



## O SUBMERSO NA “TRANSA” DE ALCIENE RIBEIRO

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eunice Prudenciano de Souza<sup>i</sup>

Natália Tano Portela<sup>ii</sup>

**RESUMO** – Por meio desta análise, considerando as peculiaridades da escrita de autoria feminina, baseando-nos no princípio do *iceberg*, de Ernest Hemingway, e nas teses sobre o conto, de Ricardo Piglia, tratamos da condição da mulher e sua relação com o homem no conto “Transa”, de Alciene Ribeiro. Nesse conto, é estabelecido um diálogo entre uma mulher viúva e um rapaz, no qual eles negociam as condições de uma relação sexual que a viúva intenta contratar com o jovem. Apesar de parecer que o conto trata de uma mulher liberta, “dona do próprio nariz e do meio das suas pernas”, é possível encontrar, no discurso, marcas que denotam a submissão da viúva em relação ao jovem. Tais marcas desvelam a segunda história do conto, segundo a qual a mulher busca, mais do que uma transa, uma companhia. Percebe-se, no que diz respeito à sexualidade, que a mulher pode ter buscado uma liberdade equiparável a do homem, sem, no entanto, ter conseguido desenvolvê-la satisfatoriamente.

**PALAVRAS-CHAVE** – Conto; Iceberg; Submissão; Sexualidade; Alciene Ribeiro.

**ABSTRACT** – Through this analysis, considering the peculiarities of the female authors writing, based on the Ernest Hemingway's iceberg theory and in the theses on the short story of Ricardo Piglia, we concern the status of women and their relationship with the man in the short story "Transa", by Alciene Ribeiro. In this short story, a dialogue is established between a widow and a young man, in which they negotiate the conditions of sexual intercourse that the widow intends to contract with the young man. Even though the short story seems to talk about a freed woman, "dona do próprio nariz e do meio das suas pernas", some marks denoting the widow's submission in relation to the young man can be found in the speech. Such marks unveil the second story of the short story, according to which the woman look for not only sex, but also companionship. It is possible to realize that, concerning sexuality, the woman may have searched for equal liberty than the man's. However, she could not develop said equality in a satisfactory way.

**KEYWORDS** – Short story; Iceberg; Submission; Sexuality; Alciene Ribeiro.



A partir do século XX, com o surgimento de movimentos, como o feminismo, que questionam a supremacia de grupos dominantes, a mulher passa a assumir outros papéis além daqueles que lhe eram tradicionalmente delegados no espaço privativo do lar, com os afazeres domésticos e o cuidado da prole. Um desses papéis é a autoria de textos literários, abrindo a possibilidade de apropriação do discurso e de questionamento dos valores tradicionais. Nesse contexto, mister observar a figura do narrador, que ocupa uma posição privilegiada dentro da narração por posicionar os demais elementos da narrativa e por ser, assim, responsável por veicular a ideologia que perpassa o texto (ZINANI, 2013).

Realmente, o que se constata no Brasil nos anos de 1975-85, tanto no plano social quanto no literário, é que as mulheres buscaram e conseguiram se libertar de papéis tradicionais. É plausível também fazer-se distinção entre literatura de mulheres –, escrita por mulheres-, e literatura feminina, isto é, com a voz feminina – distinção que nem sempre é fácil de determinar, mas que depende do estilo e do tipo de sujeito de narração empregado. No entanto, o fundamental não é precisar o que é o essencialmente feminino, como em geral faz a crítica francesa, mas sim o efeito que esta voz “feminina” produz, num texto consciente e contraideológico. (LOBO, 2007, p. 69).

A literatura de autoria feminina e a consequente atribuição da prática discursiva a uma classe tradicionalmente oprimida permite “falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram as condições para a presença dos excluídos” (GINZBURG, 2012, p. 203). Por apresentar duas versões, a do dominante e a do dominado, a ficção de autoria feminina é considerada polifônica, impondo duplo esforço de decodificação, com leitura das entrelinhas e interpretação daquilo que não é dito (ZINANI, 2013).

Por sua vez, a crítica literária feminista na pós-modernidade surge buscando desestabilizar a legitimidade da representação do feminino no cânone literário, cujo discurso é historicamente advindo do sujeito “de classe média-alta, branco e pertencente ao sexo masculino” (ZOLIN, 2009, p. 106). Na leitura de um texto de autoria feminina, é preciso que se faça uma reavaliação a partir do ponto de vista feminino, oportunizando-se, assim, novas interpretações (ZINANI, 2013).



# REVISTA *LUMEN ET VIRTUS*

VOL. VIII N° 20

DEZEMBRO / 2017

ISSN 2177-2789

---

Na obra de Alciene Ribeiro, é comum a presença de contos que retratam as relações entre homem e mulher. Essa temática aparece, por exemplo, no conto “Teúda e Manteúda”, de **Eu choro do palhaço** (1978), em que a narradora autodiegética recebe do patrão, em sua sala de escritório, a proposta de se tornar sua amante. Ainda na mesma coletânea de contos, em “Vinte anos de Amélia”, a narradora autodiegética, no aniversário de vinte anos de casamento, reflete a respeito de sua vida como esposa e como mãe, chegando à conclusão de que tem sido “[m]ero receptáculo para as crises de paixão do marido. Máquina reprodutora de paixões pulsantes” (LEITE, 1978, p. 93-94). A respeito desse livro de contos, Giuseppe Carlo Rossi, então docente da Università degli Studi di Napoli L'Orientale, aponta que se trata de

“Eu Choro do Palhaço”, una prosa che si aggiunge alle tante altre intensi a porre domande e a suggerir meditazioni sulla posizione della donna nei riguardo dell’ uomo, in un alternarsi di tenerezza e di tenerezza e di rabbia, alla ricerca, per sé e per i propri simili, di um dialogo soffocato implacabilmente dalla solitudine.<sup>1</sup> (ROSSI, 19-, *apud* LEITE, 1988, p. 10)

De forma tangencial, também Wania Majadas parece sugerir a presença do questionamento e da apresentação do papel da mulher na literatura de Alciene Ribeiro ao afirmar que a personagem do conto “Assepsia”, de **Eu choro do palhaço** “não tem coragem de assumir sua sexualidade” e “se prepara como a amante apaixonada que anseia pelo seu homem” (MAJADAS, 1982, p. 2). Esse silenciamento acerca do papel da mulher na ficção parece destacar a importância de estudos que buscam identificar e analisar como se configura a representação do feminino na literatura. Tal característica é, também, encontrada em outras coletâneas da escritora, como em **O João nosso de toda hora** (1988). No conto “Lar Doce Lar”, é retratado um casal em silencioso atrito: o cotidiano parece afastar Gerson e Gersina, sem tempo para ternura ou conversa. Gerson, com o trabalho e o desejo de chegar em casa e descansar, encontra

---

<sup>1</sup> “Eu choro do palhaço”, uma prosa que se junta a tantas outras intensas a questionar e sugerir meditações sobre a posição da mulher em relação ao homem, em uma alternância de ternura e de ternura e de raiva, na busca, por si e pelos seus próximos, de um diálogo sufocado implacavelmente pela solidão. (tradução nossa)



na mesma casa um inferno. Gersina, no cuidado das crianças e da casa, busca nele uma ajuda, sem encontrar interesse da parte dele.

O conto “Transa”, também publicado em **O João nosso de toda hora**, trata de um diálogo entre uma mulher viúva e um rapaz no qual eles negociam as condições de uma relação sexual que a viúva intenta contratar com o jovem. Além de considerarmos as peculiaridades da literatura de autoria feminina, analisamos esse conto a partir do princípio do *iceberg*, de Ernest Hemingway, e das “Teses sobre o Conto”, de Ricardo Piglia.

O princípio do *iceberg* é “uma metáfora que Hemingway inventou para definir o seu processo criativo” (MARCHEZAN, 2009, p. 415). Em entrevista dada a George Plimpton, em 1945, o ficcionista afirma que escreve baseado nesse princípio, segundo o qual sempre existem sete oitavos submersos para cada oitavo aparente. Assim, o escritor deveria conhecer integralmente a história, mas omitir partes dela no texto, eliminando o desnecessário (PAIVA, 1990). O leitor, portanto, deve buscar “extrair de cada narrativa aquilo que está submerso, ou seja, a sua essência de significados” (VRATIMOS, 1990, p. 3).

Consoante com o princípio do *iceberg* é a primeira tese sobre o conto de Piglia, segundo a qual “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89). No conto clássico, a primeira história é narrada em primeiro plano, enquanto a segunda, a mais importante, “chave da forma do conto” (PIGLIA, 2004, p. 91), é cifrada e construída em segredo. Já que o princípio do *iceberg* de Hemingway preconiza que o mais importante não seja contado, Piglia afirma que essa teoria é a primeira síntese do processo de transformação da forma de contar a segunda história nos contos modernos, nos quais a segunda história é retratada de forma progressivamente elusiva. Utiliza-se, para contar, o não-dito, o subentendido e a alusão.

Superficialmente, o conto “Transa” parece retratar uma mulher que, por estar a contratar os serviços sexuais de um rapaz, aparenta ser “dona do próprio nariz e do meio das suas pernas” (LEITE, 1988, p. 55). No entanto, é possível encontrar, no discurso, marcas que sugerem a submissão da viúva em relação ao jovem, demarcando sua impossibilidade de se desligar do modelo de subserviência ao homem, herança do sistema patriarcal em razão do qual “os problemas mudam sem desaparecer” (GARCIA, 2015, p. 18). Assim, no que diz respeito à sexualidade, a mulher pode ter buscado uma liberdade equiparável a do homem, sem que, no entanto, consiga desenvolvê-la satisfatoriamente. No conto, além de a personagem ser julgada



pela sociedade, o que a leva a temer ser vista com o rapaz (LEITE, 1988), ela não consegue explicitar, na presença dele, o que realmente deseja. A mulher do conto, aparentemente, sente-se inadequada no papel de mulher moderna que tenta assumir. Não consegue lidar com a situação, como a maioria dos homens, optando por sexo casual (e ainda pago). Presa ao modelo patriarcal, parece querer seguir, no encontro amoroso, os rituais em que cabia ao homem tomar as iniciativas.

O conto é construído em discurso direto, com breves entradas por parte do narrador em terceira pessoa. A partir de sua onisciência, que permite que o narrador tenha acesso às emoções das personagens, é perceptível sua adesão à personagem feminina a partir da forma como as personagens são descritas. Enquanto o rapaz é caracterizado pela voz do narrador como “displicente”, “desconfiado”, “entre crítico e irônico”, “agressivo”, a viúva é retratada como “decepcionada”, “conciliadora”, “desanimada”, “vermelha”. Torna-se possível, assim, entender que o narrador expressa, por esses caracterizadores, a relação entre o jovem e a mulher como sendo de dominação por parte da figura masculina.

Apesar de ser a mulher quem tem melhores condições financeiras, quem possui um carro, quem dispõe de capital para pagar o rapaz e quem tem “uma certa posição” (LEITE, 1988, p. 56), é o homem que, ainda que jovem, submete a mulher às suas vontades e ao seu domínio. Essa leitura pode ser comprovada nos trechos em que são encontrados conflitos de vontade entre as duas personagens: em todos os conflitos, a mulher se submete ao desejo do jovem. No início da narrativa, a mulher propõe um valor:

- Eu te dou quinhentos – a mulher falou.
- É pouco – o moço respondeu displicente.
- Mil – ela tornou. (LEITE, 1988, p. 53)

Em seguida, quando do contrato da duração,

- Quanto tempo? – desconfiado.
- Não sei... que que você acha?
- Uma hora...?
- Só...? – decepcionada.



- E não dá? – um riso de lado.
- Dá, mas... – Ela baixou os olhos.
- Então.
- Tá certo. (LEITE, 1988, p. 53)

No trecho acima, é possível observar não apenas que a mulher se submete à vontade do rapaz, como também que ela, ao abaixar os olhos, assume uma postura na qual, de acordo com Bourdieu (2016, p. 46), “a submissão feminina parece encontrar sua tradução natural”. Em toda a narrativa, a personagem feminina não impõe quaisquer decisões, de forma que, no momento em que ela intenta convencer o rapaz a pagar pela bebida, ela, segundo o narrador, arrisca-se: “– O justo é você pagar... – ela arriscou./ – Hê... já falei, bebida me atrapalha”. (LEITE, 1988, p. 54). O uso do verbo “arriscou” pode sugerir que tentar impor sua vontade é um risco à personagem, que se faz parte hipossuficiente nesta relação. Podemos pensar que se trata da tentativa de manutenção de um padrão de relação em que o homem é o provedor ou responsável pelos gastos da relação amorosa.

Ao combinar outras condições, a mulher faz sugestões e pede por aprovação do rapaz:

- Que hora, então?
- Às oito tá bom pra você?
- Legal.
- No meu carro?
- E eu tenho...? – irônico.
- [...]
- Às oito, então? Onde hem?
- No Vips, tá bom?
- Legal.
- Te pego aqui. (LEITE, 1988, p. 55-56)

É possível, assim, identificar uma variação da autonomia de vontade da personagem feminina da primeira frase da narrativa até o momento da decisão do local. No início, ela fala “Eu te dou quinhentos”, sem pedir por confirmação do rapaz. Diante do argumento do rapaz de que quinhentos seria pouco, ela faz outra proposta, aumentando o valor, sem contrargumentar, ou seja, submetendo-se à vontade daquele. Há uma nova queda de autonomia



quando ela, a contragosto, aceita a proposta de duração feita pelo rapaz e baixa os olhos. Em seguida, ela argumenta que o rapaz “já está querendo demais” (LEITE, 1988, p. 54) ao querer que ela pague pelo quarto, havendo leve ganho de autonomia, com nova queda em seguida quando tacitamente aceita a condição do rapaz. Durante a negociação do pagamento pela bebida que o rapaz tomaria, a sugestão de que seria justo que ele pagasse é tida como arriscada, revelando que a mulher já não se encontra tão autônoma quanto no começo da narrativa. Novas quedas de autonomia acontecem quando ela oferece o próprio carro, mesmo que tivesse pensado de antemão que ele poderia tomar um emprestado, e posteriormente, ao perguntar se ele estava de acordo com o local. Ao final, ela se resigna, assume o papel de serviente na relação e diz que o buscará.

A demonstração da submissão da mulher em relação ao jovem ocorre durante toda a narrativa, nos momentos em que ele a interrompe<sup>2</sup>:

- Dá, mas... – Ela baixou os olhos.
- Então. (LEITE, 1988, p. 53)
  
- Tem muito garoto aí que...
- Vai com eles então, uai. [...] (LEITE, 1988, p. 54)
  
- Não é frescura não, pode até não acreditar, mas com você é diferente, eu...
- Diferente como? – entre crítico e irônico. (LEITE, 1988, p. 54)
  
- Mais ou menos, mas não é isso, não, eu...
- Num preciso encher a cara para fazer a coisa caprichada, não, e meu tempo é dinheiro, num vivo na moleza não – ele interrompe. (LEITE, 1988, p. 54-55)
  
- Sei, mas...
- Hê...! (LEITE, 1988, p. 55)
  
- Você pode achar que é bobagem mesmo, mas... sabe, eu tenho uma certa posição e...

---

<sup>2</sup> Considera-se, aqui, interrompida não toda fala terminada em reticências, mas aquela que, antes das reticências, possui: ou um pronome pessoal do caso reto; ou uma conjunção que, gramaticalmente, deve iniciar orações; ou um pronome relativo. Nesses casos, sintaticamente se exige uma continuação das orações, o que indica a interrupção e não mero silêncio da personagem.



# REVISTA *LUMEN ET VIRTUS*

VOL. VIII N° 20

DEZEMBRO / 2017

ISSN 2177-2789

---

– Ai meu saco! (LEITE, 1988, p. 56)

– É, este papo com você... eu...

– Por que que cê num arruma um cara da sua idade? – intrigado.

– Da minha idade...? Sabe, eles só querem mocinha e...

– “Pra burro véio o remédio é capim novo...” – ele cantarolou numa imitação grosseira do Lua Gonzaga. (LEITE, 1988, p. 57)

A situação inversa, com a mulher interrompendo, ocorre uma única vez. No entanto, o narrador mostra que a interrupção se dá por vergonha da parte dela:

– Ah não...? e por falar em língua, tem um troço que não foi falado, manjou bem? Comigo é preto no branco, nem tudo foi acertado e...

– Pode ficar descansado – **disse depressa.**

– Não inclui...?

– Não – ela respondeu **vermelha.**

– Ah bom... – ele tornou aliviado.

– Sei que é bobagem preocupar com fofoca, mas não tem jeito, acho que sou mesmo uma boba, sabe – ela, **desviando o assunto.** (LEITE, 1988, p. 55, grifos nossos)

Ao longo da narrativa, a personagem feminina parece se preocupar com o que o jovem pensa e sente, ao passo que ele passa da ironia à crítica e à incompreensão. Isso pode ser observado, por exemplo, quando ela pergunta se pode confiar no sigilo dele. Enquanto a mulher demonstra compreender que ele pode não entender por ser muito novo, ele exclama “Ai, meu saco!” (LEITE, 1988, p. 56) e afirma “Estou me cagando pra sua posição [...]” (LEITE, 1988, p. 56). Em seguida, ela aparenta se preocupar com a possibilidade de ele não ter gostado do pedido de sigilo, e diz sentir “uma coisa ruim” de pensar que ele poderia se envergonhar dela. Quando, porém, ela se ofende por ele dizer que “não tem nada demais, é só um negócio” (LEITE, 1988, p. 56), a reação dele não é de compreensão como fora a dela, mas de repreensão: “Hê, melindres agora pro meu lado?” (LEITE, 1988, p. 56).

Depreendida do texto através das marcas anteriormente apresentadas, a submissão da mulher em relação ao jovem, ainda que não expressamente exposta na narrativa, parece oferecer pistas a respeito da segunda história do conto. Além de querer que o encontro dure mais, a





mulher quer que o jovem pague pelo quarto e pegue um carro (mesmo que emprestado) para buscá-la, ou seja, ela quer que ele assuma uma postura tradicionalmente cavalheira.

Somados ao fato de ela dizer a ele “com você é diferente” (LEITE, 1988, p. 54), esses pontos sugerem que a viúva, na verdade, não está em busca apenas de uma transa, como insinua o título, mas, principalmente, de uma companhia que, provavelmente, a faça lembrar de seu falecido marido. Corroboram essa leitura o fato de ela se ofender quando ele recorda que “é só um negócio” (LEITE, 1988, p. 56) e os desabafos feitos por ela e que ele desencorajou:

– Sabe, gosto de gente moça; é bom, saudável conversar com pessoas que ainda têm alguma ilusão, esperança na vida, acreditam no futuro e... de que você está rindo?

– Discurso bonito, pode candidatar na política.

[...]

– Nem sempre... é humilhante, já encontrei caras que não toparam, você nem imagina a vontade de sumir num buraco sem fundo... é duro viu, nesta altura da vida começar de novo não dá, toco aos trancos e barrancos, mas o que dói...!

– Tá... tá, mas choradeira pro meu lado não, paciência, aí encarde.

– Desculpa.

– O negócio é só de cama, não é?

– Claro, desculpa, não falo mais, não.

– Não quero este tipo de papo comigo, tá legal? (LEITE, 1988, p. 57)

Ademais, por dizer que as pessoas jovens ainda têm alguma ilusão e esperança na vida, que na juventude as coisas são muito mais simples e que os homens de sua idade só querem mocinhas, pode-se entender que a busca por uma companhia reflete o desejo de retornar a um estado anterior, em que ela também era jovem, tinha esperança na vida e não era ainda viúva. Assim, a mulher viúva de “Transa” procura uma volta ao passado, a um estado em que, como mulher, ela se sentisse mais valorizada, sem precisar pagar por uma transa, uma companhia, um quarto ou a bebida do amante, sem precisar utilizar o próprio carro para um encontro amoroso nem se preocupar com o povo que se preocupa mais com viúvas do que com solteiras.

A segunda história do conto revela uma mulher que, para além do ato sexual, deseja ser cortejada, conquistada, daí a decepção com a declaração do rapaz de ser “só um negócio”.



Para a mulher, ter vários parceiros ou a manutenção de relacionamentos simplesmente pela busca de prazer sexual nunca foi visto com bons olhos pela sociedade. Na maior parte dos casos, ainda é mais simples para o homem “transar” sem amor, afinal a relação sexual sempre foi tido como algo natural, símbolo de virilidade e masculinidade para a figura masculina.

É nítida, no conto de Alciene, a dificuldade da mulher em fazer sexo casual. A despeito de sua aparente independência financeira, não consegue estabelecer um relacionamento sem que haja também envolvimento afetivo. Fato que nos faz recordar do microconto de Beto Villa, publicado na antologia **Os cem menores contos brasileiros do século** (2004):

- Diz que me ama.
- Aí é mais caro. (FREIRE, 2004, p. 37)

São somente dois enunciados, sem título, em que fica nítida uma situação íntima em que um dos sujeitos envolvidos deseja pagar para “ser amado”. Trata-se de um serviço de compra e venda de sexo/amor. Para Roseli Gomes (2013), os enunciados do microconto trazem

à tona a história dos relacionamentos humanos marcados por grande déficit de afetividade, de envolvimento emocional. A história de um amor comprado revela o processo de reificação das emoções, dos sentimentos. Poderíamos dizer que a história secreta que se insinua na superfície e produz o efeito de surpresa é a história de alguém com uma imensa necessidade de ser amado (a); que alimenta o sonho de um amor romântico e que é capaz de ir até as últimas consequências para satisfazer a sua necessidade. Não se trata apenas da satisfação de uma necessidade física (e não vamos entrar aqui no mérito do quanto de outros aspectos estariam envolvidos nesses relacionamentos *pagos*). O que é solicitado é que seja suprida a carência afetiva: *diz que me ama*. (2013, p. 25).

No microconto, assim como no conto, há a tentativa de se levar a relação além do mero “negócio”. Ao que o segundo interlocutor – não fica claro se homem ou mulher – impõe limites, pois “com amor” é mais caro. A mulher do conto tem dificuldade em adentrar ao mundo das relações superficiais, fugidias, em que os laços não se estreitam. Os dois textos colocam em cena “a história de alguém com imensa necessidade de ser amado (a)”, em que só o relacionamento físico não basta. Enquanto o sujeito do microconto consegue verbalizar “diz que me ama”, a mulher do conto não consegue se desvencilhar de sua condição de mulher



submissa, não verbaliza suas vontades. Importa observar que no microconto de Villa não há indicação do gênero de nenhum dos interlocutores. Além de contribuir para a polissemia do texto, essa ausência de identificação parece apontar para uma possível equidade entre os gêneros e as sexualidades: é possível que o diálogo seja travado entre duas pessoas de gêneros diversos entre si – neste caso, com diferentes combinações a depender da ordem de fala – ou duas pessoas do mesmo gênero. Difere, nesse aspecto, do conto de Alciene Ribeiro por não apresentar a reflexão acerca da posição social e doméstica da mulher em relação ao homem tal como arrazoado por Giuseppe Carlo Rossi na crítica já citada.

O conto parece estar imbuído, desta forma, da representação do desvalor da mulher, atingido quando da sua maturidade e da falta de um homem ao seu lado. Numa sociedade em que a esposa é vista como propriedade do homem, e em que “o próprio ato sexual é pensado em função do princípio do primado da masculinidade” (BOURDIEU, 2016, p. 33), a procura de companhia disfarçada de procura por uma transa se transmuta em procura pela própria identidade. Viúva, logo destituída de sua função de esposa, a mulher sente-se perdida em uma sociedade em que os relacionamentos estão cada vez mais frágeis e superficiais. Perpassada pelos discursos do patriarcado, na tentativa de reproduzir os comportamentos ditos modernos, em que sexo casual é uma prática comum, a mulher angustia-se em sua dualidade, quando tenta fazer do contato superficial de um relacionamento contratado um contato afetivo, em que longos diálogos e intimidades são comuns. Tenta ensaiar uma proximidade afetiva, ao dizer para o rapaz “com você é diferente”. No entanto, constrange-se com a praticidade do jovem em estabelecer os limites do contrato: breve duração, sem beijos de língua, sem choradeiras ou sentimentalismos.

Stuart Hall, em **A identidade cultural na pós-modernidade** (2004), considera o feminismo como um dos grandes avanços da segunda metade do século XX, ao promover modificações tanto nas teorias sociais e ciências humanas quanto na organização da sociedade. Segundo ele, o feminismo trouxe para o centro do debate novas áreas da vida social, como a família e a sexualidade. Hall chama atenção para o fato de que, na modernidade tardia (segunda metade do século XX) “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades” (HALL, 2004, p. 9). Assim, os vários movimentos sociais e os debates propostos pelos Estudos Culturais na segunda metade do



século XX contribuíram para uma nova organização da sociedade em que vozes, antes marginalizadas, são colocadas no centro das discussões.

Apesar de haver muito a ser feito, na atual ordenação, são previstas novas posturas entre os gêneros, em que o percurso da figura feminina se encaminha no sentido de ocupar um papel de igualdade nos relacionamentos e na organização social. Os papéis reservados a homens e mulheres, pelo discurso patriarcal, estão sendo revistos e, nesse sentido, os discursos contemporâneos fomentam e preveem novos comportamentos. É próprio das narrativas contemporâneas o descentramento do poder em prol das igualdades sociais. Jaime Ginzburg afirma que

na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. (GINSBURG, 2012, p. 201).

Podemos perceber que o modelo que prioriza o discurso patriarcal, com homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de comportamentos legitimados socialmente, hábeis em estabelecer regras e exigir o cumprimento de suas ordens, tendem a sair de cena.

Segundo Fábio Mário da Silva, em **A autoria feminina na Literatura Portuguesa** (2014), chama a atenção para o fato de que “o que se nota na maior parte das histórias da literatura ocidentais é um desprestígio constante da produção literária de autoria feminina, que parece continuamente deixar as mulheres escritoras à margem da literatura oficial” (SILVA, 2014, p. 13). Nota-se que, ao longo das últimas décadas, deixou de ser exclusivo, no palco da literatura, o protagonismo do sujeito masculino, mas acreditamos haver ainda um extenso espaço a ser conquistado pela igualdade entre os gêneros. A pluralidade da arte na contemporaneidade permite a revisão e a reapropriação constantes, levando ao questionamento de conceitos como o de gênero e a validade dos discursos do patriarcado.



A ficção de Alciene Ribeiro, entremeada por representações das relações entre os gêneros, promove reflexão acerca do papel da mulher na sociedade, utilizando-se, dentre outros recursos estéticos, da voz do narrador para apresentar a condição feminina. Segundo Ruth Silviano Brandão, enquanto a personagem feminina se constitui, nos registros masculinos, como um simulacro da mulher, produto do sonho do homem e ecos de seu desejo, no texto de autoria feminina “as fantasias e sonhos se fazem encenar na superfície em que ganham forma, a qual se reveste de novas e inéditas aparências, nem sempre confortáveis” (BRANDÃO, 2004, p. 14). Assim, em Alciene, temos toda a dualidade desta nova mulher que tenta, não sem dificuldade, conquistar seu espaço. É só a partir da voz feminina na escrita literária que renascerá um novo olhar para a mulher, que, além de esposa, mãe e amante, pode ocupar inúmeras outras funções sociais e profissionais, mas, para isto, precisa libertar-se das amarras do patriarcado e se acomodar aos novos paradigmas sociais.

## Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Tradução de Maria Helena Kühner. 3 ed. Rio de Janeiro : BestBolso, 2016.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Passageiras da voz alheia. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lucia Castello. **A mulher escrita**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 11-14.
- FREIRE, Marcelino (org.) **Os cem menores contos do século**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.
- GINSZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane [on-line], n. 2, 2012, p. 199-221. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>>. Acesso em: 02 set. 2016.
- GOMES, Roseli Costa Silva. Do conto ao microconto: entre a tradição e a modernidade. **Revista Investigações**. V. 26, nº 1, Janeiro/2013.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- LEITE, Alciene Ribeiro. **Eu choro do palhaço**. Belo Horizonte: Comunicação, 1978.
- \_\_\_\_\_. **O João nosso de toda hora**. Belo Horizonte: Comunicação, 1988.



# REVISTA *LUMEN ET VIRTUS*

VOL. VIII N° 20

DEZEMBRO / 2017

ISSN 2177-2789

---

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Hemingway: ficcionista e repórter. **Itinerários**, Araraquara, n. 29, p. 407-416, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2375/1908>>. Acesso em: 02 set. 2016.

PAIVA, Marcelo Whiterly (org.) A famosa entrevista. In: \_\_\_\_\_. **Hemingway por ele mesmo**. São Paulo : Martin Claret, 1990. p. 61-86.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo : Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

SILVA, Fábio Mario. **Autoria feminina na literatura portuguesa**: reflexões sobre as teorias do cânone. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

VRATIMOS, Maria Angélica. Rauer revela a grandeza da vida através de símbolos submersos. In: RAUER. **Iceberg**. Uberlândia: Rauer Livros, 1999. p. 3-10.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. 2. ed. 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: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-literatura-de-autoria-feminina.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2016.

---

<sup>i</sup> Bolsista de Pós-Doutorado na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus* de Três Lagoas (2014-2019), onde atua como professora na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras, na linha de pesquisa de Historiografia Literária: recepção e crítica. Doutora (2010) e Mestre (2004) em Estudos Literários pela UNESP (Universidade Estadual Paulista) de Araraquara.

<http://lattes.cnpq.br/8230128367341279>

<sup>ii</sup> Pós-graduanda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus* de Três Lagoas, na linha de pesquisa de Historiografia Literária: recepção e crítica (2016-2018).

<http://lattes.cnpq.br/8318336312328443>