas. Lucy da a luz al hijo de Venâncio. No puede cuidarlo y lo ofrece a Dalva, que lo cuida como a su propio hijo. Las mujeres pasarán a dividir una relación de madres del niño, que también representa el hijo perdido de Dalva. De esa manera, la narrativa representa todas las madres que aman y que no pueden dedicarse a sus hijos, de todos los papeles que esperan de Lucy y de Dalva, de todas las condiciones que el destino falocéntrico reserva e impone a las mujeres como Lucy y Dalva. Las historias de los personajes se relacionan como ríos, más que calmos, profundos:

Algumas vezes as mudanças acontecem na marra. Uma guilhotina afiada corta as

nossas mãos, e todas as rédeas escapam. É o que pensamos ter acontecido, até que a gente se dá conta de que nunca houve rédeas. Ninguém monta na vida. Brincamos de escolher, brincamos de poder conduzir o destino. Precisamos dessa ilusão para viver os dias de antes, dias em que podemos tudo só porque pensamos poder, e então a vontade do que está fora da gente joga sua sombra densa e pegajosa. Ficamos prisioneiros do que não queremos muito antes da morte. Lucy não punha um tijolo em cima do outro para construir essa visão, não alcançava a profundidade com palavras, mas soube que a vida tinha dado seu coice (Madeira, 2021:173).

Carla Madeira fue considerada la escritora más leída de 2021, y la narrativa, al presentar una historia de la puta Lucy y de la pareja de Dalva y Venâncio, subvierte el estereotipo de la mujer que destruye relaciones: las actitudes que destruyen amores y promueven abandonos. La escritura de la autora manifiesta cómo las complejas relaciones de amor también componen el desamparo, y cómo la literatura sigue siendo las representaciones poéticas de las singularidades, por medio de la ficción y la potencia del lenguaje.

### **Consideraciones finales**

Este artículo presenta el proceso de creación, crítica y análisis literarios de la producción de narrativa de autoría de mujeres latinoamericanas, en este caso,



brasileñas. El objetivo de la investigación fue la contribución para las discusiones sobre ese tema a partir de lo que Hélène Cixous y Nelly Richard definen como «feminización de la escritura».

A partir de la mirada de Nelly Richard sobre la escritura femenina, entendemos que las autoras aquí estudiadas, en sus obras, presentan una escritura que ejemplifica prácticas antihegemónicas, cuyas ideas representan la escritura «en tensión con». Ya referenciando Hélène Cixous, sobre hablar/escribir sobre escritura femenina, y la importancia de mujeres que escriben sobre mujeres, colocándose en el mundo a partir de sus propios movimientos, leer mujeres y hacer crítica de obras producidas por mujeres es una forma de potenciar la consciencia política de esa posición de la escritura tensionada, como analiza Richard, en un espacio de revuelta. Todavía, nos dice Virginia Woolf: «y puesto que las novelas tienen esta analogía con la vida real, sus valores son hasta cierto punto los de la vida real» (Woolf, 2005:s/p).

Las autoras estudiadas, Eliane Brum, Maria Valeria Rezende, Natalia Borges Polesso, Valesca de Assis y Carla Madeira, presentan escritos que ejemplifican prácticas antihegemónicas, cuyas ideas representan la escritura «en tensión con», pues actúan como espacios narrativos que subvierten la lógica patriarcal-falocéntrica. De manera breve, la propuesta de este texto es presentar los escritos de esas mujeres como ejemplos de esa subversión.

En *Uma Duas*, las voces narrativas de la hija y de la madre tejen la condición de ambas como mujeres, y como ese eco no encuentra oídos de comprensión entre ambas, con cuerpos y recuerdos violentados. Sólo cuando las mujeres transforman sus vidas en narrativas escritas, pueden, por medio de esa escritura, (re)conocerse, consiguen así leerse y entenderse a sí mismas y a otras.

En *Quarenta dias*, la protagonista y narradora toma la palabra de su vida al narrar su experiencia viviendo en las calles de Porto Alegre por cuarenta días, con el pretexto de buscar a Cícero Araújo. En verdad, Alice busca encontrarse a sí misma, en las calles de una ciudad desconocida, pues de la misma manera no se encuentra en la nueva casa y vida, propuesta por los intereses de la hija.

En *Controle*, Nanda ve como la vida se paraliza con la epilepsia y los trastornos de la enfermedad dominan su vida adolescente y la relación con las personas que ama. La autoría de la narrativa se constituye en contar la vida que podría ser y que no fue, y la transitoriedad del personaje sólo ocurre cuando ella se da cuenta que no debe y no puede ser sólo lo que un diagnóstico define, pues tiene posibilidades de subvertir su condición.

En *A ponta do silêncio*, Marga es acusada de asesinar al marido, pero cuando no consigue hablar, sea una confesión o una defensa, percibe que lo más importante es darse cuenta de que tuvo su identidad

asesinada a lo largo de los años al lado de Rudy. Al contar la historia, o tal vez, ficcionalizar lo que ha ocurrido – eso no importa –, ella consigue, a partir de la narrativa, reconstruirse como sujeto y como protagonista de su vida.

En *Tudo é rio*, las historias de Lucy, Dalva y Venâncio fluyen como un río narrativo, dando flexibilidad a la dureza de las vidas confrontadas por las violencias. Si el amor todo lo salva, el estereotipo de esa afirmación se contrapone a las representaciones que la narrativa de la autora Carla Madeira propone, también subvierte los caminos contemporáneos de la literatura y lo que ella nos significa: contar buenas historias.

Así, el breve recorrido presentado pone en evidencia la escritura brasileña contemporánea de mujeres y los principales temas presentes en esas producciones

literarias. Principalmente, se destaca la subversión de los temas «típicamente femeninos» en una versión feminista, discutiendo justamente el estereotipo y tratando de alterar el orden patriarcal de los discursos hegemónicos–falocéntricos. La «feminización de la escritura», defendida en los años 70 por Cixous, y destacado por Richard, en los años 90, siguen teniendo voz y espacio en la escritura de mujeres en nuestra contemporaneidad. El «espacio de la mujer en la ficción», como defendía Woolf, sigue siendo cuestionado por voces patriarcales. Pero la crítica —feminista— debe hacer su trabajo: presentar, escribir y producir múltiples voces que firmen los espacios —sociales y de escritura— de mujeres. Este texto buscó afirmar un poco más este objetivo teniendo como foco las narrativas contemporáneas de autoría de mujeres brasileñas.

## Referencias bibliográficas

- Assis, V. de (2016). *A ponta do silêncio*. Porto Alegre: BesouroBox. Consultado el 15 de septiembre de 2023 en <https://a.co/d/iHFSgKC>
- Brum, E. (2018). *Uma Duas*. Porto Alegre: Arquipélago editorial. Consultado el 15 de septiembre de 2023 en <https://a.co/d/9scfNnz>
- Cixous, H. (2022). *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Ludmer, J. (1987). El espejo universal y la perversión de la fórmula. En VV.AA. *Escribir en los bordes* (257-287). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Madeira, C. (2021). *Tudo é rio*. Rio de Janeiro: Record. Consultado el 15 de septiembre de 2023 en <https://a.co/d/5tmii4u>

- Messias, C. (24 de noviembre de 2022). Carla Madeira: a autora mais lida do Brasil. Vogue. Consultado 15, septiembre, 2023 en <<https://vogue.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/11/carla-madeira.ghml>>.
- Polesso, N. (2019). *Controle*. São Paulo: Companhia das Letras. Consultado el 15 de septiembre en <https://a.co/d/6XZDIqt>
- Regard, F. (2022). Prefácio. En *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Rezende, M.V. (2014). *Quarenta dias*. São Paulo: Alfabeta. Consultado el 15 de septiembre de 2023 en <https://a.co/d/cK9A1dv>
- Richard, N. (1993). ¿Tiene sexo la escritura?. En VV.AA. *Masculino/ Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* (127-139). Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Segato, R. (2021). *Feminismos. Debates pendientes*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Malba.
- Wikipedia. Premio Jabuti. Consultado 01, mayo, 2024 en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Jabuti\\_de\\_Literatura](https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Jabuti_de_Literatura)>.
- Wikipedia. Premio Casa de las Américas. Consultado 01, mayo, 2024 en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Casa\\_de\\_las\\_Am%C3%A9ricas](https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Casa_de_las_Am%C3%A9ricas)>.
- Wikipedia. Açorianos. Consultado 01, mayo, 2024 en <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio\\_A%C3%A7orianos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_A%C3%A7orianos)>.
- Woolf, V. (2005). *Un cuarto propio*. Trad.: Jorge Luis Borges. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2005. Consultado 01, agosto, 2023 en <Kindle.com>.