



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

MARIA ISADORA ROSOLEN CAMARGO

**CORPOS QUE ESCREVEM, IDENTIDADES QUE RESISTEM:  
A VELHICE FEMININA EM ELVIRA VIGNA E  
MARIA VALÉRIA REZENDE**

---

Londrina  
2025

MARIA ISADORA ROSOLEN CAMARGO

**CORPOS QUE ESCREVEM, IDENTIDADES QUE RESISTEM:  
A VELHICE FEMININA EM ELVIRA VIGNA E  
MARIA VALÉRIA REZENDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Suely Leite.

Londrina  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

C172 Camargo, Maria Isadora Rosolen Camargo.  
CORPOS QUE ESCREVEM, IDENTIDADES QUE RESISTEM: A VELHICE FEMININA EM ELVIRA VIGNA E MARIA VALÉRIA REZENDE / Maria Isadora Rosolen Camargo Camargo. - Londrina, 2025.  
108 f. : il.

Orientador: Suely Leite.  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.  
Inclui bibliografia.

1. Crítica literária feminista - Tese. 2. Representações da velhice em personagens femininas - Tese. 3. Literatura de autoria feminina - Tese. I. Leite, Suely. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MARIA ISADORA ROSOLEN CAMARGO

**CORPOS QUE ESCREVEM, IDENTIDADES QUE RESISTEM:  
A VELHICE FEMININA EM ELVIRA VIGNA E  
MARIA VALÉRIA REZENDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Profa. Dra. Suely Leite  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Cláudia Cristina Ferreira  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Maria do Rosário Alves Pereira  
Centro Federal de Educação Tecnológica  
de Minas Gerais – CEFET-MG

Londrina, 16 de dezembro de 2025.

À minha mãe e à minha avó, guardiãs da  
minha história, que bordaram o mundo com  
mãos firmes e palavras ternas.  
Foram elas que, com olhos atentos e silêncios  
cheios de sabedoria, me ensinaram que  
escrever também é resistir. Este trabalho é um  
fio que tece nossa memória.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela presença serena em cada silêncio e pela luz que nunca se apaga, mesmo nos dias mais sombrios. Confiei, e Ele conduziu meus passos.

À minha orientadora, Suely Leite, que foi mais do que mestre — foi amparo. Com generosidade e firmeza, acolheu minhas dúvidas, escutou minhas angústias e ofereceu direção quando o caminho parecia incerto. Sua escuta foi colo, sua orientação foi farol.

À banca avaliadora, Maria do Rosário Alves Pereira e Cláudia Cristina Ferreira, meu respeito e gratidão pelo olhar atento, pelas leituras cuidadosas e pelas palavras que ampliaram este trabalho. Cada sugestão foi semente que germinou em páginas mais conscientes.

À minha mãe, Sandra, minha primeira professora, que me ensinou a escrever e, com isso, abriu um mundo inteiro diante de mim. Hoje, ao concluir esta dissertação, sei que só cheguei aqui porque fui embalada pelas palavras que ela me ensinou a amar. Ela é minha origem, meu destino e o chão firme onde piso.

À minha avó, Iracema, mulher de mãos simples e orações profundas, que torceu por mim a cada passo. É no seu sorriso manso e na sua fé inabalável que encontro a força das raízes que me sustentam. Este trabalho também é dela, que me ensinou o valor do silêncio que cuida e da presença que abençoa.

Ao meu avô, Jorge, minha pessoa preferida no mundo. Com seu silêncio cheio de sabedoria, ele me ensina que os gestos calados são forma de amor. Cada pausa dele carrega mais ternura do que muitos discursos.

Aos meus irmãos, Eloisa, Emanuel e Eduardo, que são parte do meu coração. Mesmo de longe, sabiam que eu os carregava comigo. Cada ausência foi um gesto de amor maior, pois tudo o que faço, faço também por eles.

Ao meu padrasto, Leonardo, sempre tão generoso em sua simplicidade, que torceu por mim com constância e verdade. Sua presença firme e discreta foi força para eu acreditar em mim.

Ao meu pai, Marcelo, que, mesmo ausente, me ensinou (mesmo que por contraste) que posso ser mais, que posso seguir adiante. A ausência também constrói, quando nos empurra a ser maiores do que a dor.

À minha cachorrinha, Matilda, companheira de todas as horas, que se deitou ao meu lado em dias de exaustão, me fez sorrir em meio ao caos, e me lembrou, com seu olhar fiel, que o amor não precisa de palavras.

À Fabiane, Maria Gabriela, Maria Julia, Mirely e Sandy, minhas melhores amigas desde a adolescência, que costuraram comigo a coragem de crescer.

À Gabriela, minha melhor amiga de infância, a ausência mais cheia de amor que carrego.

Aos meus amigos, Ana Laura, Raí, Sara, Yasmin, Catarina, Marielle e Juliana, que foram abrigo, escuta e alegria. Sem vocês, o caminho teria sido mais duro. Cada risada, cada conselho, cada companhia me ajudou a atravessar esse tempo com mais leveza e coragem.

*Por isso que os nossos velhos dizem: “Você não pode se esquecer de onde você é e nem de onde você veio, porque assim você sabe quem você é e para onde você vai”. Isso não é importante só para a pessoa do indivíduo, é importante para o coletivo.*

Ailton Krenak

CAMARGO, Maria Isadora Rosolen. **Corpos que escrevem, identidades que resistem:** a velhice feminina em Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende. 2025. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

## RESUMO

A literatura de autoria feminina na contemporaneidade tem se ocupado da diversidade de perfis femininos. No entanto, a figura da mulher envelhecida ainda parece ser pouco explorada (SHOWALTER, 1994). A própria literatura, enquanto arte e reflexo social, por vezes reforça, mas tensiona esse apagamento. A presente pesquisa busca refletir sobre a construção da subjetividade feminina na velhice, analisando os romances *Nada a dizer* (2010), de Elvira Vigna, e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende. A investigação ancora-se em uma perspectiva da crítica feminista, com base nos estudos de Simone de Beauvoir (1970) e Elaine Showalter (1994), considerando as representações da mulher e suas experiências no processo de envelhecimento. As personagens são examinadas à luz da escrita de si, da memória e do trauma, e suas trajetórias evidenciam formas de resistência, desconstrução de estereótipos e reconstrução identitária. As obras analisadas tensionam o lugar social da mulher mais velha, ao mesmo tempo em que resgatam sua complexidade subjetiva e dialogam com a literatura contemporânea em sua pluralidade formal e temática, marcada pela fragmentação narrativa, pela voz feminina e pela problematização do sujeito contemporâneo. Considera-se a relação entre literatura e sociedade, com base em autores como Karl Erik Schøllhammer (2009) e Regina Dalcastagnè (2005). Ao fim, propõe-se uma reflexão sobre a importância de ampliar o espaço da representação das mulheres mais velhas na literatura, reconhecendo o valor de suas experiências e vozes para a sociedade e para o pensamento crítico contemporâneo.

**Palavras-chave:** Crítica literária feminista; literatura de autoria feminina; representações da velhice em personagens femininas; Elvira Vigna; Maria Valéria Rezende.

CAMARGO, Maria Isadora Rosolen. **Writing bodies, resisting identities: female old age in Elvira Vigna and Maria Valéria Rezende.** 2025. 108 p. Dissertation (Literary Studies) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

## ABSTRACT

Contemporary female-authored literature has addressed the diversity of female profiles. However, the figure of the aging woman still seems to be under-explored (SHOWALTER, 1994). Literature itself, as both art and social reflection, sometimes reinforces but challenges this erasure. This research seeks to reflect on the construction of female subjectivity in old age by analyzing the novels *Nada a dizer* (2010), by Elvira Vigna, and *Quarenta dias* (2014), by Maria Valéria Rezende. The investigation is anchored in a feminist critical perspective, based on studies by Simone de Beauvoir (1970) and Elaine Showalter (1994), considering representations of women and their experiences within the aging process. The characters are examined through the lens of writing of the self, memory, and trauma, and their trajectories reveal forms of resistance, the deconstruction of stereotypes, and identity reconstruction. The analyzed works challenge the older woman's social place while reclaiming her subjective complexity and engaging in dialogue with contemporary literature's formal and thematic plurality, marked by narrative fragmentation, the female voice, and the problematization of the contemporary subject. The relationship between literature and society is also considered, drawing on authors such as Karl Erik Schøllhammer (2009) and Regina Dalcastagnè (2005). Finally, this study proposes a reflection on the importance of expanding the space for the representation of older women in literature, recognizing the value of their experiences and voices for society and contemporary critical thought.

**Key-words:** Feminist Literary Criticism; women's writing; the representation of old age in female characters; Elvira Vigna; Maria Valéria Rezende.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Pirâmide de idade da população brasileira .....	27
<b>Figura 2</b> – Número de Teses e Dissertações sobre autores(as) contemporâneos(as) no catálogo CAPES.....	39
<b>Figura 3</b> – Foto com Maria Valéria Rezende em evento do SESC, em Londrina .....	80
<b>Figura 4</b> – Pôster do diário de Alice.....	84
<b>Figura 5</b> – Simpatia no diário de Alice .....	90

## SUMÁRIO

	A JORNADA.....	13
1	<b>VOZES DA CONTEMPORANEIDADE: RUPTURAS, TRAUMAS E IDENTIDADES.....</b>	<b>23</b>
1.1	Personagens femininas na literatura brasileira contemporânea: uma leitura à luz da crítica feminista .....	29
1.2	A visibilidade da literatura feminina contemporânea .....	37
1.3	O corpo envelhecido e a recusa do silêncio.....	44
1.4	Entre o íntimo e o público: o gesto diarístico na literatura contemporânea .....	54
2	<b>ELVIRA VIGNA E A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA EM <i>NADA A DIZER</i>.....</b>	<b>60</b>
2.1	Escrever para sobreviver: a narradora sem nome em <i>Nada a Dizer</i> .....	65
2.2	Narrar o insuportável: violência e trauma na escrita de Elvira Vigna.....	69
2.3	A mulher sem nome: envelhecer em nada a dizer .....	71
3	<b>MARIA VALÉRIA REZENDE E <i>QUARENTA DIAS</i>: LITERATURA, MILITÂNCIA E DESLOCAMENTOS.....</b>	<b>77</b>
3.1	A palavra que vaga no silêncio .....	89
3.2	Ausências que gritam: o trauma em <i>Quarenta Dias</i> .....	92
3.3	A memória em <i>Quarenta Dias</i> .....	97
	<b>CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>100</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>103</b>

## A JORNADA

“O que a memória ama fica eterno.”

Adélia Prado

Uma mulher precisa passar por diversas correntes invisíveis para estar aqui, neste lugar acadêmico, escrevendo uma dissertação (ou nesta busca por algo que me faça, pelo menos um pouco, entender qual o meu papel neste mundo). Por isso, o “eu” estará presente por motivos subjetivos, pois, sou uma mulher que estuda e analisa a escrita de outras mulheres, e sou, também, uma mulher que escolheu a temática por razões pessoais. Portanto, nessas páginas tentarei, ao máximo, deixar claro o porquê de minhas escolhas.

De início, quando sai do interior de um grande estado, em uma cidade quase que exclusivamente composta por animais, e vim para, em minha perspectiva, uma grande metrópole como Londrina, sabia que meus sonhos viajariam comigo na minha grande mala vermelha, mas não sabia que a projeção deles poderia ficar ainda maior quando descobri a carreira acadêmica. Em meio às mudanças, pessoais e sociais, encontrei uma professora ao longo do caminho, que me mostrou o mundo da Literatura de autoria feminina, com o qual me encantei. A partir disso, ao participar dos projetos de pesquisa e de conseguir duas bolsas de iniciação científica ao longo da graduação, entendi o meu lugar no mundo acadêmico: analisar textos escritos por mulheres.

No meu primeiro projeto de Iniciação Científica, como bolsista da Fundação Araucária (2020 – 2021), analisei contos da escritora Elvira Foepfel, que foi apagada da História da Literatura Brasileira. Trabalhei com o livro de contos da autora, organizado por Vanilda Salignac Mazzoni e Alícia Duhá Lose, de nome *Da sombra à luz: seleção de contos de Elvira Foepfel*<sup>1</sup>, publicado em 2005. A minha pesquisa girou em torno do apagamento da escritora, que fez parte das escritoras dos anos dourados, isto é, a década de 1950. Foepfel era amiga de Clarice Lispector, porém não teve o reconhecimento devido na época publicada, momento em que a crítica literária se mostrava ainda muito voltada para as publicações masculinas. Constância Lima Duarte já afirmava: “[...] raramente encontramos um nome feminino antes dos anos 40, quando examinamos manuais de Literatura e

---

<sup>1</sup> Disponível em: [https://www.uesc.br/editora/livrosdigitais2015/da\\_sombra\\_a\\_luz.pdf](https://www.uesc.br/editora/livrosdigitais2015/da_sombra_a_luz.pdf).

antologias mais conhecidas” (Duarte, 1997, p. 93). Essa característica da crítica literária que privilegia a escrita de autoria masculina, tão presente nos anos de 1940, infelizmente, estende-se por mais algum tempo, mesmo após a efervescência cultural do Modernismo brasileiro. Esse, enfim, foi meu foco de pesquisa na Iniciação Científica, mostrar, com base na ginocrítica, como algumas autoras não tiveram o prestígio merecido, a exemplo de Elvira Foeppel.

Já na segunda Iniciação Científica, dessa vez como bolsista CAPES (2021 – 2022), Lygia Fagundes Telles foi o tema da pesquisa de graduação e chamou atenção para um possível projeto de mestrado. Busquei por contos de Lygia que abordassem a condição da mulher, com o recorte de 1950 a 1960. Ao fazer as leituras, encontrei o conto de nome “A ceia”, que de maneira muito minuciosa apresentava uma protagonista mais velha, que havia rompido o namoro com um homem mais jovem, e eles se encontram para “a última ceia”, isto é, a despedida. Telles não diz ao longo do conto qualquer palavra que remeta à velhice. O campo semântico é muito simbólico, sobretudo quando folhas secas caem ao redor da personagem, como se ela já tivesse perdido o brilho. Ao final, o tema da velhice vem à tona, pois o garçom acredita que ela seja a mãe do ex-namorado, o que confirma que ela era uma mulher mais velha que ele. Houve, então, o despertar para esse pensamento crítico que se deu a partir do tema da mulher na velhice: como as mulheres idosas são representadas? Por que o assunto é pouco retratado dentro da literatura? Essas são perguntas feitas, durante a pesquisa de IC, que acabaram tornando-se um mote para o trabalho de mestrado que passo a explicar agora.

Este trabalho não existiria sem outras mulheres que passaram por mim, principalmente as que fazem parte de meu convívio tão íntimo: minha avó e minha mãe. Isso porque, ao longo dos meus grandiosos 25 anos, foram elas que estiveram segurando minha mão e orando por mim, foram elas que acreditaram mais em mim do que eu mesma. Minha bisavó era analfabeta; minha avó só estudou até o final do Ensino Fundamental I; minha mãe se formou pedagoga; e eu estou escrevendo uma dissertação de mestrado. Engana-se quem pensa que essa é a minha história individual. Conceição Evaristo já elencava a ancestralidade em seu poema “Vozes-mulheres”:

[...]

A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela

A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.<sup>2</sup>

A mudança no status social da mulher com as gerações parece ser algo claro, mas essa evolução não se dá de maneira automática, é resultado das lutas de cada geração. No poema de Evaristo é possível perceber uma evolução nas trajetórias descritas: as mulheres escravizadas, a lavadeira de roupa favelada e, por fim, a escritora, o que nos mostra que a história de mulheres tende a progredir, felizmente, porém, sem se esquecer daquelas que vieram antes de nós.

Por tudo isso, começo a explicar, de fato, a minha pesquisa: a representação da subjetividade da mulher na velhice. Depois de estudar teorias sobre a literatura de autoria feminina, entendi que esse conhecimento não poderia ficar somente nas páginas dos livros, pois o que nos envolve vai além de uma pesquisa que deve ser guardada nos porões de uma biblioteca. Porém, uma pandemia nos traumatizou no início de 2020, com perdas doídas no mundo inteiro, e eu me questioneei, como Adorno<sup>3</sup> – quando disse que escrever poesia pós Auschwitz era um ato bárbaro – como escrever pós-pandemia? Como escrever sobre a vida subjetiva das mulheres se a realidade lhes arranca os poros? Como escrever poesia pós um governo extremamente autoritário, no ano de 2019 a 2022, que negava direitos básicos de sobrevivência, como a simples vacina? Enfim, com tudo isso, tirar resistência e mais voz para lutar pelos nossos direitos foi, de fato, um ato bárbaro. Foi aí que tudo começou, foi neste momento que minha pesquisa nasceu.

---

<sup>2</sup> Evaristo, Conceição. Vozes-mulheres. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/24-textos-das-autoras/923-conceicao-evaristo-vozes-mulheres>. Adaptado.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/3d7gw8/a-arte-apos-auschwitz-o-problema-da-representacao-do-holocausto>.

O tema, por escolha pessoal, deve-se à minha avó. Ela nasceu no ano de 1953, o que era considerado, pela Organização Mundial da Saúde, em 2020, como um grupo de risco para a pandemia de covid-19. Por isso, minha avó foi, mais uma vez, reservada ao espaço do lar em que morava (e mora) com meu avô. Eles não viam ninguém, nem mesmo nós da sua família. Então, eu me questioneei: que feminismo é esse o meu que reflete sobre a identidade feminina alheia, sendo que nem ligar para a minha avó eu sou capaz? Até que a ligação ocorreu e ela desabou: era difícil permanecer em casa sozinha, era difícil ter que fazer tudo sozinha, era assustador saber se ela ficaria viva e ainda assim ter que pensar na refeição que faria para meu avô jantar. Essa situação me levou a um posicionamento: eu precisava dizer para ela e sobre ela, sobre diversas avós que existem e que ficaram trancafiadas por segurança, todavia, por muito tempo na história, por obrigação.

Entendi que falaria sobre as mulheres mais velhas, mas como? Isso porque eu sou uma mulher jovem, que tenta entender essa condição. Foi com esse pensamento que na última iniciação científica eu já flertava com o tema, principalmente com os contos de Lygia Fagundes Telles, como já citado. E, dessa forma, as coisas foram começando a fluir.

As “minhas” escritoras, isto é, as mulheres das quais falarei nesta pesquisa foram conhecidas ao longo dessa jornada. Em 2020, em um dos cursos que fiz durante a pandemia, na época professora de graduação e minha orientadora da iniciação científica, Suely Leite, falou sobre sua pesquisa de pós-doutorado: as mulheres de Elvira Vigna. O encanto e a primeira escolha surgiram. Não foi difícil escolher que seria ela, o ruim foi escolher qual livro seria o elencado, já que são tantas representatividades e tantos bons romances. Escolhi o livro *Nada a Dizer*, e era ele, pois havia muito a dizer. Até então, a minha pesquisava estava definida, o meu pré-projeto de mestrado estava pronto, a minha inscrição para realizar a prova estava deferida, porém, não foi tudo tão simples, pois no meio do caminho, realmente, havia uma pedra: a reprovação. Fui reprovada na primeira vez que tentei entrar no curso do mestrado, e é claro que pensei em desistir, mas não foi o que eu fiz, e aqui estou.

Mais madura e mais consciente, pensei que havia tempo para deixar a minha pesquisa melhor e, em 2022, uma escritora foi convidada para dar uma aula inaugural para os alunos de mestrado e doutorado na UEL. Eu não estava entre eles, porém a conheci, pois, por meio de uma palestra aberta e on-line, consegui

ouvi-la: Maria Valéria Rezende. Desse modo, decidi que o outro livro escolhido seria *Quarenta Dias*.

Os comentários essenciais sobre ambos os livros da minha análise virão depois. O que cabe dizer neste capítulo introdutório é que entre outros temas, eles focalizam a temática da velhice.

No livro de Vigna temos uma mulher que em sua juventude apresentava posicionamentos e afastamento das regras modelares da sociedade, porém, em razão de uma traição sofrida, vem à tona uma mulher muito apegada a certos valores com os quais tenta romper. É a partir disso que ela entende, como pode, seu papel no mundo, demonstrando, por meio da escrita de uma carta, que se encontra em um momento diferente da juventude, em que o casamento, por escolha não convencional, passa por uma reavaliação, junto com novos papéis sociais que precisa assumir; já no livro de Rezende há uma mulher que se deixa dominar, muitas vezes, pelo mundo patriarcal que a envolve, e é na velhice que rompe com essas amarras. As duas protagonistas (uma sem nome, no caso do livro de Vigna; e Alice, de Rezende) tentam entender o momento em que vivem por meio da escrita, por isso, abordarei sobre como o gênero diarístico influencia na formação da identidade das personagens. É quando as protagonistas escrevem que elas conseguem entender seu lugar, ou seja, elas passam a se reconhecer a partir da escrita, o que mostra que tal ato pode ser uma válvula de escape em momentos conturbados pelos quais as duas passam.

Dessa forma, obras como *Nada a Dizer* (2010), de Elvira Vigna, revelam que o apagamento da mulher envelhecida não se dá apenas por questões corporais, e por falhas de vínculo em seu casamento, que se manifestam não apenas como traição conjugal, mas como quebra profunda de conexão entre o casal. A protagonista, após ser traída, não apenas lida com a rejeição amorosa, ela questiona sua própria identidade, a função da sua narrativa e o valor da experiência vivida. O “descartável” não é só o corpo, é a subjetividade que já não se encaixa nas lógicas de consumo, utilidade e legibilidade afetiva do mundo contemporâneo. O gesto literário de Vigna, portanto, não é apenas denunciar a invisibilidade da velhice feminina como um problema social ou existencial, e sim tensionar os próprios modos de narrar essa experiência. Em *Nada a Dizer*, a autora desconstrói as formas narrativas tradicionais ao evitar uma linearidade clássica, ao inserir digressões, hesitações, repetições e lacunas. Esses recursos, no nível formal, trazem os efeitos

subjetivos do envelhecimento e da ruptura afetiva. O discurso fragmentado da narradora, por vezes confessional e por outras autocrítico, pode ser lido como tentativa de dar forma a uma experiência marcada pela traição, pelo abandono e pela sensação de apagamento. No entanto, mais do que uma recomposição do sentido de si, esse discurso se constrói a partir de um movimento ambíguo, no qual a narradora frequentemente desloca o olhar para fora, fabulando versões sobre o relacionamento de N. com o marido.

A fabulação, nesse sentido, não funciona apenas como elaboração do trauma, mas também como estratégia de adiamento do confronto consigo mesma. Ao preencher a memória com hipóteses, cenas imaginadas e versões possíveis, a narradora constrói uma narrativa que se afasta da introspecção direta, reconhecendo, inclusive, o caráter excessivo e distorcido da linguagem.

Assim, *Nada a Dizer* não apenas tematiza o envelhecer feminino, mas incorpora à forma narrativa um sujeito que oscila entre a tentativa de compreender a própria experiência e a fuga dessa compreensão. A escrita acolhe o que é falho, incômodo e ambíguo, não como caminho de superação, mas como expressão de uma subjetividade que se constrói entre memória, imaginação e recusa de si, tal como ocorre, muitas vezes, na experiência do envelhecer enquanto mulher.

Essa exclusão também se manifesta em *Quarenta Dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, ainda que de forma mais sutil. A protagonista, Alice, é uma professora aposentada que se desloca para uma cidade distante sob o pretexto de ajudar na criação do neto, papel que a vincula imediatamente à função social de “avó cuidadora”, muitas vezes atribuída às mulheres idosas de forma automática, quase como destino biológico. No entanto, o que o romance revela é o incômodo da personagem com esse lugar pré-determinado, que não reconhece sua subjetividade plena. Ao se ver afastada do convívio familiar e lançada ao anonimato de uma cidade estranha, Alice inicia uma jornada que desafia tanto as normas sociais quanto a própria percepção de si. Maria Valéria Rezende desloca a figura da mulher idosa do espaço doméstico e a reinscreve na cidade como sujeito ativo da experiência.

A ideia de mulher velha é relevante, pois Alice tem por volta de 60 anos e a narradora de *Vigna* em média 57. Porém, os conceitos de velhice mudaram ao longo do tempo por discursos religiosos, médicos, econômicos e culturais. Na Antiguidade clássica, a velhice era associada à sabedoria e à autoridade moral. No entanto, com o avanço da modernidade, sobretudo a partir da industrialização, o velho passou a

ser visto como um sujeito improdutivo, frágil e socialmente descartável. No século XX, essa visão se intensifica diante do culto à juventude e da lógica neoliberal que valoriza a produtividade constante. Simone de Beauvoir (1970) já denunciava a condição da velhice como uma forma de exílio social, especialmente no caso das mulheres, cujos corpos envelhecidos deixam de ser desejados e passam a ser ignorados. No contexto brasileiro, Guita Debert (1999) destaca que a velhice vem sendo reinventada: se por um lado há uma medicalização e mercantilização do envelhecimento, por outro, surgem movimentos que reivindicam o direito à autonomia, à pluralidade e à voz na esfera pública. A velhice, portanto, não pode mais ser pensada como uma fase homogênea e passiva, e sim como um tempo múltiplo, marcado por disputas simbólicas, políticas e subjetivas.

Os romances, por apresentarem o tema da violência psicológica e da solidão feminina na velhice nos remete à realidade de diversas mulheres mais velhas, mostrando que a ficção pode imitar a vida, isto é, não é só dentro de livros literários que as mulheres passam por desafios, no mundo real isso as acomete.

Pretende-se discutir como a velhice feminina é representada na literatura contemporânea, com especial atenção à forma como certas experiências, como o cuidado com o lar, a criação dos filhos, as demandas conjugais e as pressões da vida profissional, atravessam as subjetividades das personagens. Nos romances analisados, esses aspectos não são apresentados de maneira direta como causas de anulação, eles emergem de forma sutil, por meio de lembranças, incômodos e reflexões fragmentadas, revelando uma tensão constante entre o que as personagens são e o que delas se espera. Assim, a literatura contemporânea não oferece respostas simplistas, mas constrói, por meio da memória e da escrita íntima, uma crítica às estruturas sociais e simbólicas que historicamente inferiorizam a mulher envelhecida (Beauvoir, 1970; Debert, 1999). Além disso, escrever sobre a experiência feminina, especialmente sobre corpos e subjetividades marcados pelo envelhecimento, configura-se como um ato político, uma vez que a narrativa literária passa a disputar sentidos e a dar visibilidade a identidades tradicionalmente silenciadas (Showalter, 1994; De Lauretis, 1987). Logo, meus objetivos são compreender e analisar as representações da velhice feminina nas obras *Nada a Dizer*, de Elvira Vigna, e *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, a fim de compreender como essas narrativas constroem subjetividades atravessadas por questões de gênero, envelhecimento, memória, sexualidade e deslocamento social.

Meus objetivos específicos são: examinar as trajetórias autorais de Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende, considerando o contexto de produção e recepção de suas obras; investigar como a literatura contemporânea brasileira acolhe temas como a velhice, a subjetividade feminina e a marginalização social, com ênfase na representação da velhice enquanto espaço de ruptura e ressignificação; compreender de que modo os romances, por meio de recursos como a memória, o diário e a autoficção, conferem voz a mulheres mais velhas; discutir a relação entre envelhecimento, sexualidade e invisibilidade social dentro da perspectiva de gênero; refletir sobre a potência da escrita íntima como forma de resistência e reconstrução identitária na velhice, já que as personagens em primeira pessoa usam o recurso da escrita para expressar seus sentimentos. Para isso, escrevem o que chamo neste trabalho de “diário”. Isso porque ambas as protagonistas recorrem à escrita como forma de organizar seus sentimentos, experiências e fragmentos de memória. Essa escrita, por sua vez, aproxima-se do gênero diário por ser marcada pela introspecção, pelo fluxo subjetivo e por uma interlocução consigo mesmas ou com um outro ausente. Essa estrutura favorece a elaboração das experiências traumáticas, dos sentimentos de perda, deslocamento e exclusão que atravessam as protagonistas, permitindo que construam um sentido possível para aquilo que viveram.

Ademais, o uso da memória é um elemento constitutivo do gênero diário, já que sua escrita se ancora na retomada e na elaboração de acontecimentos passados. No entanto, quando essa escrita é empreendida por personagens mulheres envelhecidas, como nas obras analisadas, a memória adquire uma densidade particular: ela se entrelaça a questões de identidade, invisibilidade social e experiências afetivas marcadas pela exclusão. Como destaca Marilene Weinhardt (2008), a memória na ficção pode operar como gesto de resistência, e é justamente nesse gesto que as narradoras constroem suas subjetividades.

Os teóricos usados neste trabalho serão muitos, mas alguns acompanharão toda a estrutura do trabalho, como: Simone de Beauvoir (1991), quando penso sobre a mulher ser “o outro” e quanto à velhice do ser humano; Lúcia Osana Zolin (2009), para abordar sobre a literatura de autoria feminina e sua trajetória no Brasil; Ecléa Bosi (2023), para nos mostrar sobre a memória dos velhos em nosso país; Regina Dalcastagnè (2005; 2012) para o livro de Maria Valéria Rezende, que aborda sobre como a cidade moderna é composta por inúmeras pessoas que estão à margem, e

sua colaboração para discussões sobre a literatura contemporânea; Michele Perrot (2007), que nos conta sobre a história das mulheres no Brasil; Leyla Perrone-Moisés (2018), quanto às intertextualidades da literatura do século XXI; minha orientadora, Suely Leite (2019), principalmente no livro de Vigna, já que ela fez um pós-doutorado sobre as mulheres de Elvira Vigna; Elaine Showalter (1985), para falarmos sobre a literatura feminista. Quanto à bibliografia masculina? Ela irá aparecer, é fato, já que seria bom se eu conseguisse uma bibliografia somente com nomes femininos, porém, isso fica, quem sabe, para um próximo trabalho, pois vou usar Erick Karl Schøllhammer (2009), Anatol Rosenfeld (2009), Giorgio Agambem (2009), Pierre Bourdieu (1999), Michel Foucault (1992), entre outros.

A presente dissertação organiza-se em três seções principais, além das considerações, que buscam articular a teoria feminista com a análise de obras da literatura brasileira contemporânea, de modo a compreender como vozes femininas têm problematizado identidades, corpos e experiências de marginalidade.

A primeira seção, intitulado “*Vozes da contemporaneidade: rupturas, traumas e identidades*”, apresenta o referencial teórico que sustenta a pesquisa. Em um primeiro momento, discute-se o papel das personagens femininas na literatura brasileira contemporânea, à luz da crítica feminista, situando autoras como Elaine Showalter, Teresa de Lauretis e Hélène Cixous. Em seguida, a subseção “*A visibilidade da literatura feminina contemporânea*” reflete sobre o espaço conquistado pelas escritoras brasileiras nas últimas décadas. Na sequência, “*O corpo envelhecido e a recusa do silêncio*” aborda como a literatura atual tem ressignificado as representações da velhice feminina, frequentemente marcadas pela exclusão e pelo apagamento social. Por fim, “*Entre o íntimo e o público: o gesto diarístico na literatura contemporânea*” discute o uso da escrita íntima (cartas, diários e memórias) como forma de resistência e de expressão subjetiva.

A segunda seção, “*Elvira Vigna e a construção da subjetividade feminina em Nada a Dizer*”, dedica-se à análise da obra de Elvira Vigna, investigando como a autora tensiona os limites entre silêncio, trauma e linguagem. A subseção “*Escrever para sobreviver: a narradora sem nome em Nada a Dizer*” trata da voz fragmentada e irônica da protagonista, cuja escrita se torna forma de elaboração da dor. Em “*Narrar o insuportável: violência e trauma na escrita de Elvira Vigna*”, discute-se a representação do sofrimento e o modo como o texto transforma o trauma em discurso. Por fim, “*A mulher sem nome: envelhecer em Nada a Dizer*” analisa a

velhice feminina como experiência marginal, como possibilidade de autoconhecimento e resistência simbólica.

A terceira seção, *“Maria Valéria Rezende e Quarenta Dias: literatura, militância e deslocamentos”*, centra-se na obra da escritora paraibana, observando como a narrativa de Alice evidencia o poder das palavras e a experiência da errância. Em *“A palavra que vaga no silêncio”*, analisa-se a linguagem fragmentada e o diário como espaço de solidão e expressão. O subcapítulo *“Ausências que gritam: o trauma em Quarenta Dias”* reflete sobre as perdas e ausências que atravessam a personagem, relacionando a escrita à reconstrução de si. Por fim, *“A memória em Quarenta Dias”* aborda a dimensão memorialística da obra e sua relação com o ato de narrar como gesto político e existencial.

As considerações retomam as principais reflexões desenvolvidas ao longo da pesquisa, destacando como Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende, por meio de vozes femininas fragmentadas e resistentes, contribuem para ampliar a visibilidade e a complexidade da experiência das mulheres na literatura brasileira contemporânea.

# 1 VOZES DA CONTEMPORANEIDADE: RUPTURAS, TRAUMAS E IDENTIDADES

“A palavra é meu domínio sobre o mundo.”

Clarice Lispector

Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), afirma que a literatura contemporânea não é somente aquela que fala do momento presente, e sim aquele que enxerga seu tempo, pois na contemporaneidade há um sentimento de urgência, já que o hoje é efêmero e precisa ser relatado. Estamos diante de escritores com uma escrita identitária, já que as chamadas minorias agora se apresentam e se representam.

Tanto *Nada a Dizer* (2010), de Elvira Vigna, quanto *Quarenta Dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, realizam aquilo que Karl Erik Schøllhammer identifica como um gesto essencial da literatura contemporânea: a exposição das zonas marginais do presente. Em Vigna, trata-se da subjetividade da mulher envelhecida, rejeitada e sem nome, que desafia as formas convencionais de afeto e identidade. Em Rezende, a protagonista percorre territórios invisibilizados da cidade, abrindo-se à experiência do outro e à dimensão ética do encontro. Em ambos os casos, a ficção não busca capturar a “realidade objetiva”, porém aquilo que a sociedade tende a apagar: os afetos rejeitados, os corpos descartáveis, as falhas da linguagem e da escuta.

Para dizer que os livros fazem parte de uma contemporaneidade, é preciso que se entenda a do que se trata o termo. Karl Erik Schøllhammer pontua tais características em seu estudo *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009). Ele entende que o Modernismo, sobretudo o brasileiro, foi essencial quando pensamos em uma ruptura com o clássico, principalmente com picos criativos de grandes nomes, como Guimarães Rosa, mas o contemporâneo surge para romper mais com as barreiras:

Se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação (Schøllhammer, 2009, p. 12, grifo meu).

Como observa Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 17), a literatura contemporânea brasileira “não se caracteriza tanto por representar a atualidade, e por expor as zonas marginais do presente, aquilo que a sociedade tende a silenciar

ou apagar”. Nessa mesma linha, Regina Dalcastagnè (2012, p. 16) mostra que “os romances contemporâneos buscam, sobretudo, dar visibilidade a sujeitos e experiências historicamente excluídos da narrativa nacional”.

*Nada a Dizer*, de Elvira Vigna, e *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, inserem-se nesse cenário ao trazerem à cena o íntimo feminino envelhecido, exposto com crueza e sem idealizações, em uma escrita que tensiona os limites entre ficção e testemunho. Por meio de uma estética marcada pela memória, pelo diário e pela hesitação da linguagem, essas obras elaboram uma forma de resistência frente à invisibilidade, construindo uma subjetividade em constante reformulação.

O escritor contemporâneo precisa, necessariamente, entender o mundo em que vive e mais que isso: precisa denunciar as mazelas existentes na sociedade, pois: “Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62). Agamben, ao salientar isso em seu texto: *O que é o contemporâneo?* (2009) utiliza a metáfora da escuridão para ressaltar que o contemporâneo é capaz de ver mais do que os olhos podem enxergar, ou até mesmo iluminar o que por muito tempo ficou escondido.

Ainda sobre Agamben (2009), quando o filósofo está em uma procura do que é ser contemporâneo, cita Roland Barthes, o qual diz: “Numa anotação dos seus cursos no College de France, Roland Barthes resume-a deste modo: ‘O contemporâneo é o intempestivo’” (Agambem, 2009, p. 58). Ao interpretar tais pensamentos, percebe-se que os autores contemporâneos não olham para seu tempo de maneira despretensiosa, pois eles enxergam e entendem o mundo no qual se inserem. Nos romances elencados no corpus, tanto Elvira Vigna quanto Maria Valéria Rezende constroem narradoras que demonstram uma consciência crítica sobre o mundo em que estão inseridas.

Pensando em contemporaneidade enquanto tema, a presença de elementos atuais nas obras literárias não é, por si só, uma novidade histórica, já que diferentes períodos da literatura buscaram representar aspectos de sua época. No entanto, na literatura contemporânea esse gesto adquire novos contornos: em vez de pretender espelhar a sociedade de maneira totalizante ou objetiva, as narrativas voltam-se para experiências singulares, subjetivas e frequentemente marginalizadas. O que se tem, portanto, não é um espelho liso e fiel, é uma escrita consciente de sua própria fragmentação e do recorte que opera. Em *Nada a Dizer* e em *Quarenta Dias* essa

representação do presente é mediada por narradoras que habitam zonas de silêncio, seja por envelhecimento, abandono, exílio, seja pela invisibilidade, e que, ao narrar o cotidiano, escancaram tensões sociais, afetivas e políticas que estruturam o mundo em que vivem.

Na contemporaneidade, sabe-se que, segundo Bakhtin (2015), a construção do romance se dá por meio de um gênero aberto e híbrido. O autor relata que uma das temáticas centrais do gênero é a inadequação do herói às estruturas sociais e aos discursos dominantes. Esse conceito pode ser observado nas protagonistas de *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias*, que vivenciam situações de deslocamento subjetivo e social, especialmente atravessadas pela condição de serem mulheres envelhecidas em um mundo que frequentemente as silencia ou marginaliza.

O exemplo do romance-diário é recorrente na literatura contemporânea, que se caracteriza, entre outros aspectos, pela desconstrução dos gêneros literários tradicionais. Essa ruptura não é vista como perda de valor estético, mas como um gesto de abertura à pluralidade de formas, registros e discursos. Com base em Schøllhammer (2009), os escritores contemporâneos realizam uma inflexão importante ao abandonar a ideia do “grande romance” fechado, totalizante e canônico, voltando-se para narrativas que dialogam diretamente com a realidade social, afetiva e política do presente. Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende exemplificam esse movimento ao construírem obras que, por meio de estruturas fragmentadas, da escrita do íntimo e da incorporação de múltiplos gêneros discursivos (como o diário, o bilhete e o relato), colocam suas personagens em contato direto com as tensões do mundo em que vivem. São autoras que não apenas narram a realidade, elas participam ativamente dela por meio da linguagem.

Essa característica, por sua vez, torna as personagens mais humanas, pois reflete a complexidade, a incompletude e o movimento que definem a experiência subjetiva, especialmente na literatura contemporânea. Essa ideia pode ser associada aos romances analisados: tanto Alice, em *Quarenta Dias*, quanto a narradora de *Nada a Dizer* revelam um profundo desconforto com a realidade que enfrentam. A primeira se vê deslocada ao chegar a uma cidade desconhecida, marcada por exclusão e solidão; a segunda tenta elaborar o impacto da traição e da rejeição. Em ambos os casos, as protagonistas buscam formas de sobrevivência emocional e simbólica por meio da escrita, enfrentando os traumas e as rupturas que as atravessam.

Quando pensamos sobre essa literatura tão ampla, percebemos que ela direciona nossos olhares aos livros escolhidos, tanto pela forma quanto pelo conteúdo. Isso porque eles não seguem uma ordem linear de narrativa, já que, como dito, são divididos em uma espécie de diário e não em capítulos, como os romances tradicionais.

Além de todas essas características, a literatura contemporânea quebra o silêncio dos marginalizados, visto que antes tínhamos uma literatura contada sobre eles, e agora eles são os personagens principais de suas próprias histórias. Todavia, não é tudo tão simples para as minorias sexuais e raciais. Regina Dalcastagnè apresenta uma pesquisa desenvolvida entre os anos de 1990 e 2004 e publicado na obra *A personagem do romance brasileiro contemporâneo*, em 2005, na qual podemos identificar dados interessantes no que diz respeito à idade presente na autoria e na construção das personagens.

A faixa etária dos escritores predomina entre os 50 a 59 anos, e a menor porcentagem é a partir dos 80 anos: “Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrando na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (Dalcastagnè, 2005, p. 162). Já a faixa etária das personagens se concentra na idade adulta. A velhice, no sexo feminino, por sua vez, exerce a porcentagem de 8,5%, de 258 romances analisados, o que se encaixa em uma média de 40 romances:

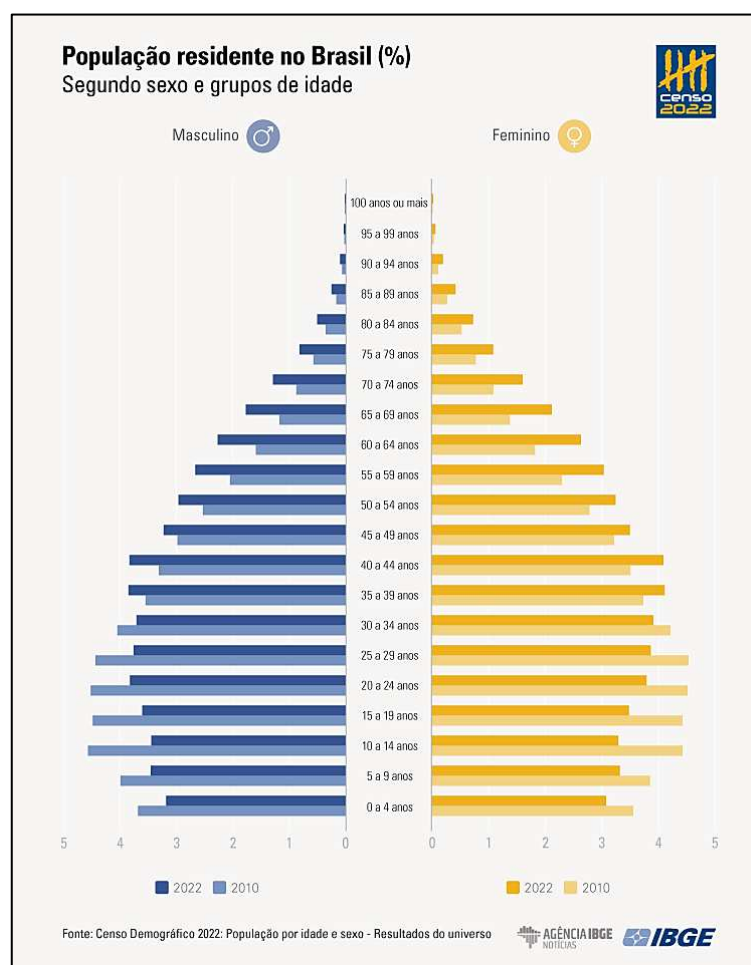
Em termos percentuais, a proporção de idosos entre as personagens do *corpus* não se afasta muito da população brasileira. Os maiores de 60 anos eram 8,6% da população em 2000, dentro de uma tendência nítida de ampliação de seu peso demográfico. As mulheres são a maior parte deste grupo etário, com uma proporção ainda maior nas faixas mais idosas – o fenômeno chamado de “feminização da velhice” (Camarano, 2002, p. 6) – tendência que se inverte ligeiramente nas personagens (Dalcastagnè, 2005, p. 167, grifo meu).

A citação de Regina Dalcastagnè é extremamente relevante quando se pensa na representação feminina na velhice, porém, os números elencados por ela em 2005, sobre os anos 2000, não são mais uma realidade. Segundo o censo de 2022, o número de idosos subiu 57,4% em 12 anos<sup>4</sup>:

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2023/10/censo-2022-numero-de-idosos-na-populacao-do-pais-cresceu-57-4-em-12-anos>.

**Figura 1 – Pirâmide de idade da população brasileira**



Fonte: IBGE (2022)

Com base na pirâmide, quase invertida hoje em dia, é possível analisar os dados de 2010 a 2020, e os números começam a aumentar para as mulheres a partir de 35 anos. Isso se dá devido a uma vida contemporânea que traz mais qualidade de vida, mais acesso à educação, à saúde e ao bem-estar. Por isso, essas mulheres mais velhas têm capacidade de chegarem à velhice com um bom desenvolvimento mental e físico. Porém, é fato que estamos falando de um grupo seletivo, já que a classe média-alta possui muito mais benefícios do que a classe operária.

Em 2021, Dalcastagnè propõe uma nova pesquisa: “Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas” e, ao analisar a construção das personagens no romance brasileiro contemporâneo, chama atenção não apenas para a baixa presença da velhice feminina, mas também para a forma desigual como a idade é atribuída a homens e mulheres nas narrativas literárias.

É notável, também, como as mulheres representadas são mais jovens do que os homens. Para os fins da pesquisa, foram definidas seis faixas etárias – infância, adolescência, juventude, idade adulta, maturidade e velhice –,

sem que fossem estabelecidas fronteiras rígidas, já que as pessoas amadurecem em momentos diferentes de suas vidas, de acordo com suas origens sociais e trajetórias. Valiam os indícios presentes no texto. Em muitos casos, as personagens transitavam por mais de uma faixa etária; foi criada ainda a categoria “múltiplas idades”, para aquelas personagens que, no romance, eram representadas em muitas fases da vida. A Tabela 6 mostra a concentração das personagens do sexo feminino na faixa “juventude”, em proporção muito superior à dos homens – que, por sua vez, têm presença muito maior do que elas na faixa etária “maturidade”. Vale indicar, ainda que não seja possível estabelecer uma explicação, que essa disparidade, que aparece com nitidez no quadro geral, é ligeiramente mais acentuada nas personagens de escritoras mulheres. (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 124).

A observação de Dalcastagnè evidencia que a literatura brasileira contemporânea tende a associar a experiência feminina à juventude, enquanto reserva aos homens a maturidade como espaço narrativo legítimo. Tal assimetria revela que o envelhecimento feminino, além de pouco representado, é frequentemente deslocado para fora do centro da narrativa, reforçando estereótipos que vinculam o valor da mulher à juventude e à vitalidade corporal. Esse dado torna-se ainda mais significativo quando se observa que a disparidade se acentua inclusive em romances escritos por mulheres, o que sugere a internalização de padrões culturais que dificultam a representação da velhice feminina como experiência complexa e digna de protagonismo. Nesse sentido, romances como *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias* operam um deslocamento importante, ao colocarem mulheres envelhecidas no centro da narrativa, tensionando uma tradição literária que historicamente privilegiou corpos femininos jovens e silenciou as experiências da velhice.

Regina Dalcastagnè em sua outra pesquisa: *Literatura Contemporânea: um território contestado* (2012), debruça-se sobre a realidade urbana na literatura contemporânea, que tem como função denunciar as mazelas sociais, isto é, mostrar o Brasil que é, muitas vezes, escondido da mídia e da visão da população. Um Brasil que por muito tempo não pôde estar na Literatura (pelo preconceito), mas que hoje resiste e aparece, não precisando mais sair pela porta dos fundos, como faziam os negros no tempo da escravidão, e sim pela porta da frente, com a cabeça erguida e um livro assinado.

Os conflitos sociais, típicos da contemporaneidade, estão presentes nas obras de Vigna e Rezende, mas não como simples pano de fundo ou como gatilhos automáticos para o autoconhecimento. Ao contrário, esses problemas (o abandono,

a violência simbólica, a invisibilidade e o deslocamento) funcionam como tensões que atravessam a subjetividade das personagens, gerando movimentos internos nem sempre resolutivos. A narrativa, nesse sentido, não garante um percurso linear de amadurecimento, ela constrói personagens que tentam, em meio ao caos, encontrar um modo de continuar. É nesse esforço ético e narrativo que se inscreve a potência da literatura contemporânea de Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende.

Essa efervescência da contemporaneidade evidencia que há espaço para resistência às ordens vigentes, especialmente por parte de autoras como Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende. Embora as mulheres sejam numericamente maioria na sociedade brasileira, continuam ocupando uma posição de minoria social, no sentido de estarem sub-representadas em espaços de poder, prestígio e circulação simbólica. A escrita de ambas revela essa desigualdade, ao dar centralidade a personagens femininas envelhecidas, deslocadas, afetivamente rejeitadas e socialmente invisibilizadas, mostrando que a literatura pode ser um espaço de resistência e escuta.

#### 1.1 PERSONAGENS FEMININAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA À LUZ DA CRÍTICA FEMINISTA

Pesquisar sobre mulheres coloca-me como uma pesquisadora crítica e consciente dos silenciamentos enfrentados por elas, visto que ao lembrarmos dos períodos literários brasileiros, não podemos elencar nenhum nome feminino no Barroco e nem no Arcadismo (quando estudado na educação básica e nos próprios cursos de Letras). Será no Romantismo, e descoberto há pouco tempo, que teremos a primeira voz feminina na Literatura Brasileira: Maria Firmina dos Reis. Todavia, mesmo antes dela mulheres já escreviam, como nos mostra Zahidé Muzart em *Escritoras Brasileiras no Século XIX: Antologia*, tendo seu primeiro volume publicado em 1999 e o segundo em 2004. Os livros reúnem importantes produções literárias femininas na época citada, incluindo poesia, prosa, ensaio e crônicas, com o objetivo de dar voz e luz à essas mulheres que foram esquecidas/apagadas da literatura, dentre elas, temos: Nísia Floresta, Júlia Lopes de Almeida, Maria Firmina dos Reis, Francisca Senhorinha da Motta Diniz, Maria Carolina de Jesus Pereira etc.

Depois, novos nomes começam a aparecer, principalmente no Modernismo, sendo as mais reconhecidas: Cecília Meireles; Rachel de Queiroz; Lygia Fagundes Telles; Clarice Lispector. Entretanto, é sempre importante ter em mente que muitas

outras mulheres escreveram nesse período e não obtiveram o mesmo reconhecimento, como Elvira Foeppe, Gilka Machado, Pagu, Hilda Hilst etc.

Entende-se que, embora outras fases da literatura brasileira tenham representado com vigor as dificuldades enfrentadas pelas mulheres, como em *Memórias de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, ou mesmo nos contos de Clarice Lispector, é na literatura contemporânea que essas subjetividades ganham maior espaço de centralidade, complexidade e multiplicidade. Ou seja, a diferença não está apenas no “tema” da dificuldade de ser mulher, mas na maneira como essa experiência é explorada: com narradoras que olham o mundo com uma perspectiva própria, com corpos envelhecidos, periféricos e fragmentados, além de haver uma literatura contemporânea escrita por autoras que rompem com estruturas narrativas, desestabilizando a lógica tradicional. Assim, é possível entender que a literatura contemporânea acolhe as subjetividades de maneira mais marcante, abrindo-se para vivências que antes eram marginalizadas ou apenas sugeridas, e permitindo que essas vozes ocupem plenamente o centro da narrativa, como *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo; *Tudo é rio*, de Carla Madeira, entre tantas obras.

As autoras contemporâneas mulheres escrevem de forma mais autêntica sobre as personagens femininas. Isso se explica pelo chamado “olhar de dentro” na literatura de autoria feminina, o qual pode ser analisado a partir de reflexões teóricas fundamentais dos estudos de gênero. Para Hélène Cixous (2014), por exemplo, é necessário que as mulheres escrevam a partir do corpo e da experiência, em um gesto de ruptura com a linguagem patriarcal que historicamente as silenciou. A autora propõe a *écriture féminine*, ou escrita feminina, como forma de devolver à mulher sua presença simbólica no texto. É possível entender o “olhar de dentro” como a emergência de experiências corporificadas e historicamente situadas, e não como expressão de uma identidade feminina universal. Autoras contemporâneas como Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende constroem narrativas que expõem subjetividades femininas em crise, que mostram experiências de invisibilidade, de dor, de desejo e de resistência, não apenas como conteúdo temático, mas como forma de organização do discurso.

Ao pensarmos na crítica literária, Lúcia Osana Zolin (2005) nos mostra que a Crítica Feminista está preocupada em romper os discursos tradicionais da literatura, em que a mulher era colocada em posições de submissão:

Tais discursos [masculinos] não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura. Assim, a crítica feminista trabalha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher e as demais oposições associadas a esta, numa espécie de versão do pós-estruturalismo (Zolin, 2005, n.p).

Preciso reafirmar que nem sempre tudo foi simples para as mulheres, principalmente quando se refere a corpus de pesquisa acadêmica. Vamos aos exemplos: em 1985 surge o Grupo de Trabalho à Mulher na Literatura, junto com a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) e, a partir desta data, as pesquisas sobre a mulher na literatura começaram a ser desenvolvidas com maior impulso.

O Grupo de Trabalho “A Mulher na Literatura” foi criado em 1985 com o objetivo de reunir pesquisadoras/es interessadas/os no tema, atuando como fórum para discussão, troca de experiências e veiculação de pesquisas sobre a mulher na literatura, em diálogo permanente com perspectivas informadas pela crítica feminista e pelos estudos de gênero. *Atualmente, o GT conta com mais de cinquenta integrantes*, incluindo as que têm se empenhado em fortalecer e divulgar as atividades do grupo desde a sua formação (n.p. grifo meu)<sup>5</sup>.

É interessante pensar que o número de pesquisadores é pequeno diante do quadro de professores pesquisadores das universidades brasileiras. O que nos mostra que pesquisadores sobre a mulher, sobretudo dentro da literatura ainda se mantém escasso.

No plano de trabalho, proposto pelo GT, de 2023 a 2025, coordenado pela professora Luciana Borges (UFCAT) e pela vice coordenadora Suely Leite (UEL), propõem-se, dentre tantas outras coisas, a publicação de livros/e-books que deem visibilidade ao trabalho de pesquisadores sobre o assunto; o que é extremamente relevante quando pensamos que o tema precisa ter mais luz.

Diante dos fatos expostos, compreende-se a relevância de se pesquisar a literatura escrita por mulheres. Como demonstra Simone de Beauvoir (1991), “a mulher é definida e diferenciada em relação ao homem, e não ele em relação a ela; ela é o inessencial diante do essencial. Ele é o Sujeito, ele é o Absoluto: ela é o Outro” (p. 11). Essa definição evidencia como, historicamente, as mulheres foram construídas em relação de subordinação, mesmo quando presentes no centro das experiências sociais.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://anpoll.org.br/gt/a-mulher-na-literatura/>.

Pensando na mulher ser o “outro”, Luiza Lobo (2011) nos diz que: “Ser o outro, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no ‘sério’ mundo acadêmico ou literário” (Lobo, 2011, p. 1). Nessa mesma linha de raciocínio, Virgínia Woolf (2014) já dizia em sua obra *Um teto para todos*, publicada em 1929, que muitas mulheres escreviam de forma silenciosa em casa, usando até mesmo pseudônimos, pois era por meio da escrita que elas poderiam reivindicar seus direitos. Ela acrescenta que as mulheres eram constantemente destinadas ao espaço doméstico, encarregadas do cuidado com o marido e os filhos, enquanto aos homens era reservado o direito de explorar o mundo e escrever sobre ele. Essa divisão desigual de funções contribuiu para a exclusão feminina do campo literário por séculos. Dessa maneira, percebe-se que o processo de se tornar escritora e alcançar reconhecimento profissional nunca foi fácil para as mulheres.

Isso, por sua vez, é o reflexo de uma sociedade que exclui as mulheres de muitas esferas, a exemplo da Academia Brasileira de Letras que, dentre todos os anos, só teve 11 mulheres, a primeira somente em 1977. Por isso, a divulgação desses livros e a leitura deles em âmbitos escolares é de extrema importância para a existência de uma sociedade mais igualitária:

Isto significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela redistribuição da riqueza como pelo reconhecimento das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos: o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta experiência por trabalhadores, mulheres, negros, índios, gays, deficientes. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela ainda retém. *Daí a necessidade de democratizar o fazer literário – o que, no caso brasileiro, inclui a universalização do acesso às ferramentas do ofício, isto é, o saber ler e escrever* (Dalcastagnè, 2005, p. 19-20, grifo meu).

Por causa disso tudo, os clássicos da Literatura sempre acabam sendo os de homens brancos e quem elenca isso é um apreciador tremendo do cânone, sendo ele o norte-americano Harold Bloom, professor de Yale e pesquisador, que em sua obra *O cânone ocidental* (1995) defende a existência de uma verdadeira literatura, aquela considerada universal. Para isso, ele lista os melhores escritores do Ocidente, que conta, em sua grande maioria, com os homens ingleses, como William Shakespeare, há também escritores de outras nacionalidades, como Eça de Queirós, Jorge Luiz Borges e Italo Calvino. Bloom foi muito criticado, anos depois, por uma seleção tão elitista de escritores: “Além de defender a permanência do cânone, Bloom critica as universidades americanas pelo espaço cedido aos estudos de gênero e estudos raciais [...]” (Mazzoni, 1997, p. 2). Ou seja, a pesquisadora

Vanilda Salignac Mazzoni mostra que Bloom, além de criar um cânone exclusivamente ocidental, critica os estudos pós-coloniais, o que, por consequência, estende sua reprovação aos estudos de gênero.

Em junho de 2024, o Senado brasileiro discutiu um projeto que propõe incluir nos currículos escolares o estudo de mulheres na história, nas ciências e nas artes, indicando um movimento em direção a um ambiente educacional mais plural e inclusivo. No entanto, é preciso reconhecer que essa pauta enfrenta resistências históricas e recentes. Durante o governo de Jair Bolsonaro (2019–2022), por exemplo, houve retrocessos em políticas voltadas à equidade de gênero na educação e na cultura, acompanhados de declarações públicas que foram amplamente criticadas por seu teor misógino e conservador. Tais tensões revelam que o reconhecimento das mulheres como sujeitos históricos e intelectuais é um campo de disputa simbólica e política no Brasil contemporâneo.<sup>6</sup> Isso mostra que estamos dando passos em busca de um ambiente mais plural.

Cabe o questionamento: o que é, então, ser mulher em nossa sociedade? Os conceitos de feminilidade impostos ao gênero feminino já percorrem gerações, isso porque Simone de Beauvoir já afirmava, em 1949, quando publicou o célebre *O segundo sexo* que ninguém nasce mulher, torna-se. Isto é, há atributos e padrões estabelecidos que definem uma mulher somente pelo seu sexo. No entanto, o que realmente é ser uma mulher? A própria natureza humana separa os machos – sujeitos ativos socialmente – das fêmeas – submissas e caracterizadas como o “outro”? É o que Beauvoir tenta responder em seu livro. Sabemos, todavia, dessas falácias, que nos fizeram acreditar que eram reais.

Manoelly Rodrigues da Silva (2021), em seu artigo “A questão do gênero feminino e da feminilidade: nasce ou torna-se?” salienta que há diferenças entre sujeito-mulher e ser-mulher, diz ela:

Sujeito-mulher é uma forma de contestação e ressignificação da conceituação, que durante a história da humanidade, colocou o gênero feminino como o Outro, como coadjuvante da história e tornando o homem como o centro e sujeito, Desta forma, aqui tentemos, pois, introduzir a mulher no espaço que à muito lhe foi renegado, o espaço do ser-mulher. O segundo conceito, que já citei, é o caráter de trazer a mulher como também parte integrante do conceito universal de Ser, que Aristóteles e Parmênides, na Grécia Antiga, filosofaram. E traremos também o que Beauvoir entende

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2024/06/23/senado-debate-projeto-que-exige-conteudo-feminista-nas-escolas.ghtml>.

por Ser, para que este conceito Ser-Mulher, seja remodelado para o Existente-Mulher (Silva, 2013, p. 4).

Com base nisso, entende-se que pensar a feminilidade não se resume a um corpo biológico, pois envolve as múltiplas transformações sociais, culturais e simbólicas que constroem o que significa “ser mulher”. Nesse sentido, dar visibilidade às vozes femininas na literatura é uma forma de reverter o silenciamento histórico e contribuir para a resignificação da experiência feminina no mundo. Cecil Jeanine Zinani (2013) salienta que a crítica feminista recai os olhares para a Literatura Contemporânea a partir de novas formas de representações, como a desconstrução de padrões androcêntricos.

Sobre a crítica literária feminista, é possível dizer que ela surge no Brasil em meados de 1980, com contribuições significativas de Zahidé Muzart:

A multifacetada intelectual foi pioneira nos estudos sobre Mulher e Literatura no nosso país e trabalhou nessa missão até os seus últimos dias, sem demonstrar cansaço ou desânimo diante das muitas dificuldades encontradas. Pelo contrário, cada adversidade era respondida com uma nova ação (Hellmann, 2017, p. 3).

Dessa forma, analisar a literatura produzida por mulheres é não apenas valorizar uma produção estética historicamente silenciada, é acessar, por meio da ficção, questões estruturais que moldam a experiência feminina. A escrita literária se torna uma via legítima e potente para compreender as amarras sociais, culturais e simbólicas que por muito tempo restringiram as possibilidades de existência das mulheres. Nesse sentido, a literatura não é um simples pretexto, mas um espaço de elaboração crítica e subjetiva que permite revelar, tensionar e, por vezes, romper com os discursos normativos que sustentam a desigualdade de gênero.

A citação de Gerda Lerner, retomada por Elaine Showalter, ajuda a compreender a importância de uma literatura escrita por mulheres e centrada em personagens femininas: “As mulheres têm sido deixadas de fora da história não por causa das conspirações maldosas dos homens em geral ou dos historiadores homens em particular, mas porque temos considerado a história somente em termos centrados no homem” (Lerner, 1981 apud Showalter, 1994, p. 45). Essa perspectiva revela que a exclusão da mulher da narrativa histórica não se deu apenas por omissão, também por uma lógica de construção centrada na experiência masculina como universal. A literatura, nesse contexto, torna-se um espaço de reescrita da história. Autoras como Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende, ao colocarem mulheres

envelhecidas, deslocadas e reflexivas como protagonistas, desafiam a lógica tradicional da narrativa e inscrevem na ficção o que a história oficial por muito tempo deixou de lado.

Ao destacar a importância de dar visibilidade à produção literária feminina, é possível retomar as palavras de Michelle Perrot (2007), para quem “A história das mulheres é, em grande parte, uma história em falta. Durante muito tempo, ela permaneceu invisível, inaudível, como se nada houvesse para dizer” (p. 7). Essa afirmação não denuncia apenas a ausência numérica de mulheres nos relatos históricos, aponta para um apagamento simbólico mais profundo: o de suas experiências, afetos, conflitos e trajetórias. Por isso, *Nada a Dizer*, de Elvira Vigna, e *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, inscrevem-se como gestos literários que desafiam esse silêncio. A literatura torna-se um espaço de escuta e reinscrição, em que essas vozes, que eram tidas como excluídas, narram, questionam e resistem.

Para a própria Maria Valéria: “Todos os meus livros falam dos excluídos, porque só posso falar do que conheço. É um tema que quase desapareceu da literatura brasileira” (Rezende *apud* Freitas, 2016). Ademais, ela tem muita consciência do local de onde fala:

Se eu escrevo sobre uma educadora no sertão nordestino, sou taxada de regionalista. Mas quem escreve literatura da alcova e bar ambientado em bairro de classe média de São Paulo não é chamado de bairrista. É considerado autor de literatura urbana universal (Rezende *apud* Freitas, 2016).

Logo, atualmente, o preconceito contra certas localidades e culturas se mantêm. No caso da autora, com a dicotomia entre Nordeste e Sudeste, entre o sertão e a cidade. Há um julgamento de valor da literatura que ela escreve, que é tida como regionalista, com todo o peso pejorativo que o termo carrega, em oposição ao alcance universal e supostamente superior da literatura que tem como foco os grandes ambientes urbanos.

Vigna também tem consciência sobre escrever sendo mulher, pois diz ela sobre o machismo presente na literatura:<sup>7</sup>

A língua portuguesa nos prega uma peça: uma das grandes e eu fico sem saber se o feminino me coloca na concorrência com outras grandes escritoras que, sim, temos. Ou se, por um milagre, o machismo e o sexismo não estão atuantes e seria eu um dos grandes escritores – independente de gênero – de hoje. Prefiro a segunda opção! (Vigna, 2016, n.p).

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://elvira.vigna.com.br/entre-a-palavra-e-a-imagem-entrevista/>.

Portanto, *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias* são como narrativas centrais para se compreender não apenas a literatura contemporânea brasileira, e os modos pelos quais sujeitos historicamente marginalizados, no caso mulheres envelhecidas, são representados na ficção. Ao recusar modelos tradicionais de protagonismo e apostar nessas vozes, Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende desmontam a ideia de uma identidade feminina estável. Mais do que retratar minorias sociais, esses romances interrogam os discursos que as constituem com esse rótulo.

É importante elencar que este trabalho analisa as personagens femininas com base na ginocrítica. Esse termo, cunhado por Elaine Showalter, começou de fato a analisar a produção feita por mulheres, e com ela a pesquisadora percebeu que as mulheres têm uma escrita extremamente diferente daquela feita por homens. Tal conceito, presente no ensaio *A crítica feminista no território selvagem* (1994), estabelece uma crítica literária feita por mulher e sobre mulheres, com base em uma perspectiva interna, ou seja, analisando como as mulheres escrevem, que temas abordam, como constroem suas personagens e estilos:

A crítica feminista mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres. A segunda forma da crítica feminista produzida por este processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres [...] Como não existe um termo em inglês para esse discurso crítico especializado, inventei o termo ginocrítica. (Showalter, Elaine *in* Hollanda, Heloisa Buarque de., 1994, p. 29).

Showalter mapeia as diferentes teorias críticas: crítica feminista, inglesa, marxista, francesa, psicanalítica, americana, textual. Diz ela: “Todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino de suas associações estereotipadas com a inferioridade (1994, p. 32). Ela propõe uma periodização da escrita feminina dividida em três fases: a feminina, em que autoras estão presas em amarras masculinas; a feminista, marcada pela contestação explícita ao patriarcado; e a fêmea, que buscaria uma linguagem e experiência autenticamente femininas. Embora inovadora em seu tempo, essa última categoria (fêmea) revela-se hoje problemática, pois carrega uma dimensão essencialista e muito biológica ao pressupor uma subjetividade fixa baseada no sexo biológico. Com base nisso, Teresa de Lauretis, em *Tecnologia de Gênero* (1987), critica esse tipo de abordagem, sobretudo por ignorar um caráter múltiplo de gênero e não abordar as interseccionalidades como classe, raça e sexualidade.

Por mais que a literatura permita a criação de vozes imaginárias, o gesto de uma mulher escrever a partir de uma perspectiva feminina carrega um peso simbólico e político que não pode ser ignorado. Portanto, esta pesquisa propõe lançar um olhar atento sobre a produção literária de Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende, escritoras que vêm sendo reconhecidas por sua relevância estética, inclusive por meio da conquista de importantes prêmios literários nacionais. No entanto, embora esses prêmios constituam marcos significativos de visibilidade, o espaço que essas autoras ocupam no meio acadêmico e crítico ainda é pouco para o que suas obras merecem.

## 1.2 A VISIBILIDADE DA LITERATURA FEMININA CONTEMPORÂNEA

Apesar do reconhecimento crítico que Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende vêm conquistando nos últimos anos, ambas ocupam um espaço marginal no circuito acadêmico e editorial brasileiro, sobretudo se comparadas a escritores homens da literatura contemporânea. Autores como Milton Hatoum, Cristovão Tezza ou mesmo Chico Buarque figuram com mais frequência em bancas de vestibular, programas escolares e pesquisas acadêmicas. Enquanto *Dois Irmãos* (2000), de Hatoum, ou *O Filho Eterno* (2007), de Tezza, são constantemente mobilizados em estudos sobre memória e subjetividade, *Nada a Dizer* (2010) e *Quarenta Dias* (2014) raramente são tematizados, mesmo quando tratam de questões igualmente complexas, como a fragmentação do eu, o deslocamento existencial e as tensões familiares.

Essa desigualdade de visibilidade aponta para um desequilíbrio vigente nas políticas de canonização, que tendem a favorecer narrativas masculinas, mesmo quando autoras mulheres estão produzindo literatura de alta densidade estética e crítica. A pouca presença dessas escritoras nas listas obrigatórias de leitura, nos catálogos das grandes editoras e nos grandes prêmios nacionais também evidencia a lógica excludente que estrutura o campo literário.

Essa lacuna pode ser interpretada à luz de um duplo: por serem mulheres e por terem alcançado maior projeção literária em uma idade que escapa aos padrões de valorização da juventude. Vigna publicou *Nada a Dizer* aos 62 anos; Rezende, *Quarenta Dias* aos 72.

Embora não existam dados sistemáticos sobre a correlação entre idade e visibilidade crítica, observa-se que o campo literário opera segundo uma lógica de prestígio que tende a marginalizar experiências consideradas não-hegemônicas, como as de mulheres mais velhas, especialmente quando associadas à introspecção, ao cotidiano e à ruptura formal. Essa marginalização não é exclusiva da questão etária, ela se insere em um conjunto de exclusões mais amplas, como demonstram os estudos de Regina Dalcastagnè (2012). Ao mapear o perfil do escritor brasileiro contemporâneo publicado pelas principais editoras do país, a autora revela a predominância de autores homens, brancos, de classe média e residentes no eixo Rio-São Paulo, o que evidencia uma tendência à homogeneização de vozes. Ainda que sua pesquisa não se debruce diretamente sobre a questão da idade, nos permite refletir sobre o modo como o cânone literário silencia sujeitos que fogem à norma, como as mulheres idosas, cujas experiências continuam sendo sub-representadas.

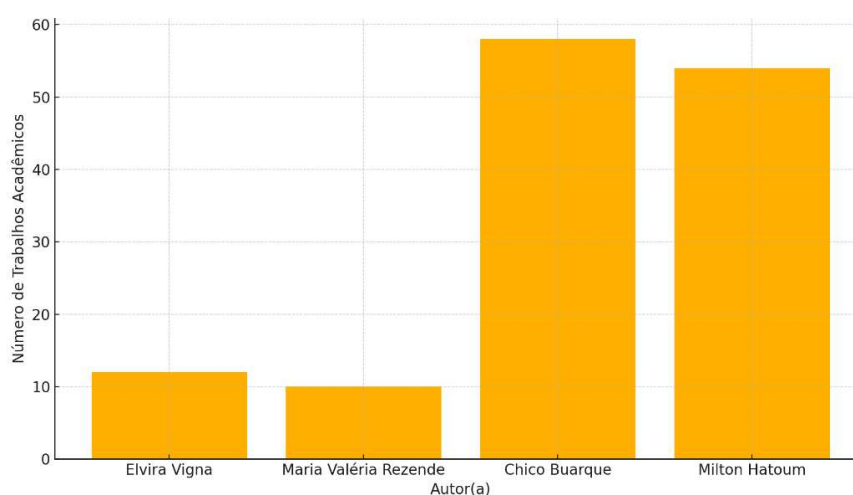
Dessa forma, as narrativas protagonizadas por mulheres mais velhas e, mais ainda, escritas por mulheres mais velhas, tendem a ser excluídas do centro do debate literário, seja por não se adequarem aos ideais estéticos dominantes, seja por abordarem temáticas vistas como “menores”, como o cotidiano, a interioridade e a passagem do tempo.

Lúcia Castello Branco (2011), por sua vez, ao discutir a escrita de autoria feminina, destaca que há uma resistência histórica da crítica literária em reconhecer como legítimos certos modos de dizer associados à experiência das mulheres, especialmente aqueles que rompem com estruturas narrativas lineares, que exploram o fluxo de consciência ou que investem na memória como eixo construtivo da narrativa. Para ela, a crítica é atravessada por uma hierarquia estética que privilegia a racionalidade e a inovação formal “masculinizadas”, em detrimento de estéticas sensíveis ao íntimo, ao fragmentado e ao afetivo.

Quando mulheres mais velhas escrevem e escrevem sobre si, sobre o tempo, sobre o corpo em transformação, frequentemente enfrentam silenciamentos ou certa resistência da crítica especializada, que por vezes associa essa produção a um discurso menor, demasiadamente subjetivo ou “doméstico”. No entanto, essa mesma escrita revela uma força estética e política significativa, ao colocar no centro da narrativa vozes historicamente marginalizadas.

É verdade que o envelhecimento, enquanto tema, não é inédito na literatura brasileira: personagens como Bentinho, em *Dom Casmurro*, e Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, já narravam suas memórias sob a lente da velhice. Há uma diferença crucial: nesses casos, trata-se de narrativas masculinas, inseridas e legitimadas pelo próprio cânone. A novidade que obras como *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias* propõem é a deslocação desse lugar de fala, ao atribuírem às mulheres, e mulheres mais velhas, o direito de narrar suas subjetividades, dores, desejos e contradições. Desafiar o cânone, portanto, não está necessariamente em tematizar a velhice ou a memória, mas em tensionar quem pode narrar, como narra e a partir de que lugar social e simbólico.

**Figura 2** – Número de Teses e Dissertações sobre autores(as) contemporâneos(as) no catálogo CAPES



Fonte: Elaboração própria com base em dados do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.<sup>8</sup>

A Figura 2 apresenta um gráfico autoral, com dois exemplos masculinos, com mais de 60 anos (Chico Buarque e Milton Hatoum), para exemplificar e comparar com as autoras escolhidas para a análise.

A partir de um levantamento realizado no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, foi possível identificar um número significativamente menor de trabalhos acadêmicos voltados à obra de autoras como Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende, em comparação a autores como Chico Buarque e Milton Hatoum. Ambos os autores citados, do mesmo modo como as autoras analisadas neste trabalho, já ultrapassaram os 60 anos de idade e são considerados nomes consolidados da literatura brasileira contemporânea. Ainda assim, observa-se uma diferença

<sup>8</sup> Acesso em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br>. Consulta realizada em junho de 2025.

expressiva no interesse crítico: enquanto os dois autores masculinos concentram mais de cinquenta pesquisas cada, as autoras femininas não alcançam quinze trabalhos no total.

Esses dados não devem ser tomados como prova direta de uma relação entre gênero, idade e reconhecimento acadêmico nos convidam a refletir: quais fatores colaboram para que autores homens recebam maior atenção crítica e institucional? Seria o peso de suas trajetórias públicas? A inserção em redes culturais consolidadas? Ou estariam operando lógicas de prestígio que marginalizam as vozes femininas, sobretudo aquelas que tratam da subjetividade, do envelhecimento, do cotidiano e de experiências não heroicas?

Em vez de conclusões fechadas, propõe-se uma abertura crítica: os dados expostos podem ser um sintoma de um campo que, mesmo em tempos de maior abertura à diversidade, ainda se privilegia determinadas vozes e temas em detrimento de outros, perpetuando desigualdade silenciosa no reconhecimento intelectual.

Essa baixa visibilidade, portanto, não decorre da ausência de qualidade literária nas obras de Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende, mas sim de um conjunto de fatores estruturais. Um deles pode ser a limitada circulação dessas autoras nos grandes meios de divulgação cultural, não apenas na chamada "mídia de massa", como televisão e jornais de grande tiragem, e em redes sociais, podcasts literários e programas voltados à formação de leitores. Em um contexto de valorização crescente de autores com forte presença digital ou que tratam de temáticas de fácil apelo, como romances leves ou thrillers psicológicos, narrativas que exigem maior envolvimento crítico do leitor, como as construídas por Vigna e Rezende, tendem a receber menos atenção do público geral.

É necessário reconhecer que autores como Milton Hatoum, cuja literatura demanda um leitor experiente, conseguem maior espaço na crítica especializada e na produção acadêmica. Isso sugere que outros fatores, como a trajetória institucional do autor, o capital simbólico acumulado e, possivelmente, as dinâmicas de gênero no campo literário, influenciam diretamente no grau de reconhecimento de suas obras. Em outras palavras, o problema não está apenas no estilo literário mais denso ou no "não pertencimento" à lógica mercadológica, e em como o campo da literatura constrói o prestígio e a legitimidade.

É importante também abordar o processo de construção da identidade feminina na literatura brasileira contemporânea, especialmente ao observarmos a expressiva presença de autoras jovens em destaque. A coletânea *As 29 poetas hoje* (2021), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda<sup>9</sup>, é um exemplo disso: reúne nomes de poetisas, em sua maioria jovens, refletindo um momento de abertura para novas vozes femininas, como Aline Bei, Jarid Arraes, Carla Madeira e Natália Borges Poleto, as quais vêm conquistando espaço tanto na mídia quanto no mercado editorial. Trata-se de um avanço significativo, sobretudo se considerarmos que, historicamente, a juventude feminina foi associada à imaturidade literária, como se nota, por exemplo, nas recepções iniciais à obra de Rachel de Queiroz, cujos textos, segundo consta, chegaram a ser atribuídos a um homem por críticos como Graciliano Ramos.

Entretanto, é relevante observar que esse cenário de valorização da escrita feminina contemporânea tem ampliado o espaço para narrativas que tensionam tabus persistentes, como o da velhice. Em *É sempre a hora da nossa morte amém* (2021), Mariana Salomão Carrara coloca no centro uma protagonista, Aurora, idosa encontrada desmemoriada e descalça à beira de uma estrada. A partir desse ponto, a narradora reorganiza (e também inventa) versões de sua própria vida, fazendo da memória um terreno instável, atravessado por humor ácido, lucidez e desconforto diante da finitude. Ao recusar o lugar tradicionalmente reservado à “avó acolhedora” ou à figura domesticada da mulher velha, o romance expõe uma velhice que fala, interpreta, acusa e revê os vínculos afetivos, deslocando a personagem idosa do papel passivo para uma posição narrativa ativa e crítica.

Quanto às personagens na fase da velhice (como é o caso dos dois livros analisados), Josye Ferreira (2014), em sua dissertação de mestrado, avalia a velhice feminina e demonstra que há um desprezo com os mais velhos na Literatura, pois isso é um reflexo do mundo em que vivemos. A pesquisadora demonstra que poucas obras literárias irão possuir um idoso protagonista, e quando eles aparecem ocupam posições secundárias e são representados de maneira extremamente estereotipada, por exemplo: o sábio ou o inútil. Embora por muito tempo o protagonismo de mulheres mais velhas na literatura tenha sido marcado por estereótipos, como a avó doce e pedagógica, representada por Dona Benta; a personagem negra

---

<sup>9</sup> Heloísa Teixeira

estereotipada e subalternizada, como Tia Nastácia; ou a figura da bruxa, velha, feia e maligna, tão recorrente nos contos de fadas, essa representação vem passando por transformações importantes na literatura contemporânea. Porém, autoras, como Mariana Salomão Carrara, com *É sempre a hora da nossa morte, amém*; Juliana Leite, com *Humanos exemplares*; Alê Motta, com *Velhos*; Bia Barros, com *Madalena, Alice*, Valesca de Assis; com *A ponta do silêncio*, e Rosângela Vieira Rocha, com *Invisíveis olhos violeta*, têm contribuído para essa mudança ao colocar em cena protagonistas idosas complexas, ambíguas e potentes, fugindo da caricatura e propondo novas formas de existência para a velhice feminina. Esses romances revelam subjetividades antes invisibilizadas, tratando o envelhecimento não como decadência, mas como território fértil de memória, conflito, resistência e reinvenção.

É necessário, então, o reconhecimento de que a literatura, muitas vezes, foi um espaço de aclamação de vozes masculinas, porém uma contradição surge e questiona qualquer leitor atento: a idade dos escritores. Victor Hugo, por exemplo, publica *Os miseráveis* (1862) com 60 anos; Gabriel García Márquez apresenta *Cem anos de solidão* (1967) ao público quando ele estava com 40 anos; *A rosa do povo* (1945), livro de poesia de Carlos Drummond de Andrade aparece quando o autor estava com 43 anos.

É possível afirmar que publicar em idade avançada pode conferir ao texto a densidade da experiência, algo amplamente reconhecido quando se trata de autores homens. No entanto, quando são mulheres mais velhas escrevendo sobre personagens envelhecidas, a recepção crítica nem sempre é igual. Estudos como os de Elaine Showalter (1994) apontam que a figura da mulher idosa enfrenta resistências simbólicas, sendo frequentemente associada à marginalidade ou ao desinteresse social. Tal invisibilidade pode estar relacionada aos estereótipos de feminilidade vigentes, que privilegiam a juventude e a maternidade como elementos de valor social feminino, como já discutido por Simone de Beauvoir (1970). Não se trata de propor que tais autoras são totalmente silenciadas, mas que seus trabalhos, muitas vezes, escapam das principais rodas canônicas ou midiáticas, justamente por desestabilizarem os padrões esperados de representação feminina.

Se até os anos de 1990 a tônica parece ser a de reforçar a solidão e o corpo feminino envelhecido como silenciado e degradado, na última década há que se considerar representações da velhice que, ao contrário, apontam para alegrias possíveis e para um remanejamento das relações sociais (Pereira; Maia, 2020, p. 4).

Essa ideia de inferiorização da subjetividade feminina, especialmente na velhice, pode ser entendida como o resultado histórico de uma série de mecanismos simbólicos, sociais e discursivos que restringem a mulher ao lugar da abnegação e do silêncio. Simone de Beauvoir (1970), em *A velhice*, afirma que há uma marginalização acentuada quando se trata da mulher mais velha, cujo corpo, ao envelhecer, perde não apenas a função reprodutiva, mas também o valor social conferido pela juventude e pela beleza. Dessa forma, os romances *Nada a Dizer*, de Elvira Vigna, e *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, ao centrarem suas tramas em mulheres envelhecidas que tomam a palavra para narrar suas dores, deslocamentos e reconstruções, operam como instrumentos literários de resistência e revalorização de subjetividades historicamente silenciadas. Esse silêncio se refere não apenas à ausência dessas mulheres no centro da narrativa literária tradicional, e sim ao modo como suas experiências, especialmente as ligadas à velhice, à sexualidade e ao sentimento de inadequação, foram desautorizadas ou tratadas com desdém. A escrita íntima, memorialística e fragmentária que estrutura os dois romances rompem esse silêncio ao permitir que essas personagens reflitam com lucidez sobre sua própria condição, recusando rótulos e propondo outras formas de existência.

Em *Nada a Dizer* e em *Quarenta Dias*, encontraremos duas protagonistas mais velhas que vivem conflitos que tocam, em diferentes graus, a questão da invisibilidade. Não se trata exatamente de uma anulação total de si, porém de momentos em que suas vozes e vontades parecem sufocadas por estruturas externas: o casamento e a traição, no caso da narradora de Vigna; a maternidade imposta e a obrigação de ser avó, no caso de Alice. A velhice, nesses contextos, atua como uma camada que aprofunda esse silenciamento, já que o envelhecer feminino carrega estigmas sociais que associam essa fase a uma espécie de “fim do desejo”. No entanto, ambas as personagens não se resignam: há momentos de transgressão, em que tentam reconfigurar seus lugares no mundo. Alice, ao percorrer as ruas de Porto Alegre em busca de Cícero, escapa da função de avó e se reconecta com o inesperado; já a narradora de *Nada a Dizer*, ao escrever sobre a própria dor e elaborar uma narrativa da traição, recusa o papel de vítima silenciosa e tenta ressignificar sua identidade a partir da linguagem.

### 1.3 O CORPO ENVELHECIDO E A RECUSA DO SILÊNCIO

Nos dias atuais, conseguimos entender que há inúmeras velhices, a Constituição Federal de 1988, por exemplo, quando dá uma definição legal do que seria velhice, considera, no Estatuto do Idoso, uma pessoa idosa quando ela tem 60 anos; a Organização Mundial da Saúde (OMS) segue a Constituição; todavia, claro, há a velhice individual, em que uma pessoa pode não se considerar idosa com 60 anos, visto que ela aproveita esta fase da vida como algo bom, não se resumindo a ser uma pessoa “inútil” como a sociedade diz.

A associação da velhice a um estado patológico remonta a concepções históricas que a vinculam ao declínio, à improdutividade e à inutilidade social. Essa visão foi reforçada recentemente quando, em 2019, a OMS incluiu na CID-11 o termo “declínio relacionado à idade” como sinônimo de “velhice”, o que causou grande controvérsia. Em 2022, após críticas de especialistas, a entidade reviu sua posição, sinalizando uma mudança importante na forma como o envelhecimento deve ser tratado: não mais como doença, mas como parte natural e plural da vida humana.<sup>10</sup>

A mudança se deu, visto que quando uma pessoa, com mais de 60 anos, falecia, sem uma causa em específico, o senso popular dizia que ela havia morrido “por velhice”, o que coloca essa fase da vida a ser considerada como uma doença. Assim, o termo, para quando uma pessoa morre nessa faixa etária, foi mudado por “senilidade”, para que se entenda que envelhecer faz parte de um processo natural de todo ser humano.

Simone de Beauvoir, em seu livro *A velhice* (1970), diz que se o trabalhador, quando aposentado, desespera-se com a falta de sentido da vida, é porque o sentido de sua vida sempre lhe foi roubado. No livro *Memória e Sociedade*, de Ecléa Bosi, a pesquisadora cita a própria Beauvoir quando ela fala sobre o assunto: “Como deveria ser uma sociedade para que, na velhice, o homem permaneça um homem? A resposta é radical para Simone de Beauvoir: ‘Seria preciso que ele sempre tivesse sido tratado como homem’” (Bosi, 2023, p. 83).

A aposentadoria, embora possa representar um momento de descanso e liberdade, é socialmente atravessada por estigmas que associam o não-trabalho à

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/apos-pressao-oms-recua-em-classificar-a-velhice-como-doenca/>

inutilidade. Em sociedades regidas por uma lógica produtivista e capitalista, a valorização do indivíduo costuma estar atrelada à sua capacidade de produzir, consumir e desempenhar funções ativas no mercado de trabalho. Nesse cenário, o envelhecimento tende a ser percebido como um declínio, não apenas físico: social e simbólico. Tal visão pode impactar subjetivamente as pessoas mais velhas, levando algumas a vivenciarem sentimentos de exclusão, solidão ou falta de propósito. No entanto, é preciso destacar que essa experiência não é universal: há muitos sujeitos que, ao entrarem na velhice, ressignificam seus papéis e investem em novas formas de pertencimento. Por isso, mais do que assumir a velhice como fase de perda, é necessário problematizá-la como uma construção histórica e cultural que precisa ser revista, o que a literatura, inclusive, tem feito ao apresentar protagonistas mais velhas que resistem à invisibilização e produzem novas narrativas de si.

Isso é o que observamos nas personagens de *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, e *Nada a Dizer*, de Elvira Vigna. Ambas estão em fases posteriores da vida, atravessadas por expectativas sociais. Todavia, elas se recusam a se tornarem apenas uma categoria social. As personagens escrevem, caminham, investigam, lembram, duvidam, ou seja, agem. Seus gestos, muitas vezes silenciosos ou irônicos, apontam para formas de resistência e reinvenção, revelando que o envelhecer feminino, longe de significar anulação, pode ser o momento de elaboração crítica e reconfiguração subjetiva.

Marilena Chauí, filósofa contemporânea, quando apresenta o livro de Ecléa Bosi, diz sobre essa sociedade capitalista que destrói a chama mais importante de alguém, a sua memória:

A função social do velho é lembrar e aconselhar, unir o começo e o fim, ligando o que foi e o porvir. Mas a sociedade capitalista impede a lembrança, usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos. [...] a sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória (Chauí, 2023, p. 18).

Por isso tudo, reitera-se que a velhice é um tema complexo, tanto dentro quanto fora da literatura. No campo da ficção, autores como Elvira Vigna e Maria Valéria Rezende têm explorado os desafios do envelhecer a partir de protagonistas femininas que, longe de serem figuras apagadas, elaboram seus conflitos e resistem aos estigmas da idade. Contudo, é preciso reconhecer que a trajetória das escritoras mais velhas também carrega entraves próprios, relacionados ao mercado editorial e à recepção crítica. Se nos romances analisados as personagens enfrentam

apagamentos simbólicos, fora das páginas o preconceito etário pode dificultar a visibilidade de autoras que publicam após os cinquenta anos.

Maria Valéria Rezende, por exemplo, ao longo de sua trajetória, tem demonstrado um profundo compromisso com a escuta, com a alteridade e com a denúncia das estruturas excludentes da sociedade brasileira. Nessa perspectiva, sua condição de mulher mais velha não se traduz em submissão a estereótipos, mas em resistência a eles. Uma resistência que aparece tanto em sua vida quanto na construção de personagens como Alice, que, mesmo em crise, recusa-se a desaparecer. Mais do que uma escritora que fala de si, Maria Valéria revela-se como uma mulher que escreve a partir de um lugar crítico e engajado, em que a velhice não é sinônimo de silêncio, e sim de elaboração e ação.

Com Elvira Vigna não será diferente, pois ela sempre esteve em constante diálogo com a linguagem, explorando suas potências e limites. Sua relação com a escrita foi intensa e contínua, marcada por um constante exercício de autocrítica, reinvenção formal e questionamento dos padrões literários. Ao colocar em cena mulheres contraditórias, envelhecidas e afetadas por relações complexas, como vemos em *Nada a Dizer*, a autora não apenas escreve, ela interroga as narrativas convencionais sobre a experiência feminina. Sua presença na literatura contemporânea é, portanto, um gesto político e estético que resiste ao apagamento de mulheres mais velhas, como escritoras e como personagens.

Muitas são as mulheres que escrevem na velhice, não apenas como tentativa de se reencontrarem, mas como gesto de invenção de si mesmas. Ainda que partam de experiências vividas, o que narram é atravessado por elaboração, silêncios, cortes, fabulações, ou seja, não se trata de uma memória “fiel”, e sim de uma memória construída, subjetiva e, em grande medida, inventada. Nesse sentido, o uso da memória na escrita constitui uma estratégia narrativa potente. No entanto, em *Nada a Dizer*, esse movimento não se restringe ao resgate de lembranças efetivamente vividas. A escrita da narradora revela um jogo mais complexo, no qual a memória convive com a imaginação e com a fabulação, sobretudo diante daquilo que não foi conhecido, explicado ou vivido de forma compartilhada.

As lacunas que atravessam o relato não dizem respeito apenas ao esquecimento, mas à ausência de acesso à verdade, especialmente no que se refere ao relacionamento entre o marido e N. Diante desse não-sabido, a narradora preenche os vazios não com recordações, mas com versões possíveis,

reconhecendo, inclusive, o caráter excessivo e transformador da linguagem. Assim, a memória deixa de ser apenas registro do passado e passa a operar como espaço de invenção, no qual o narrar reorganiza, interpreta e reescreve não apenas o que foi vivido, mas também aquilo que nunca pôde ser plenamente conhecido. O ato de narrar, sobretudo na velhice, configura-se, desse modo, menos como gesto de fidelidade ao passado e mais como tentativa de reinscrição simbólica do próprio lugar no mundo, ainda que essa reinscrição se dê por meio da imaginação, da hipótese e da fabulação.

Já Naomi Wolf (1992) em seu livro *O mito da beleza – como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*, publicado em 1991, mostra como os ideais de beleza aprisionaram as mulheres ao longo dos anos, fato que, segundo ela, é um mecanismo de controle social, e se antes era reservado ao controle da maternidade feminina, hoje controla como ela deve ser vista, isto é: jovem e bonita. Nesse cenário, ela acredita que a grande culpada seja a indústria cosmética, pois tal fato estimula a competição entre os homens sobre as mulheres mais belas, por consequência, acarreta uma competição entre as próprias mulheres. Com base nisso, a mulher mais velha foi subjugada como aquela não digna de amor ou beleza:

As revistas tentam evitar a publicação de fotografias de mulheres mais velhas e, quando apresentam celebridades de mais de sessenta anos, 'os artistas do retoque' conspiram para 'ajudar' as mulheres lindas a parecerem mais lindas; ou seja, mais jovens" (Wolf, 1992, p. 108).

Isto é, a velhice feminina é tida, ainda, como um grande tabu, pois parece consenso que a mulher nunca pode fugir do padrão social esperado por ela: jovem, bela, recatada e do lar (expressão utilizada por Marcela Temer).<sup>11</sup>

A mulher mais velha deixa de se encaixar em uma lógica patriarcal que associa o valor feminino à juventude, à beleza física e à capacidade reprodutiva. Tais expectativas são sustentadas por valores conservadores que privilegiam a aparência jovem como sinônimo de feminilidade e desejo. Valores que, como aponta Naomi Wolf (1992), operam através do que ela chama de "mito da beleza". Segundo a autora, esse mito age como um mecanismo de controle social, impondo padrões inalcançáveis às mulheres e esvaziando sua subjetividade à medida que envelhecem: "À medida que as mulheres atingem o poder, a cultura da beleza como ideologia se torna o último bastão de controle social" (Wolf, 1992, p. 16). Desse

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>

modo, a mulher que envelhece desafia esse ideal normativo, uma vez que seu corpo passa a escapar dos padrões exigidos:

O mito da beleza tem a seguinte história a contar. A qualidade chamada “beleza” existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher precisa corresponder à sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável (Wolf, 1992, p. 14-15).

Este mito, como demonstrado por Naomi Wolf, frequentemente reduz as mulheres a um ideal de beleza inalcançável e exaustivo, criando uma lógica em que elas precisam constantemente reafirmar seu valor a partir de uma construção socialmente estabelecida, muitas vezes, por meio de um olhar masculino. Nesse contexto, mulheres mais velhas tendem a ser excluídas desses padrões estéticos dominantes e, por consequência, de muitas narrativas ficcionais. Com frequência, suas representações restringem-se a arquétipos já consolidados e tais imagens contribuem para o apagamento simbólico dessas mulheres, tornando ainda mais relevante a existência de protagonistas como as de *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias*, que rompem com essas formas cristalizadas de representação.

Tal insistência pela juventude feminina não é reservada somente aos livros aqui analisados, um exemplo é o filme *Substância*, lançado em 2024, que abriu uma discussão sobre a indústria da beleza feminina. Resumidamente, o filme aborda sobre a vida da apresentadora e cineasta Elisabeth Sparkle, que descobre que havia sido demitida, pois estava envelhecendo e isso não traria mais ibope a ela. De forma desesperada, ela conhece um líquido chamado somente de “substância”, que promete aprimorá-la fisicamente. Contudo, de forma literal, ela dá luz à Sue, cuja beleza é impressionante e vitalícia. Porém, as duas nunca poderiam se encontrar, pois são uma espécie de alterego uma da outra. Todavia, Sparkle rompe com essas exigências, mas a consequência é que ela vai se tornando uma figura monstruosa, até chegar em seu ápice, em que ela vira uma gosma e é sugada pelos faxineiros, como se seu corpo se reduzisse ao nada.

Por mais fantasioso que isso seja, na realidade, não vemos algo tão distante, um exemplo é a tendência hoje do Tik Tok (aplicativo de vídeos curtos), em que meninas “viralizam” mostrando seus corpos com a legenda: “A felicidade é magra”. É

fato que elas são vítimas, assim como Elisabeth de um capitalismo que vê os corpos femininos como produtos.

Inclusive, a Organização Pan-Americana de Saúde relatou que a discriminação por idade é um desafio global,<sup>12</sup> mas isso só acontece, porque o corpo jovem e magro ainda é preservado. Observado também em uma notícia, os brasileiros gastam mais com produtos de beleza do que com alimentação.<sup>13</sup> Logo, esses são fatos que permeiam o cotidiano da população e são banalizados, ou seja, tidos como normais por uma sociedade que busca o sucesso por meio da aparência.

Ademais, a falta de entendimento do que seria a sexualidade na velhice acaba fazendo com que estereótipos sejam impostos às mulheres mais velhas. É como se uma mulher nessa idade fosse reservada ao cuidado: do marido, filhos ou netos, não ao sexo. Isso porque a velhice, muitas vezes, tem o significado de “perda”, e o sexo, tão reservado à juventude, segundo as publicidades, não cabe mais nessa idade. Essa lógica misógina contribui para que mulheres mais velhas sejam vistas como assexuadas, e, quando manifestam desejo ou sexualidade, esses sentimentos frequentemente são tratados como tabu. Essa repressão se estende para além da representação social, refletindo inclusive em situações concretas: muitos idosos, especialmente mulheres, sentem-se constrangidos ou envergonhados ao abordar temas relacionados à sexualidade, até mesmo em consultas com profissionais da saúde.

Sigmund Freud, em sua obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1996b), aborda que ela acontece nos indivíduos desde o nascimento. Para ele, o desenvolvimento da sexualidade é um período longo e complexo, o qual está intrinsicamente ligado ao prazer (essa ideia de Freud contraria as dominantes da Idade Média de que o sexo era feito somente para reprodução). Dessa forma, entende-se que o prazer faz parte da vida do ser humano e não será na velhice que ele necessariamente desaparece. Todavia, em geral, o prazer na velhice é associado ao homem, isso porque existe o padrão estabelecido de que o homem consegue ter filhos em idade avançada, entretanto, a mulher, devido ao regulamento de seu corpo, como a menstruação, não. Logo, há o estereótipo de que o homem é o procriador e o dominador de uma potência sexual que não é atribuída às mulheres.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.paho.org/pt/noticias/18-3-2021-discriminacao-por-idade-e-um-desafio-global-afirma-relatorio-da-organizacao-das>.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://abihpec.org.br/brasileiro-gasta-mais-com-beleza-do-que-com-comida/>.

Quando entendemos a complexidade de se entender como alguém na velhice, vemos que muitas barreiras precisaram ser quebradas. Isso porque se entender como alguém empoderada e potente, com a sociedade duvidando de sua capacidade, não é uma tarefa fácil. Entender-se como alguém mais velho é somente olhar ao espelho, ver algumas rugas e cabelos grisalhos? Certamente essas marcas concretas do corpo não deveriam ser o mais-valia do que é ser alguém com mais de 60 anos. O ponto de vista biológico mostra, de fato, que o tempo passou, como bem nos diz Cecília Meireles: Eu não dei por essa mudança,/ tão simples, tão certa, tão fácil:/ – Em que espelho ficou perdida a minha face? (Meireles, 2001, p. 113); todavia, não é possível que se esqueça das vivências trazidas pelos mais velhos, além de suas memórias, tão caras às suas existências. É fato que há juízos de valores, infelizmente, que regem o ser-velho: “[...] a idade acarreta uma desqualificação. São os valores associados à juventude que são apreciados” (Beauvoir, 1970, p. 257, grifo meu).

Esse processo de autorreconhecimento é doloroso, pois a própria sociedade ignora o que vem desses indivíduos, como coloca Ecléa Bosi: “A sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força de trabalho ele já não é produtor e nem reproduzidor” (Bosi, 2023, p. 77). O que nos dá a entender que toda a memória construída está fadada a sumir quando esse indivíduo falecer. Ademais, os mais velhos são tidos como um fardo para a sociedade, pois foi ensinado à juventude a tratá-los dessa maneira, como se ser alguém jovem fosse uma obrigação e um prestígio.

Cristiane da Silva Alves, em seu artigo: “As mulheres mais velhas (r)existem: algumas notas sobre a velhice feminina e sua presença na literatura brasileira do século XXI”, publicado em 2021, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresenta o estudo de algumas narrativas da literatura, produzida nas primeiras décadas do século XXI, em que ela busca identificar a presença das mulheres mais velhas, sobretudo as que se destacam como narradoras ou protagonistas. Os romances analisados por ela são: *Mar Azul*, de Paloma Vidal; *Amor em Dois Tempos*, de Livia Garcia-Roza; *Quarenta Dias e Outros Cantos*, de Maria Valéria de Rezende. Por isso, ela aborda alguns padrões estereotipados estabelecidos à figura feminina na velhice, o que ela percebe como uma norma nos romances analisados:

O envelhecimento, antes aceito como um processo natural, inerente ao ser humano, passou a ser visto como sinal de desleixo, de falta de cuidado e/ou

de empenho. Incitado a zelar pelo próprio corpo e saúde, o indivíduo deve assumir a responsabilidade por sua decadência. A manutenção da juventude e, especialmente, a preservação do corpo, mais do que escolhas, transformaram-se em imposições, seja da mídia, da sociedade, ou das políticas de saúde que, com isso, calculam uma redução de gastos (Alves, 2021, p. 4).

Esses elementos ajudam a compreender por que o culto ao corpo jovem e à aparência “perfeita” se intensifica, especialmente nas redes sociais. Nesse contexto, o envelhecimento feminino torna-se um processo doloroso não apenas pelas mudanças físicas, e pelo modo como a mulher passa a ser vista e, muitas vezes, como ela mesma passa a se ver. Pressionada por expectativas externas, ela se vê frequentemente obrigada a corresponder a padrões que pouco dialogam com seus desejos reais, assumindo um papel mais voltado à aprovação social do que à afirmação de si.

Dessa maneira, tornar-se e ser uma mulher velha é estar em um entre-lugar, conceito que foi apresentado na década de 70, por Silviano Santiago, para reconfigurar os limites entre o europeu e o latino-americano. O conceito elaborado por ele buscava compreender as dinâmicas culturais em contextos colonizados. Em seu ensaio *O entre-lugar do discurso latino americano* (1978), Santiago refletiu sobre a produção cultural e literária na América Latina, mostrando como ela ocupa um espaço de tensão devido às influências europeias. Por isso a grande necessidade de mostrar uma identidade própria na literatura e na cultura latino-americana. Esse entre-lugar rejeita a visão unilateral, pois privilegia o diálogo, a fim de subverter os discursos coloniais. Em outras palavras, o entre-lugar é um espaço simbólico de resistência e reconstrução identitária. Essa ideia se aplica às personagens de *Nada a Dizer* e de *Quarenta Dias*, que, por serem mulheres mais velhas, já não se encaixam nos papéis sociais dominantes, seja o de esposa, no caso da narradora de Vigna, seja o de avó, no caso de Alice. Ambas, em seus processos de escrita, deslocamento e reflexão, transitam entre o que se espera delas e o que ainda desejam ser. Nesse trânsito, constroem um entre-lugar: um espaço de reinvenção subjetiva e crítica à ordem social imposta.

Cláudio Benito Ferraz, em: *Entre-lugar: apresentação* (2010), resume aos leitores a obra de Silviano Santiago, trazendo novas perspectivas para a realidade contemporânea, diz ele:

O entre-lugar, portanto, é um conceito que aponta para um determinado arranjo espacial que se caracteriza por ser fronteira, ou seja, ao mesmo

tempo em que separa e limita, permite o contato e aproxima. *É local daqueles que estão de passagem e em movimento buscando os afetos e as razões para se enraizar e permanecer. É lugar de estranhamento e ao mesmo tempo potencializador de identidades.* É onde se manifesta de forma mais dinâmica a diversidade de idéias e valores, por isso é propulsor de unidades de posturas. É o lugar cujo horizonte sempre está mais além e aquém, mas é também onde o vazio de significados cobra o estabelecimento de sentidos possíveis. É sombra e luz e algo mais (Ferraz, 2010, p. 30, grifo meu).

Ou seja, as mulheres mais velhas podem ser inseridas nesse entre-lugar, pois se encontram em trânsito entre o que foram e o que desejam (ou podem) ser. Em *Quarenta Dias*, esse deslocamento é literal e simbólico: Alice muda-se da Paraíba para Porto Alegre, cidade onde não possui vínculos, e sente-se estrangeira, deslocada, não apenas no espaço urbano, mas em seu próprio corpo e papel social, como se vê na fala: “Eu estava ali, perdida e sentimental, no meio desta cidade de Porto Alegre, mas não creio que enfeitasse nada” (Rezende, 2014, p. 175-176). Já em *Nada a Dizer*, a narradora relata um esvaziamento subjetivo após a traição do marido, o que ela mesma associa à própria negação: “Era como se, de repente, ele homem-padrão, eu virava mulher-padrão, e assim devêssemos viver, adotando os critérios de gênero da maioria. Eu o olhava, perplexa, insegura, perdida” (Vigna, 2010, p. 100). Elas apresentam suas identidades não a partir de lugares fixos e sim no confronto com a instabilidade e com o que as desestabiliza. Eis o espaço do entre-lugar, em que a resistência se faz pela escrita, pelo movimento e pela tentativa de compreender a si mesmas em meio ao caos.

Alice, por exemplo, quando, de fato, estava em Porto Alegre, trouxe essa sensação de entre-lugar:

Meu primeiro despertar em Porto Alegre, sem noção de que horas eram, acordada no susto pelo telefonema de Norinha, eu tentando me orientar na geografia deste apartamento, procurando pelo banheiro e desembocando na cozinha, depois num segundo quarto onde, horror!, dei com uma pirâmide de caixas de papelão fechadas, chegado até o teto (Rezende, 2014, p. 47).

Ou até mesmo quando a personagem de Vigna não conseguiu entender quem ela era para seu marido depois que descobriu da traição.

Pois, agora, com o dedo na minha cara, um Paulo nem um pouco impassível berrava que eu tomasse cuidado com o que fosse fazer. N. era casada, dizia histérico. N. tinha filhos, e uma fofoca iniciada por mim poderia arruinar a vida dela. E nem uma palavra sobre minha ameaça de ir embora. E isso também eu não consegui entender [...] E essa reação dele, de preocupação com a amante e não comigo (Vigna, 2010, p. 68-69).

Esse entre-lugar também se dá por diversos outros impasses, como: a dor da transição e do tempo, pois a narradora de *Nada a Dizer*, por exemplo, em vários momentos se compara com a própria N. e, em uma tentativa de parecer sempre jovem, ela busca comprar roupas decotadas e maquiagens marcantes, a fim de ofuscar quem ela realmente era. Igualmente acontece com Alice, quando sua amiga Elizabete critica a sua aparência: “Credo, Alice, que desleixo!, nem parece que você é uma mulher inteligente e estudada, acha certo parecer uma velha bem antes mesmo de entrar nos sessenta?” (Rezende, 2014, p. 99).

A solidão, especialmente no envelhecimento, torna-se um elemento-chave para refletir sobre o entre-lugar ocupado por essas personagens. Em *Nada a Dizer*, a narradora elenca: “[...] armei minha vida, desde sempre, de modo a não ficar sozinha” (Vigna, 2010, p. 62), revelando o medo da solidão como algo construído culturalmente. Já Alice, em *Quarenta Dias*, é deixada sozinha em Porto Alegre após a filha decidir estudar no exterior. As protagonistas vivem um momento em que a solidão as força a reorganizar a vida sem o suporte dos vínculos tradicionais (marido, filha, netos). É nesse vazio, não apenas físico, mas simbólico, que se localiza o entre-lugar. A solidão deixa de ser apenas ausência para tornar-se um espaço de reinvenção possível.

Muitos estigmas também aparecem quando pensamos na mulher na velhice, até mesmo Alice proclama:

A idade adulta sumiu, comprimida entre a juventude esticada até o limite do indifarável e a tal da melhor idade. Melhor só se for pra você, Barbie, que já tem quase sessenta e fica sempre igual... Vai ver que é por isso que tem tanta velhota por aí vestida de Barbie. Eu, quase com a mesma idade que você, nem tento disfarçar. Velhice e caduquice também não existem mais, é a terceira idade, idoso e Alzheimer... (Rezende, 2014, p. 55).

Ela mesma considera que não tem mais motivos para se arrumar, e parece não gostar da nova semântica imposta à velhice na contemporaneidade. Nessa fase da vida, o corpo e as sensações são ressignificadas a cada instante, Alice, por exemplo, descobre-se como uma pessoa capaz de andar pelas ruas da cidade, fazer amigos e entender o sentido de sua existência naquele local; nossa outra personagem, de Elvira Vigna, entende que a traição não diz respeito ao que ela fez ou deixou de fazer, mas ao fato de que as coisas, às vezes, não possuem explicação, ela pode seguir em frente, do modo como desejar: “Aqui, então, nestas

últimas linhas do meu relato [...] Sem histórias pela primeira vez na vida, estou bem assim” (Vigna, 2010, p. 161).

As protagonistas se encontram quando se entendem, quando entendem quem são e qual o papel delas no mundo: mulheres, mais velhas, com anseios e prontas para (re)existir.

#### 1.4 ENTRE O ÍNTIMO E O PÚBLICO: O GESTO DIARÍSTICO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Ao pensar em literatura contemporânea, é preciso abordar sobre a forma como os romances são construídos, a exemplo dos elencados no trabalho, como diários.

Muito se pensa no diário como uma escrita à margem, reservado às minorias, em que elas colocavam suas angústias e dores, pois como diz Phillips Lejeune:

Um diário é um lugar onde não se tem medo de fazer erros de ortografia, nem de ser burro. É claro que desde que criaram o péssimo hábito de publicar diários, muitas pessoas mostram sua intimidade vestida de paletó e gravata. Mas vocês e eu calçamos nossas velhas pantufas e não damos a menor bola para isso (Lejeune, 2008, p. 291-292).

Lucia Helena da Silva Joviano (2010) afirma sobre os diários: “Os diários foram e são um importante lugar onde as mulheres podem se expressar é um território permitido por onde a mulher pode transitar e assim produzir um discurso” (Joviano, 2010, p. 4). Lucia Joviano cita a escritora Lygia Fagundes Telles, a qual salienta que os diários foram a primeira forma de expressão das subjetividades femininas, que, segundo a autora, ali nasceu a literatura de autoria feminina, pois neles a mulher mostrou seus verdadeiros desejos e anseios, rompendo com a dominação masculina na construção de personagens delimitadas a elas (Joviano, 2010).

Dessa forma, em *Quarenta Dias* e em *Nada a Dizer*, por mais que as protagonistas escrevam de maneira íntima, trata-se de narrativas ficcionais (dois romances) e não de diários propriamente ditos, uma vez que o diário é, por definição, um gênero autobiográfico. No entanto, os romances em questão se apropriam de elementos formais do diário, como o tom confessional, a escrita em primeira pessoa e a fragmentação temporal. Como destaca Bakhtin (2015), o romance é um gênero amorfo, justamente por sua capacidade de assimilar outros

gêneros discursivos, como cartas, confissões, bilhetes e até mesmo anotações cotidianas. É essa plasticidade que permite aos romances contemporâneos explorarem formas mais livres e subjetivas de narração, sem abandonar sua estrutura ficcional.

Embora *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias* não sejam diários no sentido autobiográfico, ambos os romances se apropriam das formas do diário íntimo para construir suas narradoras. A escrita em primeira pessoa, o fluxo de pensamento fragmentado e a ausência de um interlocutor claro aproximam essas narrativas do gênero diarístico. Trata-se, portanto, de romances que simulam diários, como recurso estilístico e psicológico.

O diário, segundo Daniel da Silva Moreira (2019), é um gênero historicamente praticado por todos os indivíduos, sobretudo por mulheres e homossexuais. Isso se dá, segundo Moreira por dois aspectos: discussão de temas que em outros gêneros não seria possível; acesso à publicação de escrita que é reservada aos homens heterossexuais. Muito se fala que esse gênero é “feminino”, como se fosse possível designar sexualidade a um texto. O cômico é que quando o gênero era escrito por um homem, era prestigiado:

Memórias, diários, ensaios e cartas – formas nas quais as mulheres escritoras se destacaram – foram crescentemente considerados gêneros subliterários, exceto para aquelas obras que tinham sido reconhecidas como literárias por tanto tempo que seu *status* era seguro. Consequentemente, a *Autobiografia* de Franklin, mas não as de Linda Brent, de Elizabeth Cady Stanton, ou de Mary Hunter Austin; os ensaios de Emerson ou Thoreau, mas não os de Margaret Fuller (Rosenfeldt, 1982, p. 21).

As protagonistas dos romances analisados são diferentes em muitos aspectos, porém, unem-se quando escrevem. Isso porque a escrita, muitas vezes, salvou diversas mulheres ao longo da história que escreviam, já que não podiam se expressar verbalmente. Assim, mostrar as vulnerabilidades na escrita se torna algo mais fácil, visto que, provavelmente não haverá o julgamento de um receptor.

Logo, proponho pensar *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias* como romances que se aproximam da forma do romance-diário, tal como definida por Bakhtin (2015). Essa classificação não implica que os textos sejam autobiográficos ou que expressem diretamente a voz de suas autoras, mas que adotam uma estrutura narrativa e estilística semelhante à do diário íntimo: há uso da primeira pessoa, relato de

experiências cotidianas, escrita fragmentada e foco na subjetividade. Como elenca Bakhtin:

[...] existe um grupo essencial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanesco, criando variedades peculiares de gênero de romance. São eles: a confissão, o *diário*, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros. Todos esses gêneros podem não só integrar o romance como sua construção essencial, mas também definir a forma do romance como um todo (romance-confissão, *romance-diário*, romance em cartas, etc.) (Bakhtin, 2015, p. 108-109, grifo meu).

O uso da forma diarística nas narrativas analisadas contribui diretamente para a construção de uma velhice subjetivada e experienciada de modo singular pelas protagonistas. Em *Quarenta Dias*, Alice escreve em um caderno que carrega consigo, o qual, segundo ela, veio "por pura teimosia, mas como um destino oculto, tábua de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu" (Rezende, 2014, p. 9). A metáfora do caderno como "tábua de salvação" revela como a escrita se torna um espaço de elaboração da dor e de reinvenção na velhice, momento em que a personagem se vê deslocada de seus referenciais afetivos e culturais. Já em *Nada a Dizer*, a narradora escreve um relato íntimo, mesmo que ironize o próprio gesto: "Agora era hora de, aqui, neste relato que faço principalmente para mim mesma, assumir um papel de detetive" (Vigna, 2010, p. 160). O gesto de escrever é também um movimento de enfrentamento da perda e da reconfiguração da identidade após a traição.

A partir disso, como observa Philippe Lejeune (2008, p. 330), "mantemos um diário durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem...", ou seja, o diário tende a surgir como estratégia de sobrevivência em momentos de ruptura. No caso das protagonistas, ambas enfrentam experiências ligadas à velhice: o apagamento simbólico da mulher mais velha, a quebra das relações familiares ou amorosas, o deslocamento espacial e afetivo. A forma de diário se articula à temática do envelhecimento e permite tornar visível aquilo que costuma ser silenciado: a dor da perda, o medo do esquecimento, a reconstrução de si.

Ou seja, o diário surge como uma motivação devido a uma causa determinada por cada pessoa. É fato que o diário é um gênero livre, que contém vivências pessoais e subjetivas de cada indivíduo, porém o romance-diário segue um fio, isto é, um tema definido. Em outras palavras, podemos dizer que o romance-diário usa a forma do diário para escrever ficção, que contém personagens, clímax,

enredo etc., isso porque sabemos que segundo Bakhtin (2015), o romance é uma forma de abraçar outros gêneros.

Outro ponto que faz com que os livros analisados sejam elencados na forma de um diário é a existência de “entradas”, isto é, Elvira Vigna coloca, literalmente, datas nos capítulos, como em “O dia 7 de dezembro” (Vigna, 2010, p. 57), data essa conturbada, pois foi quando ela começa a descobrir o caso entre Paulo e N. Maria Valéria Rezende, por sua vez, abre os capítulos não de forma numérica, mas com epígrafes.

Em entrevista a Mozahir Salomão Brunck, Ecléa Bosi afirma que: “O desenraizamento a que nos obriga a vida moderna é uma condição desagregadora da memória. *Um dos mais cruéis exercícios da opressão na sociedade moderna é a espoliação das lembranças*” (Bosi, 2012, p. 198, grifo meu). Por sua vez, isso aponta para a ideia de que não há como afastar nossas raízes (geográficas, culturais, sociais, afetivas), pois elas mantêm acessa nossas memórias, o que mostra como o uso do diário pode ser um recurso especialmente potente para acionar lembranças do passado, já que sua estrutura confessional favorece o registro de acontecimentos marcantes da vida da personagem. Ainda que a memória se manifeste em outros formatos narrativos, é nesse tipo de escrita íntima que ela adquire um caráter mais direto e subjetivo, como vemos nas protagonistas de *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias*.

Entende-se que a memória para a literatura de mulheres é algo extremamente valioso, pois por muito tempo serviu como uma ferramenta de resistência, principalmente quando pensamos na recuperação de histórias que foram tão silenciadas ao longo dos anos. A memória, dessa maneira, é usada por muitas mulheres para narrarem suas vivências e, enquanto construção subjetiva, não se apresenta como um resgate exato do passado, mas como um processo contínuo de elaboração e ressignificação da experiência. Nos romances *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias*, esse processo adquire contornos específicos ao ser mobilizado por mulheres em idade avançada, cujas vivências acumuladas não surgem de forma linear, e sim como fragmentos que emergem em momentos de introspecção, dor ou transformação.

Tanto Alice quanto a narradora de Vigna só conseguem se reinventar a partir dessa revisão memorialística. É justamente ao resgatar as dores e os silêncios do passado que ambas conseguem reposicionar-se frente à própria história e ao

mundo. A memória, portanto, deixa de ser um lugar de estagnação e torna-se um campo de reinvenção que redefine os sentidos da velhice.

As memórias e a escrita sobre elas fazem parte da construção de um sujeito, pois o preserva diante das angústias diárias, já dizia Foucault em *A escrita de si* (1992):

[...] ela [a escrita de si] atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha; é possível então fazer uma primeira analogia: o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o *caderno de notas será para o solitário* [...] a escrita deve revelar, sem exceção todos os movimentos da alma (Foucault, 1992, p. 145, grifo meu).

No contexto das obras, a escrita de si, tal como discutida por Foucault (1992), torna-se não apenas um instrumento de registro, mas como um mecanismo de sobrevivência subjetiva. As protagonistas, mulheres mais velhas atravessadas por perdas e desencaixes identitários, escrevem como forma de reconstruir a si mesmas diante da desestruturação imposta por eventos traumáticos: a traição conjugal e o deslocamento forçado.

Entende-se que a memória ficcional atravessa de forma decisiva a escrita de muitas mulheres, especialmente de autoras que constroem suas personagens a partir de suas experiências. Como analisa Marilene Weinhardt (2012), a ficção opera como uma encenação do passado, pois a própria narrativa constitui um gesto memorial. A pesquisadora, ao explorar o recurso da memória na literatura, aponta que ele não apenas estrutura o enredo, ele atua como ferramenta de construção identitária, especialmente entre sujeitos historicamente silenciados. Em seus estudos, Weinhardt ressalta que a memória tem a capacidade de articular experiências culturais e sociais, sendo também um meio de dar voz a grupos marginalizados.

No que diz respeito à relação entre memória e trauma, aspecto essencial para a análise das obras *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias*, podemos elencar a autora Weinhardt que evidencia como a narrativa e a memória podem ser o caminho para lidar com dores indizíveis, já que o trauma frequentemente se manifesta como silêncio. Nesse sentido, lembrar-se do trauma por meio da escrita torna-se uma forma de resistência e de elaboração subjetiva. Como afirma Weinhardt: “Lembrar do trauma é, portanto, suportar o imperativo de sobreviver [...]” (Weinhardt, 2015, p. 180). Nas obras analisadas, essa elaboração ocorre justamente a partir da escrita

memorialística das protagonistas, que revisitam experiências de perda e deslocamento, transformando-as em formas de reinvenção de si.

A memória em ambas as obras está intrinsecamente ligada à velhice por dois motivos principais. Em primeiro lugar, porque as protagonistas estão em uma fase da vida que naturalmente propicia uma revisão do vivido. Em segundo, porque esse retorno ao passado não acontece como simples recordação, mas como tentativa de compreender o presente, seja o luto de uma traição, seja o abandono pela filha. Marilene Weinhardt (2008) mostra que a memória na literatura contemporânea é, entre tantas outras coisas, um dispositivo de elaboração identitária, não sendo possível separá-la da subjetividade do narrador, especialmente quando esse narrador é uma mulher mais velha.

## 2 ELVIRA VIGNA E A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA EM NADA A DIZER

“Antes eram os homens que diziam como nós  
éramos. Agora somos nós”

Lygia Fagundes Telles

Elvira Vigna nasceu em 29 de setembro de 1947, no Rio de Janeiro, e faleceu em julho de 2017, aos 69 anos. Além de escritora, teve uma trajetória marcada pela atuação como jornalista, ilustradora e crítica literária. Sua obra foi amplamente reconhecida no cenário nacional, tendo recebido diversos prêmios importantes, como o Jabuti e o Bravo!, consolidando-se como uma das vozes mais potentes da literatura brasileira contemporânea. É formada em Literatura pela Universidade de Nancy, na França, mestra em Comunicação, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Logo após, fez uma especialização em Gravura, na Faculdade de Belas Artes do Rio de Janeiro e, por fim, estudou Design em Nova York. A autora trabalhou em sua vida em diversos veículos de comunicação conhecidos, como “*Correio da Manhã*”, “*Jornal do Brasil*”, “*O Globo*”, “*Folha de São Paulo*”, “*Estadão*” etc. Por cinco anos trabalhou em uma editora chamada Bonde (MAIS); uma revista de literatura marginal, chamada “A Pomba”; e uma editora de textos acadêmicos de nome “Uva Limão”.

Quanto à sua recepção crítica, nota-se que ela se destacou pela Literatura infanto-juvenil, principalmente na década de 70, com a coletânea de histórias de *Asdrúbal, o Terrível*. Em 1979 recebe seu primeiro Prêmio Jabuti, também na categoria infanto-juvenil, com o livro *Lã de Umbigo*. Depois de uma carreira consolidada como romancista, visto que só de romances são 10, além de contos e outros trabalhos, os prêmios começaram a surgir. O primeiro é em 1998, com o livro *Às seis em ponto*, em que ela recebe o Prêmio Cidade de Belo Horizonte, como Melhor Romance. Em 2010, com *Nada a Dizer*, Vigna recebe o Prêmio Machado de Assis, de melhor ficção, da Academia Brasileira de Letras, o livro fica como finalista do Prêmio Telecom, de Portugal. *O que deu para fazer em matéria de amor*, de 2012, é um dos finalistas do Prêmio Jabuti e do Prêmio São Paulo. Em 2014, o livro *Por Escrito* ficou em segundo lugar do Prêmio Oceanos e foi finalista do Prêmio Jabuti. Por fim, seu último livro, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*,

em 2016, ganha o Prêmio de melhor romance da Associação Paulista de Críticos Teatrais.

Agora, para compreendermos sobre o reconhecimento da escritora dentro do meio acadêmico, uma pesquisa no banco de teses e dissertações da CAPES<sup>14</sup> foi realizada, no intuito de entender o quanto ela é referenciada. De imediato, somente 10 trabalhos aparecem, e nenhum é encontrado quando se busca por *Nada a Dizer*, conseqüentemente, nada é encontrado quando se pensa na temática da velhice dentro do romance.

Elvira Vigna, quando pesquisada em sites, como *Google Acadêmico*, logo de cara, encontramos 3.130 trabalhos, e quando pesquisamos sobre *Nada a Dizer*, somente 18 trabalhos são encontrados.<sup>15</sup> Todavia, o que me entristece como pesquisadora realmente são os dados de Vigna, pois dos 11 trabalhos elencados com o nome dela, 2 deles somente aparecem como exemplo para os pesquisadores referenciarem sobre o percurso da narrativa contemporânea.

Para situar o leitor, em *Nada a Dizer*, a protagonista se redescobre depois de uma traição. Ao longo da narrativa, descobrimos que a narradora de *Nada a Dizer* foi, na juventude, uma mulher politicamente engajada, que chegou a lutar contra a ditadura militar. No entanto, ao ser confrontada com a traição do marido, ela parece entrar em um estado de silêncio. Embora não se possa afirmar que ela se anula por completo, há uma forma sutil de apagamento que se manifesta em suas dúvidas, em sua dificuldade de reagir e até mesmo em sua linguagem fragmentada. Ainda assim, esse apagamento não é total: ela escreve, pensa, questiona, e é justamente essa oscilação entre lucidez e conformismo que revela a densidade da personagem. Mais do que uma mulher submissa, trata-se de uma mulher em embate consigo mesma, o que torna sua voz mais potente na narrativa.

Eu não esperava que isso fosse possível. *Que eu pudesse não existir, que minha experiência pudesse não ser contabilizada pela pessoa que mais me conhecia no mundo.* Que Paulo pudesse ter entrado no motel Sândalo com N. sem lembrar que eu existia. (Vigna, 2010, p. 105, grifo meu).

O romance *Nada a Dizer* começa em 16 de novembro, em que Paulo discute com seu amigo Pecê sobre o fato de uma mulher querer “dar” para ele. Porém, a narradora descobre a traição, de fato, no dia 7 de dezembro.

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>.

<sup>15</sup> Disponível em:

[https://scholar.google.pt/scholar?cites=2378093459453523840&as\\_sdt=2005&scioldt=0,5&hl=pt-BR](https://scholar.google.pt/scholar?cites=2378093459453523840&as_sdt=2005&scioldt=0,5&hl=pt-BR).

O dia 16 de novembro, na verdade, havia começado no dia 15. Que foi quando Paulo chegou à rodoviária do Rio e encontrou N. lá para buscá-lo. N. o beijou e disse que só ele mesmo para fazê-la ir a um lugar tão brega quanto uma rodoviária. Paulo não explicou como era bom estar numa janela que lhe mostrava, por cinco horas, coisas que ficavam para trás (Vigna, 2010, p. 14, grifo meu).

Com o envolvimento extraconjugal, Paulo reafirma um comportamento que, como a narradora insinua, já vinha se manifestando anteriormente. Sua relação paralela, inclusive com uma mulher também casada, rompe com o modelo tradicional de fidelidade e evidencia uma dinâmica afetiva em que a narradora se vê deslocada. O romance entre N. e Paulo já havia começado em outubro, um pouco antes de a narradora iniciar a sua história, mas ela nunca desconfiou ou acreditou que ele seria capaz de fazer isso, um exemplo é quando sua amiga vai até o seu apartamento e relata que seu marido estava traindo-a, alegando que todos os homens fazem isso: “‘Todos fazem isso, todos.’ Retruquei que Paulo não o faria” (Vigna, 2010, p. 24). Dessa forma, notamos que a esperança é presente em todo o romance, alternando com as dúvidas sobre quem ela era, já que a narradora relata ao leitor que não sabia quem era para o seu companheiro de vida, como quando ele leva a amante ao Motel Sândalo, no Rio de Janeiro, o mesmo motel que o casal ia antigamente. Ela questiona Paulo se ele pensou nela em algum momento quando estava lá dentro e a resposta sempre era: não.

Depois, quando todo o trauma que foi o caso de Paulo com N. acabou – se é que dá para falar que um trauma acaba – essa foi uma das perguntas que não acabaram. Perguntei e perguntei muitas vezes: “Você não lembrou de mim, ao entrar no Sândalo com N.?” A resposta foi sempre não. E isso eu nunca pude entender (Vigna, 2010, p. 29).

Ou seja, não havia, de fato, nada que a narradora pudesse dizer que amenizasse a dor ou revertesse a humilhação que sentia. Por mais que questionasse Paulo com insistência após desconfiar da traição, suas palavras não encontram acolhida nem resposta, o que intensifica seu sentimento de exclusão. É nesse vazio de escuta que a escrita surge como refúgio: ao relatar o ocorrido em primeira pessoa, ela tenta reorganizar aquilo que, no momento da vivência, parecia impossível de ser compreendido. A escrita, nesse sentido, torna-se um lugar de elaboração emocional, uma tentativa de nomear o que a linguagem falada, diante da indiferença do outro, não conseguiu dar conta.

Eu insisti, melosa, pedinte, que havia passado o dia preocupada com ele e listei os motivos [...] E mais um motivo para ele sanar sem tardar minhas preocupações: e se, com a descoberta de um e-mail com senha, eu

começasse a desconfiar que ele e N. tinham mais do que uma amizade, rá, rá? (Vigna, 2010, p. 66-67).

O leitor pode estar se questionando neste momento: como ela descobriu? Ela o seguiu? Houve rumores? A resposta é que contaram para ela, não um parente, não um amigo, e sim o próprio Paulo, seu próprio marido relatou cada detalhe da traição: “Foi Paulo que me contou isso, entre tantas coisas, porque eu pedia que contasse, e insistia, e ele não tinha outro jeito senão contar” (Vigna, 2010, p. 34). Isso aconteceu após a narradora, por trabalhar em sua casa como editora de revistas autônomas, checar a caixa de e-mail para ver se um cliente importante havia mandado notícias. O e-mail estava *logado* no de Paulo, com uma pasta escondida chamada “Turma”, que havia somente e-mails com senha e todos de N. Logo, ela descobre, após pressioná-lo, que ele mentia por três meses, um caso que já não era mais somente um caso, mas uma relação. Havia mentiras, muitas outras, que ela não chegou nem sequer a perguntar: “E havia outras perguntas que eu também não fiz, nem nesse dia, nem nunca antes, e que se resumiam em saber quem exatamente eu era para Paulo” (Vigna, 2010, p. 71).

A narradora, ao descobrir a traição, pergunta-se: o problema era ela ser ela? Em busca de respostas, ou talvez de pertencimento, passa a adotar comportamentos associados a N.: compra roupas decotadas, batons escuros, vestidos curtos. Esse gesto não é, necessariamente, uma busca por si mesma, era uma tentativa de aproximação com aquilo que ela imagina ser o ideal de feminilidade que atraiu seu marido. O que se desenha não é um reencontro consigo, é um desvio, uma tentativa de ser o que nunca foi, ou o que não gostaria de ser, mas julga necessário para voltar a existir aos olhos do outro.

Porém, mesmo assim, ela não se encontra, pois ela não consegue entender, de fato, quem era para Paulo, um marido a qual ela estava junto há mais de 30 anos: “Eu não existir para Paulo foi só um preâmbulo rápido antes de eu não existir para mim mesma [...] Eu, saída de mim, virei a mulher traída de todas as histórias existentes e ainda por existir” (Vigna, 2010, p. 107). Ademais, em diversos momentos, percebe-se que a narradora, embora mantenha certa autonomia, parece ter se adaptado às exigências e ritmos de um casamento em que sua individualidade era, aos poucos, silenciada. Não se trata de uma anulação total, tampouco de submissão passiva, mas de uma forma de existência em que ela se molda para

caber no cotidiano com Paulo. Um exemplo é a falta de amigos, ao contrário de Paulo, que tinha N. como uma das suas melhores amigas:

Por circunstâncias que às vezes ocorrem, naqueles cinco anos em que Paulo e N. foram amigos, eu me distanciava, um por um, dos meus [...] E a amizade de Paulo e N. me atraía até por isso: momentaneamente sem amigos, eu achava que podia ganhar umas migalhas (Vigna, 2010, p. 91).

Por isso, a narradora encontra na escrita um refúgio para o que a consumia, ela busca respostas, e, ao mesmo tempo, um reencontro com si mesma.

Em *Nada a Dizer*, a narradora escreve como forma de e laborar a dor da traição, refletindo sobre seu passado, seus afetos e a fragilidade de sua identidade, que oscila entre o desamparo e a reinvenção. Ela acessa lembranças fragmentadas de seu casamento, da juventude marcada por engajamento político, e da traição do marido. Essas recordações ajudam a construir uma espécie de balanço da vida, comum à fase da velhice, quando o tempo vivido é maior que o por vir. Portanto, trata-se de memórias afetivas e existenciais, que não apenas conservam experiências passadas, reconfiguram o presente dessas personagens: “Quanto à lista das perdas e danos, ela diminuía. Não porque houvesse menos coisas nela, mas porque essas coisas se tornavam, a cada dia, mais icônicas de um passado que nem eu nem Paulo fazíamos tanta questão assim de recuperar” (Vigna, 2010, p. 149).

A escrita da narradora não tem como função apenas registrar os eventos vividos, ela serve como espaço de reinvenção subjetiva. Ao narrar a própria história, ela não apenas reflete sobre o passado, performa uma nova versão de si mesma, tentando reorganizar os fragmentos de uma identidade afetada pela traição e pelo envelhecimento. Nesse processo, a escrita torna-se uma forma de existir, uma maneira de reinscrever-se no mundo.

Apesar de estar estruturado como um diário íntimo, *Nada a Dizer* joga constantemente com as fronteiras entre o privado e o público. A narradora demonstra consciência da existência de um leitor (ainda que imaginário) o que confere à escrita um caráter performativo. Nesse sentido, o diário não se configura apenas como espaço de confissão espontânea, mas como lugar de encenação da intimidade, no qual o “eu” se constrói no próprio ato de narrar.

Essa tensão entre sinceridade e construção narrativa pode ser compreendida à luz das reflexões de Philippe Lejeune (2005), para quem toda escrita autobiográfica se organiza a partir de um pacto com o leitor, baseado menos na

transparência absoluta do relato e mais na promessa de uma verdade subjetiva construída discursivamente. Assim, mesmo os gêneros considerados íntimos são atravessados por convenções, formas de endereçamento e escolhas estilísticas. Em *Nada a Dizer*, essa lógica se intensifica: a narradora escreve sabendo que sua intimidade é, desde o início, mediada pela linguagem, produzindo um “eu” sempre instável, consciente de si e de sua própria exposição.

## 2.1 ESCREVER PARA SOBREVIVER: A NARRADORA SEM NOME EM NADA A DIZER

Vigna escolhe construir uma narradora que, assim como ela, habita as contradições e os silenciamentos da experiência feminina, recusando representar um ponto de vista no qual ela própria não acredita. A autora, em entrevista concedida a Rogério Pereira, em 2010, diz, com base no livro *Nada a Dizer*: “A mulher reconta essa história. Ao recontar, ela destrói a história original, pois acrescenta detalhes e aspectos que o homem preferia não levar em consideração. Ela destrói a história do homem e destrói, portanto, o próprio homem” (Vigna, 2010, n.p), o que demonstra a importância de um livro do ponto de vista feminino.

A citação de Elvira Vigna, quando diz que a mulher destrói a história original, pode ser interpretada de dois modos: no contexto da narrativa, refere-se à desconstrução da versão conjugal criada por Paulo, que ignora o sofrimento e o incômodo da esposa. Já em um plano mais amplo, Vigna aponta para a necessidade de romper com a história oficial escrita pelos homens, uma história que, ao silenciar as experiências femininas, perpetuou estruturas de poder e exclusão. O gesto de recontar, nesse sentido, não é apenas uma revanche pessoal, mas um ato político de reinscrição do feminino na literatura e na memória.

Na mesma entrevista, ao ser provocada sobre como seria escrever a partir de um ponto de vista masculino, a autora respondeu:<sup>16</sup>

Nunca escrevi do ponto de vista masculino. Mulheres e gays, sim. Não sei se não tenho interesse ou se não sou capaz de me imaginar homem. Há uma outra questão também. Acho que homens héteros brancos de classe média têm muito pouco a dizer. Acho que é por isso que lemos tantos livros em que há sempre uma tentativa de recuperação de adrenalina, uma espécie de nostalgia de um poder perdido. São as narrativas sobre infâncias tensas, terras distantes ou desconhecidas, esportes radicais. Ou, claro, sobre a suposta marginalidade de se vomitar na avenida São João noite e

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/ElviraVigna.htm>.

dia sem parar. Ou tudo isso junto. É como se na vida presente, adulta, do escritor com esse perfil, nada de fato acontecesse (Vigna, 2010, n.p, grifo meu).

Em *Nada a Dizer* iniciamos com uma sensação de apagamento da protagonista, principalmente quando descobre a traição: “A resposta a essa pergunta, o que eu era para ele [seu marido] – e que acarretou de lambuja um questionamento sobre o que eu considerava até então uma verdade absoluta sobre o que ele era para mim (meu maior amor). (Vigna, 2010, p. 72).

Elvira Vigna entende o mundo o qual se insere, pois vai apresentar ao leitor uma narradora consciente dos impasses do passado, como a ascensão sexual das mulheres nos anos 60:

N. [a amante] tinha recebido essa liberdade, que ora usufruía no motel com Paulo, de graça, já pronta, graças a nós. Ela não pensava no assunto. Eram favas contadas. Não lutara por isso. Não tinha a cerimônia que eu, por exemplo, tinha e tenho com o que me custou, com o que me foi difícil de obter (Vigna, 2010, p. 82).

A protagonista elabora suas experiências à luz das transformações sociais pelas quais passou, como a ascensão da liberdade sexual feminina nos anos 1960 e 70, sem idealizá-la. Ao contrário, ela observa, com um certo desencanto, como essa suposta emancipação muitas vezes camuflou novas formas de opressão, revelando-se insuficiente frente às desigualdades persistentes nos afetos e nas relações familiares. Essa consciência aparece em suas digressões e nas ironias que atravessam a narrativa, sempre marcada por um olhar desiludido e lúcido.

É válido notar que o romance também encena uma ambivalência em relação ao feminismo, marcada por certo desencanto com suas formulações normativas quando confrontadas com a experiência concreta da vida. A narradora demonstra plena consciência do discurso feminista que prescreve a ruptura imediata diante da traição, mas ironiza essa expectativa ao reconhecer sua própria incapacidade de agir conforme tal ideal. A recusa da separação não decorre de ingenuidade ou submissão, mas da solidão, sentimento que atravessa toda a narrativa e que a própria narradora admite ter sempre tentado evitar.

Ao mesmo tempo, o romance não abdica de uma postura crítica. No plano da fabulação, a narradora destrói simbolicamente o marido, rebaixando-o, ridicularizando-o e invertendo as relações de poder, como nas cenas em que imagina N. assumindo o controle da relação enquanto ele aparece “conduzido por uma coleira”. A virulência da linguagem, marca da escrita de Elvira Vigna, revela um

gesto de agressão simbólica que reinscreve a protagonista como sujeito crítico, ainda que incapaz de romper concretamente com a relação.

Desse modo, *Nada a Dizer* constrói uma subjetividade feminina atravessada por contradições: consciente das violências que sofre, crítica aos discursos que a enquadram, mas ainda presa a vínculos afetivos que não se desfazem facilmente. A ambivalência entre lucidez e permanência, crítica e auto-punição, longe de enfraquecer a leitura feminista do romance, a complexifica, expondo os limites entre discurso político e experiência emocional.

A personagem ainda reformula suas próprias certezas e revela uma consciência social que emerge da convivência com o outro. A escrita, nesse sentido, torna-se uma forma de elaborar não só sua história pessoal, mas também um entendimento mais amplo das desigualdades estruturais que atravessam o espaço urbano e a velhice feminina.

A narradora, no livro, expressa, de forma crua e irônica, as tensões entre liberdade e culpa, desejo e rejeição, brigas e entendimentos: “Não existente, me multiplicava por mil, milhões. Em cada uma dessas histórias em que eu estava, estava também um pedaço da minha dor – e da minha acusação” (Vigna, 2010, p. 107).

Nessa busca por escrever, no livro, um traço contemporâneo existente é a experimentação com a linguagem, que aparece de forma sutil, por meio da supressão de letras maiúsculas, do uso livre da pontuação e de estruturas sintáticas desestabilizadas, que refletem o fluxo descontínuo do pensamento da narradora: “Tínhamos decidido nos mudar para São Paulo de repente, que era como decidíamos as coisas. Vontade, desde sempre. Até que um dia dissemos Vamos? [...] e fomos (viemos), com todos os filhos, bichos e plantas” (Vigna, 2010, p. 21).

Embora a ruptura com a linguagem normativa tenha começado com o modernismo, como já anunciava Oswald de Andrade, ao afirmar que “a língua culta do Brasil é a que se fala. E não a que se escreve” (Andrade, 1928), na literatura contemporânea essa escolha ganha novos contornos. Como aponta Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* (2000), a literatura latino-americana, ao assumir sua posição periférica, desloca o eixo da criação cultural tradicional e rompe com os padrões da alta cultura europeia. Em vez de simplesmente reproduzir modelos consagrados, ela inscreve em sua escrita a heterogeneidade, o hibridismo e a fragmentação que caracterizam as experiências locais, dando visibilidade a

vozes e discursos marginalizados. Nesse contexto, a linguagem se torna um espaço de autenticidade, em que os fragmentos da vida ordinária, da dor íntima e da hesitação subjetiva se manifestam como forma legítima de construção estética.

Em *Nada a Dizer* temos uma linguagem densa e ao mesmo tempo, nua e crua, pois, por meio dela, a narradora relata com detalhes a sua subjetividade. A personagem relata de maneira desenfeitada como foram as noites de Paulo e da amante: “Diálogo esse [entre N. e Paulo] que inclui, claro, alguns Eu te amo. Eu também te amo. Tesuda. Tesão. Que saudade” (Vigna, 2010, p. 82). Há uma linguagem mais crua, principalmente quando a protagonista descreve as cenas imaginadas entre o marido e a amante: “Ficaram em amassos entre um alho e outro. Mais amassos. Riram” (Vigna, 2010, p. 13).

Ao pensar em um livro narrado de forma tão pessoal, podemos dizer que há um romance-diário, sobretudo no uso de entradas, a linguagem pessoal e a fluidez da linguagem, já que, segundo Bakhtin (1998) o romance é um gênero em eterna construção. Ou seja, ele considera o romance como um gênero em formação, inacabado, o qual é possível dialogar e fazer conexões com outras formas de escrita, inclusive o diário: “[...] o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado [...] Os outros gêneros enquanto tais, isto é, com autênticos moldes rígidos para a fusão da prática artística, já são conhecidos por nós em seu aspecto acabado” (Bakhtin, 1998, p. 397).

No livro de Vigna, por exemplo, as entradas do romance são datadas, como um verdadeiro diário. O monólogo é presente no livro, quando a protagonista de Vigna percebia que estava se desmanchando para caber no casamento: “Havia algo a mais a me ligar, mas não estava funcionando. Quer dizer, não estava funcionando como confirmação da minha não existência, do meu desmanche [...]” (Vigna, 2010, p. 125). A narradora registra seus pensamentos de modo fragmentado, pessoal e confessional, ela o faz dentro de uma estrutura romanesca, revelando um entrelaçamento entre o relato autobiográfico e a ficção. A linguagem é fluida, com marcas de oralidade, e incorpora elementos de discurso ensaístico e até jornalístico, diluindo os limites entre gêneros, numa espécie de desconstrução.

Suely Leite, em seu artigo *A (Des)Construção de Gênero no Romance Como se Estivéssemos em Palimpsestos de Putas* (2024) diz, com base em Stuart Hall (2014), que essa desconstrução dos romances surge devido à própria crise de identidade dos sujeitos, visto que se um dia este era unificado, hoje se encontra

fragmentado e deslocado, devido à diversidade existente na contemporaneidade. O que nos mostra que se o sujeito que vive hoje é multifacetado, dessa forma, os romances não seguiriam um caráter diferente.

Não há como negar, também, que a literatura de Elvira Vigna e de Maria Valéria Rezende, a qual será abordada mais adiante, carrega fortemente os traços daquilo que Beatriz Resende denomina de presentificação. De acordo com a crítica, esse termo diz respeito à centralidade do presente na ficção contemporânea, entendido não apenas como um recorte temporal, mas como uma maneira de experimentar o mundo. Essa característica, por sua vez, é visível em *Nada a Dizer*, pois a narradora registra pensamentos e acontecimentos à medida que ocorrem, muitas vezes sem um arco narrativo definido, como se a escrita se desse em tempo real, marcada por hesitações, repetições e fragmentos de memória que emergem a partir do presente vivido: “Não acendi a luz nesse final de tarde. Sentei numa das caixas na sala – a que tínhamos elegido como as mais confortáveis e que, por isso, e em que pese o abaulado que já apresentava na tampa, estava destinada a ser aberta por último” (Vigna, 2010, p. 62).

## 2.2 NARRAR O INSUPORTÁVEL: VIOLÊNCIA E TRAUMA NA ESCRITA DE ELVIRA VIGNA

Narrar o que dói não é uma tarefa fácil. Expor o que sente, mostrar suas fragilidades, tudo isso requer coragem. É isso que as narradoras estudadas mostram: resiliência após eventos traumáticos.

O trauma não se restringe a acontecimentos físicos ou visíveis: ele pode ser subjetivo, interior e silencioso, marcado por ausências, violências simbólicas e experiências que deixam cicatrizes na memória e na linguagem. Na literatura contemporânea, essa dimensão íntima do trauma tem ganhado cada vez mais destaque, pois revela aquilo que é difícil de nomear ou compartilhar. Como demonstram as protagonistas de *Nada a Dizer* e de *Quarenta Dias*, o sofrimento pode não ter marcas no corpo, mas se expressa por meio de fragmentos, silêncios e escritas, que evidenciam a tentativa de sobrevivência emocional em meio à desestruturação do cotidiano.

Para a psicanálise, o trauma é uma experiência que deixa uma marca duradoura no aparelho psíquico, geralmente associada à incapacidade do sujeito de simbolizar ou elaborar o evento quando ele ocorre. Como propõe Freud (1920), o

trauma pode retornar de forma repetitiva, em lapsos, sonhos ou sintomas, sendo muitas vezes ligado à infância, porém não exclusivo dela, pois pode ocorrer em qualquer fase da vida, ficando na memória ou no inconsciente. Esses eventos traumáticos, geralmente, acontecem após uma violência, seja, infelizmente um estupro, uma violência física, seja até mesmo uma situação de violência em um parto; situações essas que insistem em permear o cotidiano de muitas mulheres.

Nem sempre o trauma advém de violências físicas. Falaremos sobre a violência simbólica, proposta por Pierre Bourdieu, no livro *A dominação masculina* (1999), em que ele descreve formas de dominação e de controle social, não por meio da força física, e sim por símbolos, linguagens, valores e práticas culturais. Segundo ele, essa violência é sutil e muitas vezes invisível, imposta por um dominante ao dominado.

Bourdieu (1999) mostra que a desigualdade é naturalizada com a violência simbólica, o que faz com que haja uma interiorização das estruturas de dominação. A violência simbólica nada mais é do que o privilégio de uma classe dominante, que não é contestado por falta de entendimento de que isso é uma violência: “Esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 1999, p. 7).

A narradora do romance de Vigna mostra que a violência simbólica a atravessa durante todo o romance. Isso porque Paulo, seu marido, mente sobre a traição, escondendo da parceira de 20 anos que teve um caso com N. e que, inclusive, nutriu um sentimento amoroso pela amante. Ela consegue, em seu relato após o trauma, colocar para fora o que sentia no momento que descobriu a traição. A narradora diz que chegou a se anular para caber na relação com Paulo e que, em alguns momentos, tentou até mesmo ser como N. para ver se possuía um pouco da atenção do marido. Ela se perdeu no meio da violência, que fora simbólica, emocional e até verbal, quando Paulo aumentou a voz para que ela não falasse do caso com N. para as pessoas. A narradora precisou se reencontrar, e foi por meio da escrita que isso aconteceu.

E aqui eu preciso fazer uma pausa para explicar algo a meu respeito. A tantas coisas que Paulo fez, dentro desse episódio de seu relacionamento com N., e que não entendi como era possível que ele tivesse feito, contraponho uma, a meu respeito. Fui uma completa, absoluta, sideral imbecil. Não sei como, e me envergonho. Então é isso. Não entendo o motel Sândalo. Não entendo a preocupação imediata, não comigo, mas com

a amante que ele, conforme ele mesmo disse depois, já percebia naquele momento que iria largar. E não entendo minha hiperbólica imbecilidade (Vigna, 2010, p. 74).

O leitor pode se perguntar o porquê, depois de todos esses relatos, a narradora continuar com Paulo, mas entendo que essa permanência, mesmo após a traição, não se dá por um simples gesto de perdão consciente, tampouco por anulação completa de si. Sua escolha é atravessada por uma série de fatores subjetivos e afetivos que revelam a complexidade das relações humanas. Ao longo do romance, ela oscila entre o desejo de romper e a tentativa de manter algo do que foi vivido, por medo da solidão, pela história que compartilhou, pelas zonas de conforto emocional e até pela dificuldade de reconstruir uma identidade. Elvira Vigna constrói, assim, uma personagem que não se encaixa em categorias fixas como “anulada” ou “decidida”, mas que representa um feminino fraturado, contemporâneo e ético, em constante confronto com seus próprios limites: “Trocamos aflições, eu e Paulo, nos permitindo reeditar um pouco de nossas longas e dolorosas conversas de noite, inteira, que já estavam distantes.” (Vigna, 2010, p. 158). Ou seja, ela reconhece que está mudando dores antigas, o que indica uma consciência crítica sobre sua decisão de permanecer.

Dessa forma, percebemos que a violência perpassa as gerações de mulheres, pelos diferentes motivos. No entanto, com essa literatura feita por e sobre elas, podemos notar cada vez mais resiliência e entendimento de que essas barreiras podem ser ultrapassadas por meio do autoconhecimento.

### 2.3 A MULHER SEM NOME: ENVELHECER EM NADA A DIZER

Em *Nada a Dizer* temos uma personagem que narra sua própria história, ou melhor, a história do adultério de seu marido. Ela não é nomeada no romance, provavelmente para mostrar que uma traição pode ocorrer com qualquer mulher, a qualquer momento e em qualquer faixa etária, ela só é conhecida como a esposa de Paulo. Essa falta de nomeação reflete a invisibilidade da mulher que envelhece, visto que sua subjetividade parece apagada aos olhos dos outros. Lúcia Castello Branco, em “A (im)possibilidade da escrita feminina” (1985), mostra que na escrita feminina, há uma substituição da narrativa heroica por uma escrita íntima e interior, que desafia os cânones. É justamente esse tipo de escrita que encontramos em

*Nada a Dizer*: uma mulher mais velha, que não tem nome, escreve para existir e ter sua subjetividade reconhecida.

O lugar da narrativa, a princípio, é o Rio de Janeiro, e depois de um tempo o casal se muda para a selva de pedras, São Paulo, mas o leitor terá acesso a inúmeros e-mails, conversas pelo celular, sms etc., que mostram a volatilidade da vida contemporânea. O livro é dividido em 18 capítulos curtos e intitulados com datas específicas, só dois deles possuem nome: “Casa” e “Morte”.

A história é contada em “última res”, expressão que se refere a uma narração feita após os acontecimentos terem se encerrado, o que confere à narrativa uma estrutura de rememoração. Nesse caso, a protagonista relata sua trajetória um ano depois dos fatos centrais. Esse distanciamento temporal não apenas organiza a narrativa como um exercício de memória, ela aponta para uma tentativa de elaboração da dor vivida. Trata-se de uma escrita que busca compreender o que se passou, ainda que sem respostas conclusivas.

O uso da “última res” acentua a fragmentação do discurso, já que a narradora volta ao passado de forma não linear, atravessando episódios dolorosos em fluxo desordenado, como quem remexe cicatrizes abertas. O tempo narrativo, portanto, não é cronológico ou objetivo, mas subjetivo: é o tempo da recordação, da ressurgência involuntária, do trauma. Como em uma escrita-diário retrospectiva, a narradora fala a si mesma, e talvez apenas a si, o que reforça o tom íntimo, confessional e por vezes hesitantes do romance. Essa estratégia narrativa reforça o sentimento de solidão da protagonista, que parece não ter com quem compartilhar sua história, a não ser o próprio texto.

A história conta sobre a traição ocorrida com uma mulher 20 anos mais nova que a narradora, amiga do casal, chamada no romance como N. A idade da protagonista confere com a nossa ideia, junto com Naomi Wolf (1992) em seu livro *O mito da beleza*, publicado em 1991, que uma mulher mais jovem corresponde aos padrões de sexualidade. A protagonista, todavia, não compete com N., ela tenta, na verdade, parecer-se com N. em uma tentativa de recuperar o marido, todavia, passa a lidar com um esvaziamento subjetivo, que se intensifica em meio a uma vida atravessada por deslocamentos do cotidiano fragmentado da cidade, marcado pela pressa e pela distância afetiva, potencializando a experiência de uma mulher que já não é jovem, mas não se reconhece no papel social de “velha”. Ela habita um entre-lugar: deslocada, fragmentada, mas resistente.

Ainda que a idade seja um marcador claro da crise que a atravessa, outros elementos simbólicos da narrativa parecem reforçar esse momento de transição e de insatisfação do marido. Um exemplo é o desejo por um carro mais novo, que pode ser lido como metáfora clássica do desejo de renovação, do impulso por substituir o velho pelo novo: “O carro do colega que lhe dava carona era um modelo que Paulo pensava em comprar. Tinha tomado a decisão de afinal trocar o seu. *Velho*, com a pintura manchada, o carro se tornara um motivo de constrangimento. *Seus colegas tinham todos os carros melhores que o seu* (Vigna, 2010, p. 17,18, grifo meu).

A partir da citação, é possível perceber que elementos como o desejo por um carro novo e o envolvimento com N. sugerem uma movimentação simbólica em torno de uma busca por renovação por parte de Paulo, não necessariamente como um plano consciente, mas como uma tentativa de reconfigurar a própria vida ao se aproximar dos sessenta anos. Diante disso, a narração não se limita à descrição de uma traição, ela mergulha na dor, no ressentimento e no esvaziamento subjetivo da protagonista. É nesse intervalo de perda que emerge um processo de reconstrução: a escrita se torna, então, o espaço possível de elaboração e (re)conexão com si mesma. Não se trata apenas de contar o ocorrido, e sim de entender, visitar, reorganizar e, talvez, ressignificar a experiência.

Essa ressignificação, no entanto, não se dá de forma plena. Ao contrário, o que lemos é feito de fragmentos, repetições, interrupções e lacunas. A narradora de *Nada a Dizer* não é uma mulher jovem tentando “recomeçar”, ela é uma mulher madura que, diante do abalo emocional narra sua dor e, ainda que sem encontrar respostas, ela afirma sua existência e sua voz.

A solidão também é um marcador da velhice para a personagem sem nome de *Nada a Dizer*. Trata-se de uma solidão que não é romântica nem desejada, mas que emerge como consequência de uma vida marcada por silenciamentos, perdas e escolhas. No entanto, há potência nessa solidão: ela possibilita o gesto da escrita, a escuta de si, o distanciamento da normatividade que antes a prendia. Ao apresentar uma mulher madura, abandonada, que escreve não para se vingar nem para se reafirmar, mas para tentar entender a si mesma, Elvira Vigna constrói uma narrativa que confronta o silenciamento da velhice feminina. Mais do que isso, mostra que há voz, desejo e inteligência em quem a sociedade insiste em invisibilizar. A narradora

não tem nome, ela tem voz. E essa voz, entrecortada e resistente, é uma forma de insubmissão ao apagamento imposto à mulher.

Em *Nada a Dizer*, a relação sexual da protagonista segue um viés diferente do que se é esperado socialmente de uma mulher mais velha, pois, ao que tudo indica, nenhuma crise no casamento da protagonista acontecia para que ela fosse traída, tanto é que ela fica tão surpresa quando descobre que isso aconteceu: “Paulo nunca tinha tido amantes” (Vigna, 2010, p. 10).

As cenas de sexo entre Paulo e N. são descritas por ela de forma escancarada, como se ela precisasse colocar para fora o que havia sentido quando descobriu o adultério:

“Vamos para o Sândalo [motel], na São Clemente” [...] Esse era um motel velho conhecido de Paulo, o único conhecido. Foram. Treparam. N. com mais desenvoltura que Paulo. Luz acesa, cortina semiaberta, uma nudez sem problemas, peitos, bunda, boceta, ali às claras. Prometia. Mas Paulo iniciava com beijinhos, carinhos, palavras de afeto [...] Fizeram um papai e mamãe e depois ficaram por ali, nus [...] Ficaram trepando [...] E depois foram embora [...] (Vigna, 2010, p. 13-14).

A linguagem é extremamente objetiva, ela narra com detalhes as cenas que imagina entre Paulo e N., como se N., inclusive, fosse uma mulher segura, por fazer tal relação com a luz acesa e ficar nua sem problemas. É importante destacar que essa é a visão da protagonista, a partir da perspectiva de Paulo, sobre a amante.

Porém, ao que parece, visto que a narradora relata isso, ela nunca teve dificuldade para se relacionar sexualmente com Paulo, mesmo depois de tantos anos de casamento, porém, após a traição e a descoberta por meio de mentiras, ela não conseguia mais consumir esse ato:

Paulo tem uma temporalidade de gato. Ele começa devagar e só muito aos poucos vai apertando, segurando. *Sempre trepei muito bem com ele.* Tentávamos. Só que, agora, a cada vez que eu estendia minha mão para segurar o pau dele, outra mão já lá estava, gorda, os anéis, a aliança de casamento, as unhas pintadas, buliçosa [...] *E qualquer coisa que ele propusesse no meio da trepada, eu enrijecia, ele poderia estar tentando reviver comigo, algo que não era comigo* (Vigna, 2010, p. 117, grifo meu).

É possível perceber que o romance *Nada a Dizer*, de Elvira Vigna, apresenta a relação da protagonista com sua sexualidade atravessada por experiências que ganham novos contornos na maturidade. As fragilidades que emergem, entre a raiva, a dor e o desejo, não são apenas consequência da ruptura amorosa, mas também do lugar que a mulher mais velha ocupa socialmente: um lugar marcado

pela invisibilidade, pela cobrança de “superação” silenciosa e pelo tabu da sexualidade madura.

Em *Nada a Dizer*, a narradora revive os acontecimentos do casamento e da traição do marido Paulo, em um processo que é, ao mesmo tempo, de sofrimento e de redescoberta. Ainda que ela diga escrever “principalmente para mim mesma” (Vigna, 2010, p. 160), o relato é uma tentativa de organizar uma experiência caótica. A escrita é atravessada por lembranças dispersas, por vezes contraditórias, que a fazem questionar não apenas o outro, mas a si mesma.

Em *Nada a Dizer*, a narradora afirma que faz um “relato para si mesma”, no qual assume o papel de detetive de sua própria história, colocando em xeque os discursos dominantes sobre amor, casamento e fidelidade. Esse gesto de narrar a si mesma confere à protagonista uma companhia simbólica, capaz de mitigar a solidão e produzir sentido diante da dor. A escrita, portanto, torna-se o lugar de elaboração do vivido e, ao mesmo tempo, de resistência à dissolução subjetiva que a velhice, o abandono ou a exclusão social podem trazer. É nesse entrelaçamento entre memória, envelhecimento e escrita que as narradoras constroem um projeto de si, mesmo que fragmentado, revelando o potencial emancipador do romance-diário contemporâneo. É, portanto, a escrita que reconectará a personagem, o que é extremamente significativo, pois como diz Ecléa Bosi: “A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a *sua* memória” (Bosi, 2023, p. 72).

Foucault (1992) diz que a escrita de si sempre aparecia em um tempo de crise e é por meio desses ditos/escritos que se é formada a identidade do sujeito. Um exemplo é quando a personagem de *Nada a Dizer* tenta ser N. (a amante) e entende, de fato, que ela só pode aceitar quem é e suas próprias dores:

Como se, ao encontrar nesse outro o que eu havia perdido de mim, eu pudesse, magicamente, transportá-lo de volta a mim. *E me ter, contraditoriamente, no instante em que mais me perdia*, no instante em que eu mais me via como aquela, a da tela, a do seriado, a da revista da sala de espera do dentista, a do caso narrado pelos jornais. Aquela do estereótipo: a esposa traída, a mulher de meia-idade traída. Enganada, a quem mentiam, cuja existência não era sequer percebida. O personagem merda, banal, medíocre, imbecil, de uma história merda, banal, medíocre, imbecil (Vigna, 2010, p. 108, grifo meu).

Não é simples ler esse relato. Ele é potente justamente porque cria uma intimidade brutal com o leitor. A narradora nos arrasta para dentro de sua dor,

quando ela tenta compreender o abandono e os efeitos da traição em sua subjetividade.

A protagonista, então, escreve como quem tenta dar forma ao caos: o casamento desfeito, a traição, a solidão, a passagem do tempo. A escrita torna-se uma tentativa de organizar os escombros da vida, sem a pretensão de alcançar um sentido definitivo. A memória, nesse caso, não tem função de arquivo, mas de moldura: ela seleciona, interpreta e reconfigura.

Por fim, há em *Nada a Dizer* uma tensão constante entre lembrança e invenção. A narradora, em certos momentos, coloca-se no lugar da amante, imagina cenas que não viveu, projeta hipóteses sobre o que poderia ter sido e tudo isso atravessa o discurso do diário. O passado não é apenas lembrado: é dramatizado, fabulado, ampliado. Isso aponta para o caráter ficcional do relato e para o limite entre o que se viveu e o que se cria para suportar o vivido. A memória não é documento, é literatura. A protagonista, ao tentar entender o que aconteceu, torna-se autora de uma versão possível de sua história. E é nesse ponto que o diário ultrapassa o campo da confissão e se inscreve na estética da ficção contemporânea: como espaço de incerteza, de reescrita e de resistência.

### 3 MARIA VALÉRIA REZENDE E QUARENTA DIAS: LITERATURA, MILITÂNCIA E DESLOCAMENTOS

*"É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos."  
Hélène Cixous*

Maria Valéria Rezende, conhecida como a freira feminista, nasceu na cidade de Santos, no litoral de São Paulo, em 8 de dezembro de 1942, hoje, é viva, com 81 anos. Iniciou a vida na fé católica logo em 1964, pós o golpe militar, indo viver em um convento e se tornando freira. Graduiu-se em Língua e Literatura Francesa pela Universidade de Nancy e em Pedagogia pela PUC-SP. É mestra em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba, cidade que, inclusive, mora atualmente, desde 1976, com mais quatro freiras. Em 1960 esteve empenhada com a educação popular, alfabetizando diversas crianças no país. É idealizadora do “Mulherio das Letras”, que surgiu em 2016, pós a FLIP (Festa Literária de Paraty), em que ela percebeu, junto a outras escritoras, que os mais prestigiados eram sempre homens do eixo Rio-São Paulo. Por isso, foi criado um grupo no Facebook<sup>17</sup> para divulgar novas escritoras da contemporaneidade. Maria Valéria Rezende afirma não ser a única responsável pelo projeto, ressaltando que muitas outras mulheres lutam ao seu lado. Seu nome acabou sendo diretamente associado à idealização da iniciativa por ter sido ela quem criou a página na rede social, mas a autora faz questão de enfatizar o caráter coletivo da proposta.

Em entrevista à revista Marie Claire<sup>18</sup>, Rezende mostra consciência sobre seu espaço na literatura, que deveria ser valorizado, mas, infelizmente, não é o que ocorre, diz ela:

Já me aconteceu de estar em um evento literário e nenhum dos escritores me cumprimentar mesmo sabendo quem sou. São os mesmos que fazem o que chamo de “literatura da brochada”. Os velhos, de mais de 60, criam personagens que ficam lembrando do atletismo sexual em todo o romance. É o mimimi deles (Rezende, 2018 *apud* Claire, 2018, n.p).

---

<sup>17</sup> Página do Facebook: <https://www.facebook.com/share/FjeybCrPCgjjg5Nm/?mibextid=qi2Omg>.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/02/maria-valeria-rezende-freira-escritora-e-feminista.html>.

Além desse desprezo, o fato de ser freira também despertava preconceitos e a ideia de sua incapacidade para escrever bons livros de literatura. É o que ela fala na mesma entrevista:

Existe uma exploração do esquisito: “Freira ganha... [referindo-se às manchetes sobre os prêmios que recebeu]. Ou muita gente da imprensa põe: “Ex-freira...”. O pessoal tem o estereótipo da freira como uma pessoa burrinha, que não arranjou marido e foi para o convento (Rezende, 2018 *apud* Claire, 2018, n.p).

Por fim, quanto ao livro *Quarenta Dias*, sabe-se, por ela própria, que a autora passou 15 dias nas ruas de Porto Alegre para conseguir construir uma narrativa que fizesse realmente sentido com as vivências que ela iria apresentar. Em uma entrevista que tive o prazer de assistir, no SESC de Londrina, Rezende afirmou que para perguntar sobre a realidade de Porto Alegre para as pessoas, usava a desculpa que estava procurando por Cícero, que veio do interior da Paraíba; ela diz que escolheu esse nome, pois era um nome comum e que todo mundo poderia conhecer um Cícero da Paraíba. Com base nisso, no romance da autora, publicado em 2014, Cícero Araújo irá se transformar, de fato, em um personagem. Em entrevista, diz ela sobre a passagem por Porto Alegre:

Toda cidade esconde aquilo que não quer que os outros vejam. Para escrever a respeito, precisava ir para uma cidade que não conheço. Peguei umas milhas, fui para Porto Alegre e me hospedei na casa das minhas irmãs de lá. Perguntei quais lugares eram perigosos. Foi o meu roteiro. Abordava as pessoas com o argumento que bolei para a personagem [que estava em busca de um rapaz desaparecido]. Dormi no saguão do pronto-socorro, passei noite na porta de igreja fingindo dormir (Rezende, 2018 *apud* Claire, 2018, n.p).

Ao pesquisar sobre seus prêmios, Rezende ganhou como finalista o Prêmio Cidade de Belo Horizonte, em 1998, com sua obra *Vasto Mundo*; em 2007, com o livro *Modo de apanhar pássaros à mão*, recebeu o prêmio Portugal Telecom. No mesmo ano, o prêmio Zaffari e Bourbon veio para o livro *O voo da guará vermelha*. Em 2009, um dos mais prestigiados prêmios de literatura do Brasil esteve duas vezes com a autora, isto é, o Prêmio Jabuti, com o livro infantil *No risco do caracol* e com o livro juvenil *Conversa de passarinho*. Em 2013, por sua vez, mais um prêmio, o Prêmio Cidade de Belo Horizonte com o livro *A face serena*. No mesmo ano, outro Jabuti esteve na lista da escritora, dessa vez para o livro *Ouro dentro da cabeça*, também na categoria juvenil. Um ano após a publicação de *Quarenta Dias*, outras premiações começaram a surgir, sendo eles: Prêmio Estado do Rio de Janeiro, Prêmio Oceanos, e o Jabuti, em 1º lugar, na categoria Romance. Em 2017 foi a vez

de *Outros cantos*, o qual foi premiado três vezes, com Prêmio Casa de Las Américas, Prêmio São Paulo de Literatura, na categoria “melhor livro de romance do ano”, e por fim, mais um Jabuti, dessa vez em 3º lugar.<sup>19</sup> Ademais, o livro *Quarenta Dias* já foi leitura obrigatória do vestibular da Universidade Estadual de Londrina em 2019.

Já quando buscamos por artigos na internet, percebemos que o número não é pequeno, ao colocar o nome da autora no *Google Acadêmico*, que reúne artigos, capítulos de livros, resumos etc., encontramos, de cara 16.900 resultado, número extremamente expressivo. Sobre o livro *Quarenta Dias*, esse número gigantesco cai para apenas 57 resultados.<sup>20</sup>

Quando se pesquisa pelo nome “Maria Valéria Rezende”, no site da CAPES, 81 resultados são encontrados, todavia, ao afinar para a área de literatura, somente 10 resultados aparecem. Já ao pesquisar sobre a autora e o seu romance *Quarenta Dias*, apenas 7 resultados e, por fim, quando se busca pela temática da velhice no romance, 2 dissertações são encontradas, as quais farão parte da bibliografia deste trabalho, são elas: “Subjetividades, identidades e caminhar de Alice, mulher de meia idade, em *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende”, escrito por Ana Beatriz Garcia Lima, em 2022, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro; e “A desconstrução do estereótipo feminino de avó em Alice em *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende”, de Isabela Tinoco Ribeiro, dissertação escrita em 2021, na Universidade Estadual do Maranhão.

Com base nisso, segundo Renata Cristina Sant’Ana, em sua tese:

Em relação ao panorama da pesquisa acadêmica em torno da obra de Maria Valéria Rezende, deve-se considerar que mesmo já tendo sido premiada pelos seus livros *infans juvenis*, somente partir do ano de 2015, após a publicação e o sucesso alcançado com seu romance *Quarenta dias*, a escritora alcança uma maior visibilidade na cena literária brasileira. O reconhecimento deste seu romance favoreceu não apenas a divulgação do seu trabalho, como contribuiu também para a ampliação do interesse pelo estudo de sua obra (Sant’Ana, 2020, p. 38).

Pensando nas dissertações e teses, nota-se que os trabalhos são bem diversificados quando analisamos os estudos sobre *Quarenta Dias*, dos 7 trabalhos apresentados pela CAPES, como dito, 2 trabalham com a temática da mulher na velhice, um terceiro aborda sobre a mulher na sociedade, de nome *Mulher e cidade*:

---

<sup>19</sup> Disponível em: <https://mariavaleriarezende.com/obras-e-premios>

<sup>20</sup> Disponível em:

[https://scholar.google.pt/scholar?cites=1423981868950948642&as\\_sdt=2005&scioldt=0,5&hl=pt-BR](https://scholar.google.pt/scholar?cites=1423981868950948642&as_sdt=2005&scioldt=0,5&hl=pt-BR).

a representação feminina no espaço metropolitano em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, uma dissertação de Ráifran Silene Souza da Silva, publicada em 2022, porém, ela não possui divulgação autorizada pela CAPES. Os outros trabalhos tendem a seguir somente o âmbito da contextualização do livro dentro da Literatura Contemporânea, o que este trabalho se propõe a fazer.

Por Maria Valéria Rezende estar viva, tive o privilégio de conhecê-la, em um evento do SESC da cidade de Londrina, em que ela falou sobre sua trajetória na escrita.

**Figura 3** – Foto com Maria Valéria Rezende em evento do SESC, em Londrina



Fonte: Acervo pessoal<sup>21</sup>

Essa mulher à minha frente era o espelho de tudo o que venho investigando: a força da palavra que resiste ao tempo, que atravessa os silêncios e que mostra a existência das mulheres, sobretudo das que envelhecem fora dos holofotes. Sua fala não apenas completou, ela vivificou esta pesquisa, pois reafirmou que há, sim, lugar para a mulher velha na literatura, e que esse lugar não é o da margem, é o do centro.

---

<sup>21</sup> Os livros de Rezende podem ser adquiridos no site <https://maria-valeria-rezende.lojaintegrada.com.br/>, em que ela afirma que todos os livros comprados pelo site serão autografados.

Sobre o romance *Quarenta Dias*, a protagonista Alice é apresentada como uma mulher letrada, professora aposentada, com consciência crítica sobre o mundo que a cerca. No entanto, ao ser convocada pela filha a assumir o papel de avó em tempo integral, ela é empurrada para uma posição que nunca desejou ocupar. Em seus relatos, torna evidente que sua expectativa para o período pós-aposentadoria era permanecer em seu lar, conduzindo uma vida tranquila, sem grandes deslocamentos. A imposição desse novo papel, socialmente esperado, não apaga completamente sua identidade, a desestabiliza. Alice se vê obrigada a reorganizar seus afetos, suas rotinas e sua própria noção de si, o que revela o quanto a velhice feminina é moldada pelas exigências alheias, sobretudo familiares.

Chegou a hora da senhora virar avó! [...] Pra quando vai ser? Ela se mexeu, inquieta, hesitou e finalmente respondeu Vai depender da senhora, Mãinha. Eu ri, Como vai depender de mim, filha? [...] Como é que eu hei de ter um filho a esta altura da vida, mãe, com quase trinta e quatro anos, tempo integral na universidade, sem minha mãe junto pra me ajudar com a criança? [...] *Em resumo, o certo para ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó* (Rezende, 2014, p. 25-26, grifo meu).

Embora Alice não tenha exercido explicitamente o papel de avó biológica, sua trajetória no romance permite compreender a avosidade como uma dimensão simbólica, ética e relacional, mais do que simplesmente genealógica. Ao deslocar esse conceito da consanguinidade para a experiência vivida, o romance tensiona modelos tradicionais de família e cuidado, frequentemente associados às mulheres envelhecidas. No artigo *“Tempos de avosidade: reflexões sobre família, pessoa idosa e Direito”*, Larissa Silva e Sarah Zannin (2020) compreendem a avosidade como uma construção múltipla, atravessada por fatores individuais, sociais e jurídicos, que extrapola o espaço privado e se inscreve também no âmbito social. Tal perspectiva permite pensar a avosidade não apenas como transmissão de valores familiares, mas como forma de relação intergeracional fundada na escuta, no cuidado e na responsabilidade com o outro.

A construção da avosidade é uma experiência múltipla formada pela influência das perspectivas individuais, sociais e jurídicas de uma sociedade e que aponta para a visibilidade das formas de relações familiares em contextos de envelhecimento, cujos efeitos extrapolam a esfera tradicional da esfera privada dos lares alçando o âmbito social e estatal. (Silva, Zannin, 2020, s.p)<sup>22</sup>

22

Disponível em:

<https://ibdfam.org.br/artigos/1505/Tempos+de+avosidade:+reflex%C3%B5es+sobre+fam%C3%ADlia,+pessoa+idosa+e+Direito>

Em *Quarenta Dias*, essa concepção se materializa na experiência de Alice, que, ao ser deslocada de sua terra natal e enviada para Porto Alegre pela filha, passa a exercer uma escuta ética e afetiva diante daqueles que encontra em sua errância pela cidade. Ainda que não se torne avó no sentido biológico, a narradora acolhe histórias, observa sujeitos marginalizados e protege os mais vulneráveis, configurando uma prática de cuidado que se aproxima da ideia de avosidade simbólica.

Desse modo, o romance desloca a avosidade do núcleo doméstico e a reinscreve no espaço urbano, transformando-a em gesto ético e político. Alice não é uma figura passiva nem restrita ao papel tradicionalmente atribuído à mulher envelhecida; ao contrário, ela se torna observadora atenta do mundo à sua volta, portadora de memória e mediadora de experiências, o que amplia a compreensão da velhice feminina para além da função reprodutiva ou familiar.

O problema, então, acontece, pois, ao chegar a Porto Alegre, Alice descobre que nem a filha, nem o possível neto estarão ali: Norinha decidira estudar fora do país. A ausência não é apenas física, é simbólica, pois Alice é confrontada com o fato de que foi convocada a ocupar um papel, como se sua existência se reduzisse a essa função. Ao ser tratada como “mão de obra afetiva”, e não como sujeito pleno, Alice mergulha em um sentimento de esvaziamento e desconexão. Soma-se a isso o fato de estar em uma cidade distante de seus referenciais culturais, afetivos e identitários, o que aprofunda sua crise. É nesse contexto de desamparo e estranhamento que ela encontra, na busca por Cícero, uma possibilidade de reconstruir vínculos e de reinscrever-se simbolicamente no mundo. Cícero passa a ser o próprio coelho branco de Alice: “Andei quadras e quadras, repetindo na cabeça ‘Cícero Araújo, Vila Maria Degolada; Cícero Araújo, Vila Maria Degolada’, como uma jaculatória... isso era o que se dizia lá em Boi Velho, Barbie, você não deve saber o que é...” (Rezende, 2014, p. 47).

Além de tudo isso, sabe-se que Alice sai do Nordeste do Brasil, considerado como o seu próprio norte, para ir ao Sul do país. Estando nesse lugar, ela começa a escrever sobre sua trajetória em Porto Alegre, sobretudo, sobre a cidade e seus percalços. Por causa disso se dá a mudança de Alice, a qual, sozinha, usa seu diário íntimo com a capa da Barbie para expor o que sentia naquela grande capital.

Ela inclusive, pensa, ao final do seu diário íntimo em “passar a vida a limpo”, como uma espécie de recomeço:

Chega, Barbie, agora eu paro mesmo, que já está clareando o dia. Agradeço a paciência, guria, a solidariedade silenciosa, mas agora vou te trancar numa gaveta, tu não leva a mal, tá?, não digo que seja pra sempre, quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo (Rezende, 2014, p. 245).

O final de *Quarenta Dias* expressa o momento em que Alice reconhece que seu diário cumpriu sua função: não apenas registrar sua busca por Cícero, e sim permitir que ela reconhecesse a si mesma, enfrentando os silêncios, os apagamentos e os afetos rejeitados. Ao encerrar esse diário, não há um fim trágico, mas um início possível, com o dia clareando e a chance de “passar tudo a limpo”: sua história, sua identidade, seu lugar no mundo.

Em *Quarenta Dias* observamos a presença de outros gêneros textuais integrados à narrativa, como anúncios publicitários, bilhetes, simpatias, contas, receitas e folhetos. Alice escreve no verso desses papéis sobre o que vê na cidade de Porto Alegre, criando uma escrita fragmentada, concreta e cotidiana. Essa sobreposição de gêneros e registros não apenas enriquece a forma do romance, reflete o estado interno da personagem, cuja experiência se torna cada vez mais múltipla e atravessada por diferentes vozes sociais. Como propõe Mikhail Bakhtin (2011), a polifonia é o entrecchoque de vozes autônomas e discursos sociais na estrutura narrativa. No caso de Alice, sua escrita incorpora esses discursos como parte do seu próprio processo de reinvenção. Isso se dá, pois sua trajetória é marcada por uma pluralidade social, cultural e afetiva, devido ao encontro de novas vozes, experiências e modos de narrar a realidade, como as pessoas em situação de rua, por exemplo. Essa multiplicidade não muda somente sua vivência, mas seu relato ao longo da narrativa, usando, por isso, verso de bilhetes, contas, panfletos, ou seja, partes do cotidiano com vozes já preexistentes.

Nota-se também o uso recorrente de letras minúsculas mesmo após pontos finais ao longo do enredo, além de uma pontuação marcada por pausas abruptas e frases fragmentadas. Esses recursos estilísticos não seguem a norma padrão da escrita formal, o que aproxima o texto da oralidade e cria um efeito de espontaneidade, como se a protagonista estivesse pensando alto ou escrevendo diretamente para um interlocutor íntimo. Isso se torna especialmente evidente nos trechos em que Alice dialoga com a boneca Barbie:

Foi bom botar pra fora essa coisa toda, dizer claramente pra mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa, vergonha de dizer o que minha filha fez comigo?, ou da minha raiva, do meu próprio egoísmo?, é egoísmo querer ter minha própria vida? (Rezende, 2014, p. 42).

A linguagem do livro, por ser um romance-diário, é fluida, principalmente, pois há um monólogo, a exemplo de Alice conversando com Barbie: “Bonjour’, mudinha, continue quieta, abra apenas suas páginas que eu vou contando. Ontem descasei um bocado” (Rezende, 2014, p. 127).

Maria Valéria Rezende constrói a narrativa com inserções que funcionam como “entradas” para o universo íntimo da protagonista. Essas entradas ocorrem, por exemplo, por meio das epígrafes que abrem os capítulos, muitas delas retiradas dos livros que a personagem lê ao longo da trama. Além disso, outro modo de “entrada” são as colagens, isto é, exemplos de “pôsters” que Alice encontra na rua e coloca em seu diário:

**Figura 4** – Pôster do diário de Alice



Fonte: Rezende (2014, p. 89)

A escrita de Alice transita entre formas: o romance assume um tom epistolar e memorialístico, com passagens que lembram cadernos de anotações, listas, cartas ou mesmo crônicas urbanas. Essa estrutura multifacetada não apenas favorece a imersão subjetiva da personagem, como alinha forma e conteúdo: a fragmentação do gênero acompanha a fragmentação da identidade da narradora, atravessada por questões como envelhecimento, deslocamento, solidão e marginalização.

No romance *Quarenta Dias*, o caderno escolhido por Alice para escrever seus registros tem uma capa com a imagem da Barbie: a boneca clássica, criada em

1959 por Ruth Handler e comercializada pela Mattel, que desde o início passou a representar um ideal feminino ocidental: jovem, branca, magra, loira, com curvas proporcionadas e um guarda-roupa vasto para múltiplas profissões e funções. Ao carregar esse caderno, Alice ironiza sua própria condição de mulher envelhecida diante de um símbolo que sempre reforçou a ideia de perfeição feminina, estética e comportamental. A Barbie da capa, portanto, não é somente a versão crítica que o cinema trouxe em 2023, mas sim aquela boneca tradicional, que marcou gerações ao consolidar um padrão hegemônico de feminilidade, muito distante da vivência real de mulheres como Alice.

Esse confronto silencioso entre o que a boneca representa e o que a personagem vive é carregado de significado. Alice não se reconhece naquele ideal plástico, o que torna o caderno um objeto paradoxal: ao mesmo tempo em que é suporte para a escrita íntima a lembra constantemente de que, aos olhos da sociedade, ela já “não serve mais”.

Se aproximarmos tal boneca do filme *Barbie* (2023), temos alguns elementos em comum: há uma resignificação da personagem ao apresentar uma boneca que, apesar de viver em um mundo ideal, confessa: “Eu não sou boa o suficiente em nada”. Em resposta, uma mulher do “mundo real” pontua: “Você tem que ter uma carreira, mas também tem que cuidar dos outros o tempo todo. *Você nunca pode envelhecer* [...]” (Barbie, 2023, grifo meu). Tal diálogo ecoa diretamente as pressões que Alice sente como mulher envelhecida: não bastasse a solidão e a sensação de perda de lugar social, ela ainda é confrontada por um ideal de feminilidade que persiste, e que a Barbie, tanto na literatura quanto no cinema, simboliza.

Importante notar que a imagem da boneca funciona como contraponto à sua experiência de envelhecimento, revelando a tensão entre o estereótipo e a mulher real. Essa oposição pode ser lida como uma forma de resistência, pois ao escrever em um caderno com a figura da Barbie, Alice desloca o significado da boneca: transforma o que era apenas símbolo de beleza e perfeição em espaço de reflexão, dor, memória e reconstrução de si. É uma forma de reapropriação simbólica. Em vez de ser silenciada pela imagem da juventude eterna, a protagonista a invade com sua própria narrativa.

Um interessante contraponto pode ser feito com o conto “O reino das cebolas”, de Cíntia Moscovich, em que a figura da avó é apresentada de forma pacificada, transmitindo memórias afetivas e saberes culinários a sua neta. A idosa,

nesse caso, é valorizada por sua experiência e afetividade, sendo representada como um elo forte entre as gerações. Enquanto Moscovich reforça o papel tradicional da avó amorosa, Rezende subverte essa imagem: sua personagem recusa o estereótipo da idosa cuidadora e busca, em meio à solidão e ao deslocamento, reconstruir sua própria identidade para além do papel que a sociedade lhe impõe.

Ambas as obras, contudo, contribuem para reescrever a figura da mulher idosa na literatura contemporânea. Seja pela afetividade (Moscovich), seja pela resistência e autonomia (Rezende), as representações das mulheres mais velhas ganham novos contornos, deslocando-se dos papéis estereotipados e revelando uma pluralidade de experiências e subjetividades.

Alice utiliza o diário como espaço de reconstrução subjetiva, buscando organizar o caos gerado pela súbita mudança de cidade, pelo abandono simbólico da filha e pela sensação de exclusão. A escrita, nesse sentido, não é apenas confissão, mas estratégia de resistência. É por meio do recurso memorialístico, que Alice retoma episódios do passado, como a criação da filha, o tempo de magistério e as lembranças de sua vida na Paraíba. Essas memórias não são apenas nostálgicas, elas estruturam sua identidade, funcionando como uma âncora subjetiva em meio à ruptura causada pela mudança para Porto Alegre:

Ainda meio adormecida, fechei a janela e voltei pra cama, naquela madorna, já perto de acordar de vez, e então comecei a reviver cenas bobas, de muito tempo atrás, sem importância, completamente esquecidas, agora nítidas em sonho ou na minha memória? por que será?... coisas assim como o dia em que estava um friozinho excepcional pra João Pessoa e resolvi fazer uma sopa quente pro jantar, aproveitando umas batatas-baroas que tinha achado no mercado (Rezende, 2014, p. 21).

A memória, nesse sentido, revela-se um elemento crucial na velhice como um todo, por tratar-se de uma fase marcada por ressignificações e reconstruções de identidade. Contudo, nesta pesquisa, interessa-nos especialmente observar como a memória atua nas narrativas de mulheres mais velhas, atravessadas por estigmas de gênero, envelhecimento e silenciamento. Nas obras analisadas, o resgate de lembranças pessoais não serve apenas como um exercício de rememoração, mas como um dispositivo de afirmação subjetiva.

Perrone-Moisés em *Mutações da Literatura no Século XXI* (2018) mostra o intertexto presente nas obras contemporâneas, pois tal literatura aborda uma intertextualidade com outros gêneros, textos ou suportes. Isso porque há diálogos,

seja literário, seja não literário, em que os autores fazem referências explícitas ou implícitas desses textos, o que amplia as conexões culturais. Essas intertextualidades podem aparecer como citações ou alusões, a exemplo do livro *O Nome da Rosa* (1986), de Umberto Eco, que o autor dialoga com textos religiosos, filosóficos e literários. Reescritas e releituras também aparecem, como *Odisseia* (2000), recontada por Ruth Rocha, de uma maneira mais simples e dinâmica, que abraça, inclusive, o público infantil.

Em *Quarenta Dias* temos uma intertextualidade clara com o livro *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll (2009), a começar pelo próprio nome das protagonistas, o qual é o mesmo – Alice. Em uma analogia com o livro, Norinha seria a rainha vermelha e Cícero, o rapaz que Alice procura em Porto Alegre, o coelho branco. A própria narradora tem essa percepção:

Eu nem percebi, naquele dia, quando sai de casa atrás de um quase imaginário, um vago Cícero Araújo, que estava, na verdade, correndo atrás de um coelho branco de olhos vermelhos, colete e relógio, que ia me levar para um buraco, outro mundo (Rezende, 2014, p. 102, grifo meu).

A protagonista do livro de Rezende, inclusive, compara-se com a de Carroll: “Cheguei a rir por dentro da ironia, lembrando-me das aventuras de minha xará, imaginando se aquilo era uma mensagem pra mim. *Quem seria a Rainha desse jogo em que eu estava metida?* (Rezende, 2014, p. 41, grifo meu). Ou seja, ela compara suas aventuras em Porto Alegre com sua xará, que nada mais é do que Alice, que está no país das maravilhas. A Rainha do jogo, obviamente, é uma indireta à Norinha, pois foi ela que levou a mãe para esse mundo diferente.

Sabe-se que Alice, de Carroll, toma diferentes tipos de xaropes para diminuir ou para crescer, para entrar pela porta pequena do mundo das maravilhas. Com Alice de Rezende, metaforicamente, isso também acontece, pois ela se sente encolhida pela filha: “Alice diminuindo, diminuindo, no meu canto do banco de trás, de onde fui quase arrancada por Norinha” (Rezende, 2014, p. 40).

[...] pra gente de outro tamanho e feitio, que se eu apoiasse as costas meus pés ficavam balançando bem acima do chão, como se eu estivesse encolhendo, *mesmo sem ter tomado nenhum xarope desconhecido feito a minha xará inglesa.* (Rezende, 2014, p. 39, grifo meu).

As duas se encontram em um mundo desconhecido, onde não há, a princípio, esperança, mas medo. O local em que elas se situam (mundo das maravilhas e Porto Alegre) também é bem parecido. No filme, o chão do mundo das maravilhas se

assemelha a um jogo de xadrez, isto é, quadriculado, já em *Quarenta Dias*, a nova casa de Porto Alegre apresenta essa mesma disposição:

Não era preciso dizer nada, porque ela perguntava e respondia em meu nome, gritando aqui da cozinha, enquanto desensacava os pacotes e escondia as coisas atrás de sei lá qual *dessas dezenas de portinhas brancas por cima desses azulejos pretos* (Rezende, 2014, p. 48, grifo meu).

No livro *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (2009), encontra-se a seguinte passagem: “Viu-se num salão comprido e baixo, iluminado por uma fileira de lâmpadas penduradas do teto. *Haviam portas ao redor do salão inteiro*, mas estavam todas trancadas” (Carroll, 2009, p. 17, grifo meu). O que nos mostra que Rezende, certamente, inspira-se nessa peregrinação de Alice para construir sua história.

Um exemplo significativo de intertextualidade é a citação de Elvira Vigna (que aparece no romance de Rezende), autora que também trata das dores e contradições femininas: “...é assim. você quer alguma coisa e vai. mesmo que não faça o menor sentido. mesmo se você para no meio, espantada, repetindo na cabeça tudo que existe pra não continuar. e mesmo se estiver chovendo” (Rezende, 2014, p. 175). Essa, por sua vez, não é a primeira vez que há passagens de Vigna no livro de Rezende, pois em um momento de cansaço interior, a protagonista afirma: “Mas naquela hora não estava a fim de ver mais problema em nada, precisava era de um descanso, *meter o nariz nos problemas dos personagens de Elvira Vigna* e deixar os meus pra depois” (Rezende, 2014, p. 63). É possível que ela estivesse lendo *Nada a Dizer?* Talvez, pois nossa personagem tem, realmente, inúmeros problemas.

A linguagem do romance de Rezende é significativa, pois segundo Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (1996), o discurso é um mecanismo de poder, diz ele: “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 1996, p. 10). Com base nisso, podemos assemelhar tal citação com a linguagem de Norinha, filha de Alice, pois percebemos uma linguagem dominante, principalmente quando ela chantageia a mãe a ser avó em tempo integral, convencendo-a a se mudar para Porto Alegre. Ela culpa Alice por não querer vir para o Sul do país. Alice, por sua vez, cede às vontades proclamadas por Norinha: “[...] e eu cada vez mais assombrada ao descobrir como minha filha via a

vida que me matei pra lhe dar, as culpas que me atribuía, a imagem que tinha de mim” (Rezende, 2014, p. 28).

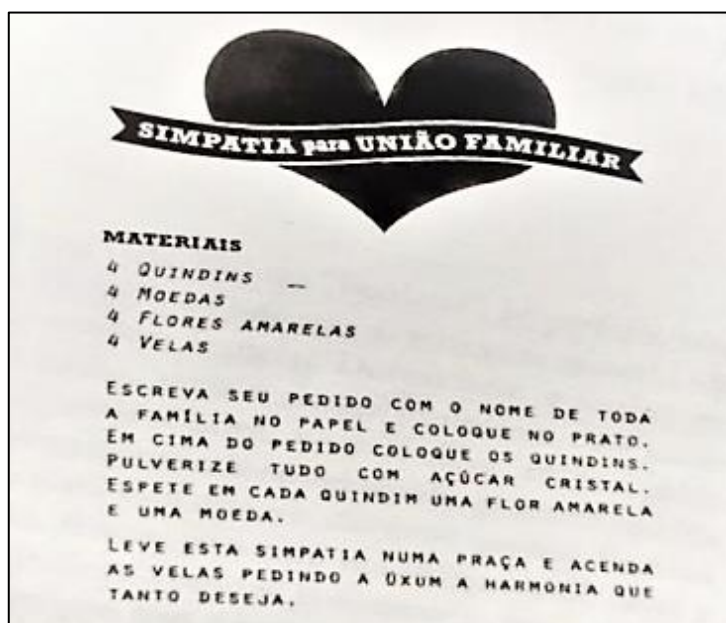
Em *Quarenta Dias*, Maria Valéria Rezende constrói uma linguagem que revela o poder inscrito nas relações familiares e sociais. O discurso de Norinha evidencia como o poder pode se exercer de maneira sutil, pela imposição da fala, da culpa e da expectativa, configurando uma forma simbólica de dominação. Já a voz de Alice, inicialmente submissa, vai se transformando ao longo da narrativa: ao escrever suas cartas e caminhar pela cidade, ela passa a reapropriar-se da linguagem, deslocando-se do lugar de silêncio para o de enunciação. Sob essa perspectiva, o romance demonstra que o poder não se dá apenas nas instituições, mas também nas formas de dizer e calar, nas vozes que circulam dentro do espaço familiar. A escrita, para Alice, torna-se então um gesto de resistência, no qual o discurso deixa de ser aquilo que a domina para se tornar o meio pelo qual ela se reconstrói e se reinsere no mundo.

### 3.1 A PALAVRA QUE VAGA NO SILÊNCIO

A experimentação com a linguagem é uma característica marcante dos dois romances analisados, especialmente em *Quarenta Dias*, em que a narradora recorre a recursos como o coloquialismo, a justaposição de ideias, a fragmentação textual e a colagem de imagens e textos, criando uma escrita que se aproxima do diário pessoal: “Uuuuumm, Barbie, ase que o cozido que fiz pro meu almoço está cheirando bem e me deu fome?, e que agora vou almoçar e não lhe ofereço porque sua boca é colada” (Rezende, 2014, p. 123)

Karl Erik Schøllhammer aborda sobre a linguagem dos livros contemporâneos: “O uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o ‘real’” (Schøllhammer, 2009, p. 14). Ou seja, os escritores possuem um trabalho mais experimental com a linguagem, a fim de demonstrar o real. Essa linguagem tem consigo um aspecto performático, isto é, transformador, pois é por meio dela que os narradores, inclusive, conversam com os leitores, em uma espécie de vínculo.

Figura 5 – Simpatia no diário de Alice



Fonte: Rezende (2014, p. 113)

Em *Quarenta Dias*, evidencia-se o deslocar de Alice pelas periferias de Porto Alegre e o seu olhar às pessoas marginalizadas e invisibilizadas pela sociedade: “Eu descobria que o mundo era feito em grande parte de gente desaparecida, gente que não deu mais notícia e gente desesperada atrás ou a esperar conformadamente pelos sumidos” (Rezende, 2014, p. 118).

Rezende posiciona sua protagonista em ambientes hostis da considerada cidade desenvolvida que é Porto Alegre:

Barbie, graças a Deus!, percorri trilhas entre árvores, dei com pracinhas, tanques, fontes, ouvindo passarinhos, farfalhar de folhar verdes acima da cabeça, crepitar de gravetos secos debaixo dos pés, aqui e ali um riso de criança [...] Uma árvore enorme, de raízes salientes, oferecia-se como uma poltrona forrada de capim macio [...] fiz da minha bolsa travesseiro e adormeci imediatamente (Rezende, 2014, p. 164).

A protagonista confronta tanto os papéis sociais esperados de uma mulher idosa quanto sua própria trajetória como professora, mãe e agora andarilha, que muitas vezes não se reconhece: “Vou me acalmando desse jeito. Foi bom botar pra fora essa coisa toda, dizer claramente pra mim mesma o que tinha vergonha de dizer o que minha filha fez comigo?” (Rezende, 2014, p. 42) Assim, mais do que dar voz a uma figura “feminina”, esses romances desconstruem as certezas ligadas ao gênero, evidenciando que o ser-mulher é uma experiência heterogênea, inacabada e politicamente situada.

O motim da narrativa de Alice começa já em Porto Alegre, quando ao pegar o caderno da Barbie, rompe com a ordem silenciosa: “Sei, agora, por que cismeiei de trazer na bagagem este caderno velho vazio, trezentas folhas amareladas, com essa Barbie na capa de moldura cor-de-rosa, sabe-se lá de quem era nem como se extraviou na minha casa” (Rezende, 2014, p. 7).

Encontramos um livro em 1ª pessoa, que faz total diferença na narrativa, já que Alice conta sua própria história, trazendo um recurso de linguagem ainda mais subjetivo para o leitor, que consegue adentrar imensamente dentro da história.

Sobre as marcas de deslocamentos em *Quarenta Dias*, Alice realiza um deslocamento de outra ordem: sai da Paraíba para Porto Alegre, em um movimento vertical de norte a sul, perpassado por questões de classe, solidão, envelhecimento e busca por sentido. O trajeto não é só geográfico, é simbólico, ou seja, trata-se de uma travessia existencial, marcada pelo confronto com a solidão, o envelhecimento e a perda de suas referências afetivas e culturais. Alice não viaja apenas no espaço, ela é lançada a uma espécie de exílio emocional.

Em *Quarenta Dias*, o deslocamento vivido por Alice pode ser compreendido à luz das reflexões de Stuart Hall (2014), uma vez que sua travessia da Paraíba para Porto Alegre não se configura apenas como mudança geográfica, mas como experiência profunda de descentramento identitário. Ao ser arrancada de seu espaço de origem e inserida em um contexto urbano hostil e estranho, Alice perde referências culturais, afetivas e simbólicas que sustentavam sua identidade anterior. Conforme propõe Hall, o sujeito contemporâneo, ao ser deslocado, passa a habitar uma zona de instabilidade, na qual identidades fixas deixam de oferecer segurança. Alice encarna essa condição ao vivenciar um exílio emocional que a coloca em permanente negociação consigo mesma. Sua identidade não é reconstruída como unidade estável, mas como narrativa fragmentada, produzida por meio da memória, da escrita e da errância pela cidade. Desse modo, o romance evidencia que o deslocamento não conduz a uma identidade reconciliada, mas a uma subjetividade em trânsito, marcada pela precariedade, pela solidão e pela necessidade constante de reinvenção, traços centrais do sujeito contemporâneo descrito por Hall (2014).

A presentificação em *Quarenta Dias* acontece, pois Alice escreve sobre o que vê nas ruas, nos papéis achados, nos encontros cotidianos com desconhecidos, ou seja, tudo aquilo que se impõe no agora como forma de sobrevivência e deslocamento subjetivo:

Saí andando, pensando em tudo o que ainda preciso escrever pra não sentir mais aquele frio na barriga, aquele aperreio que me dá quando me vejo de novo na rua, como se ela me agarrasse e não me quisesse mais largar, arrastando-me, rua-rio de novo (Rezende, 2014, p. 65).

Com base nessa presentificação, nota-se que os narradores dos livros contemporâneos fazem um rompimento da narrativa. É o que também afirma Anatol Rosenfeld em seu texto *Reflexões sobre o romance moderno* (2009): “O narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela [...]” (Rosenfeld, 2009, p. 92). Dessa maneira, entendemos, segundo o autor, que os narradores se envolvem nas situações narradas. Por causa dessa narração, as personagens dos romances acabam se transformando em um microscópio do mundo. Por isso, segundo Anatol Rosenfeld, essa literatura rompe com a concepção clássica de personagem como figura estável, coerente e bem delimitada, típica do romance do século XVIII. Para ele, com a modernidade e, sobretudo, com a contemporaneidade, os narradores passam a ser marcadamente subjetivos e as personagens, complexas, contraditórias e muitas vezes fragmentadas. Isso pode ser observado em *Nada a Dizer* e em *Quarenta Dias*, visto que as protagonistas não apenas narram, elas experienciam eventos, com seus conflitos internos, dúvidas e instabilidades. Elas se tornam menos espelhos de tipos sociais e mais um “microscópio” do mundo interior e da desordem do presente.

### 3.2 AUSÊNCIAS QUE GRITAM: O TRAUMA EM QUARENTA DIAS

Em *Quarenta Dias*, a violência simbólica se manifesta de forma sutil e persistente nas relações familiares, especialmente quando Alice é levada a acreditar que deve, obrigatoriamente, exercer o papel de avó em tempo integral, auxiliando a filha nos cuidados com o neto. É claro que Norinha precisa de uma rede de apoio, pois enfrentar uma gravidez e os primeiros meses da maternidade não é tarefa fácil. No entanto, embora o marido esteja presente na estrutura familiar, sua postura é apática e distante, delegando a Alice, sua sogra, funções que caberiam também a ele. Ao impor à mãe a responsabilidade de cuidar do neto quase em tempo integral, Norinha desconsidera o fato de que Alice tem desejos, planos e subjetividade, como se, ao envelhecer, ela tivesse deixado de ter um projeto de vida. Essa expectativa revela uma forma de violência simbólica naturalizada, que reduz a mulher idosa a

uma função de suporte silencioso, apagando sua individualidade em nome do cuidado dos outros. Norinha, a filha de Alice, convence a mãe a se mudar para Porto Alegre por meio dessa violência simbólica, como se ela, em uma espécie de dominância, pudesse escolher o que era melhor para sua mãe, inclusive, impor que era obrigação de Alice estar com ela:

Foi pelas cicatrizes que ela me pegou e não largou mais, chantageando: por minha culpa ela tinha crescido praticamente sozinha, eu me ausentava, só pensando em trabalhar para esquecer a tragédia da minha juventude, ela não tinha culpa de nada, fui eu que nem tive coragem de recomeçar a vida, de lhe dar um novo pai, que ela, a bem-dizer, nunca teve nenhum, não lhe dei irmãos [...] e agora eu ainda queria que ela enfrentasse sozinha o desafio de ter filhos?, e os filhos dela iam crescer numa família alheia sem traço da família da mãe, longe e ignorantes das raízes dela?, engraçado, Barbie, antes disso eu nunca tinha notado sinal de apego dela às suas raízes sertanejas (Rezende, 2014, p. 27).

Alice achou que sua filha realmente precisava dela. O problema acontece quando Norinha dá a notícia de que não iria mais engravidar. A filha faz a mãe sair de seu conforto, a chantageia com momentos passados e depois decide não cumprir com o combinado. As palavras de Alice foram duras quando ela pediu para que sua mãe acompanhasse a gravidez: “Disse que se eu não tivesse generosidade pra ajudá-la agora era melhor nem ter tido filha nenhuma, que eu me decidisse logo, se não ia ser tarde demais” (Rezende, 2014, p. 27), para depois tudo ser jogado como se a mãe não tivesse seus próprios sentimentos.

Ainda que Alice aceite a imposição de cuidar do neto, isso não significa que ela não tenha consciência da trama em que está envolvida. Pelo contrário: a narrativa sugere, em diversos momentos, que ela percebe os mecanismos simbólicos que a empurram para esse lugar de abnegação materna, seja pela pressão da filha, seja pelas expectativas sociais ligadas à figura da avó cuidadora. Alice até cede a essas vontades, mas cede com culpa; deseja acolher, mas também se ressentido e se angustia: “Que remédio senão obedecer? Eu já estava pegando o jeito de me comportar como filha da minha filha” (Rezende, 2014, p. 74).

Ao ficar em Porto Alegre sozinha, já que a filha vai estudar no exterior, ela passa momentos de insegurança e de abandono, como se não valesse nada. Esse trauma faz com que Alice busque motivos para viver e é assim que temos acesso às ruas de Porto Alegre, já que ela transita por elas ao encontro de um rapaz de nome Cícero Araújo, filho perdido de uma amiga da Paraíba. Essa esperança de encontrar

o rapaz passa ser uma esperança de encontrar a si mesma, que ficou perdida após as reviravoltas da vida.

Durante a narrativa, chega o momento, tanto para Alice quanto para nós, leitores, falarmos sobre a atitude de Norinha, que trouxe a mãe do outro lado do Brasil para que se tornasse avó. Notamos que até mesmo em Norinha, que é jovem e estudada, está enraizado o fato de que ser uma mulher velha é sinônimo de ser alguém frágil: “Minha filha disse O que é isso, mãe? Parece que virou uma velhota sentimental, com esse apego a coisas completamente ultrapassadas” (Rezende, 2014, p. 7). Alice, inclusive, tem consciência dessa condição imposta, percebemos isso quando ela mesma elenca: “[...] o certo para ela [Norinha] era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me à avó” (Rezende, 2014, p. 26).

A fala de Norinha – “Parece que virou uma velhota sentimental” – revela não apenas o olhar da filha sobre Alice, e sim a forma como a sociedade projeta a velhice feminina como sinônimo de anacronismo, excesso emocional e perda de funcionalidade. Alice, embora perceba essa imposição, parece absorvê-la, como vemos na citação em que ela reconhece que, para a filha, “o certo [...] era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria”. A velhice, nesse contexto, deixa de ser entendida como uma fase com valor em si mesma e passa a ser associada à ideia de que a mulher deve se recolher e anular seus desejos. Isso impõe à personagem uma forma de esvaziamento simbólico, na qual sua trajetória individual é silenciada em nome das expectativas alheias. O conflito entre mãe e filha revela mais do que uma disputa geracional: aponta para um processo de objetificação da mulher idosa, vista não como sujeito de desejos, mas como alguém que já “cumpru seu papel” e deve agora ceder espaço.

É fato que Norinha pode, à primeira vista, ser associada à figura da vilã da narrativa, alguém que impõe à mãe um deslocamento geográfico e subjetivo, obrigando-a a assumir o papel de cuidadora da neta. No entanto, essa leitura simplificadora não dá conta da complexidade que a personagem carrega. Norinha, afinal, ela também é uma mulher: jovem, estudiosa, buscando formas de manter sua trajetória profissional e afetiva.

Mas não se preocupe, não, Mãinha, só seis ou, no máximo, oito meses, eu vou ficar em comunicação constante, a gente se fala toda semana pelo Skype, a mesma coisa que quando a senhora estava em João Pessoa e eu

aqui, e vai ter tempo pra descobrir tudo o que há nesta cidade (Rezende, 2014, p. 76).

O romance não deixa claro se há uma “mudança de opinião” no fato dela se tornar mãe, mas sim uma sucessão de escolhas que evidenciam as tensões entre autonomia pessoal e expectativas familiares. O que se coloca em cena, então, é um embate entre gerações de mulheres que, apesar de inseridas num mesmo campo de opressões sociais, ocupam lugares distintos. Norinha, ao cobrar de Alice uma dedicação integral à função de avó, reproduz, mesmo que inconscientemente, uma lógica patriarcal que historicamente atribui à mulher mais velha o papel de suporte incondicional.

Outro ponto importante é que desde sempre percebemos que as mães, sobretudo as mais velhas, acabam se anulando para corresponderem as vontades dos filhos. Neves e Melo (2018) já afirmam que essa relação amorosa faz com que a mãe sacrifique suas vontades para que seus filhos ascendam. É isso o que acontece com Alice, ao vermos a imposição de Norinha. Porém, essa não é uma ideia resumida ao livro de Maria Valéria, visto que a protagonista de Vigna, em alguns momentos, arrepende-se por não ter sido a mãe “ideal”:

Outro assunto constante de N., e que também denotava uma competição comigo, era os filhos. Eu me dizia arrependida de, mãe adolescente que fui, não ter sabido cuidar melhor dos bebês, deixando-os sempre um pouco largados pelas casas em que habitava, na maioria dessas casas já com a presença de Paulo e de mais crianças, essas dele (Vigna, 2010, p. 34).

Para se ocupar, passa a buscar com Cícero, mas quem levaria a sério uma mulher mais velha, deslocada geograficamente, procurando por um rapaz da Paraíba? A reação dos outros, ainda que não verbalizada diretamente, parece se mover entre a indiferença e o descrédito, talvez ela esteja delirando, ou talvez seja apenas uma senhora entediada com tempo livre. Esses julgamentos implícitos revelam o modo como a velhice feminina é socialmente percebida: como inofensiva, ridícula ou irrelevante. Alice carrega outras marcas de alteridade, já que é mulher, nordestina e deslocada, o que reforça sua sensação de estrangeiridade.

A linguagem do romance de Rezende, como vimos, traz inúmeras representações, visto que a própria narradora também afirma:

[...] velhice e caduquice também não existem mais, é a terceira idade, idoso e Alzheimer... Engraçado essa história das palavras antes tão comuns que a gente, de repente, percebe *perdendo a serventia*, meia-idade, solteirona, amasiada, quem diz isso hoje em dia? (Rezende, 2014, p. 55, grifo meu).

Quando Alice diz “perdendo a serventia”, ela parece fazer mais do que uma simples observação vocabular. Sua fala ironiza o eufemismo das palavras contemporâneas (“terceira idade”, “idoso”), ao mesmo tempo em que revela uma consciência crítica sobre como o envelhecimento é visto socialmente: como um processo de descarte. Não se trata, necessariamente, de uma confissão pessoal de desvalia, é um comentário amargo e perspicaz sobre o modo como a linguagem revela aquilo que a sociedade gostaria de apagar: a velhice, a caduquice, a condição de estar “fora de tempo”. Alice, portanto, não se enxerga, ao menos não de maneira evidente, como uma mulher sem valor, ela explicita como a sociedade trata as pessoas mais velhas como se fossem.

Em *Quarenta Dias* temos uma protagonista oposta à narradora de Vigna, pois Alice é uma mulher que se deixou levar pela dominância de ser mãe e avó em tempo integral. Digo mãe, visto que, depois do pai de Norinha ter sumido na Ditadura Militar, ela se viu na responsabilidade de criar a filha sozinha, não querendo deixá-la para estar com outro homem. Sobre isso, Alice só conta brevemente do seu relacionamento com o pai de Norinha, Aldenor, ela diz que sua tia Brites achava o moço muito bonito para ela, já que ele era loiro, dos olhos azuis, e Alice era baixinha e muito encurvada. Logo, mais uma vez os estereótipos de beleza foram colocados em cima de Alice, mesmo na juventude.

No momento da narrativa Aldenor está desaparecido há mais de trinta anos, pois, segundo a narradora, ele fazia coisas que ela não sabia, em prol de proteger Alice e Norinha. Ela diz que ele afirmava:

Tenha cuidado!, não responda a nenhuma pergunta sobre mim, desconverse..., não se preocupe que eu estou seguro, mas tem de ser... Eu acreditava em ser feliz, Aldenor ia voltar, a luta vencida porque era justa [...] Apesar da tragédia do desaparecimento de Aldenor [...] do aperreio com as notícias, sempre truncadas pelos chiados do rádio em ondas curtas, sobre sequestros, torturas, execuções, desaparecimentos, dos pesadelos com gente ferida sangrando até a morte no meio de alguma selva (Rezende, 2014, p. 30, grifo meu).

Essa “luta justa” pode ser associada à Ditadura Militar, e não se sabe se Aldenor estaria vivo ou morto. Depois dele, Alice se reserva ao papel de mãe, batalhando pela sobrevivência das duas ao tentar sempre ser o melhor para Norinha, sem menção de outro homem.

Sobre a sexualidade da narradora, em um momento no Rio Grande do Sul, uma cena me chamou a atenção, pois é claro que nosso país tem diferentes léxicos

dentro dele, por ser tão grande em dimensão, por isso, ao ir comprar um pão francês em padarias gaúchas, o atendente perguntou a Alice se ela gostaria de um cacetinho (denominação usada para se referir, também, ao pão francês): “[...] está com fome? quer um cacetinho? Fiquei estatelada: Como?, *por mais que eu pudesse parecer desprezível*, nada explicava uma grosseria daquelas” (Rezende, 2014, p. 160, grifo meu). Ao se deparar com essa fala de um desconhecido, Alice imediatamente associa o termo a uma conotação sexual e, diante disso, menciona o adjetivo “desprezível”, sugerindo uma percepção negativa sobre si mesma. Ainda que essa percepção possa ser momentânea e ligada ao constrangimento da situação, ela indica como a personagem está sensível à forma como é vista e tratada, possivelmente marcada por questões relacionadas à idade e à autoestima.

Ou seja, as narradoras de Vigna e Rezende lidam com a sexualidade de formas distintas e marcadas por seus contextos e experiências. Em *Nada a Dizer*, a narradora se refere à sexualidade atravessada pelo ressentimento, pelo sarcasmo e pelo confronto, utilizando inclusive vocábulos chulos ao se referir ao órgão genital do marido e da amante. Já em *Quarenta Dias*, a sexualidade não aparece de forma direta: Alice não verbaliza desejos e tampouco parece ocupada com essa dimensão, o que não significa ausência de sexualidade, mas talvez uma vivência marcada por outros afetos, prioridades ou pelo silêncio. Ambas, a seu modo, revelam como a velhice pode complexificar a experiência do desejo, seja pela sua evocação agressiva, seja por seu apagamento.

### 3.3 A MEMÓRIA EM QUARENTA DIAS

Em *Quarenta Dias*, a protagonista carrega consigo lembranças de sua atuação como professora, de suas origens nordestinas e, principalmente, do papel social que a filha a tenta impor. A memória surge tanto como âncora quanto como tensão, pois, ao lembrar, Alice reavalia sua trajetória, questiona suas escolhas e refaz sua identidade diante da experiência de solidão vivida em Porto Alegre. As anotações que faz em seu diário funcionam como um dispositivo de reconstrução de si:

Quem sabe ainda é tempo de resgatar alguns desejos por cumprir? Vamos lá, amanhã será um novo dia. Vou começar a tricotar a minha nova felicidade, eu me dizia, e é bem provável que eu recupere a boa vontade

pra com Norinha e enxergue nos atos e nas palavras dela mais cortesia e amor, as únicas coisas indispensáveis pra viver (Rezende, 2014, p. 31-32).

O termo "resgatar" já evidencia que há um eu anterior, perdido ou silenciado, que tenta emergir. A memória, nesse sentido, torna-se uma ferramenta de resistência contra a invisibilização social que costuma atingir mulheres mais velhas. Em *Quarenta Dias*, Alice chega a Porto Alegre munida de um caderno que, segundo ela, veio na bagagem "por pura teimosia", mas que se revela "tábua de salvação" (Rezende, 2014, p. 9). Essa escrita íntima a acompanha nos momentos de incerteza, funcionando como interlocutora silenciosa de seus pensamentos. A escrita de Alice, também marcada por confissões e reflexões pessoais, convida o leitor a participar de sua dor, sua solidão e sua tentativa de reconstrução subjetiva. Exemplo é quando ela conta sobre sua viagem à Paris:

Podia ficar até um ano, mas não tive coragem de deixar Norinha com Tia Brites tanto tempo, sem mim. Pois ela teve, Barbie, minha filha teve coragem de me deixar aqui, sozinha, sem uma tia sequer, e nem sei se foi por Paris ou por uma cidade qualquer, escura e fria. Deixei de pensar besteira, Alice, você já estava quase esquecendo essa coisa toda, o ressentimento. Não foi pra isso que você começou a escrever?, pois então continue, a dose do remédio ainda não foi suficiente, parece, falta mais um tiquinho, ou melhor, um bocadinho (Rezende, 2014, p. 178).

As "verdades" reveladas por essas narradoras não são verdades absolutas ou universais, são verdades íntimas, que dizem respeito à experiência de ser mulher, envelhecer, ser silenciada e, mesmo com tudo isso, tentar nomear o que se sente. São verdades que, muitas vezes, a sociedade prefere ignorar: o sentimento de inadequação, a perda do valor social, o desejo presente e os estigmas da velhice feminina.

A escrita íntima presente nos dois romances não apenas expressa sentimentos, ela os organiza e os transforma em resistência, como propõe Foucault (1992), ao mostrar que a escrita de si é também um modo de continuar sendo no mundo.

Paul Ricoeur (2007) elenca: "Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar" (p. 250). Por isso, a memória, nos livros analisados, mostra a verdadeira subjetividade das personagens apresentadas.

Ainda que não estando mais lá, o passado é reconhecido como tendo estado. É claro que podemos colocar em dúvida uma tal pretensão de

verdade. Mas não temos nada melhor do que a memória para nos assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrar-nos dela. Isto é simultaneamente o enigma e a sua frágil resolução, *que a memória transmite à história, mas que ela transmite também à reapropriação do passado histórico pela memória uma vez que o reconhecimento continua um privilégio da memória*, do qual a história está desprovida (Ricoeur, 2007, p. 273, grifo meu).

A narradora relata e se transforma com o que é relatado, ela mesma diz que escreve para tentar entender: “Desculpe, Barbie, não lhe dei bastante tempo pra descansar, que eu mesma não quero descansar, eu quero é entender ou desistir de entender de uma vez por todas. *Escrever para entender ou esquecer*” (Rezende, 2014, p. 45, grifo meu).

Com isso, entende-se que a memória é uma das formas de sobrevivência. Quem nunca se lembra de uma pessoa mais velha que contava histórias? Seja na literatura, seja na própria família. Essa herança passada entre gerações é crucial para que se mantenha viva a memória dos que vieram antes de nós. A própria pesquisadora Ecléa Bosi (2023) afirma que a memória permite que o corpo relacione o presente com o passado para, de forma paralela, conseguir viver e se inserir no presente. Por isso, é pela memória que as protagonistas se entendem e se redescobrem, pois “Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (Foucault, 1992, p. 156).

O contar histórias foi se dissipando com os anos, sobretudo em uma sociedade líquida. A partir disso, Walter Benjamin, em *Experiência e Pobreza* (1994), inclusive lamenta que, nas sociedades contemporâneas, os sujeitos se tornaram apáticos aos acontecimentos passados e que também não usam mais o recurso da memória frente ao caos moderno.

Portanto, nota-se que o recurso de “lembrar” pressupõe o enfrentamento de silêncios e de traumas que afloram em cada indivíduo. É através dessa memória individual, que pouco seria compartilhada, que se faz viva a existência das personagens. A palavra escrita é um meio de alento.

## CONSIDERAÇÕES

Aqui, pelo menos neste trabalho, chega o fim de minha jornada e a finalização da minha íntima relação com Maria Valéria Rezende e Elvira Vigna. As protagonistas se descobriram ao longo da escrita e comigo não foi diferente. Em meio a tantas turbulências do caminho, a dissertação sempre esteve ao meu lado, quisesse eu ou não. Foi ela que me deu forças para escrever sobre um tema tão sensível, mas tão necessário para a nossa vivência e para a nossa literatura, que é extremamente plural.

Abordar sobre o envelhecimento feminino pode parecer um tabu, mas é essencial para o futuro da literatura, que precisa fazer com que esse tema esteja mais em voga. A presença de escritoras mais velhas na cena literária contemporânea existe, porém, como vimos, permanece à margem dos estudos mais consolidados. É fundamental, portanto, que a crítica literária e os estudos de gênero voltem seu olhar para essas produções, reconhecendo nelas uma importante chave de leitura para o envelhecimento feminino.

Alice, de Maria Valéria Rezende e a personagem sem nome, de Elvira Vigna certamente nos ensinam muito sobre a construção identitária de um ser-mulher. Elas nos mostram que não existem barreiras de gênero ou etária que as prendam, pois essas correntes invisíveis do patriarcado foram se soltando assim que elas entendiam quem eram, isto é, escrevendo sobre si mesmas.

Em *Quarenta Dias*, por mais que inúmeros empecilhos acometam a protagonista, como a solidão, a violência simbólica por parte da filha e os estereótipos atribuídos a ela devido à sua idade, Alice não se deixa levar por esses estigmas, ela ressignifica sua caminhada e sua jornada. Em *Nada a Dizer*, a traição e a anulação da protagonista fizeram com que ela duvidasse de si, além de diversas comparações que ela mesma se fez com N., devido, claro, ao mito da beleza imposto nessa mulher de meia-idade, mas foi por meio da escrita que ela se encontrou.

A crítica literária feminista, sobretudo aquela desenvolvida por autoras como Elaine Showalter e Marilene Weinhardt, esteve presente neste trabalho para iluminar o modo como as narradoras de *Nada a Dizer* e *Quarenta Dias* constroem suas

subjetividades femininas, marcadas por processos de envelhecimento, silêncio e resistência. A partir da perspectiva ginocrítica, foi possível observar como as protagonistas são atravessadas por estereótipos de gênero, mas também como transgridem normas e buscam afirmar suas vozes.

Os romances analisados apresentam traços significativos da Literatura Contemporânea, como a autoficção, a escrita de si, a fragmentação da narrativa, o foco na interioridade e no tempo subjetivo, além da valorização de experiências marginais e da memória como dispositivo identitário. Tais elementos dialogam com o presente ao expor questões sociais urgentes, como o apagamento das mulheres mais velhas e a luta pela visibilidade feminina na literatura.

Logo, não posso dizer que tais particularidades são restritas à ficção. Isso porque, após me envolver com esta pesquisa de mestrado e entender que a escrita pode ser uma auxiliadora, entreguei para a minha avó um caderno, parecido com um diário, em que ela relata sua trajetória de vida. O livro se chama *Vó, me conta a sua história?*, produzido por Elma Van Vliet, em que há espaços em brancos, com perguntas norteadores, para que fossem preenchidos. Minha avó relatou muita coisa, muitas das quais eu nem tinha conhecimento, as quais eu não irei expor por motivos íntimos e pessoais, mas que só por meio da escrita pude entender o que ela nunca teve coragem para me dizer. Em um momento do relato ela escreveu: “Hoje já não tenho mais idade pra fazer muita coisa o tempo passa e as forças se acabaram *ficar velho é difícil* é só conversar, aconselhar...” (grifo meu). Interessante e triste notar que minha avó pense que com 71 anos sua vida acabou, que o que resta para ela é somente aconselhar. A frase “*ficar velho é difícil*” me abriu a possibilidade de me tornar uma pesquisadora mais consciente, no sentido de compreender que analisar obras literárias, especialmente quando protagonizadas por mulheres mais velhas, exige um olhar atento às marcas sociais, históricas e simbólicas que atravessam suas experiências. Ser uma pesquisadora mais consciente é reconhecer as próprias leituras, e buscar interpretar essas personagens para além dos estereótipos cristalizados, como o da mulher passiva, silenciosa ou decadente na velhice. Trata-se de adotar uma postura crítica e ética, que leve em conta as estruturas que moldam o olhar sobre a mulher na literatura e que valorize as narrativas que as reposicionam como sujeitos de suas histórias.

Portanto, termino essa dissertação com certeza mais madura e com mais convicção de que o mundo pode ser um lugar mais justo e mais acolhedor para as

mulheres. E que essa dissertação desperte em cada leitor de que nunca é tarde para relatar ou fazer o que se ama. A velhice não deve ser entendida como uma fase da vida em que se perdeu o valor, ela deve ser vista como um momento de ressignificação, principalmente para as mulheres, que podem ser quem quiserem.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES, Cristiane da Silva. As mulheres velhas (r)existem: algumas notas sobre a velhice feminina e sua presença na literatura brasileira do início do século XXI. *Anuário de Literatura*. v. 26, p. 01-15, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/78526>. Acesso em: 17 dez. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance: sobre a metodologia de estudo do romance. *In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernadini *et al.* 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998. p. 397-428.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARBIE. Direção: Greta Gerwig. Produção: Warner Bros, Heyday Films. Estados Unidos: Warner Bros, 2023.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. 2. ed. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOSI, Ecléa. Memória: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano [entrevista a Mozahir Salomão Bruck]. *Revista Dispositiva*, n. 2, p. 196-199, 2012. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/4301/4454>. Acesso em: 17 dez. 2024.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Escrever (sobre) si: ficção e confissão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- CARRARA, Mariana Salomão. *É sempre hora de nossa morte, amém*. São Paulo: Nós, 2021.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. p. 17 – 38.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa e outros ensaios*. Trad. Heloisa Buarque de Hollanda e Mary Garcia Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 17 dez. 2024.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: Alterações e continuidades. *Letras De Hoje*, 56(1), e40429, 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/40429>. p. 109-143.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.
- DEBERT, Guita Grin. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.
- DE LAURENTIS, Teresa. "The Technology of Gender". In: *Technologies of gender – Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, pp. 1-30. [trad. espanhol in LAURENTIS, Teresa de. Diferencias – etapas de un camino a través del feminismo. pp. 33-70.] 2010.
- DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (org.). *Gêneros e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 85 – 94.
- FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Entre-lugar: apresentação. *Revista Entre-lugar*. Dourados, MS, ano 1, n. 1, p. 15-31, 1. sem. 2010. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/entre-lugar/article/view/610/406>. Acesso em: 17 dez. 2024.

FERREIRA, Josye Gonçalves. *Velhice desejante: sexualidade e envelhecimento na ficção de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Montes Claros, 2014.

Disponível em:

<https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/VELHICE-DESEJANTE-Sexualidade-e-envelhecimento-na-fic%C3%A7%C3%A3o-de-Lygia-Fagundes-Telles.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2024.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In: O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FREITAS, Guilherme. Maria Valéria Rezende lança romance inspirado em sua atuação contra a ditadura. *In: O Globo Cultura*, 2016. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/maria-valeria-rezende-lanca-romance-inspirado-em-sua-atuacao-contraditadura-3-18407009>. Acesso em: 17 dez. 2024.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer* (1920). *In: Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Conferência XVIII: Fixação em traumas – o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 379-392.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. v. 2. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. (Trabalho original publicado em 1905).

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.

HELLMANN, Risolete Maria. Crítica literária feminista: o legado de Zahidé Muzart. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress* (Anais Eletrônicos). Florianópolis, 2017. p. 1-13. Disponível em:

[https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499448124\\_ARQUIVO\\_RISOLETEMARIAHELLMANN.pdf](https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499448124_ARQUIVO_RISOLETEMARIAHELLMANN.pdf). Acesso em: 17 dez. 2024.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Trad. Heci Regina Candiani. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019

JOVIANO, Lucia Helena da Silva. Escrita e subjetividade feminina: um mundo de papel e tinta construído no diário de Helena Morley. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, n. 6., maio-out., 2010.

Disponível em: [https://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie9\\_diario.pdf](https://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie9_diario.pdf). Acesso em: 17 dez. 2024. p. 01 – 18.

LEITE, Suely. A (Des)Construção de Gênero no Romance Como se Estivéssemos em Palimpsestos de Putas. *In: MARQUES, Bárbara Cristina; FERREIRA, Cláudia*

Cristina; VIEIRA, Miguel Heitor Braga (org.). *Trinta anos do programa de pós-graduação em Letras da UEL*. Campinas: Pontes, 2024. p. 249 – 270.

LEITE, Suely. Por escrito: as mulheres de Elvira Vigna. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, v. 25, p. 77-90, 2019. Disponível em: <https://portalojs.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1485>. Acesso em: 17 dez. 2024.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 17 dez. 2024.

MAZZONI, Vanilda Salignac. *A escrita feminina: em busca de uma teoria*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

MEIRELES, Cecília. Retrato. In: MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

MOREIRA, Daniel da Silva. O diário, um gênero da margem. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 39, p. 89-98, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/85853853/15353-60128-1-PB.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2024.

MOSCOVICH, Cíntia. *O reino das cebolas*. Porto Alegre: L&PM, 2002. E-book

MUZART, Zahidé L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Editora Mulheres. Santa Cruz do Sul. v. 1, 1999; v. 2, 2004.

NEVES, Ana Lúcia Maria de Souza; MELO, Bruno Santos. A representação da velhice em Quarenta Dias, de Maria Valéria Rezende. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 7, n. 1, p. 122-147, 2018. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/download/1565/1500>. Acesso em: 17 dez. 2024.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves; MAIA, Claudia Cristina. Entre o dilaceramento e a alegria: considerações sobre a velhice na literatura brasileira de autoria feminina. In: *Anuário de Literatura, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina*, v. 26, p. 01-16, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/78548/47538>. Acesso em: 01 jun. 2025.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos – Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In: Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSENFELDT, Deborah. The Politics of Bibliography. *In: HARTMAN, Joan E.; MESSER-DAVIDOW, Ellen. Women in Print I: Opportunities for Women's Studies Research in Language and Literature*. New York: Modern Language Association, 1982.

RAOUL, Valérie. *Le journal fictif dans le roman français*. Trad. do inglês: Anne Scott. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

SANT'ANA, Renata Cristina. *O sertão e a cidade no universo feminino de Maria Valéria Rezende*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/12099>. Acesso em: 01 jun. 2025.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

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. p. 23 – 57.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own*. New Jersey: Princeton UP, 1985.

SILVA, Manoelly Rodrigues da. A questão do gênero feminino e da feminilidade: nasce ou torna-se? *In: IRINEU, Bruna Andrade et al. (org.). Diversidade sexual: étnico-racial e de gênero: saberes plurais e resistência*. v.1, Realize, 2021. E-book. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/74964>. Acesso em: 17 dez. 2024.

VIGNA, Elvira. *Nada a Dizer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene. *A lembrança quebrada e a magia do erro: leitura de Não falei*, de Beatriz Bracher. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2015. p. 191-206.

WEINHARDT, Marilene. A memória ficcionalizada em 'Heranças' E 'Leite Derramado': rastros, apagamentos e negociações. *Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 19, n. 31, p. 245-264, 2012. Disponível

em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/22608>. Acesso em: 17 dez. 2024.

WEINHARDT, Marilene. *Memória e identidade na ficção brasileira contemporânea*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2008.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução: Waldea Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOLF, Virgínia. *Um texto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZANNIN, Sarah Farias; SILVA, Larissa Tenfen. Tempos de avosidade: reflexões sobre família, pessoa idosa e Direito. *Instituto Brasileiro de Direito da Família*. 2020. Disponível em:

<https://ibdfam.org.br/artigos/1505/Tempos+de+avosidade:+reflex%C3%B5es+sobre+fam%C3%ADlia,+pessoa+idosa+e+Direito>. Acesso em: 01 jun. 2025.

ZINANI, Cecil Jeanine. *Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina*. 2. ed. Universidade de Caxias do Sul: EDUCS, 2013.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *IPOTESI*. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009.

Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19188>. Acesso em: 17 dez. 2024.

ZOLIN, Lúcia Osana. Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil. *Anais do 15º Congresso de Leitura do Brasil*. Campinas: Unicamp, 2005.

Disponível em: [https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes\\_antteriores/anais15/Sem03/luciaosana.htm.n.p](https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_antteriores/anais15/Sem03/luciaosana.htm.n.p) Acesso em: 20 jan. 2025.