

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

BRUNO BARBOSA TEIXEIRA

MÃE SÓ TEM UMA?:

AS MATERNIDADES NOS ROMANCES *A PEDIATRA* (2021), DE ANDRÉA DEL FUEGO,
E *SUÍTE TÓQUIO* (2020), DE GIOVANA MADALOSSO

São Paulo

2024

BRUNO BARBOSA TEIXEIRA

MÃE SÓ TEM UMA?:

AS MATERNIDADES NOS ROMANCES *A PEDIATRA* (2021), DE ANDRÉA DEL FUEGO,
E *SUÍTE TÓQUIO* (2020), DE GIOVANA MADALOSSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Letras.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan

São Paulo

2024

BRUNO BARBOSA TEIXEIRA

MÃE SÓ TEM UMA?:

AS MATERNIDADES NOS ROMANCES *A PEDIATRA* (2021), DE ANDRÉA DEL FUEGO,
E *SUÍTE TÓQUIO* (2020), DE GIOVANA MADALOSSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à
obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovado em 09 de agosto de 2024

BANCA EXAMINADORA

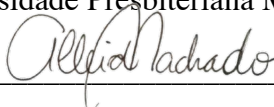
Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan

Universidade Presbiteriana Mackenzie



Profa. Dra. Alleid Ribeiro Machado

Universidade Presbiteriana Mackenzie



Profa. Dra. Daniele Aparecida Pereira Zaratín

Universidade Estadual de Pernambuco



A todas as mães que cruzaram a minha vida
pessoal e profissional. Esta dissertação foi
inspirada por vocês.

AGRADECIMENTOS

Às minhas avós Petronilha (*in memoriam*), pelo colo afetuoso, e Judith (*in memoriam*) (esta dissertação me ajudou a entender seus atos).

À minha mãe, que é a melhor mãe que ela pode ser e por me ensinar amor, respeito, integridade e cidadania.

Ao meu pai e ao meu irmão, pelo companheirismo.

À minha família, pelo exemplo, inspiração e por sempre estarem do meu lado.

Aos meus amigos e amigas, pelos momentos de incentivo e descontração.

À Mariana Marques de Lima, pela amizade e pelas leituras e dicas valiosas.

Ao João, à Pérola e à Safira, pelos olhares apaixonados nos momentos tensos da escrita deste texto.

Aos professores, alunos e funcionários do PPGL-Mackenzie, pelos ensinamentos, trocas e apoio.

Às escritoras Andréa Del Fuego e Giovana Madalosso, pela disponibilidade sempre, por atenderem meus pedidos e responderem minhas dúvidas.

À Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan, por ter acreditado em mim e feito o chamado que me proporcionou uma valorosa jornada de aprendizado.

À Prof. Luísa Antunes Paolinelli, pelo acolhimento na Ilha da Madeira.

À Profa. Dra. Alleid Ribeiro Machado, pela contribuição enriquecedora na banca de qualificação e pela amizade.

À Profa. Dra. Daniele Aparecida Pereira Zaratini, por iluminar meu texto com sua contribuição fundamental na banca de qualificação.

Ao Instituto Presbiteriano Mackenzie, pela bolsa que possibilitou a conclusão desta tese.

*um útero é um sarcófago
de uma mulher
é a máquina
inquebrantável
de uma mulher*

*uma mulher é um útero
que carrega algo
há dias em que gente
há dias em que chumbo*

(Jarid Arraes)

RESUMO

A literatura brasileira de autoria feminina do século XXI atravessa um *boom* de popularidade e tem recebido, cada vez mais, validações da crítica e do meio acadêmico. Ao longo da história literária observa-se que as diferentes autoras se preocuparam em discutir as condições da produção literária escrita por mulheres, no entanto, no século XXI, tendo a mulher consolidado seu espaço para além do ambiente doméstico, surge um novo contexto que se reflete na produção literária de autoria feminina, bem como em um posicionamento crítico a respeito do seu papel social, seja como escritora, seja com mulher. Tendo em vista esse contexto de produção literária, essa dissertação estuda os romances *A pediatra* (Companhia das Letras, 2021), de Andréa Del Fuego, e *Suíte Tóquio* (Todavia, 2020), de Giovana Madalosso, a fim de examinar as construções estéticas do feminino e da maternidade presentes nas obras e, também, compreender a ficção contemporânea de autoria feminina como proposta reflexiva que condensa perspectivas socioculturais e identitárias. A maternidade, atribuição majoritariamente feminina, tem recebido especial atenção dessas autoras e nessa dissertação é analisada a relação das personagens femininas com a maternidade e como as ambivalências da mulher em relação a esse tema se materializam através dessas personagens. Além disso, é investigada como as estruturas narrativas dos romances aproximam o leitor dos temas coincidentes nas obras. O eixo teórico em torno do qual foi desenvolvida a análise são os estudos de Regina Dalcastagnè (2012), Karl Erik Schöllhammer (2009), Vera Iaconelli (2023) entre outros teóricos e críticos relevantes.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Autoria feminina. Maternidade. Andréa Del Fuego. Giovana Madalosso.

ABSTRACT

21st-century Brazilian literature authored by women is experiencing a boom in popularity and has been increasingly validated by critics and the academic community. Throughout literary history, it has been observed that different female authors have been concerned with discussing the conditions of literary production written by women. However, in the 21st century, with their space consolidated beyond the domestic environment, a new context emerges that is reflected in literary production by female authors, as well as in a critical stance regarding their social role, both as writers and as women. Considering this context of literary production, this dissertation studies the novels "A pediatra" (Companhia das Letras, 2021) by Andréa Del Fuego and "Suíte Tóquio" (Todavia, 2020) by Giovana Madalosso, in order to examine the aesthetic constructions of femininity and motherhood present in these works, and to understand contemporary fiction by female authors as a reflective proposal that condenses socio-cultural and identity perspectives. Motherhood, predominantly a feminine attribution, has received special attention from these authors, and in this dissertation, the relationship of female characters with motherhood and how the ambivalences of women regarding this theme materialize through these characters is analyzed. Additionally, it investigates how the narrative structures of the novels bring the reader closer to the recurring themes in the works. The theoretical framework around which the analysis was developed consists of studies by Regina Dalcastagnè (2012), Karl Erik Schöllhammer (2009), Vera Iaconelli (2023), among other relevant theorists and critics.

Key words: brazilian literature. female author. motherhood. Andréa Del Fuego. Giovana Madalosso.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Cartões de Ano Novo que iniciaram o movimento #ReadWomen2014.....	17
Figura 2 Foto das escritoras no Estádio do Pacaembu.....	19

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A LITERATURA BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA NO SÉCULO XXI	14
1.1. Andréa Del Fuego e Giovana Madalosso: a produção literária, seus temas e questionamentos	20
2. SOBRE MATERNIDADES	24
2.1. Imagens atuais da maternidade	26
3. A PEDIATRA, DE ANDRÉA DEL FUEGO	29
3.1. “Uma gestante em casa é um problema potencial”	37
3.2. “Maternidade delirante”	42
4. SUÍTE TÓQUIO, DE GIOVANA MADALOSSO	47
4.1. Maju e Fernanda e a idealização da maternidade	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS: REPRESENTAÇÕES DA MATERNIDADE NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69

INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea de autoria tem ganhado cada vez mais espaço dentro do mercado editorial e do cânone. Atualmente, há presença maciça de autoras nos centros das feiras literárias, nas listas do mais vendidos e nos clubes de leituras, além de lotarem os eventos de que participam. Essa novíssima produção literária de autoria feminina, que ganha força no final da década de 2010, também marca presença nos prêmios literários: no Prêmio Jabuti de 2022, cinco dos oito prêmios possíveis para ficção foram para mulheres: Eliana Alves Cruz, com o livro de contos *A vestida* (Malê, 2021), Silvana Tavano, em parceria com Daniel Kondo, com o livro infantil *Sonhozzz* (Salamandra, 2021), Ana Elisa Ribeiro, com o livro juvenil *Romieta e Julieu* (Editora Rhj, 2021), Micheline Verunschik com o romance *O som do rugido da onça* (Companhia das Letras, 2021), e Luiza Romão com o livro de poesias *Também guardamos pedras aqui* (Nós, 2022), que também ganhou como Livro do Ano. Cabe destacar que até então, dos 58 livros premiados como Livro do Ano pelo Prêmio Jabuti, apenas 14 foram escritos por mulheres). No mesmo ano, Micheline Verunschik ficou em terceiro lugar com seu romance *O som do rugido da onça* (Companhia das Letras, 2021) no Prêmio Oceanos. O romance *Terrapreta* (Editora 34, 2021), de Rita Carelli, foi reconhecido como melhor romance de estreia, em 2022, pelo Prêmio São Paulo de Literatura, que premiara *Ao Pó* (Patuá, 2020), de Morgana Kretzmann, em 2021 e, em 2023, o mesmo prêmio consagrou *Não fossem as sílabas do sábado* (Todavia, 2022), de Mariana Salomão Carrara, na categoria Melhor Romance. O reconhecimento e a validação que tem sido alcançados pelas autoras brasileiras sugerem uma visibilidade e um interesse sobre de suas obras. No entanto, o espaço da mulher na literatura brasileira ainda não está consolidado e a presença de apenas uma mulher entre os finalistas de Melhor Romance Literário do Prêmio Jabuti de 2023 sugere isso.

A produção dessas autoras pode servir como material para analisar o papel das mulheres na sociedade sob o ponto de vista delas, um papel que cada vez mais extrapola o espaço doméstico. Atualmente, as mulheres têm ocupado espaço no mercado de trabalho, preenchem cargos de liderança e são bem sucedidas em profissões que anteriormente eram vistas como masculinas. Com esse novo perfil de mulheres, novas demandas apareceram e novos temas surgiram: diferença salarial, direitos reprodutivos, trabalho doméstico, assédios sexual e moral, não-monogamia e questões de sexualidade e os novos arranjos familiares. A diversidade de autoras e a diversidade temática contribui para o enriquecimento da literatura brasileira e convida o leitor a conhecer

perspectivas diferentes das quais estava acostumado e que até bem pouco tempo eram invisibilizadas.

Esta dissertação estuda as obras *A Pediatra* (Companhia das Letras, 2021) e *Suíte Tóquio* (Todavia, 2020), de Giovana Madalosso, romances cujas narrativas apresentam imagens de maternidades presentes na atualidade. Em consonância com a tendência do feminismo de desmistificar a vocação natural da mulher para ser mãe e o mito do instinto materno, pelo qual os papéis de gênero são reforçados, essas obras retratam personagens femininas lidando com a maternidade de diferentes maneiras: em *A Pediatra*, Cecília, a protagonista, é tomada por um desejo obsessivo de ser mãe e rapta o filho do amante, e Deise, a empregada, se descobre grávida do cunhado; em *Suíte Tóquio*, Maju, a babá, tendo sido impedida de ser mãe, sequestra a filha de Fernanda, sua patroa, que tem outras prioridades, como o trabalho e a satisfação sexual, e Fernanda, a mãe, é confrontada com suas escolhas como profissional, esposa e mãe.

A estrutura narrativa dos romances analisados aproxima-se da narrativa audiovisual, a qual o estudioso Schöllhammer (2009, p. 38) chama de hibridismo literário, com o objetivo de proporcionar uma experiência de leitura singular para o leitor. As obras também trazem características do romance policial, principalmente do romance negro (TODOROV, p. 98-99, 2013), que guia o leitor pela curiosidade e pelo suspense. Em ambas as histórias, um sequestro de uma criança impulsiona ou encerra a narrativa. Os dois romances têm seus temas apresentados a partir de uma configuração estética de um gênero subestimado, onde as autoras exploram suas habilidades literárias para físgar o leitor e engajá-lo com o tema proposto.

As obras estudadas situam-se no início da década de 2020, que se inicia ainda sobre o impacto do #MeToo, movimento que explodiu em 2017 nos EUA e repercutiu mundialmente. Com o #MeToo, as mulheres encorajaram-se a compartilhar seus relatos em que sofreram assédio e abusos sexuais. O #MeToo reflete a potência das mídias sociais para a massificação do pensamento feminista. Foi a partir de uma *hashtag* que o movimento tomou proporções gigantescas e inspirou outros movimentos. No Brasil, o #EleNão, movimento feminista realizado às vésperas das eleições de 2018 que repudiava o então candidato Jair Bolsonaro e seu discurso misógino.

Na onda do ativismo digital, em 2022, Giovana Madalosso liderou um movimento que buscava conclamar as escritoras que estivessem em São Paulo para uma fotografia. A ideia era registrar esse momento histórico de *boom* da literatura de autoria feminina. Logo, a ideia se espalhou pelas mídias sociais e diversas cidades aderiram ao movimento que ficou conhecido como

Um Grande Dia para as Escritoras e até o momento registrou a participação de 2300 mulheres no Brasil e ao redor do mundo.

Considerando que a literatura carrega em si os temas de uma sociedade, esta dissertação parte de uma percepção pessoal do autor enquanto pediatra, que encontra no dia a dia os mais diversos questionamentos e enfrentamentos das mulheres em relação à maternidade, desde a maternidade desejada e planejada às perdas e à maternidade solo, e enquanto pesquisador interessado na literatura de autoria feminina, que diversas vezes encontrou nas personagens femininas de tal produção ressonâncias com as pessoas da vida real.

Este estudo tem o desejo de compreender como os novos papéis de gênero na sociedade aparecem nas obras literárias e como as suas configurações estéticas fazem com que através de uma experiência de leitura tais temas sejam entendidos, debatidos e questionados. É sabido que os estudos literários que se dedicam à literatura contemporânea são arriscados: ao mesmo tempo que permitem uma ousadia maior pois há uma produção imensa a ser explorada, esse mesmo mar a ser descoberto pode levar a rotas incorretas e até o naufrágio da pesquisa.

Essa dissertação explora uma lacuna prevista ao se estudar literatura contemporânea que é a escassez de estudos e a escolha de um corpus relevante. No entanto, parte de terreno conhecido: os estudos de Regina Dalcastagnè e Karl Erik Schöllhammer, que abrangem a literatura contemporânea brasileira até o início do século XXI.

A ficção brasileira do século XXI precisa responder a uma década já se inicia com uma nova configuração de sujeito, principalmente após a pandemia de COVID19, a ascensão da extrema-direita e a massificação das inteligências artificiais. Na literatura, a produção das minorias representativas ganha espaço e redefinem o painel literário brasileiro. Para compreender o *status* da maternidade como papel de gênero feminino, o estudo recorre ao texto basilar de Simone de Beauvoir e aos textos da psicanalista Vera Iaconelli, que defende a necessidade de um antimaternalismo para livrar a mulher da responsabilidade do cuidado exclusivo da prole.

O objetivo geral deste estudo é examinar as construções estéticas do feminino e da maternidade presentes nos romances *A pediatra* (Companhia das Letras, 2021) de Andréa Del Fuego e *Suíte Tóquio* (Todavia, 2020) de Giovana Madalosso e, também, evidenciar a ficção contemporânea de autoria feminina como proposta reflexiva que condensa perspectivas socioculturais e identitárias. Como objetivos específicos, pretende-se examinar o tema da maternidade na sua relação com a construção espacial dos romances, identificar a estrutura

narrativa dos romances citados, analisar como essa estrutura mobiliza o leitor com os temas coincidentes na trama e entender os significados dos deslocamentos das personagens em sua constituição ficcional, elaborar um panorama da literatura de autoria feminina que surge no século XXI e compreender o papel das autoras como articuladoras da literatura de autoria feminina contemporânea brasileira.

Além desta introdução, esta dissertação apresenta quatro capítulos e as considerações finais. No primeiro capítulo, Uma grande década para as escritoras, é esboçado um panorama da literatura de autoria feminina no século XXI que culmina com o *boom* dessa literatura no começo dos anos 2020. Traça-se também um breve perfil das autoras estudadas, enfatizando seus papéis de articuladoras de um movimento literário que surge no rastro de movimentos políticos e sociais.

No segundo capítulo, explora-se o *status* da maternidade na sociedade contemporânea, partindo-se dos conceitos de Simone de Beauvoir e Vera Iaconelli, e como sua desconstrução aparece nas obras estudadas. Além disso, um breve apanhado histórico de como as lutas feministas foram importantes e impactaram a percepção da maternidade ao longo do tempo.

No terceiro capítulo, é estudado o romance *A pediatra*, de Andrea Del Fuego, sendo sintetizado e sua estrutura analisada, destacando a construção da protagonista e buscando compreender suas ambivalências e idiosincrasias. Na primeira subseção, é colocada em contraposição Cecília e Deise, para ampliar as imagens de mães presentes na obra e dar voz à Deise e evidenciar sua importância dentro do romance. Na segunda subseção, enfatiza-se a jornada obsessiva de Cecília rumo à maternidade e como a linguagem e a estrutura narrativa sustenta esse caminho.

No quarto capítulo, o foco é o romance *Suíte Tóquio*, de Giovana Madalosso, que também tem sua narrativa resumida, com destaque para a construção das duas protagonistas e como a alternância de foco narrativo proporciona ao leitor uma imersão na história e a mobilização dos temas apresentados. Em sua única subseção, Maju e Fernanda são colocadas em oposição para evidenciar como a autora construiu as personagens baseadas em suas crenças e posicionamento sobre a maternidade.

Com a realização deste trabalho, contribui-se com os estudos literários, principalmente os que se ocupam da literatura brasileira contemporânea e da literatura de autoria feminina, em um momento que essa encontra-se em evidência, e consolidar a fortuna crítica das autoras cujos romances estão aqui analisados.

1. A LITERATURA BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA NO SÉCULO XXI

Não é de hoje que as mulheres contam histórias e, através delas, registram perspectivas sobre uma sociedade. Na verdade, foi uma mulher, no longínquo século XXIII a. C., na Mesopotâmia, a primeira pessoa que teve sua autoria registrada em texto: a poeta e sacerdotisa Enheduana, que já trazia questões femininas em sua obra, como o seu próprio trabalho de parto e o abuso sexual que sofrera no ambiente doméstico. Mas o fato dela ser pouco conhecida, sugere que outras autoras possam ter sido apagadas no decorrer da História e que a visão de mundo centrada no homem prevaleceu.

No Brasil, de tradição literária relativamente nova, Maria Firmina dos Reis, no século XIX, foi a primeira autora publicada no país. Negra e de origem maranhense, denunciava os horrores da escravidão e disseminava o pensamento abolicionista nos seus romances. Em *Úrsula* (Antofágica, 2021), publicado em 1859, dá voz a personagens escravizados, retratando o processo violento do sequestro até o tráfico de africanos para o Brasil. No entanto, somente no século XXI, mesmo com sua descoberta em 1962, o romance se consolida entre os leitores e posiciona a autora dentro do cânone literário brasileiro. Outro caso emblemático de apagamento foi o da autora Júlia Lopes de Almeida que, apesar de fazer parte do grupo que idealizou a Academia Brasileira de Letras (ABL), fundada em 1897, não foi incluída entre seus membros e o seu marido ocupou seu lugar. Após algumas tentativas (Amélia Beviláqua em 1930 e Dinah Silveira de Queiroz em 1970), em 1977, a Academia Brasileira de Letras aceita Rachel de Queiroz como membro, abrindo uma brecha para Dinah Silveira de Queiroz (1980), Lygia Fagundes Telles (1985), Nélida Piñon (1989), Zélia Gattai (2001), Ana Maria Machado (2003), Rosiska Darcy de Oliveira (2013), Fernanda Montenegro (2022) e Heloísa Teixeira (2023). Importante notar que, se precisou de oitenta anos para uma mulher ocupar uma cadeira da ABL e apenas outras três o fizeram no século XX, em 23 anos do século XXI, cinco mulheres foram integradas ao círculo de imortais. É um número tímido frente à maioria masculina, mas a legitimação da produção literária de autoria feminina reflete a tendência à inclusão das mulheres nos mais variados setores da sociedade.

No livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, Regina Dalcastgnè (2012), foi demonstrado que, de 1990 a 2004, os romances de autoria feminina representavam apenas 27,3% das publicações. Pelas urgências nas questões de representatividade que dominam o início do século, nota-se que, nos últimos anos, há um incremento de lançamentos de livros de

autoras veteranas e iniciantes. Percepção essa que encontra respaldo na presença das autoras nas premiações, listas de mais vendidos e eventos literários.

Um exemplo do interesse pela literatura de autoria feminina é a autora Carla Madeira que com seu livro de estreia, *Tudo é rio* (Record, 2021), se aproxima da marca de duzentas mil cópias vendidas. Desde o seu lançamento, o livro aparece nas listas do mais vendidos no Brasil e, mais recentemente, em Portugal.

Para Dalcastagnè (2001), a literatura contemporânea de autoria feminina enfrenta dois problemas: ser universal sem ignorar as particularidades de gênero e se relacionar com uma tradição majoritariamente estabelecida pelos homens. A primeira questão parece ser a mais difícil. Na pesquisa que se ocupou de identificar como as mulheres são representadas da literatura brasileira, Dalcastagnè (2007) aponta que as mulheres constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero.

A literatura contemporânea de autoria feminina acompanha um conceito que está em evidência, o lugar de fala, isto é, o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala sobre um determinado objeto, um apoderamento do discurso sobre si. (FOCAULT, 1996, p. 9-10). Ou seja, essa literatura permite que as mulheres rompam o silêncio imposto pelo grupo dominante (cisgênero, heterossexual, branco e masculino). Para Dalcastagnè (2012, p. 21), “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes.”

Segundo Dalcastagnè (2012, p. 230), a literatura de autoria feminina é um espaço onde as mulheres podem falar de si, “é um lugar de onde as mulheres podem se expressar com alguma legitimidade, apresentando sua perspectiva sobre o mundo”. A autora critica o rótulo dado a essa literatura como feminina, em contraponto à literatura produzida por homens, conhecida somente por literatura e reivindica o reconhecimento da voz autoral de cada escritora.

Considerando que a condição feminina é plural e diversa e a literatura também se ocupa de representar as mulheres como objetos literários. Para Dalcastagnè (2012, p. 231), a literatura contemporânea de autoria feminina é um “campo fértil para se analisar o problema da representação das mulheres no Brasil de hoje”. A potência dessa literatura reside no fato de que as mulheres falam em nome delas próprias. São cada vez mais sujeitos e não somente objetos nas obras literárias.

Para avaliar o alcance dessa produção, recorre-se à última Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, realizada pela Câmara Brasileira de Livros (CBL) e pelo Instituto Pró-livro (IPL), finalizada em 2020, que corresponde ao período de outubro de 2019 a janeiro de 2020. Segundo essa pesquisa (IPL, 2020), 52% da população brasileira é formada por leitores e, desses, 54% são mulheres. A mesma pesquisa aponta que a Bíblia e os livros religiosos são os mais procurados pelos leitores. Dos 28 livros mais marcantes, apenas 1/4 dos citados são de autoria feminina: *Harry Potter* (J. K. Rowling), *Violetas na Janela* (Vera Lúcia Marinzeck de Carvalho), *Crepúsculo* (Stephenie Meyer), *Cinquenta Tons de Cinza* (E. L. James), *Como Eu Era Antes de Você* (Jojo Moyes), *Casamento Blindado* (Cristine Cardoso). Esses dados sugerem que, num âmbito mais amplo, lê-se pouco as mulheres, inclusive por elas mesmas.

Para contornar essa situação, a Fundação Universitária para o Vestibular (FUVEST), responsável pelo vestibular da Universidade de São Paulo (USP) tomou uma medida radical. A partir de 2026, todos os livros obrigatórios serão de autoria feminina. De Narcísia Amália (1856-1924) a Djaimila Pereira de Almeida (1982), a lista tira da invisibilidade autoras que contribuíram fortemente para a literatura em suas respectivas épocas. Para os organizadores, é uma mudança corajosa, necessária, mas que não se afasta da qualidade que a lista da Fuvest sempre teve. (G1, 2023)

Outras iniciativas como o Leia Mulheres, clube de leitura criado em 2015, com mais de setenta mil seguidores no *Instagram*, cujo objetivo é promover a leituras conjuntas de obras de autoria femininas em todo o Brasil, o Mulherio das Letras, "primeiro grupo literário em nível nacional voltado para a reunião, revelação e para o auxílio de mulheres ligadas às letras" (REZENDE, 2017) e o próprio Um Grande Dia para as Escritoras, desdobrado em livro e *podcast*, são ferramentas para fortalecer, divulgar e promover a produção literária de autoria feminina. Sobre a presença maciça de escritoras para a histórica fotografia no Estádio do Pacaembu, Madalosso (2023, p. 16) diz:

Sempre nos falaram que as mulheres são menos publicadas porque têm menos tempo para escrever, mas é mentira. Apesar da divisão desigual de tarefas domésticas, sempre demos um jeito de escrever. E a prova está aqui e nas centenas de mulheres que estão fazendo fotos agora mesmo, em diversas cidades do Brasil e do mundo.

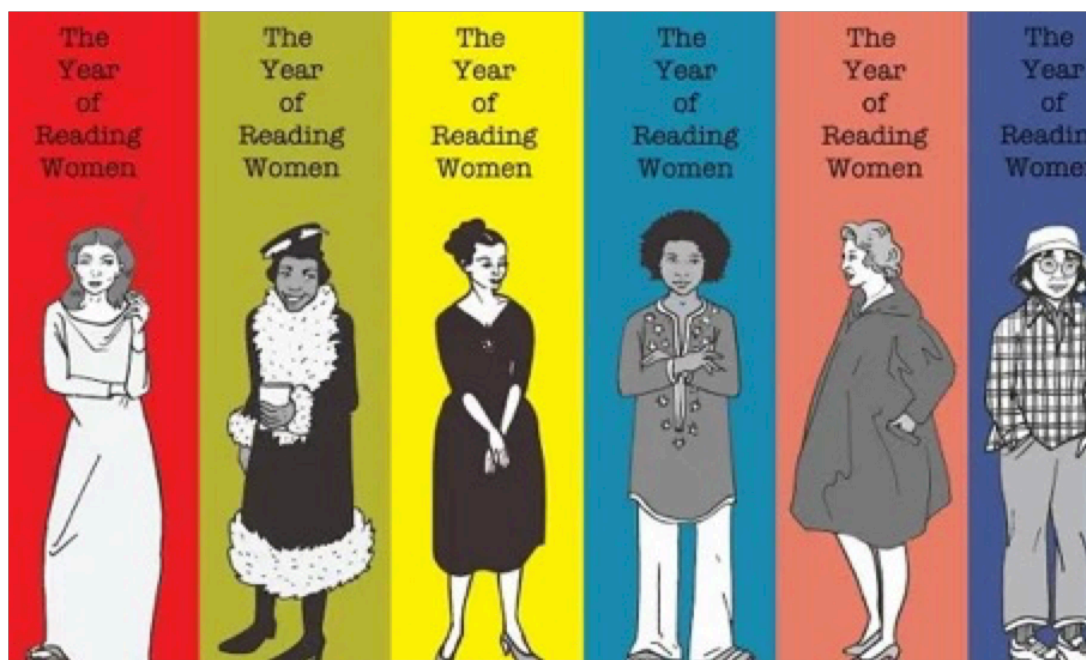
O Leia Mulheres foi inspirado pelo movimento #readwomen2014, criado pela escritora e ilustradora Joanna Walsh, que criou cartões de Ano Novo com citações de autoras cujos trabalhos havia lido recentemente. A intenção era distribuir entre os amigos, mas logo a iniciativa se espalhou

com a ajuda do Twitter e logo gerou interesse na imprensa mundialmente. Walsh (2014, tradução nossa) diz que “o #ReadWomen2014 não aconteceu porque eu desenhei alguns cartões. Aconteceu porque [...] gênero na escrita era um assunto que, repentinamente, todo mundo queria falar sobre.”¹

O objetivo do #ReadWomen2014 era modesto. Não era de modo algum o primeiro ou único movimento a focar na escrita de mulheres e há muitos outros que também encorajam a leitura diversificada: tudo o que tem feito é criar um pequeno espaço extra [...] no qual mais mulheres possam ser ouvidas mais amplamente, tanto por mulheres quanto por homens. (*Ibid.*, tradução nossa)²

O movimento se desdobrou mundialmente, com iniciativas como o #SheReadsSouthAsia, #LeamosAutoras e, no Brasil, o Leia Mulheres. Outras iniciativas com o mesmo propósito se disseminam pelo país, como o Escreva, Garota!, voltado para a capacitação e profissionalização de escritoras, o Lendo Mulheres Negras, voltado para leitura e divulgação de obras de autoras negras e a livraria Gato sem Rabo, com acervo composto exclusivamente de obras de autoria feminina.

Figura 1 - cartões de Ano Novo que iniciaram o movimento #ReadWomen2014



Fonte: The Guardian

¹ But #ReadWomen2014 didn't happen because I drew some cards. It happened because, this January, gender in writing was suddenly something that everyone wanted to talk about. (WALSH, 2014)

² #ReadWomen2014's aims have been modest. It is by no means the first or the only campaign to focus on women's writing, and there are many other campaigns also working to encourage diverse reading: all it has done is create a little extra space [...] in which more women can be heard more loudly, both by women and men. (*Ibid.*)

Outro destaque entre as iniciativas de incentivo e promoção da literatura de autoria feminina é o Mulherio das Letras, organizado pelas escritoras Maria Valéria Rezende, Conceição Evaristo e Joselia Aguiar, a partir da percepção da ausência de mulheres nos espaços tradicionais das Letras. Segundo Maria Valéria Rezende (2017): "Não é que as mulheres não estejam escrevendo. O problema é que somos barradas do mercado editorial." Fundado em 2017, o autointitulado coletivo feminista literário promove rodas de conversa sobre literatura e mercado editorial, oficinas e o lançamento de livros de autoras estreantes ou pouco conhecidas. A partir dessa ideia, houve uma proliferação de outros coletivos em vários estados em 2023, o *Álbum Guerreiras da Ancestralidade do Mulherio das Letras Indígenas*, organizado por Evanir de Oliveira Pinheiro, ganhou o Prêmio Jabuti de Fomento à Leitura.

Esse momento de ebulição da literatura de autoria feminina inspira a escritora Giovana Madalosso a registrar em fotografia as escritoras que estivessem presentes em São Paulo no período. Logo, a iniciativa teve boa receptividade da imprensa e o medo das organizadoras da baixa adesão não se concretizou: foram mais de 400 escritoras presentes e o registro que era para acontecer na escadaria Patrícia Galvão na Praça Charles Miller foi transferida para a arquibancada do Estádio do Pacaembu. Outras cidades aderiram à ideia e Um Grande Dia para as Escritoras tornou-se um movimento que, além de celebrar a literatura de autoria feminina, autorizou mulheres a se declararem escritoras.

Ao contrário da maioria das outras profissões, em que um diploma ou um reconhecimento financeiro marca o início de uma carreira, ninguém diz: a partir de hoje, você é um escritor". E essa autovalidação, já difícil para qualquer pessoa que escreve, costuma ser mais desafiadora para as mulheres, em sua grande maioria, desqualificadas de várias formas ao longo da vida. (MADALOSSO, et al. 2023, p.12-13)

Essas iniciativas que encontram amplo engajamento nas mídias sociais, alguns deles, inclusive, surgem de *hashtags*, refletem a “emergência de uma nova consciência feminista ligada ao aparecimento e apropriação das mídias digitais” (MARTINEZ, 2021). O feminismo do século XXI atua principalmente através das redes conectadas pela *internet*. No Brasil, a popularização do ciberfeminismo consolidou-se a partir de 2015, com manifestações e passeatas que migraram do ciberespaço para as ruas. O machismo, a violência contra mulheres, o assédio sexual, o estupro, a pedofilia, a segurança das mulheres em vias públicas, o racismo e as leis sobre o aborto e o feminicídio foram as pautas dessas campanhas. Para Reis (2017):

elas [as hashtags] ora contribuem para fazer pressão junto ao poder público nos processos de tomada de decisões; ora servem para dar visibilidade às causas da militância; ora se traduzem em campanhas de conscientização no campo das relações de gênero; ora ajudam a sistematizar dados que referendem políticas públicas; e, não menos importante, servem para promover encontros, partilhas de experiências e facilitar a solidariedade.

No âmbito internacional, após a revelação no *New York Times*, dos casos de assédio cometidos pelo magnata da indústria cinematográfica Harvey Weinstein, a ativista Tarana Burke fundou o movimento *#MeToo* e milhares de mulheres ao redor do mundo relataram suas experiências de assédio através da hashtag. Foi um movimento sem precedentes que expôs o comportamento predatório normalizado dos homens. (KANTOR; TWOHEY, 2019)

Esses movimentos buscam realinhar posturas e reparar injustiças históricas e são reflexos de mudanças sociais. Considerando o campo literário, os movimentos de escritores oriundos de lugares periféricos, sociais ou econômicos, como mulheres, negros, indígenas, e favelados, é buscar formas de alterar o cânone e inserir vozes mais plurais e diversas; é iluminar um campo de produção artística de setores marginalizados e dar espaço para que a literatura se reinvente.

Figura 2 - foto das escritoras no Estádio do Pacaembu, São Paulo



Fonte: Um Grande Dia para as Escritoras

1.1 Andréa Del Fuego e Giovana Madalosso: a produção literária, seus temas e questionamentos

*Eu hoje represento a cigarra que ainda vai cantar
Nesse formigueiro quem tem ouvidos
Vai poder escutar
Meu grito
(Rita Lee)*

Andréa Del Fuego desponta, nesse cenário, como uma das autoras mais relevantes da literatura contemporânea brasileira. Sobre o momento efervescente da literatura de autoria feminina, a autora reflete:

Eu acho que a gente está num momento excepcional da escrita feita por mulheres porque não é só que as mulheres estão escrevendo, elas estão na cadeia inteira. A maioria dos leitores são leitoras, as mulheres estão nas curadorias dos prêmios, as mulheres estão na diagramação, elas estão na tradução, elas estão na edição, elas estão escrevendo, elas estão lendo. Isso é a cadeia inteira. E isso não tem volta. (DEL FUEGO, 2022)

Nascida Andréa Fátima dos Santos, assumiu o pseudônimo Andréa Del Fuego, inspirado em Luz Del Fuego, artista transgressora e feminista, quando escrevia uma coluna para a revista da Rádio 89 FM e respondia a dúvidas sobre sexo em formato de pílulas para a rádio e precisava de um nome menos religioso e mais mundano. Como muitas de sua geração, Del Fuego pavimentou sua carreira escrevendo para internet, mantendo blogs e mídias sociais desde o ano 2000. Escreveu também para a publicidade e para o cinema. Sua estreia no mercado editorial foi em 2004, com o volume de contos *Minto enquanto posso* (O nome da rosa, 2004), seguidos por *Nego tudo* (Fina Flor 2005), *Engano seu* (O nome da rosa, 2007) e *Nego fogo* (Dulcinéia Catadora, 2009). Como contista, estabeleceu seu nome e participou de diversas antologias, dentre elas *Geração Zero Zero: fricções em rede* (2011), organizado por Nelson de Oliveira, *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Record, 2005), organizado por Luiz Ruffato, *Perdidas: histórias para crianças que não têm vez* (Imã Editorial, 2017) e *Fractais Tropicais: o melhor da ficção científica brasileira* (SESI-SP, 2018). Seus contos são recheados de erotismo, explorando a ambivalência entre o desejo e a repulsa presente nas relações. Já estavam presentes também a ironia e a preferência por personagens subversivas.

Fez uma incursão pela literatura infanto-juvenil, com *Irmãs de pelúcia* (Scipione, 2010), *Quase caio* (Escala Educacional, 2008) e *Sociedade da Caveira de Cristal* (Scipione, 2008), esse

último selecionado para o Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), em 2009. Em *Sociedade da Caveira de Cristal*, Andrea flertava com a distopia ao criar um mundo onde um vírus mortal espalhava medo e enclausurava as pessoas em casa. Ainda no campo da ficção-científica, em 2007, Del Fuego publicou *Blade Runner Vangelis* (MOJO Books, 2007) um conto inspirado pela trilha sonora do filme *Blade Runner*, posteriormente republicado com o nome Alumínio (MOJO Books, 2013) em formato e-book. A experimentação pela ficção científica mostra uma autora ousada e não conformada em seguir as regras vigentes, que valorizam o retrato verossímil da sociedade.

Em 2010, deu um salto de popularidade e de recepção crítica com a publicação de seu primeiro romance, *Os Malaquias* (Língua Geral, 2010), baseado na história de sua família. O livro traz elementos do realismo fantástico e teve uma recepção calorosa, tendo recebido o Prêmio Literário José Saramago em 2011 e publicado em diversos países. Seu livro seguinte, *As miniaturas* (Companhia das Letras, 2013), a autora se utiliza mais uma vez da ficção-científica para explorar a relação entre uma mãe solo e o filho adolescente. Seu livro mais recente, objeto deste estudo, *A pediatra* (Companhia das Letras, 2021) apresenta uma personagem provocativa, uma pediatra que não se abstém de ter um caso com um homem casado e, ainda sim, ser a médica do filho dele. Nessa obra, Del Fuego traz a linguagem do audiovisual, que utilizava no começo da carreira, para criar uma narrativa ágil e dinâmica. O livro obteve boa recepção e foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e do Prêmio Jabuti.

Em 2022, Andrea Del Fuego foi uma das participantes do movimento *Um Grande Dia para as Escritoras* e classificou o movimento como um “sismógrafo”. Sobre escrever, Del Fuego (2022) diz:

Se a leitura é intimidade com o mundo, a escrita é o próprio em alta voltagem, pois a exigência da escrita é partir de si com passagem comprada para a região da impessoalidade (o mundo) onde há aquilo que não somos, nem seremos, mas ouvimos. E o melhor: ela também não é nada disso, não sabemos o que é.

Ao conceber e liderar o movimento “Um grande dia para as escritoras”, Giovana Madalosso se afirma como uma das mais escritoras mais importantes de sua geração. Desde 2016, seu ano de estreia do mercado editorial, a autora esteve presente em premiações importantes com cada um de seus três livros, conquistou público e prestígio junto à crítica. Nascida em Curitiba, em 1975, Madalosso é formada em jornalismo e atuou como redatora e roteirista antes de se lançar como escritora. Atualmente, reside em São Paulo e traz para sua literatura as idiossincrasias de viver na maior metrópole da América Latina e transforma a cidade em um espaço ficcional de tensões entre classes, raças e gêneros. Em suas obras, a autora ilumina questões relacionadas aos feminismos e à contemporaneidade. Ao ser questionada sobre se sua literatura é feminista, Madalosso (2018) é taxativa:

Eu sou feminista, minha literatura, não. Eu me recuso a taxá-la de feminista ou de qualquer outra coisa porque, para mim, a maior virtude da literatura é ser um terreno livre, onde podemos nos reinventar infinitamente, inclusive no âmbito ideológico. O meu desejo de repensar padrões de gênero e discutir a posição da mulher não vai mudar e continuará vazando para dentro da minha ficção, mas rotular minha literatura a partir disso iria apequená-la.

Em 2016, Madalosso publica *A teta racional* (Grua Livros), livro que reúne dez contos que tematizam a maternidade no mundo contemporâneo e foi finalista do Prêmio da Biblioteca Nacional em 2017. Os contos davam pista do que viria ser tema constante de sua escrita: as contradições e ambiguidades de ser mulher no século XXI. Como contista, Madalosso participou de antologias como *Contos de Axé: 18 histórias inspiradas nos arquétipos dos orixás* (Malê, 2021), *Dias de domingo* (José Olympio, 2021), dos volumes *Selvagerias* (2018) e *Tragédias brasileiras* (2019), da Coleção Identidade, organizada pela *kindle direct publishing* e da coletânea *Vivo Muito Vivo: 15 contos inspirados nas canções de Caetano Veloso* (Jose Olympio, 2022), organizada por Mateus Baldi. Em 2021, se aventura pela literatura infantil com *Altos e Baixos* (Leiturinha), inspirado pelas conversas que teve com sua filha.

Após o sucesso do seu primeiro lançamento, Madalosso passa a integrar o time de autores da recém-fundada Editora Todavia. Na editora, a autora lançou *Tudo pode ser roubado* (Todavia, 2018), livro que foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura em 2019, na categoria Melhor Romance de Ficção de Estreia, e vencedor do Prêmio Literário Manuel de Boaventura de 2023, em Portugal. Nesse livro, a autora flerta com o gênero policial, em que a protagonista é uma golpista contratada para roubar um exemplar raro de *O Guarani*, de José de Alencar. Em seu livro seguinte, *Suíte Tóquio* (Todavia, 2020), objeto desta dissertação, Giovana Madalosso retoma o flerte com a

narrativa de *thriller* policial, desta vez, em uma história com duplo foco narrativo, o primeiro, em uma babá que rapta uma criança, e o segundo, em uma mulher insatisfeita com seu papel de esposa e mãe. *Suíte Tóquio* foi recebido com entusiasmo e figurou em diversas listas de melhores do ano, concorrendo ao Prêmio São Paulo de Literatura e ao Prêmio Jabuti.

Giovana Madalosso também é ativista política, cujas pautas principais são o feminismo e o clima. Em 2018 e em 2022, atuou em prol do movimento #EleNão, que unia mulheres contra Jair Bolsonaro. O ativismo da autora também gerou o movimento *Um grande dia para as escritoras*, que foi concebido como um encontro entre as escritoras residentes em São Paulo para um registro fotográfico, mas que alcançou milhares de escritoras ao redor do globo. O movimento deu origem ao livro *Um Grande Dia para as Escritoras: Autoras do Brasil mostram a cara* (Bazar do Tempo, 2023) e a um podcast homônimo, lançado em novembro de 2023 na Feira Literária de Paraty.

O movimento Um Grande Dia para as Escritoras marca um momento de efervescência mercadológica e editorial da literatura de autoria feminina. Para Madalosso (2023, p. 17), “é dessa literatura ainda pouco conhecida, feita com resiliência, paixão e fúria, que surgirá uma nova estética e o ar tão necessário para que a arte se reinvente de tempos em tempos.”

Ao convocar as escritoras, famosas ou anônimas, consolidadas ou iniciantes, validadas ou em busca de reconhecimento, Madalosso exerce seu papel social de escritora, que segundo Antonio Candido (2023, p. 94) é um indivíduo “ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores e auditores.”

Assim, o movimento “Um Grande Dia para as Escritoras” e seus desdobramentos (livro e podcast) também validam e reforçam o espaço social das escritoras participantes, refletindo o que as academias e sociedades literárias promoviam nos séculos anteriores. A participação maciça de escritoras dos quatro cantos do Brasil e do mundo imbui do que Antonio Candido (2023, p. 94) chama de “consciência grupal, isto é, a noção desenvolvida pelos escritores de constituírem segmento especial da sociedade”. A formação de grupos de escritores culmina em profissionalização e reconhecimento coletivo de sua atividade (CANDIDO, 2023, p. 95).

Sobre o “Um Grande Dia para as Escritoras” e o esforço de conciliar os papéis atribuídos às mulheres, Madalosso (2023) concluiu:

Quando a gente começou a organizar tudo isso, percebemos que estar na foto era um privilégio. Tem a questão de com quem deixar os filhos, do deslocamento, muitos obstáculos. Então, estar na foto é um privilégio, escrever é um privilégio, publicar é um privilégio.

2. SOBRE MATERNIDADES

No romance *Maternidade* (Companhia das Letras, 2018), a escritora canadense Sheila Heti aborda a pressão a que toda mulher é submetida para ser mãe. Perto dos 40 anos, biologia e sociedade cobram uma decisão sobre ter ou não ter filhos, tanto para cumprir seu papel fisiológico-reprodutivo, quanto para manter seu *status* social.

Uma mulher precisa ter filhos porque ela precisa estar ocupada. Quando penso em todas as pessoas que querem proibir o aborto, isso parece significar apenas uma coisa: não é que eles queiram uma nova pessoa no mundo, o que eles querem é que aquela mulher tenha o trabalho de criar um filho, mais do que querem que ela faça qualquer outra coisa. (HETI, 2018, p. 34)

Simone de Beauvoir (2019, p. 279-280) teoriza, em sua obra seminal *O Segundo Sexo*, publicada pela primeira vez em 1949, que a maternidade era o destino fisiológico da mulher, porém tal vocação natural havia sido controlada pela vontade. Métodos contraceptivos modernos ou arcaicos são utilizados ao redor do mundo, por mulheres de diferentes etnias e classes sociais. O aborto aparece como alternativa final e ainda visto como um “crime repugnante” na maioria dos países. A maternidade passa a ser vista como uma construção social que, por meio dos cuidados com a prole, limitava as mulheres ao espaço doméstico. Sobre a romantização da maternidade e sua representação na literatura, Beauvoir (2019, p. 280) diz: “Que um escritor descreva as alegrias e os sofrimentos de uma parturiente, é perfeito; que fale de uma abortante e logo o acusarão de chafurdar na imundície e de descrever a humanidade sob um aspecto abjeto.” Segundo a autora, essa visão negativa sobre o aborto representa um antifeminismo, uma recusa a tudo que poderia libertar a mulher (BEAUVOIR, 2019, p. 252). O controle sobre seu próprio corpo e sua função reprodutiva seria uma ferramenta emancipatória feminina. A ambiguidade da figura materna se mostra na prática do aborto: a mesma mulher que é mãe devota também é a “abortada de traços horríveis”. Em meados do século XX, o aborto era difundido em todas as classes, mas mais comum entre as mulheres mais pobres. As práticas anticoncepcionais eram mais acessíveis à burguesia e, devido “à pobreza, a crise de habitação, a necessidade da mulher trabalhar fora de casa”, os casais limitavam seus filhos a dois e o aborto era o meio utilizado para evitar o aumento da prole (BEAUVOIR, 2019, p. 283).

Na década de 1980, Wittig (2019, p. 83) aprofunda a discussão do determinismo biológico e refuta a ideia de que as mulheres constituem um grupo natural e reforçam a ideia de que essa categorização parte de uma motivação política, que tem como consequência a dominação dos

corpos e mentes das mulheres. Para a autora, admitir que exista uma divisão natural que categorize a espécie humana em homens e mulheres, seria naturalizar

os fenômenos sociais que expressam nossa opressão, tornando impossível a mudança. Por exemplo, em vez de ver o ato de parir como uma produção forçada, nós o vemos como um processo “natural”, “biológico”, esquecendo que em nossas sociedades os nascimentos são planejados (demograficamente), esquecendo que nós mesmas somos programadas para produzir filhos, embora esta seja a única atividade social, “fora a guerra”, que representa um enorme risco de morte. (WITTIG, 2019, p. 84-85)

Wittig ainda acrescenta que ter controle sobre a produção de filhos é descolar as mulheres da imagem de “mulher” que é imposta.

De volta ao romance de Heiti (2018, p. 149), retrata essa questão ao questionar o destino reprodutivo das mulheres, a "sugestão de que a mulher não é um fim em si mesma". Optar pela não maternidade seria interromper uma “linhagem de mulheres que não eram vistas como fins, mas como uma passagem através da qual um homem pode vir”.

Todas essas teorias surgem em contraponto ao mito do instinto materno. O mito do instinto materno é uma construção ideológica como resposta a uma necessidade socioeconômica, imbuídas. No século XVIII, a elevada taxa de morbimortalidade entre as crianças francesas gerou também um grande problema econômico: como investir na infância e ter um retorno, mesmo que fosse a longo prazo? A solução foi “remeter as crianças ao colo da mãe”. Assim, “criar bons cidadãos para o bem da pátria” foi o propósito da mulher naquela época e nas seguintes, enclausurando suas atividades em um ambiente doméstico (IACONELLI, 2023, p. 44-46). Desde a infância, através de brinquedos e brincadeiras “femininas”, é apregoado às mulheres que pelo “maravilhoso privilégio de pôr filhos no mundo”, deveriam suportar os inconvenientes dessa condição e o tédio da tarefa doméstica (BEAUVOIR, 2019, p. 288). Assim, a maternidade torna-se um instrumento social de subjugação feminina:

é possível afirmar que um dos aspectos mais evidentes na transformação da maternidade foi o rompimento com seu determinismo biológico. Este rompimento levou à separação definitiva da sexualidade com a reprodução, seja pela contracepção medicalizada, seja pela reprodução artificial, e desconstruiu a equação mulher=mãe (SCAVONE, 2016, p. 146).

As lutas feministas tomaram a maternidade como um eixo central na desigualdade entre os sexos e, por isso, se ocuparam dela em suas diferentes fases. Nos anos 1970, o feminismo recusava a maternidade por acreditar que se tratava de um defeito natural e, para que as mulheres atingissem todo seu potencial, era necessário livrar-se dela. A pílula anticoncepcional, a luta pelo direito ao

abortamento e as possibilidades da reprodução assistida foram fundamentais para a efetivação dessa recusa (SCAVONE, 2016, p. 139). Libertas da maternidade, as mulheres estariam livres da esfera privada e mais próximas da igualdade social.

Porém, abrir mão da maternidade, um “poder insubstituível” e exclusivo das mulheres foi visto como uma mutilação por parte do movimento feminista, que, influenciado pela antropologia, procurou recuperar a identidade e ao saber associado à maternidade. Para Scavone (2016, p. 141), “esta segunda etapa da reflexão feminista dá visibilidade ao poder que as mulheres exercem na sociedade mediante este fenômeno bio-psíquico-social que é a maternidade.”

Atualmente, acredita-se que a maternidade não é em si o que determina a posição das mulheres na sociedade contemporânea. Na verdade, são as relações de dominação que se utilizam desse fato biológico para a manutenção do *status quo* (SCAVONE, 2016, p. 141).

Ainda segundo Scavone (2001, p. 142-143), a abordagem da maternidade sob a perspectiva de gênero contribuiu para entendê-la como símbolo nas sociedades contemporâneas:

Ela pôde ser abordada tanto como símbolo de um ideal de realização feminina, como também, símbolo da opressão das mulheres, ou símbolo de poder das mulheres, e assim por diante, evidenciando as inúmeras possibilidades de interpretação de um mesmo símbolo. Além disso, ela pôde ser compreendida como constituinte de um tipo de organização institucional familiar, cujo núcleo central articulador é a família. E, mais ainda, foi possível compreendê-la como um símbolo construído histórico, cultural e politicamente resultado das relações de poder e dominação de um sexo sobre o outro.

2.1 Imagens atuais da maternidade

A maternidade é entrelaçada com as expectativas sociais e culturais que colocadas sobre as mulheres no mundo contemporâneo. Historicamente, a figura da “boa mãe” foi hipervalorizada, associando maternidade a “sacrifício, abnegação e culpa” (IACONELLI, 2023, p. 51). Essa figura intangível de mãe, que se dedica aos cuidados quer seja dos filhos legítimos ou de pais, sobrinhos, tem um contraponto: as “mães desnaturadas”. Essas mães são as que divergem do comportamento esperado para uma mãe ou que não seguem a sua “vocação natural” (IACONELLI, 2023, p. 52).

Em seu *Manifesto Antimaternalista* (Companhia das Letras, 2023), Iaconelli elabora a tese que o modelo de maternidade atual, baseado na exclusividade do cuidado materno ainda em sua totalidade sobre as mulheres, está colapsado, além de ser anacrônico e prejudicial às mulheres. Para isso, defende que se precisa combater o maternalismo, ou seja, refutar o “discurso através do qual a sociedade justifica e reitera o lugar das mulheres – reduzidas à função de mães e trabalhadoras

domésticas não remuneradas – no exercício de tarefas imprescindíveis para a consolidação e manutenção do capitalismo, como a reprodução social” (IACONELLI, 2023, p.10).

Para Meruane (2018, p. 69-71), com a ascensão do feminismo essencialista, que celebra "a diferença intrínseca do gêneros e a singularidade do corpo feminino no feito de gerar", o discurso sobre a “boa mãe” ganha um viés ecológico, que privilegia a natureza do corpo feminino e menstruação e gravidez são valorizadas. A partir disso, há o retorno imperativo de hábitos antes abandonados: parto sem anestesia, filhos numerosos, ingestão da placenta, amamentação exclusiva e prolongada, uso de fralda reciclável, rejeição a vacinas e a superproteção do filho. A autora ainda classifica essa mãe como mãe-total, “que optou por uma maternidade intensiva e pseudoecológica”, em detrimento da mãe-pragmática, “a mãe- dividida entre o amor materno e a paixão profissional”.

O novo ideal de maternidade é o retorno do mito do instinto materno revestido com um progressismo de viés ecológico:

é o culto renovado à maternidade intensiva e absoluta que funciona, agora, além disso, como um marcador social. Ser uma mãe-obsessiva coloca a mulher-mãe-total num lugar ao qual a mulher-dividida não acede ou ao qual renunciou [...]. Essa maternidade-total não só coloca a mãe num lugar da escada, mas situa os filhos vários degraus acima na hierárquica escalada da sobrevivência e do progresso da qual a mãe parece a única responsável (MERUANE, 2018, p. 77)

Dentro desse espectro de imagem materna, há a imagem da mãe suficientemente boa, que assume uma posição entre não deixar de ter filhos e manter o trabalho ou a vida fora do espaço doméstico. O filho passa a ser um “personagem de suas vidas, mas não quem domina seus ritmos existenciais”. (MERUANE, 2018, p. 77)

Na ponta extrema do espectro da maternidade há “a sacrificada e incansável supermãe”, que se confunde com a supermulher. A supermãe é aquela que não renuncia nada, nem o papel de esposa, nem o trabalho e, muito menos, o de mãe devotada e participativa. Não conhece a palavra exaustão e valorizam “mais a energia do que o merecido descanso, o sacrifício mais do que um equilíbrio no qual todos façam parte”. (MERUANE, 2018, p. 80-82)

Na realidade, essa imagem de supermãe eleva o ideal do sacrifício feminino ao máximo e facilita a exploração do trabalho da mulher. A supermãe é reconhecida como melhor do que as outras: a mulher sem filhos, a mulher com filhos e sem trabalho e a mulher com filhos e com trabalho, porém relaxada. Valorizar um tipo de mãe e, conseqüentemente de mulher, funciona como um instrumento de repressão e de desarticulação, afinal, quais pautas uniriam essas mulheres? Direitos reprodutivos? Remuneração do trabalho doméstico? Igualdade salarial?

a culpa disfarçada de virtude continua operando com contundência, sugerindo-lhe que, para obter a permissão social que lhe consente sair da velha forma de dona de casa, e para compensar suas prolongadas ausências, deve demonstrar que sua contribuição dentro e fora do lar é fundamental e insubstituível. (MERUANE, 2018, p. 85)

Para Iaconelli (2023, p. 26-28), a sociedade aceita como padrão-ouro de mãe a “mulher, cisgênero, heterossexual, casada, branca, com recursos financeiros, adulta.” Se há uma referência prestigiada de maternidade, o que acontece com as mães e com a prole que não reproduzem o ideário hegemônico e opressor? As mães são reduzidas a meras reprodutoras e descartadas após os filhos serem “salvos” através da adoção por casais de classes sociais melhores. Assim, a maternidade delimita o lugar social das mães de primeira classe e de segunda, prevalecendo o discurso das classes mais altas que desqualifica a genitora que entrega o filho para outra família cuidar, ao mesmo tempo que invisibiliza a onipresença das babás que cuidam da sua prole.

Iaconelli (2023, p. 29-30) acredita que o modelo ideal de maternidade é insustentável. As mulheres estão doentes, os casamentos, corroídos e o cuidado com as infâncias, precário e as populações mais pobres, sem direito à descendência. É um “modelo anacrônico baseado na inteira responsabilização das mulheres”.

Em relação às mulheres negras e indígenas, ao mesmo tempo em que sofrem com o descaso da sociedade, que só comparece na hora de denunciar o precariedade com que são criados seus filhos, também são as babás que permitem às famílias brancas garantirem um cuidado diferenciado à sua prole. As relações entre famílias brancas e mulheres negras perpetua um passado colonial do Brasil. (IACONELLI, 2023, p. 34-36)

A terceirização do cuidado é como o modelo padrão-ouro de maternidade é mantido. Mulheres pobres tornam-se babás, cuidam das famílias abastadas em tempo integral e seus filhos assumem responsabilidades precocemente no cuidado com a casa e com os outros irmãos. Muitas vezes, abrem mão da maternidade e de casamento pela dedicação à criação aos filhos de suas patroas. Afinal, são quase da família.

3. A PEDIATRA, DE ANDREA DEL FUEGO

A Pediatra, romance mais recente de Andréa Del Fuego, publicado em 2021 pela editora Companhia das Letras, pode ser considerado a sua obra mais realista. Se em *Os Malaquias*, a autora estabeleceu um diálogo com o realismo maravilhoso e em *As Miniaturas*, explorou os limites entre o real e o onírico, no romance *A Pediatra*, Del Fuego constrói uma narrativa imersa numa realidade urbana e contemporânea, que estreita um vínculo com a verossimilhança realista. É dividido em cinquenta e cinco capítulos e totalmente narrado em primeira pessoa pela protagonista Cecília Tomé Vilela, uma médica pragmática, sem vocação para a medicina e com um senso ético e moral bastante elástico. Em sua trajetória narrativa, Cecília passa por várias crises pessoais (a falência do casamento, a rejeição do amante e a doença do pai) que resultam em uma instabilidade emocional e na obsessão por um paciente especial: Bruninho, o filho do seu amante. No fim do romance, o descontrole de Cecília culminará no rapto da criança.

Embora, o tempo da narrativa obedeça ao tempo cronológico, o que permite aos leitores acompanhar a sequência de eventos que desencadeia o desfecho da história, é através da subjetividade conferida pelo tempo psicológico que o leitor acompanha progressivamente a mudança psicológica de Cecília, que passa de mulher alheia à maternidade a uma mãe dedicada e possessiva. Esse recurso narrativo é evidenciado nos extensos monólogos interiores deflagrados por falas ou momentos que promovem esse mergulho nos pensamentos de Cecília e paralisam a ação no mundo exterior. O seguinte trecho exemplifica essa estratégia:

Eu, como pediatra, disse Jaime, defendo a via natural justamente pelo bebê, ele ganha imunidade ao atravessar a vagina, é um bebê que já chega mais forte. Ele sorriu, as mães também, se imaginando vigorosas no pós-parto, com filhos olímpicos e imortais. Detesto a linha dele. Um único encontro com as minhas bonecas de pano antes do parto é o suficiente para dizer o que é preciso. Se eu fosse valente, exibiria minha identidade e daria meu cartão para cada uma, falaria da rasgadura até o ânus que as ameaçava, Jaime se recolheria ao buraco da sabedoria natural, humano superou a selva para não rastejar a perna lacerada por um animal com quem disputou um pedaço de gambá, aquele que meu ex-marido atropelou. Gostaria que cada uma se apresentasse, pediu Jaime. (DEL FUEGO, 2021, p. 34-35)

A ação começa com Jaime explanando seu *modus operandis*, o qual Cecília despreza. O que se segue é uma extensa contra-argumentação ao método humanizado adotado pelo pediatra, que acontece apenas no plano de pensamento de Cecília, como se o tempo do pensamento fosse um e da realidade, outro. Em seguida, a ação retorna para o ponto imediato de onde parou e a sessão de apresentação de Jaime continua.

Narrado em primeira pessoa por Cecília, também protagonista do romance, suas ações e as ações das outras personagens são vistas exclusivamente por meio de sua perspectiva. Para Brait (2017, p. 83), “esse recurso ajuda a multiplicar a complexidade da personagem e da escritura que lhe dá a existência”. Como Cecília narra suas próprias ações, essas são justificadas dentro do que ela tem como visão de mundo, ética e moral. Nos seus atos mais desproporcionados, o leitor tem acesso ao seu pensamento e às suas justificativas, o que confere uma aproximação com o leitor. Cecília pode enganar a todos, menos ao leitor que, ciente de suas verdadeiras intenções, compreende sua guinada final rumo à materialização da maternidade psicológica criada pela pediatra. É por meio dos monólogos interiores que Cecília se expõe e se revela ao leitor. Em um monólogo revelador, resume como justifica pela medicina suas idiossincrasias:

A vantagem da medicina é poder ser quem quiser, santa, desonesta, anarquista, patriota, bipolar, batista ou atea, penso e sinto o que eu quiser com estetoscópio no pescoço, quem trata não sou eu, é o protocolo, apenas seguir o roteiro da observação clínica, os casos são mais ou menos os mesmos. (DEL FUEGO, 2021, p. 92)

Para Brait (2017, p. 84), o monólogo interior é o recurso de caracterização de personagem que tem grande alcance no que se refere à tentativa de expressão da interioridade das personagens. Em *A pediatra*, Del Fuego utiliza-se desse recurso para que o leitor tenha acesso aos pensamentos e à consciência das personagens.

No início da história, Cecília se importa pouco com que os outros têm a dizer, especialmente seu marido. Enfrenta um declínio no casamento causado pela depressão do marido, que não é nomeado e no avançar da narrativa, é chamado de ex-marido, que somatiza sua frustração com o casamento através de fibromialgia, dores articulares e enxaquecas. Cecília se enxerga como uma mulher forte, porém, o convívio com seu marido a adocece, o que fica explícito na metáfora que abre o segundo capítulo “Marido infeliz mina até um jequitibá.” (DEL FUEGO, 2021, p. 9). O estado mental do marido é visto como uma característica negativa por Cecília, que usa um adjetivo relacionado à doença para referi-lo: “Claro que o deprimido não saía de casa, mas eu circulava.” (DEL FUEGO, 2021, p. 9). A desvalorização do marido é realizada com certo escárnio por Cecília, revelando seu sentimento de superioridade:

Já eu e meu marido mal nos falávamos. A família ofereceu férias para ele num spa. Ele foi, envergonhado, mas com esperança. Depois de três semanas sem ele voltar ou dar notícias, liguei para seu irmão. O que pretende fazer, Cecília, vai buscá-lo? Não, ele precisa ficar lá até essa merda passar. Bastou que meu marido tivesse tímida melhora e a separação veio. Não falou mais comigo, mandou seu irmão buscar as coisas em casa, um advogado cuidaria da burocracia que, na

verdade, era nada. O apartamento era do meu pai, o carro também. Meu marido não tinha com o que se preocupar, vivia nas costas da construtora tocada pela família, que me adorava porque eu era médica, achando que eu agiria como enfermeira quando fosse necessário. Nem pensar. (DEL FUEGO, 2021, p. 16)

Cecília é uma mulher bem-sucedida profissionalmente. É uma neonatologista bem formada e bastante requisitada, atende em uma das melhores maternidades de São Paulo, tem um consultório movimentado, apesar de evitar pacientes crônicos para evitar vínculos duradouros. Acredita ser uma médica competente, segue os protocolos à risca, mas demonstra um enorme desprezo tanto quanto pelos pacientes quanto pela medicina. No seguinte trecho, ela demonstra sua indiferença em relação à profissão e desumaniza os pacientes ao compará-los a animais:

Ninguém notava que eu tinha pouca vocação e paciência para ser médica, a boa formação garantia que eu não fosse processada, fazia bem-feito o feijão com arroz, procedimentos que qualquer pediatra faz escondiam minha inaptidão. Meu caso é comum, estudei medicina desapaixonada, com o pai no leme. Não é diferente de quem cuida de vacas porque de sua janela era o que havia, festejando o fato de que não era mais preciso caçar, apenas manter o gado. (DEL FUEGO, 2021, p. 19)

De acordo com esse trecho, Cecília seguiu os passos do pai ao escolher sua profissão, no entanto, sua escolha deu-se mais por comodidade do que por vontade ou vocação, como diz:

Meu pai era endocrinologista pediátrico e a área de diabetes infantil crescia, proprietário de um andar num edifício comercial, eu podia atender numa das salas. Aceitei a facilidade, segui na pediatria com o apoio paterno, mas não me especializaria num caso único, não queria ver sempre a mesma doença, nem mãe de filho com doença crônica. Elas acabam entendendo muito do caso individual e não se submetem ao que orientamos. (DEL FUEGO, 2021, p. 19)

A medicina exerce grande influência na visão de mundo de Cecília. A pediatra tem tendência a enxergar problemas médicos em questões de cunho afetivo e a hipermedicar pacientes e familiares. Para Cecília, não há nada que não possa ser resolvido com um comprimido. Outra maneira que Cecília encontra para lidar com as pessoas é por meio da medicalização. Segundo Conrad (2014), medicalização é, simplesmente, tornar algo um problema médico, ou seja, é um processo pelo qual problemas não-médicos tornam-se definidos e tratados como problemas médicos, ou seja, são vistos como doenças ou desordens. Quando descobre que sua mãe quer se separar, Cecília diz: “Eu trataria com medicamento, respondi.” (DEL FUEGO, 2021, p. 86), fazendo alusão ao fato de que o comportamento impulsivo da mãe não passa de uma doença que pode ser curada com remédios. Quando a gravidez de Deise, sua funcionária, começa a apresentar sintomas relacionados à gravidez e que possam atrapalhar seus planos, Cecília lança mão de

remédios que prejudicam o bebê: “De repente, visualizei Deise de camisola entrando na sala, erguendo a bacia com vômito pelas bordas, ameaçando entorná-la em nossos pratos, mas isso não ia acontecer, eu havia lhe dado meio diazepam”. (DEL FUEGO, 2021, p. 29). O ambiente hospitalar traz segurança para Cecília, diferentemente das relações interpessoais que são imprevisíveis e fora do seu controle, nos protocolos da medicina, ela encontra segurança por saber como agir:

Apesar de evitar condições graves, gosto de hospital. Não dos doentes, ms da potência; o preparo da cirurgia, o chamado inalienável, o ambiente de guerra com atiradores de elite sobre os telhados, tudo é súbito e precisa ser assertivo. (DEL FUEGO, 2021, p. 43)

A sua profissão também lhe confere certo grau de autoridade, que Cecília usa para manipular as pessoas ao seu redor. Utiliza-se do fato para atrair o amante e a esposa grávida para São Paulo, controlar a funcionária grávida, colocar em dúvida a saúde mental do amante e se aproximar da babá de Bruninho para concluir seu objetivo de ficar com a criança. Em um momento de confronto devido à desconfiança da babá com o comportamento de Cecília, já apegada a Bruninho, Cecília joga suas cartas na mesa e arrisca seu disfarce:

A babá, satisfeita, foi pegar Bruninho do meu colo, mas ele resistiu. Não!, ele disse. Estávamos nós dois do mesmo lado da trincheira. Pode deixar, eu levo até o carro, relaxa!, eu disse. Subi o tom sem perceber, ali tinha uma mulher que não ama criança e nem por isso deixava de cumprir com a ética médica, jamais mediquei errado, ela que me respeitasse, estava diante da civilização. Saímos com a babá nervosa, Bruninho agarrado no meu colo, desta vez ela preferiu ir atrás com a criança. Quando sua patroa viaja?, sou pediatra, posso indicar seu trabalho para muitas famílias que não recusariam minha recomendação. A babá relaxou com a credencial da doutora, arrependida de sua agonia para ir embora da lanchonete. (DEL FUEGO, 2021, p. 118-119)

Essa visão de mundo medicalizada é reforçada pela linguagem utilizada por Cecília. Frequentemente, a personagem extrapola o uso de termos médicos para situações cotidianas, como no seguinte trecho: “O quarto 212 estava silencioso conforme auferi atrás da porta.” (DEL FUEGO, 2021, p. 154). Esse verbo aparece anteriormente em um contexto médico, como em: “Eu auferia minha glicose na infância com os kits que ele trazia para casa [...]” (DEL FUEGO, 2021, p. 19) e “Paciente chegou com a mãe, a avó atrás trazia a bolsa de fraldas no ombro, o bebê gemia, auferi quarenta graus.” (DEL FUEGO, 2021, p. 67). Cecília também utiliza a substantivação de adjetivos para se referir a seus desafetos. Além de chamar o marido de deprimido, também inferiorizava esposa do amante ao chamá-la somente de grávida: “A grávida estava de licença da empresa em que advogava e aceitou o plano.” (DEL FUEGO, p. 11, 2021). Importante ressaltar que para Cecília, gravidez tem uma imagem grotesca, como mostra a descrição da esposa de Celso ao entrar

no consultório para a consulta pré-natal: “Imensa, agarrando a barriga, o vestido abaixo do joelho, a canela grossa.” (DEL FUEGO, 2021, p. 11). Ao utilizar adjetivos relacionados a doenças ou condições médicas, Cecília parece reduzir pejorativamente os demais personagens.

Quando recebe a primeira visita de Celso após a separação abrupta, Cecília encontra-se vulnerável e o seu único escudo é a medicina. Nesse momento, Cecília vê a presença de Celso como uma ameaça infecciosa em um momento em que está fragilizada, sem o controle da situação. Para equilibrar a relação, pensa e age como uma médica combatendo os riscos de uma infecção:

Subi a potência do ar condicionado com o controle remoto para aumentar a assepsia. Há setenta mil bactérias por metro cúbico numa enfermaria, mais de cinco mil do lado de fora de um hospital e trezentas numa sala de cirurgia. No meu consultório, contanto Celso, nada me atingiria. (DEL FUEGO, 2021, p. 21)

Mais adiante, no mesmo capítulo, utiliza a mesma estratégia quando ele se oferece para ir de carona com ela até o hospital, que era perto do hotel onde estava hospedado. Sentindo que ele ainda exercia atração sobre ela, Cecília busca se proteger, transformando seu ambiente: “Entramos no meu carro. Com a aproximação, refrigerei o ar num nível polar, com os vidros fechados senti cheiro de família, fundo de colônia e amaciante.” (DEL FUEGO, 2021, p. 22)

O caso com Celso que se inicia no início da narrativa desencadeia a mudança de comportamento de Cecília. A satisfação sexual obtida com a nova relação melhora também o convívio com o seu marido: “Meu marido teve dias melhores com meu humor descarregado, leve, minhas dores se dissiparam” (DEL FUEGO, 2021, p. 10). Ultrapassando os limites éticos da profissão, aceita ser a neonatologista do futuro filho de seu amante e se sente validada como profissional ao ser elogiada por ele: “Não estamos fazendo nada de errado, ele disse mais tarde, eu não confiaria em outra pessoa nesse momento. Sua confiança me fez ser uma neonatologista sem atraso e certa da profissão.” (DEL FUEGO, 2021, p. 12). Nesse trecho, tem-se uma pequena antecipação do desequilíbrio que Cecília vai apresentar após o término da relação extraconjugal. Se com Celso, ela se sente segura, sem ele, ela perde essa validação e começa a agir com displicência na profissão. Por trás de uma fachada de mulher infalível, segura e autossuficiente, Cecília esconde um vazio e uma busca por afeto. Seu primeiro término com Celso, a leva a um estado de desorientação e negligência:

Fiquei louca quando ele rompeu nosso namoro. Pude enlouquecer à vontade, meu marido experimentava outra pílula que o deixava letárgico, não percebeu nem o começo nem o fim do meu caso. Fiquei desorientada, disputada por uma direção que exigia uma ação e outra que a inibia. Uma era procurar Celso e acampar nele, a potência sexual que eu merecia. Outra era tomar vergonha, inútil voltar ao que

ia afundar. Celso ligou no consultório e falou apenas com a secretária para acertar as contas. Minha vontade era seguir até Florianópolis, bater na porta do casal feliz, enfiar a criança num saco de lixo, a advogada num contêiner a caminho da Oceania e exigir que Celso voltasse à normalidade. Desatenta, negligenciei um quadro preocupante que saiu do meu consultório sem o devido encaminhamento para o hospital, o bebê acabou internado com insuficiência respiratória aguda. Não atendi aos chamados da mãe no celular, para acalmar mãe com filho em UTI só o coma induzido, no fim ninguém morreu. (DEL FUEGO, 2021, p. 14- 15).

Durante o parto da esposa de Celso, Cecília não controla sua vontade de exercer controle sobre as outras pessoas. Ela demonstra esse desejo através de uma pulsão violenta e, por sua posição privilegiada de médica, não é questionada: “Me posicionei à beira da cama, a grávida recebeu a analgesia e não sabia quando fazer força, a obstetra mandou que Celso e eu empurrássemos a barriga dela até o bebê nascer. Fiz toda a força que pude, Celso menos, ficou com medo de machucar a mãe.” (DEL FUEGO, 2021, p. 12). Em seguida, ao auxiliar na sutura da laceração causada pelo parto, Cecília dá vazão a um impulso de controle sobre o órgão sexual e reprodutivo de sua rival:

Me sentei diante da vagina que recebia o mesmo pau que eu, agora rasgada pelo primogênito. Ela estava em outra órbita, drogada de hormônios, Celso também saiu da sala, provavelmente porque viu a amante costurando a vagina de sua esposa. Sentada no banco, dei mais pontos que o necessário. Por pouco não a fechei. (DEL FUEGO, 2021, p. 13)

Enquanto Cecília enfrenta uma crise pessoal, com o divórcio e o fim de sua relação com Celso, também vem perdendo espaço na esfera profissional com o surgimento de Jaime, um “neonatologista simpático” (DEL FUEGO, 2021, p. 18), diferente de Cecília que “apenas entregava aos pais o recém-nascido limpo e embrulhado na manta, sem excessos” (DEL FUEGO, 2021, p. 19). Ao assistir a uma palestra de Jaime, infiltrada como se estivesse grávida, Cecília destila sua ironia ao descrevê-lo: “Respirei aliviada, Jaime tinha o porte de um navio petroleiro, mas a voz de uma canoa, anêmica, como se as costas de nadador fossem uma fantasia de herói que aumenta com enchimento o corpo de uma criança.” (DEL FUEGO, 2021, p. 34).

Somado a isso, Cecília ainda sofreria um baque maior: o adoecimento de seu pai. Sua única relação mais afetuosa era ameaçada por uma doença. Além de seguir seus passos na profissão, a figura de seu pai representa para Cecília afeto e proteção. Ao se ver diante do risco de morte de seu pai, Cecília extravasa: “[...] mas enfim me voltei ao eixo central, meu pai era a pessoa mais importante da minha vida, ficou clara qual era minha necessidade dominante, não deixar meu pai morrer.” (DEL FUEGO, 2021, p. 70). Na presença de seu pai, Cecília relaxa e assume uma postura

infantilizada e enxerga nele a segurança que a medicina também lhe confere: “Meu pai com expressão serena, que eu sei, é porque a medicina funciona, e porque ele não era uma mãe-pâncreas, dormia a noite inteira. Filha! Sentei em seu colo, ninho desde menina, seu aroma de limpeza imaculada.” (DEL FUEGO, 2021, p. 66).

Em contrapartida, sua relação com a mãe é distante e Cecília age com desprezo ao imaginar que possa tomar conta dela na velhice. Essa relação também é marcada por um conflito de autoridade: a mãe de Cecília é enfermeira e a sua escolha pela medicina sugere uma vontade de superar a mãe, uma vez que, no Brasil, há uma hierarquia em que os médicos estão acima dos profissionais de enfermagem. Ao descobrir que sua mãe pediu a separação, Cecília mostra toda sua indiferença com o assunto, que resvalou até para o pai, negando um pedido dele e reduzindo sua mãe a uma mera serviçal:

Eu não tinha agenda, fôlego ou vontade de ter essa conversa íntima com a minha mãe, ele achou que uma fala franca da filha fosse clarear mentes e vidas, eu me tornaria afetuosa e minha mãe, uma enfermeira irremovível do posto. Enfermeira, ela havia sido de profissão, mas agora só dele, servindo anti-inflamatórios na bandejinha de inox, massagem paliativa para enganar o sistema nervoso profundo sem nunca dizer nada, trazer cobertor e posicionar almofada atrás das costas. (DEL FUEGO, 2021, p. 86)

No seguinte trecho, Cecília resume como enxerga a relação dos pais, sem perceber que sua mãe assumia uma postura introspectiva não por submissão, mas, pelo desgaste do casamento: “Minha mãe era tímida, meu pai camuflava a falta de traquejo dela com a própria expansividade. Ele gesticulava órbitas, ela sorria. Ele imitava um astronauta com problemas ortopédicos, ela sorria. Um fazia, outro sorria, o conjunto se apresentava completo.” (DEL FUEGO, 2021, p. 29). O choque de Cecília ao descobrir que seus pais atravessam uma crise conjugal vem dessa percepção de que sua mãe aceitava sem questionar uma posição submissa dentro do casamento.

Com a perda de controle nas esferas profissional e afetiva, Cecília vai direcionar sua atenção para Bruninho, filho de seu amante. A pediatra desenvolve aos poucos uma relação obsessiva com a criança, exercendo o controle perdido através do papel de mãe que reivindica para si. A partir da aceitação do menino como seu filho, a maternidade de Cecília transfigurada em obsessão a levará ao ato extremo do rapto ao final da narrativa.

Além de Cecília e suas escolhas desvirtuosas para exercer a sua maternidade, o romance apresenta outras mães que representam outras faces ou outros estágios do complexo papel de mãe. A própria mãe de Cecília (cujo nome nunca é mencionado pela narradora) é vista como uma mulher

submissa ao marido e distante, mas suas atitudes revelam uma mulher inconformada e frustrada com o casamento e, por que não, com a maternidade. As demais mães que cruzam com Cecília durante a narrativa recebem seu olhar de superioridade que não compartilha da visão romantizada da maternidade. Em um atendimento em que percebe o cansaço maternal, Cecília descreve os efeitos nocivos da maternidade sobre a mulher:

No mesmo dia outro paciente me chamou a atenção, não a criança, mas a mãe, um abatimento que a pôs corcunda, blusa suja do vômito que a criança jorrou no caminho, essa já limpa e recomposta. [...] Notei a pele seca dela, à beira da descamação, olheira de cardíaco, gestos lentos e atrapalhados, organismo trancado em jaula sem água e sono. [...] Aviei uma receita de relaxante muscular para a mãe. Tome nos próximos três dias e durma, esqueça o bebê, ele vai crescer e se lembrar de você como uma senhora triste. A minha é, pensei. (DEL FUEGO, 2021, p. 52)

Importante notar como a figura de sua própria mãe reforçou em Cecília uma percepção negativa sobre a maternidade e que, talvez, por esse motivo, ela evita agir como a mãe dentro do casamento, inclusive negando a maternidade. Dentro do próprio casamento, Cecília evitou repetir os passos da mãe: “Meu marido não tinha com o que se preocupar, vivia nas costas da construtora tocada pela família, que me adorava porque eu era médica, achando que eu agiria como enfermeira quando fosse necessário. Nem pensar.” (DEL FUEGO, 2021, p. 16).

Outra mãe que aparece no romance e que marca um contraponto com a protagonista é Deise, a funcionária de Cecília, que a partir de sua gravidez estabelece uma nova relação entre patroa e empregada. Se antes Cecília enxergava Deise como uma funcionária “resoluta, antes de algo saltar aos meus olhos ela consertava ou limpava” (DEL FUEGO, p. 17), após a descoberta da gravidez e do etilismo da empregada, essa passa a ser vista como um problema: “Uma gestante em casa é um problema potencial conforme o avançar das semanas, bebendo, então, não quis calcular.” (DEL FUEGO, p. 36). Com a relação dessas duas personagens, o romance aborda a questão da maternidade de duas maneiras: na primeira, uma mulher bem sucedida que optou por não ter filhos mesmo dentro de condições sociais favoráveis como o casamento e a estabilidade financeira e, na segunda, uma mulher que engravida fora do casamento e com uma condição financeira pouco favorável, marcada por instabilidade e insegurança. Essas duas representações da maternidade serão discutidas na seção a seguir.

3.1 Uma gestante em casa é um problema potencial

Cecília é uma mulher cisgênero, heterossexual, de classe média alta, casada, ou seja, o padrão-ouro da genitora, segundo Iaconelli (2022, p. 26). Contudo, Cecília opta por não ter filhos, rompendo com o mito do instinto materno e da vocação natural da mulher à maternidade. Ao descrever Valéria, uma amiga, da mesma classe social, Cecília resume seu pensamento sobre a falta de vontade em ser mãe: “Não tinha filhos, como eu, mas queria ter, diferente de mim. Criança nem pensar, acabaria com minha naturalidade, me obrigaria a ser outra pessoa.” (DEL FUEGO, 2021, p. 27). Atualmente, ainda se espera que as mulheres abram mão de suas aspirações pessoais em prol da maternidade. Quem se recusa a ceder a pressão da sociedade, é vista como egoísta e vaidosa. (MERUANE, 2014, p. 12).

O conceito de maternidade no ocidente ainda é visto sob uma perspectiva anacrônica que o associa o cuidado (especialmente da prole, mas não somente) ao gênero feminino. (IACONELLI, 2022, p. 23). No romance, a inaptidão de Cecília para a maternidade é reforçada pelo desinteresse pelo outro, demonstrado pela aversão quando o assunto é cuidado. Na esfera profissional, além de evitar o vínculo a pacientes, dispensando-os assim que apresentem qualquer sinal de doença crônica ou cheguem aos dois anos, age de maneira displicente ao não individualizar a assistência aos pacientes, mesmo acreditando que realiza seu trabalho com competência: “O consultório estava agitado, outono, as crianças chegavam com olheira, musculatura flácida, tosse, coriza. Tratei todo mundo aviando a mesma receita salva no laptop, mudava só o nome.” (DEL FUEGO, 2021, p. 18). A falta de traquejo no cuidado se estende à família. Sob a hipótese de cuidar da sua mãe na velhice, Cecília é categórica: “Cuidar dela nem pensar, há ótimas clínicas quando chegar o momento, vamos viver sem passar a linha do razoável, sem estreitar demais a relação a ponto de saturar meus sentidos, sem ninguém dar mais do que pode.” (DEL FUEGO, 2021, p. 77). Os únicos que recebem a atenção de Cecília é o pai e, posteriormente, Bruninho.

Contudo, Cecília não renuncia ao cuidado que acredita ter direito. Além do pai, exige afeto do amante, que, quando negado, a desestabiliza. Uma vez dentro do espaço doméstico, não podendo contar com o marido nem com o amante, busca conforto na presença de Deise “Fui capotar na sala, depois passei para o quarto de empregada, onde Deise passava roupa, me enrodilhei numa poltrona.” (DEL FUEGO, 2021, p. 15). Curioso notar que, em um momento de vulnerabilidade, Cecília procura a companhia de Deise e assume uma posição fetal em sua presença de Deise, remetendo uma imagem de mãe- filha na cena descrita, mesmo que essa mãe seja estereotipada,

aparecendo no contexto dos afazeres doméstico. A partir dessa cena, Deise é apresentada ao leitor: “[...] era mais nova que eu, vinte e oito anos, *sem filhos*, magra, cabelo forte num rabo de cavalo, *resoluta*, antes de algo saltar aos olhos ela consertava ou limpava”, (DEL FUEGO, 2021, p. 17). Ao enfatizar a ausência de filhos, Cecília demonstra que essa característica é estimada por ela, pois, Deise é uma funcionária que não precisa se dividir entre o emprego e a família e pode se dedicar integralmente ao trabalho. Essa relação trabalhista, marcada pela disponibilidade integral ao trabalho, reforçada pela presença de um quarto de empregada nos lares abastados traz à tona uma herança do passado colonial brasileiro (IACONELLI, 2023, p. 34). Deise dorme no trabalho durante a semana e ocupa o quarto de empregada, onde não tem privacidade e seu etilismo não desperta empatia em Cecília, que se preocupa apenas com que o vício não atrapalhe o seu trabalho.

Segundo Iaconelli (2022, p. 31), “a parentalidade é atravessada pelas condições sociais de pais e mães”, e são as posições diametralmente opostas de Cecília e Deise que trazem à tona o debate sobre quais mulheres são valorizadas na maternidade. Ainda para Iaconelli (2022, p. 28), “a maternidade reproduz o lugar social no qual encontramos mães de primeira classe e de segunda.” Se Cecília é o padrão-ouro, Deise é a mulher vista como inapta e inadequada para a maternidade, condenando sua prole a um sofrimento psíquico e ao limbo social.

Quando Deise conta a Cecília que está grávida, a pediatra reage com preocupação: “Ela não tinha barriga à vista, um alívio, mas ia ter.” (DEL FUEGO, 2021, p. 17). Com o avançar da gestação e com a intensificação dos sintomas da gravidez, Deise passa a ser um incômodo para Cecília, que orienta o uso de medicamentos, não em benefício de Deise, mas do seu próprio:

Até ali Deise conseguiu não me incomodar com nada que se relacionasse a sua saúde gestacional. Havia lido amostras de vitaminas, se enjoava à noite, eu não ouvia do meu quarto. Não era o caso de demissão, não faria isso, era boa profissional, ela se comportava como uma mulher sem filhos. Daquela noite em diante a orientei a tomar ondansetrona até aquela fase passar. (DEL FUEGO, 2021, p. 28)

O embate entre Cecília e Deise escancara o preconceito contra as classes sociais marginalizadas e o seu direito à descendência. Para Iaconelli (2022, p. 32), a parentalidade é um luxo que nem todos podem se dar e a sociedade só comparece na hora de denunciar a precariedade a que estão submetidas as crianças, ignorando as condições em que ela mesma mantém esses pais. O discurso de Cecília reflete esse preconceito quando sugere a Deise a realizar o aborto e, no sumiço repentino da empregada, acredita que ela escutou seu conselho:

Foram fazer o aborto tardio, ela passava dos três meses, não falou nada para não me trazer problema, acharam uma casa, aqui mesmo em Pinheiros, com atendimento humano e feminista que aceitou um valor simbólico pelo aborto da doméstica oprimida pelo sistema. Robson foi levar a cunhada grávida dele, aliviado e triste, gosta de criança, achou que as coisas iam se ajeitar com os rojões que ele estoura em arquibancada de futebol, mas estouraram na cara um do outro naquela família promíscua e livre, era um casal interessante. (DEL FUEGO, 2021, p. 101)

Cecília demonstra através de ironia todo seu preconceito de classe ao acreditar que a vulnerabilidade financeira de Deise e o arranjo parental que está inserida, grávida do cunhado, inviabilizaria a maternidade de sua funcionária. Cecília enxerga Deise como uma mulher de segunda classe cuja função estaria limitada à prestação de serviços domésticos. Porém, a gravidez de Deise é responsável por tirá-la desse lugar. Inicialmente, para Cecília, o corpo subalterno de Deise não seria capaz de provocar desejo sexual, o que instiga uma curiosidade sobre o Robson, o pai da criança, que evoluiu para um desejo sexual, como uma forma de dominação, afinal, ela é tem o corpo da mulher padrão: desejável e preparado para a maternidade. Após conhecer Robson, Cecília se compara a Deise, em mais um momento de exposição do seu preconceito:

Subi querendo ver Deise, reparar o que nela atraiu Robson. Fui até seu quarto, ela dormia profundo, roncando como homem, vestia camisola curta, o lençol embolado nos pés. Nada que pudesse atrair uma mosca, mesmo desconsiderando a gestação. O segurança iria ao teto comigo, uma médica macia sem medo nenhum de moto. (DEL FUEGO, 2021, p. 62)

Del Fuego opta por não descrever objetivamente a raça das personagens. Não há dados objetivos que possibilitem enquadrar as personagens como brancas ou negras, o que impede a uma leitura racial de como a maternidade atravessa essas mulheres de maneira diferente. No entanto, Cecília está inserida em uma classe social majoritariamente constituída por indivíduos brancos: é, pelo menos, a segunda geração de médicos da família e moradora de um bairro classe média alta de São Paulo. Deise é uma mulher periférica, em vulnerabilidade financeira, realizando um serviço que em sua maioria é realizado pelas mulheres negras (WENTZEL, 2018). Para Iaconelli (2022, p. 34), em relação a opressão de gênero, a mulher negra encontra-se em condição muito pior do que a mulher branca. Na lógica racista herdada do período escravocrata, onde as mulheres negras reproduziam sujeitos que já nasciam escravizados, no Brasil, a maternidade da mulher negra ainda é subvalorizada. A essa mulher resta cuidar da prole das famílias brancas, muitas vezes, em detrimento da sua própria prole. Esse discurso racista é resumido em uma fala de Cecília sobre Deise: “Deise daria uma excelente babá, teria somente que orientá-la em relação a bebida e homem

em casa, além de administrar injeção de anticoncepcional para não continuar a perpetuar.” (DEL FUEGO, 2021, p. 105)

Outra marca de classe e de raça que Del Fuego sublinha é o etilismo de Deise. Segundo dados recentes, o abuso de álcool é mais frequente entre as mulheres negras (28,9%) do que entre as mulheres brancas (20,2%) (AF, 2023). A discriminação racial é identificada como potencial estressor, que contribui para o surgimento de diversos problemas para a saúde física e mental, bem como comportamentos de risco associados ao consumo de álcool. (CISA, 2022). Essa marca é reforçada quando Cecília enxerga o alcoolismo de Deise como patológico ou prejudicial, como diz ao descobrir que a empregada voltou a beber: “Deise, não duvide que essa pinga vai estragar você e seu filho, já vai sofrer com a maternidade, filho estragado vai te arrebentar.” (DEL FUEGO, 2021, p. 36). Todavia, Cecília não percebe que sua mistura banal e perigosa de álcool com sedativo não a diferencia de Deise: “Não consegui dormir, andava despertando pontualmente às três da manhã, precisei tomar providência. Antes de beber um copinho de Martell com dez miligramas de zolpidem, pensei em ligar para o Celso.” (DEL FUEGO, 2021, p. 63)

Em uma narrativa dominada por Cecília, em que, como única narradora é o filtro que “conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens” (BRAIT, 2017, p. 83), Deise não se limita ao quarto de empregada e extrapola a relação patroa-empregada a que estava destinada, revelando-se uma personagem mais complexa, que contraria a expectativa de Cecília e do leitor. Grávida do primo-cunhado e alcóolatra, Deise poderia apenas ser retratada como vítima de um sistema que oprime as mulheres de sua mesma classe social. Porém, Deise parece testar os limites com Cecília, o que transparece no seguinte trecho, quando Cecília comenta sobre seu consumo abusivo de bebidas alcoólicas:

Começou a tomar meu vinho, fui deixando. Bebia antes de dormir, primeiro da garrafa aberta, depois foi abrindo a rolha dos novos. Precisei pedir que ela não passasse de uma garrafa por semana. Deise ficou apavorada, pediu desculpa e nunca mais bebeu vinho, pulou para a cachaça que ela mesma comprava, guardava no armário da lavanderia. (DEL FUEGO, 2021, p. 17)

A relação de Cecília e Deise se estabelece nessa constante tensão dos limites entre classes e raças. Em resposta ao consumo de suas bebidas, Cecília invade o quarto de empregada: “[...] uma noite Deise dormiu com a televisão ligada, resolvi desligar para que ela soubesse da minha presença em seu quartinho.” (DEL FUEGO, 2021, p. 17). Com esse gesto, Cecília marca sua posição como patroa e dona da casa, inclusive do quarto onde Deise dorme. A pediatra também

quer dominar o corpo de Deise quando propõe o aborto à empregada ou quando a medica sem se preocupar com a grávida ou com o feto.

O embate entre patroa e empregada se acentua quando Cecília, bêbada e sob efeito de sedativo, invade o quarto de Deise e essa a confronta, inclusive trazendo à tona o seu hábito de misturar álcool e medicamento:

Deise me trouxe o café emburrada, eu estava lenta, entorpecida pelo sono induzido. A senhora foi dormindo até o meu quarto. Eu? A senhora. Fiz alguma coisa? Jogou as fraldas do armário no chão. Por que não me acordou? Porque a senhora voltou para o quarto. Não era comum, mas tive sonambulismo por efeito do remédio com conhaque. Não vai se repetir, Deise, foi a medicação, misturei... Não terminei de falar, lembrei do alcoolismo da empregada. A senhora misturou com bebida, tudo bem. Achei Deise insolente, ter confessado garfar o marido da irmã a deixou mais solta (DEL FUEGO, 2021, p. 64).

Importante notar o uso do pronome possessivo *meu* quando Deise se refere ao quarto. Se Cecília o invadiu anteriormente para marcar seu território, nesse trecho Deise reivindica seu espaço e sua privacidade, confrontando a patroa e estabelecendo um limite. A atitude da empregada surpreende Cecília e, numa atitude que reflete sua arrogância, chama Deise de insolente.

Paradoxalmente, Cecília e Deise evoluem para uma espécie de cumplicidade. Deise sabe do relacionamento de sua patroa com um homem casado e age com discrição e em um momento de tensão no adoecimento súbito de Bruninho, ajuda a patroa e, em dado momento, assume as rédeas da situação. O drama começa com Bruninho apresentando uma febre alta e um choro inconsolável. Cecília, inapta para o cuidado, se desespera sem saber o que fazer e quando Deise aparece, reacende a esperança na pediatra: “Deise, por um milagre, entrou em casa.” (DEL FUEGO, 2021, p. 148). Mais uma vez, Deise representa a mulher cuja aptidão para o cuidado é inerente. Em outro trecho adiante, Cecília associa a imagem da mãe a situações que exigem cuidados críticos: “Vamos para o hospital!, disse Deise pegando o Bruninho com toda a maternidade que já lhe era digna. Vestiu o menino, pegou a mochilinha, ele gemia e voltou a vomitar. Consegue dirigir, Cecília?” (DEL FUEGO, 2021, p. 149). Nessa hora, Deise e Cecília se irmanam e a empregada suspende o uso do título *dona* ou do pronome de tratamento *senhora* para se referir a Cecília. Nesse momento, eram duas mulheres unidas em prol de salvar a vida de uma criança.

A partir desse momento, parece haver um estabelecimento de limites entre as duas, principalmente, da parte de Cecília, que não persegue mais o namorado de Deise, questiona sua

gravidez ou invade sua privacidade. A pediatra está totalmente voltada para a “maternidade delirante” que nutre por Bruninho e seus esforços e sua obsessão possui apenas esse foco.

3.2 Maternidade delirante

Conforme visto anteriormente, o desequilíbrio causado pela crise na vida afetiva, no trabalho e o adoecimento do pai transforma a vida de Cecília e é na maternidade que ela vai encontrar um novo objetivo. Porém, como para Cecília os limites ético-morais são maleáveis quando se trata de exercer sua vontade, ela vai focar seu amor materno no filho do amante.

Inicialmente, Cecília é convicta de sua recusa em ter filhos. Acredita que a maternidade a transformaria e limitaria sua liberdade. Apesar de não ter sua idade revelada, Cecília está na fase em que a sociedade cobra da mulher uma posição sobre a maternidade, principalmente, uma mulher casada e de vantajoso *status* socioeconômico. A pediatra recusa-se a fazer parte do “festival de reprodução” (HETI, 2018, p. 155) que atinge às mulheres em determinada fase da vida. “Era muita grávida na minha vida.” (DEL FUEGO, 2021, p. 56) diz Cecília com desprezo ao descobrir a segunda gravidez de Cacá, a esposa do amante. Somada à gravidez de Deise e as grávidas com as quais irremediavelmente convive no trabalho, Cecília encontra-se encurralada pelo chamado da maternidade, que ela nega e, de alguma maneira, desafia.

Cecília é uma mulher que não se enquadra aos estereótipos ainda associados às mulheres. Casou-se, mas não se limitou ao casamento e encontra-se em constante movimentação, como uma espécie de fuga do espaço doméstico. O marido deprimido e infeliz representa esse aprisionamento que a vida doméstica cobra da mulher. Para tolerar a convivência com o marido, que é tão dolorosa que se manifesta como sintomas físicos, Cecília abusa dos medicamentos: “Meu limite se tornava limiar a cada comprimido, adiava o confronto, eu tinha preguiça de dar o primeiro tiro da separação enquanto minha rigidez ganhava a companhia da enxaqueca, da náusea, do formigamento” (DEL FUEGO, 2021, p. 9).

Essa tentativa de fuga do ambiente doméstico é vista no início da narrativa em que Cecília e o marido estão a caminho do litoral para comprar um terreno, mas são interrompidos por um acidente envolvendo um animal. O casamento de Cecília se resume nessa cena em que a busca por um ambiente idílico, longe do caos urbano, não se concretiza devido à morte grotesca de um animal.

Cecília e o marido invertem os papéis de gêneros dentro do casamento. O marido permanece em casa, não trabalha e lida com a depressão. Quando resolve se separar, é a família que assume

as decisões e toma à frente da situação. Cecília, por sua vez, é bem-sucedida na profissão, tem autonomia financeira, uma vida social dinâmica e quando inicia um caso extraconjugal é por sua iniciativa. Devido ao seu privilégio de classe, libertou-se de suas atribuições domésticas, transferindo tais responsabilidades para Deise.

O comportamento de Cecília também é fruto de uma subversão. Egoísta e fria, Cecília não põe ninguém acima dos seus desejos e objetivos. Capaz de atos que beiram a crueldade e dona de uma frieza na tomada de decisões, a pediatra tem “comportamentos que antes só eram atribuídos aos personagens masculinos” (ROCHA, 2016, p. 16). A imagem subversiva de Cecília é trazida já na capa do romance, em que uma mulher segurando um cigarro, com a manicure impecável e um semblante incisivo, emulando o glamour das atrizes dos anos 1940 de Hollywood, aparece ao lado do título do livro. Claramente, uma imagem chamativa, por não estar associado à imagem que é esperada de uma médica pediatra, profissão tão próxima da maternidade, por estar fortemente ligada ao cuidado de crianças.

Segundo Rocha (2016, 190), “os vilões são precisamente isto: egoístas, monstros morais, que fazem prevalecer desejos pessoais em direção a um objetivo em detrimento de todo e qualquer sentido de corpo social. Eles fazem valer suas regras.” As vilãs abrem mão de tudo pelo poder, porém, a maternidade pode funcionar como uma força motriz que por ela estabelecem seus objetivos e nela encontram suas fraquezas e humanizações, mas há aquelas que não hesitam em manipulá-los, violentá-los, humilhá-los em nome de conseguir o que desejam. (ROCHA, 2016, p. 11)

A pergunta que é feita é por qual motivo Cecília fica obcecada por Bruninho a ponto de acreditar que pode ser sua mãe? Bruninho é o filho que Celso espera quando Cecília e ele iniciam o relacionamento extraconjugal. Quando a criança nasce, Cecília é quem o recebe nos braços e o entrega aos pais. O nascimento do menino marca o primeiro distanciamento dos amantes. A partir desse momento, Celso encarna a imagem de pai dedicado e marido fiel e rompe com Cecília. A família tradicional está protegida momentaneamente. Quando Bruninho completa três meses de vida, provavelmente, pelo cuidado que a esposa dedica ao filho, Celso procura Cecília novamente, mas Cecília recém-solteira representava uma ameaça ao seu casamento, como notou a pediatra: “Fiquei imprevisível, sem contrapeso, sem marido que me atenuasse o ímpeto de ir ao parapeito da janela e me atirar na história, encarar a esposa dele, entrar no escritório dela e entregar os papéis da separação [...]” (DEL FUEGO, 2021, p. 23).

O reencontro de Cecília e Bruninho dá-se no momento de crise na relação entre ela e Celso. A figura inocente e imaculada de Bruninho que injeta ânimo na pediatra. Del Fuego constrói a cena do reencontro como o momento do parto, onde mãe e rebento se reconhecem pela primeira vez:

Venha, meu bem, eu disse, com os braços abertos, as palmas abertas, aberta, inteira escancarada, meu rosto estava minutos antes, retesado para a recepção e agora o tecido engomado da minha cara amolecia. Bruninho veio até o meu colo. Levantei o corpo gordinho, o cheiro de talco de que nunca gostei, nele estava alcalino, agradável, purificante, abriu a boquinha com a gengiva fresca rompida aqui e ali por dentinhos de leite, o hálito de metabolismo sem entraves, cabelo fininho tal qual o do pai, os traços do pai indicavam que era filho de Celso, não havia traços de mais ninguém, qualquer mulher poderia ter parido Bruninho, e essa mulher era eu. (DEL FUEGO, 2021, p. 68)

Ao apagar os traços que poderiam lembrar a mãe, Cecília anula o fator biológico da maternidade. Outra mulher gerou Bruninho, mas Cecília o reconheceu como filho. Além disso, Celso perde espaço na vida de Cecília, que o mantém por perto para poder acessar à criança. Para Beauvoir (2019, p. 293), “uma mulher já madura, independente, pode querer um filho que só pertença a ela” e enxergue o homem não com desejo sexual, mas pelo seu potencial reprodutor. Já envolvida pela criança, Cecília pensa: “Eu teria que manter Celso por perto, e mantê-lo casado porque solteiro ele não me suportaria” (DEL FUEGO, 2021, p. 81).

Importante ressaltar que mesmo imbuída do sentimento de mãe, Cecília não se torna maternal. Seu cuidado materno é voltado exclusivamente para Bruninho. Ser mãe não a tornou mais dócil ou mais empática, como revela em um atendimento no consultório: “Foi meu primeiro atendimento depois do impacto com Bruninho, prova de que eu estava imune ao magnetismo de outras crianças, continuava uma profissional equilibrada sem impulso de rolar no tapete” (DEL FUEGO, 2021, p. 78). Em outro momento, deixa explícito que seu maternalismo é exclusivo: “Se eu tivesse parido Bruninho, diria que não gosto de criança, gosto do meu filho. Não era o chamado da natureza para engravidar, não me engano” (DEL FUEGO, 2021, p. 120). Com esse monólogo, Cecília refuta a expectativa criada sobre o instinto materno e o papel reprodutivo destinado às mulheres. A maternidade de Cecília é mais uma escolha do que um chamado. Sobre estar dividida entre a aceitação e a recusa da maternidade, Cecília diz: “eu jamais poderia ser a médica dele, pois não é meu melhor, tampouco seria mãe, nunca quis e não quero, não é materno esse instinto bruto, nem assistencial. Não sei o que é” (DEL FUEGO, 2021, p. 79). Cecília mostra-se confusa entre o que acredita ser o papel de mãe, que sempre recusou, e o sentimento por Bruninho. Para Cecília, ao aceitar a maternidade, estaria aceitando o papel submisso e subserviente que sua mãe aceitou.

Cecília sente essa confusão fisicamente, mostrando-se vulnerável na presença do garoto: “Eu amolecida, me desenformando, despreparada para o que sentia e ia fazer” (DEL FUEGO, 2021, p. 155).

A experiência da maternidade imprime uma mudança nas prioridades de Cecília. Se antes ela priorizava o trabalho, com a chegada de Bruninho, a situação muda.

Não fui ao consultório, nunca deixei de trabalhar porque teria encontro à noite, nem jamais recebi criança em casa. Deise estranhou que às oito da manhã eu tivesse entrado na cozinha de pijama e não com saia de gabardine e camisa de tricoline. Está doente? Pelo contrário, respondi. O aniversário do Bruninho será em dois dias, eu anteciparia a festa. (DEL FUEGO, 2021, p. 129)

Mais uma vez, o privilégio de classe é escancarado nessa inversão de prioridades. Cecília pode se dar ao luxo de não trabalhar um dia sem se preocupar com perdas financeiras e, dessa forma, se voltar para afazeres relacionados ao filho que tomou para si. Para exercer sua maternidade, ela não precisa renunciar ao conforto financeiro ou manter-se em uma relação conjugal falida para que o homem assumisse a responsabilidade pela provisão financeira.

Em um momento de cuidado e intimidade, Cecília revela o lado romantizado da maternidade quando evoca a figura idealizada da Virgem Maria, a mulher bendita e santificada: “Ficamos na doçura de um quadro renascentista, a madona serena com seu fruto róseo, redondo, santo” (DEL FUEGO, 2021, p. 144). Na presença de Bruninho, Cecília abrande sua maneira de ser. É capaz de realizar as tarefas domésticas que antes evitava, assumindo ela mesma a responsabilidade pela alimentação e higiene da criança. Nesses momentos, nota-se uma mudança na linguagem de Cecília, que abandona sua língua ferina e irônica para usar palavras no diminutivo quando se refere ao menino ou ao seu universo: “Caminharia com ele da porta da Arte do crescer até o carro de mãos dadas, segurando sua mochilinha” (DEL FUEGO, 2021, p. 143). O uso do diminutivo em substantivos ou adjetivos indica que o interlocutor põe a linguagem afetiva em primeiro plano, com o objetivo de exprimir, impulsivamente, um sentimento. Assim se encontra no diminutivo um meio estilístico que torna a linguagem mais afetuosa (SKORGE, 1958, p. 50-51 apud CUNHA; CINTRA, 2016, p. 212).

Ao embarcar nessa “maternidade delirante” (DEL FUEGO, 2021, p. 153), Cecília é confrontada com o limite que estabeleceu para si: ser mãe-pâncreas. Quando Bruninho desencadeia diabetes tipo 1, Cecília nega aquele sentimento maternal, abrindo mão da criança naquele momento. No entanto, em uma ligação telefônica com o pai, a quem buscou no momento de desespero devido à doença do menino, Cecília ouve o pai dizer que tudo ficará bem. Esse

conselho despretensioso vindo do pai, a quem admira e idolatra, fortalece Cecília e ela aceita sua condição de mãe-pâncreas. Já empoderada da maternidade, Cecília planeja os cuidados com a criança: “Estudei o prontuário de Bruninho, eu podia conduzir o tratamento fora do hospital, meu pai me orientaria da Ásia” (DEL FUEGO, 2021, p. 124)

Numa espiral vertiginosa de obsessão por Bruninho, capaz de fazer qualquer coisa pela criança, Cecília realiza o rapto do menino. Cecília sempre buscou tomar posse das coisas e pessoas que lhe interessavam e, então, toma posse daquele corpo infantil para satisfazê-la num papel de mãe.

A narrativa se encerra em uma cena que espelha o *incipit* da história, onde vemos uma tentativa frustrada de ir para o litoral, o lugar idílico, de fuga da cidade. No *excipit*, a pediatra, agora uma raptadora de criança, leva a criança para o litoral. Sutilmente, Del Fuego mostra o perigo da cena ao indicar que Bruninho nota que algo está fora do esperado e tem uma reação física: “[...] encaixei Bruninho na cadeirinha. Ele empalideceu, eu o observaria pelo espelho de visão ampla. Abasteci no primeiro posto e seguimos para o litoral” (DEL FUEGO, 2021, p. 159). O rapto traduz toda intensidade com que Cecília se entrega à maternidade. A partir desse ato, surge uma mãe egocêntrica, capaz de tudo para materializar o seu desejo de ser mãe. Se até então a narrativa abraçava um tom naturalista, o desfecho marca uma ruptura súbita da normalidade.

Cecília e sua posição alternante em relação a maternidade expõe o conflito ainda atual que as mulheres de uma determinada classe social têm: renunciar a ganhos pessoais para exercer a maternidade idealizada, hipervalorizada socialmente, abrir mão da maternidade por completo, ou ser mãe e correr o risco de ser responsável por uma prole desassistida. É notório que para Cecília, o conforto financeiro faz a diferença. Ser de uma classe economicamente privilegiada faz com que ela tenha o perfil ideal da boa-mãe, a que pode se dedicar à prole, pois, na verdade, essas mulheres escolhem qual trabalho querem ter com a maternidade, deixando resto do trabalho, o mais pesado e menos valorizado, sob responsabilidade das babás e das empregadas domésticas.

4. SUÍTE TÓQUIO, DE GIOVANA MADALOSSO

Suíte Tóquio, publicado em 2020 pela Editora Todavia, é o segundo romance de Giovana Madalosso e já se mostra um trabalho apurado sobre os principais temas sobre os quais a autora se debruça: narrativa ágil e os papéis de gênero dentro de uma sociedade marcada pelas tensões de gênero, raça e classe. Em *A teta racional* (Grua Livros, 2016), Madalosso combina contos em que o papel feminino é atravessado de alguma maneira pela maternidade, tema, novamente, explorado em *Suíte Tóquio*, a partir da história do rapto da menina Cora pela babá Maju. O romance consiste em trinta e cinco capítulos narrados em alternância pelas vozes da babá Maju e por Fernanda, a mãe da criança raptada. Os capítulos alternados põem em perspectiva quatro tempos distintos: o tempo presente de Maju, em que acompanhamos a fuga de Maju em direção à sua terra natal; o tempo presente de Fernanda, em que ela lida com o paradeiro da filha; o passado de Maju, com a história da infância de Maju, sua chegada a São Paulo até ir parar na casa de Fernanda; e o passado de Fernanda, que explora sua relação com a filha, com o trabalho e o início de seu caso extraconjugal. A narrativa se encerra em um período de vinte e quatro horas, um círculo fechado, que, segundo Truby, em *Anatomia da História*, (2024, loc. 3296) confere destaque às mudanças sofridas pelas personagens. Em um cenário onde muitas coisas possam permanecer iguais, as mudanças tornam-se ainda mais significativas. O retorno ao espaço do início da narrativa reforça as transformações obtidas nas jornadas das personagens: em seu retorno a São Paulo, Cora parece aceitar com resiliência o seu destino, abrindo mão de Cora como quem abre mão de uma última possibilidade de mudança de vida, e Fernanda, na espera de Cora, já não é a mesma mulher que deixou a vida íntima ir acontecendo enquanto São as mudanças pelas quais passarão Maju e Fernanda os fios condutores da história.

A narrativa é iniciada *in media res* com o rapto de Cora, artifício de narração que suprime o início temporal da história para retomá-lo posteriormente na narrativa, dessa forma, conferindo mais dinamismo e interesse à história (CEIA, 2009). Seria um dia comum na vida das personagens envolvidas, não fosse o ato de Maju: “Estou raptando uma criança. Tento afastar esse pensamento, mas ele persiste enquanto descemos pelo elevador, cumprimentamos o Chico, saímos pelo portão. São coisas que fazemos todos os dias [...]” (MADALOSSO, 2020, p. 9). A partir de então, nos capítulos dedicados à Maju, o leitor acompanha uma narrativa de estrada³, onde o objetivo é chegar

³ As narrativas de estrada emprestam do cinema o conceito cinematográfico dos *road movies*, que são narrativas que articulam a imagem do interior à figura da estrada e ao motivo do deslocamento. Nessas narrativas, viagem se apresenta como uma metáfora de transformação do indivíduo, trazendo em si muitos significados (SANTINI, 2017).

à Mandaguaçu, no interior do Paraná, lugar de origem de Maju e onde ela pretende recomeçar a vida como mãe de Cora, que passará a ser chamada de Ana durante a viagem. Para Zolin (2018, p. 71), essas narrativas de deslocamentos refletem a ânsia de encontrar-se consigo próprio e (re)construir identidades. A viagem rumo ao interior do Brasil representa a possibilidade de uma nova vida e um resgate de um momento que ficou cristalizado na memória de Maju, o período anterior à sua chegada a São Paulo, marcado ainda pela inocência juvenil e pela lentidão da vida, que permitia a apreciação do tempo da natureza: “[...] Mandaguaçu, onde Maju cresceu, e daí ela vai ver que beleza de vida nós vamos levar. Acordar no meio da natureza e passear de trator, colher folhas de amoreira, quilos e mais quilos, porque as lagartas são enjoadas e não aceitam outra coisa” (MADALOSSO, 2020, p. 21-22). Nessa nova vida almejada por Maju, sua identidade estará ligada a de Cora, que também iniciará uma nova vida. Por isso, no começo da viagem, Maju elege um novo nome para a criança. Primeiro, Maju sugere Brígida nome de sua avó, em mais uma tentativa de retomada do passado, mas Cora prefere nomes de princesas. Em comum acordo, escolhem Ana e, assim, Cora deixará de existir para dar espaço a Ana, filha de Maju.

Enquanto Mandaguaçu simboliza esse lugar idílico e pueril, São Paulo surge como o lugar de perda de inocência e destruição de sonhos. Maju foi para São Paulo por vontade da avó para que ela estudasse e virasse professora, mas a realidade das empregadas domésticas, com suas jornadas intermináveis de trabalho, minou a possibilidade do estudo e de uma possível ascensão social através da profissionalização. Foi também em um dos seus primeiros empregos em São Paulo, que o zelador do prédio onde trabalhava estuprou Maju. A babá ficou marcada pelo ato de violência e se fechou para as relações até conhecer Lauro, seu único marido, que, quando a narrativa inicia, já havia abandonado Maju. São Paulo de certa forma domina e oprime Maju, que, em uma metáfora, resume o que pensa sobre a cidade:

A cidade aparece. Ednardo diz que é São Paulo, mas nem precisava avisar. Eu reconheço essa desgraça de longe. Esse monte de prédios sem cor. Casulos empilhados uns em cima dos outros, milhões de casulos. Dentro de cada um, uma lagarta, fiando o dia inteiro, a semana inteira, a vida inteira. A maioria sem nunca virar mariposa. Eu bem que tentei dar o meu voo, mas parece que quem nasce para fiadeira não usa seda, usa poliéster e viscose, como o exército branco. (MADALOSSO, 2020, p. 194)

Esse trecho traz uma imagem recorrente na história que é a da lagarta. A lagarta representa um devir que nem sempre se concretiza. Há na imagem do animal uma possibilidade de transformação em outro, a mariposa, um ser com asas, livre de sua interminável rotina, produzindo

metros e metros de fios de seda, que nunca são para benefício próprio. Um trabalho que também exige um respeito ao tempo da natureza, que não pode ser comprimido ou atravessado.

Maju perdeu a mãe aos dois anos e foi criada pela avó Brígida, uma criação repleta de amor, mas marcada pela dureza que a vida na roça exigia. A demonstração de afeto dava-se mais pelas atitudes do que pelas palavras. Aqui, nota-se que para Maju, o amor estava ligado ao cuidado, à dedicação. Mais adiante, essa noção será importante para compreender o motivo do rapto de Cora. Quando recebe uma demonstração de afeto inesperada de Cora, que diz ‘eu te amo’ para Maju, a babá não sabe como agir:

Não fui educada pra dizer essa frase. Sei que minha vó Brígida me amava porque fazia tudo por mim, mas nunca ouvi da boca dela um eu te amo, ninguém na roça falava isso, era como se amor fosse uma coisa delicada demais pra nós, uma caixa de bombom com papel de seda que algumas mãos podiam abrir. (MADALOSSO, 2020, p. 126)

Maju é uma mulher religiosa e sua crença em deus determina sua visão de mundo. O senso moral e ético de Maju é guiado pela religiosidade e a babá acredita que o rapto de Cora é um propósito divino pelo bem da criança. Planejando a necessidade de um novo documento para Cora, evidencia a influência de deus em sua decisão: “Quando eu ia imaginar que Deus me colocaria no mesmo caminho do Antônio que virou Serginho que virou Pablo que virou Diego? E como foi Deus que me colocou nesse caminho, não vou me sentir mal, vou atender os seus desígnios” (MADALOSSO, 2020, p. 21). Para Maju, a vontade de deus supera as leis dos homens e isso confere sentido à sua atitude.

Na jornada de Maju, o primeiro obstáculo que ela enfrenta é o exército branco. Atordoadas pela decisão extrema que tomara, Maju apresenta um comportamento persecutório e, ao cruzar pelas outras babás na rua, chamadas pejorativamente de exército branco por Fernanda devido a cor dos seus uniformes, se questiona: “Um mundo que até ontem era o meu mundo, mas que agora parece me olhar com desconfiança. Será tudo loucura da minha cabeça?” (MADALOSSO, 2020, p. 9). Maju compreende que está cruzando uma linha definitiva, sem retorno, que se agravará no decorrer da narrativa. Já na estrada, Maju se alivia ao abandonar a paisagem urbana que pelos seus olhos é mórbida e decrépita: “Finalmente, a estrada. Não aquele monte de favelas que rodeiam a cidade como urubu em volta da carniça” (MADALOSSO, 2020, p. 20).

A estrada ganha vida conforme Maju adentra nela, como representando pela mudança de cor da terra “de marrom pra roxa, logo de roxa pra vermelha” (MADALOSSO, 2020, p. 20). As

cores vão se tornando mais vibrantes e mais vívidas quanto mais se afastam da cidade. No entanto, a estrada também representa a passagem inevitável do tempo. Quanto mais Maju penetra na estrada, mais a sua vida em São Paulo fica para trás e relativiza sobre o pouco que lhe restou:

Me ajeito no banco, olho pela janela. Tudo passa tão rápido lá fora. Tenho a sensação de que é a minha vida passando, vinte e sete anos de São Paulo. Como pode tanto se transformar em tão pouco? Levo comigo a Cora, um maço de dinheiro e cinco próteses dentárias. Todo o resto é memória, é tudo que temos, mas ao mesmo tempo não é nada. Memória é um filho que já nasce morto. E se decompõe. (MADALOSSO, 2020, p. 29)

Esse momento de reflexão leva a Maju a abrir uma janela para o passado para contar como conheceu Lauro e como a relação minguou devido à jornada de trabalho exaustiva da babá. Assim, a narrativa, até então marcada, majoritariamente, pelo uso do tempo verbal no presente, assume o uso dos tempos verbais no passado. “Nessas vezes, eles pagavam um táxi pra eu ir pra casa, e foi assim que o Lauro apareceu. Não botei reparo nele de cara porque não sou de reparar em homem” (MADALOSSO, 2020, p. 30). No primeiro encontro íntimo de Maju e Lauro, eles ouviram *Blue Eyes*, de Elton John, canção que versa, melancolicamente, sobre o amor, mas também sobre abandono e solidão. A canção pareceu predizer o destino do relacionamento: “*Baby’s got blue eyes and she’s alone again*” (JOHN, 1981).

No retorno ao presente, Maju e Cora vão enfrentar uma série de adversidades que frustrará a fuga planejada pela babá. Para Maju, não haverá retorno ao passado, nem possibilidade de viver uma vida que não é sua. A primeira parada do ônibus dispara uma sequência de desventuras que impedirá a chegada de Maju a seu destino final. O capítulo no qual se desenvolve a ação que terminará com a perda do ônibus expõe como Madalosso cria tensão a partir de um episódio banal. Logo no início, marca o escasso tempo cronológico disponível na parada no posto de Santa Cruz do Rio Pardo: “Explico que não dá, só temos vinte minutos” (MADALOSSO, 2020, p. 63). Essa informação inicia uma contagem regressiva para o leitor que acompanha a sucessão de eventos que terminará com a partida do ônibus sem Maju e Cora. O que se destaca nesse momento é o valor que Cora dava à imagem de Nossa Senhora Aparecida, a quem chama de Nega. Sem o objeto que materializa sua fé, Cora sente-se desamparada: “E o que mais me desespera nem é isso, é a imagem da Nega que ficou no meio das páginas, mas pelo menos os documentos e o dinheiro estão comigo” (MADALOSSO, 2020, p. 87). Mas Maju ainda mantém o otimismo mesmo com a dificuldade em seguir viagem aumentando, principalmente por causa da religiosidade e por confiar na vontade de deus: “É por essas coisas que eu acredito em Deus. Tem gente que ia dizer que, se perdemos o

ônibus, é porque Ele não estava olhando por nós. Mas sempre dá pra pensar de outro jeito. Se pegamos a estrada ainda de dia, é porque Ele está com a gente” (MADALOSSO, 2020, p. 87).

Com a viagem interrompida, Maju avança na estrada a pé, ainda no esforço para seguir adiante. É quando se depara com uma construção que remete a um castelo abandonado. Em sua fala sobre a construção que encontram no meio da estrada, Maju deixa transparecer certo fatalismo com a sua condição: “Eu mesma não sei o que é aquilo, claro que não estamos em Arendelle, no Beto Carrero ou muito menos na Disney, pobre só tem direito à fantasia durante o sono [...]” (MADALOSSO, 2020, p. 87). Maju se aproxima da construção e se dá conta de que se trata de um lava-rápido abandonado.

Nessa passagem, dois fatos importantes para compreender Maju e suas atitudes acontecem. Primeiro, ao encontrar uma gaveta repleta do que Maju supõe serem bijuterias, Maju vê Cora com um anel no dedo e isso desperta uma lembrança de sua infância, em que ela se maquiava com a amiga Dinalvinha, que conta a origem da maquiagem: “[...] ela falou que que tinha ganhado a o estojo de um caminhoneiro que vinha do Paraguai, que se ela subisse na carreta e brincasse de tirar a roupa, ele dava tudo pra ela [...]” (MADALOSSO, 2020, p. 89). Ao chegar em casa, sua avó a repreende com violência e ela nunca mais usou maquiagem, até despertar para o amor com Lauro. Maju tira as bijuterias de Cora, mas não consegue deixá-las para trás. As bijuterias se juntam à memorabilia de coisas que Cora carrega pelo caminho. Guardar as joias do lava-rápido abandonado e raptar Cora é, em diferentes graus, tentar ser a mulher que, por repressão, não conseguiu ser.

Outro evento importante, é o aparecimento de um cachorro que abala sua fé em sua jornada. Até então, Maju estava convicta de que agia conforme a vontade divina, no entanto, na presença da figura moribunda do cachorro, titubeia pela primeira vez: “[...] ainda tenho um pouco de medo dele, de alguma coisa da ordem do sinistro que não sei explicar direito [...] assim como Deus está nas pequenas coisas, o diabo também está (MADALOSSO, 2020, p. 90). Maju segue adiante, mas o rapto de Cora e sua fuga já não parecem mais tão certos assim.

Após o incidente com o cachorro, Maju e Cora encontram abrigo em um motel e é nesse lugar que a babá tem uma epifania. Após Cora espernear e chorar pela mãe, Maju tenta protegê-la da sujeira da cama do motel e, em um movimento brusco, quebra a imagem da Nega, que comprara em substituição a que foi perdida. Visualizando os cacos da imagem e as joias espalhadas pelo quarto, Maju se alerta: “Será que isso foi um sinal? Começo a pensar em tudo que aconteceu.” (MADALOSSO, 2020, p. 136). E descreve todos os acontecimentos que a levaram até ali e percebe,

enfim, o ato extremo que estava cometendo. Em um diálogo direto com deus, Maju questiona deus: “O que você tá querendo me dizer?, pergunto, encarando o olho que sobrou. Você tá comigo? A resposta não vem.” (MADALOSSO, 2020, p. 136). A resposta vem na forma de uma imagem reveladora que Maju vê pelo espelho: “de joelhos neste tapete imundo catando pedaços de uma santa, com uma filha que não é minha chorando pelada numa cama de motel” (MADALOSSO, 2020, p. 137). Sentindo que vai morrer, Maju se apega em sua fé novamente: “Começo a rezar. Seguro com força a cabeça da Nega, meus olhos fechados, não me deixe ir, minha Nossa Senhora, não agora. E acreditando que sou ouvida, que minha fé pode me salvar, sinto meu coração desacelerar um pouco.” (MADALOSSO, 2020, p. 137). Depois dessa revelação, Maju desiste do seu plano de fuga e revela o motivo que a levou a cometer o rapto: ouvira uma conversa entre seus patrões e Fernanda cogitou mandá-la embora e a babá não queria abrir mão da criança:

Não era nada certo, mas eu entrei em pânico. Larguei os lençóis de qualquer jeito no roupeiro e fui para o casulo. Pensei no salário. É no que a gente pensa. Mas não era a primeira vez que eu ia ser mandada embora, dá-se um jeito. O problema era a Cora, eu nunca mais ia ver minha Picochuca? (MADALOSSO, 2020, p. 140)

Maju e Cora retornam à São Paulo, não sem antes desafiarem a sorte mais uma vez ao aceitarem a carona de um desconhecido em um caminhão. Na cena final, Maju e Cora estão novamente de volta ao cenário de sua vida cotidiana, o parque em frente ao prédio. A narrativa se fecha em um círculo, em que, para Cora, um dia representou apenas uma aventura e ela logo volta a pisar nas pedras brancas da calçada, como sempre fez. Mas para Maju, foi um encerramento de um ciclo, de despedida e de desapareço.

Concomitantemente, nos capítulos dedicados à Fernanda, embora obedeça a certa linearidade na história, com o capítulo que abre a narrativa de Fernanda situado algumas horas após o rapto de Cora, é através de *flashbacks* que o leitor acompanha a falência do casamento, a frustração com a maternidade, a relação com o trabalho e o caso extraconjugal. Se na narrativa de Maju, o leitor acompanha o que aconteceu, aqui, descobre os porquês.

Fernanda é uma profissional bem colocada no mercado de trabalho. É casada e tem uma filha, a Cora. Na primeira cena em que aparece, encontra-se um momento íntimo com a amante, Yara, diretora responsável pelo documentário que Fernanda está produzindo. A relação extraconjugal se inicia em um momento de apatia do seu casamento. Sobre sua relação com Cacá, Fernanda teoriza:

Depois é que fui entender alguma coisa, a distância do Cacá. Não que nosso casamento fosse ruim. Mas era um casamento, com a força sepultatória sutil da maioria dos casamentos. E com uma ausência de conflito tão grande que não importava o que acontecesse sob a superfície, tudo sempre parecia bem (MADALOSSO, 2020, p. 41)

Vale ressaltar o uso do neologismo sepultatória, que remete à sepultura, trazendo um simbolismo de morte e clausura para seu casamento. Fernanda teve uma infância marcada pelas constantes mudanças de cidade, devido aos vícios do pai, o que a tornava uma criança solitária e sem referências duradouras. Pouco se sabe sobre os detalhes da infância de Fernanda, mas apreende-se que sua mãe é etilista e tem uma relação conturbada com a filha. Sobre a mãe, Fernanda declara: “Mas a verdade é que dela não espero muita coisa, nunca teve a menor consideração pelos outros” (MADALOSSO, 2020, p. 18). Já adulta, escolheu em trabalho que também lhe proporcionava viagens constantes. Quando a família lhe exige pouso, Fernanda encara como um aprisionamento.

Dessa forma, a relação com Yara aproxima Fernanda de outra possibilidade de existência, que a libertaria da prisão que sua vida representa. Numa tentativa de criar aproximação com a diretora, Fernanda relembra sua vida de viajante quando produzia um programa de viagens e deixa escapar como se sente aprisionada pela família e pelo trabalho: “Contei para ela que amava viajar. Que só não viajava mais porque meu marido era caseiro, eu tinha uma filha pequena e um cargo executivo que me prendia ao escritório” (MADALOSSO, 2020, p. 57). Em outra cena, Yara salva um beija-flor na presença de Fernanda e o liberta para que possa voar novamente. Yara, ao segurar o beija-flor, diz: “Ele tá tentando entender onde está, ela me disse. Quando entender, vai voar” (MADALOSSO, 2020, p. 44). A fala era sobre o pássaro, mas poderia ser sobre Fernanda. A partir desse momento, a produtora inicia uma jornada de autodescoberta que a levará a uma experiência reveladora no interior da floresta amazônica. Mais adiante, quando já está completamente envolvida por Yara, Fernanda entende o que a atraiu na diretora: “Talvez paixões sejam avassaladoras também por isso, porque se apaixonar por outro é se apaixonar por uma nova possibilidade de si mesmo.” (MADALOSSO, 2020, p. 123)

A relação de Fernanda e Yara é construída no contraste entre a vida nos grandes centros urbanos e a vida nos lugares mais afastados, onde o desenvolvimento tecnológico e industrial ainda não chegaram. Sobre a diferença entre o modo de vida das duas amantes, Fernanda acentua:

Gosto de vê-la nadando na contramão da produtividade, fazendo o oposto do que faço no meu trabalho. Se comprimo histórias em blocos de dez minutos, em séries

de oito episódios, ela transforma as dela em odisséias, como se de fato vivesse no mundo que tanto ama, regido pelos ciclos da natureza e não pelas demandas urgentes do deus smartphone. (MADALOSSO, 2020, p. 12-13)

Mais uma vez, Madalosso traz o contraponto da passagem de tempo na cidade e no campo. O tempo da cidade é acelerado, marcado pelas demandas de alta produtividade e alto consumo da sociedade atual. Tudo precisa ser comprimido, instantâneo e imediato, sendo tudo condensado pela onipresença dos smartphones. No campo, o tempo obedece ao ciclo da natureza, nada é apressado, os propósitos são outros. É um tempo mais voltado para o essencial mediado pelos instintos.

Na viagem para a gravação do documentário sobre a vida selvagem, Fernanda encara o desafio de deixar de lado o conforto, a segurança e as mordomias dos centros urbanos: “Era tudo tão novo para mim que eu nem sabia como me vestir. Saía a echarpe que eu usava para aguentar o ar-condicionado dos estúdios e museus e entrava o quê?” (MADALOSSO, 2020, p. 51). Nesse ambiente, Fernanda apaixona-se por Yara e começa a questionar seu casamento. Madalosso cria uma imagem romântica para ilustrar o encontro das duas mulheres: “Foi perto da ponta do coração profundamente verde que estacionamos e eu logo enxerguei a diretora” (MADALOSSO, 2020, p. 52). Apesar da obviedade do simbolismo do coração, que representa o amor, a cor verde remete à força da natureza, que vai ser parte fundamental da relação das duas mulheres. Propositalmente, o casal chama ao ato sexual de hoka-hoka, termo utilizado para designar o sexo entre as macacas bonobos. Um sexo sem o peso da função reprodutiva, voltado exclusivamente para a troca de afetos e a satisfação sexual.

Com Yara, Fernanda perde o controle de sua vida, deixando-se levar pelo inesperado: “Depois olhei para o teto, esperando a cera esfriar, pensando no que eu estava me metendo ao aceitar o convite da Yara, porque uma vez que abrimos uma porta, não temos controle do que vem em nossa direção” (MADALOSSO, 2020, p. 69). Essa escolha terá consequências sobre o casamento e a maternidade. Vivendo um momento de descobertas e satisfação, Fernanda coloca marido e filha, novamente, em segundo plano.

O momento de aprofundamento da relação das duas amantes dá-se em uma viagem ao Acre e o contraste com São Paulo é sentido na chegada: “Eu nunca tinha pisado no Acre. Logo senti que era outro mundo, pelo cheiro de floresta, pelo calor que não arrefece nem noite adentro” (MADALOSSO, 2020, p. 111). Nesse outro mundo, o tempo subordinado ao relógio é deixado do lado de fora da floresta, quem assume é o tempo da natureza:

Olhei o celular, nem o relógio fora atualizado, sinal de que estávamos em outra dimensão. Um indígena, que também esperava um barco, nos disse que eram seis e quinze. Será que nosso barqueiro foi embora?, perguntei para Yara. Ela deu risada. Claro que não, nosso barco sai às seis na hora índia, que é quando tudo está pronto. (MADALOSSO, 2020, p. 113)

Na aldeia dos yawanawas, Fernanda fica impressionada pela beleza natural do lugar e, então, mergulha sem reservas nessa experiência. A produtora descreve o lugar como um oásis: “Um riacho cristalino cortava a floresta, galhos e flores debruçados sobre a água como uma reverência. Do lado em que estávamos, havia uma pequena faixa de areia. Uma praia particular” (MADALOSSO, 2020, p. 115). Fernanda também tem uma epifania durante o ritual do uni, em que, primeiro vê Cora tentado escapar de um lugar fechado e, depois, se vê como uma criança desamparada de quem ela mesma precisa cuidar. “[...] quem decide mesmo o que precisa ser curado é o chá” (MADALOSSO, 2020, p. 118) e Fernanda precisa fazer as pazes com a maternidade e com a sua criança reprimida. Ainda sob efeito do chá, Fernanda e Yara compartilham um momento de profunda intimidade que termina com uma declaração de amor: “Olhando para suas pupilas ainda dilatadas, falei: eu te amo. Também te amo, ela disse, olhando para as minhas”. (MADALOSSO, 2020, p. 120).

A viagem para o Acre e tudo o que Fernanda presenciou na aldeia foram o ápice da jornada de autoconhecimento de Fernanda. A partir desse momento, passa a abraçar o medo como um estímulo, um desafio a ser superado. O medo não é mais paralisante. O aprendizado que teve na viagem é valioso e deseja passá-lo para a filha, num claro desejo de que a criança não seja uma mulher como ela, aprisionada pela vida cronometrada da cidade grande:

Pensei que a partir de então iria dizer para Cora: vá apesar do medo. Se eu tivesse esperando o meu sumir, não teria enfrentado a zona endêmica de malária, subido o rio sem sinal e sem pronto-socorro, não teria tomada ayahuasca, não teria conhecido uma floresta que talvez nem exista daqui a vinte anos e não teria ouvido um “eu te amo” numa rede (MADALOSSO, 2020, p. 122)

Até então, o trabalho era a única forma de realização pessoal de Fernanda. Por isso, é uma *workaholic* que dedica todo seu tempo ao trabalho, em detrimento do casamento e da maternidade. Em um momento decisivo na carreira, pondera:

A princípio eu disse não, porque sabia que, se aceitasse, passaria a me reportar para Los Angeles, trabalhando no fuso daqui e de lá, e teria muito pouco tempo para a minha filha. Mas claro que não fiquei em paz com a decisão. Aquele era um cargo que eu queria e percebi que ser uma mãe frustrada era um péssimo negócio, porque eu acabaria transferindo todo o meu amargor para a minha filha. (MADALOSSO, 2020, p. 26)

O trabalho também molda seu modo de ver o mundo. Sua experiência no ramo do audiovisual, que requer uma linguagem precisa, sucinta e com o maior número de significados possíveis fica evidente quando batiza o quarto de empregada de Suíte Tóquio, ou quando nomeia o grupo de babás que se aglomera no parque e circulam pelo bairro como exército branco. São nomes carregados de sentidos, com um leve toque de ironia e um comentário social sutil. Em um momento de ciúmes e insegurança, Fernanda deixa entrever seu modo de pensar, elaborado como uma estrutura de roteiro cinematográfico:

CENA 1 – QUARTO DA YARA – DIA

Yara está de peitos de fora, vestindo a calça para sair. Violeta se aproxima com a ponta de um baseado. Coloca na boca de Yara. Enquanto ela traga, seus corpos se roçam, os mamilos de Yara endurecem. (MADALOSSO, 2020, p. 143)

Essa maneira de pensar contamina o modo de narrar de Fernanda nos capítulos que abordam a suspeita do rapto de Cora. A ênfase na ação aumenta à medida que se aproxima do clímax, a narrativa fica mais centrada e ganha dinamismo e os capítulos ganham ares cinematográficos: “Entramos no carro. Abro a janela, acendo outro cigarro. Enquanto isso, Cacá liga para a mãe de Bebel, colega de classe da Cora. Explica a situação, eu ouço o desespero dela no viva-voz.” (MADALOSSO, 2020, p. 99).

Nesse ponto da história, os dois focos narrativos tornam-se simultâneos. Enquanto Maju tem uma epifania no motel, Fernanda corre contra o tempo para descobrir o sumiço da filha e lida com o desespero com a possibilidade de perda definitiva da criança. John Truby (2024, loc. 3296-3305) chama de “efeito funil”, em uma narrativa de “dia único”, a convergência de focos narrativos paralelos, que, por meio de uma série de revelações, têm seus fios resolvidos. A narrativa do dia único confere também circularidade à história, em que o herói retorna ao ponto de partida, finalizando uma jornada de autoconhecimento.

O último capítulo dedicado à Fernanda abre com a manhã do dia após o rapto. Nessa manhã, ainda sem notícias de Cora, Fernanda abraça seu desespero e de martiriza com a possibilidade de nunca mais ver a filha. Tomada pela culpa por acreditar que falhou como mãe e por conhecer tão pouco a filha, em busca de consolo, tenta transformar a dor psicológica em dor física: “Levanto, tiro os chinelos. Começo a andar descalça na terra, os pedriscos pontiagudos da praça machucam as minhas solas e eu acho bom, sigo pisando em frente. Entre as dores, as do corpo são quase um alívio” (MADALOSSO, 2020, p. 199).

Para Maju, resta à frustração de ter interrompido sua viagem antes de terminá-la, compreendendo que o seu final feliz era uma idealização. Para mulheres de sua classe social, seus objetivos e sonhos são devastados e requerem mais do que uma vontade individual: requerem mudanças sociais e políticas. Sem dinheiro, sem emprego e, logo, uma foragida da polícia, Maju abre mão de concluir sua jornada geográfica. Com o destino da babá em aberto, talvez, ainda haja uma possibilidade de Maju retornar silenciosamente para seu casulo, onde vai tecer quilômetros de fios de seda sem nunca tornar-se uma mariposa.

Como visto anteriormente, Madalosso tece uma trama intrincada que apresenta variados temas, no entanto, o principal tema que mobiliza todos os outros é confronto das personagens com a maternidade. Na próxima seção, será detalhado como Fernanda, Maju e Cecília lidam com a maternidade e que tipo de mãe elas representam.

4.1 Maju e Fernanda e a idealização da maternidade

Para Simone de Beauvoir (2019, p. 297), a maternidade carrega uma ambígua significação: o filho é a promessa da imortalidade e a prefiguração da morte. A atitude ambivalente da mulher frente à maternidade modifica-se nos diversos estágios da gestação. Essa ambivalência é explorada em *Suíte Tóquio*, que ilustra duas mulheres, que parecem estar sempre divididas entre o ser ou não-ser mãe e o poder ser ou não-poder ser mãe.

Em *Suíte Tóquio*, a narrativa põe em evidência dois tipos idealizados de mãe: a mãe-total e a mãe-pragmática. Madalosso parte de um medo comum a todos os pais, o sumiço dos filhos, para elaborar uma narrativa repleta de conflitos e contradições, com duas mulheres protagonistas, cada uma em um extremo das representações da maternidade. Maju e Fernanda têm a mesma idade e, aqui, não são atravessadas pela raça, ambas são mulheres brancas. O fator determinante na diferença entre as duas é a classe social, trazido com ironia no título do romance, afinal a *Suíte Tóquio* referida no título não passa de um minúsculo quarto de empregada. O quarto ganha uma representação simbólica forte na história. Após a aceitar uma promoção irrecusável, Fernanda convence Maju a aumentar sua carga horária como babá e, como compensação, decora o quarto de empregada com temática japonesa e o batiza de *Suíte Tóquio*. Contudo, para Maju, o quarto representa uma prisão: “Mas não quis nem saber qual era o problema, peguei minha bolsa e me mandei antes que ela resolvesse me amarrar na *Suíte Tóquio*” (MADALOSSO, 2020, p. 140). Outra referência a prisão é a visita íntima permitida somente uma vez por mês. Fernanda explora Maju,

sem ser empática com as necessidades de Maju, mesmo sabendo que ela está em um relacionamento e deseja ter um filho. Inclusive, usa esse fato para manipular a babá: “Eu não queria ter filhos? Já pensou que maravilha dar à luz num hospital particular?” (MADALOSSO, 2020, p. 36). A nova relação de trabalho mina a chance de Maju de constituir família. Já foi discutido o papel das mulheres de classes mais pobres na manutenção do *status quo* das famílias abastadas: a responsabilidade pelo cuidado da prole.

No episódio narrado por Maju sobre a sua amiga Neide, outra babá do exército branco, que deposita seu filho recém-nascido embaixo de uma árvore por não ter condições de criá-lo e, posteriormente, é presa pelo crime de abandono, Madalosso põe em xeque quais mulheres podem ter direito à descendência e quais não podem. Segundo Iaconelli (2023, p. 32):

Advogar pelo direito à descendência dos marginalizados pela miséria desmascara o quanto a parentalidade se torna um luxo a que nem todos podem se dar, um luxo de caráter privado e da inteira responsabilidade de quem o tem. Via de regra, a sociedade só comparece na hora de denunciar a precariedade a que estão submetidas as crianças, ignorando as condições em que ela mesma mantém esses pais.

Fernanda, a genitora, a mãe biológica, representa a mãe pragmática, dividida entre a maternidade e o trabalho. Longe de ser idealizada por não abrir mão da realização profissional, sabe que nessa equação, o tempo dedicado à Cora seria prejudicado. Assim, delega o cuidado majoritário da criança para a babá. Fernanda encontra-se sempre em ambivalência com a maternidade. Não é que ela não goste de Cora, mas do que ela representa: “Uma raiva por ser subjugada, talvez a mesma que eu sentia por ser subjugada pelo papel de mãe.” (MADALOSSO, 2020, p. 26)

Beauvoir (2019, p. 291) diz que:

algumas [mulheres] também sem rechaçar com desgosto a maternidade, são por demais absorvidas pela sua vida amorosa ou por uma carreira para que lhe reservem um lugar na existência. Têm medo do fardo que o filho representaria para elas ou para o marido.

Aqui, também tem uma subversão importante nos papéis de gênero. Fernanda é a provedora da casa e quem toma as decisões importantes dentro do casamento: “Ele não questionou, era eu quem sustentava a casa, era eu quem decidia essas coisas.” (MADALOSSO, 2020, p. 26). O papel de dono de casa é feito por Cacá. O marido é o responsável pela organização da rotina da casa, incluindo os cuidados com Cora, tarefas que Fernanda se eximia de fazer. Sobre não se incomodar com as atividades nada lucrativas do marido, Fernanda diz: “[...] mantinha o meu marido em casa,

tomando conta de tudo aquilo de que eu não conseguia tomar conta” (MADALOSSO, 2020, p. 41). É uma fala emblemática por inverter os espaços atribuídos aos homens e as mulheres. Cacá ocupa o ambiente doméstico e a Fernanda aparece quase sempre em deslocamento, o que sinaliza uma inadequação àquele ambiente, como sinaliza em outra passagem: “[...] fico pensando o que aconteceu comigo para eu me tornar uma turista na minha própria casa [...]” (MADALOSSO, 2020, p. 19).

Outra subversão de papel de gênero é a exploração da sexualidade de Fernanda, que vive um casamento morno, em que o sexo é quase burocrático, o que atribui à maternidade: “Claro que o sexo não era de acordar os vizinhos. Ainda mais depois que Cora nasceu. Acontece com todas as mães, como sentir tesão quando você deixou de ser um indivíduo?” (MADALOSSO, 2020, p. 42), Fernanda tem seu desejo novamente despertado, mas dessa vez, por uma mulher. Ao se referir ao desejo sexual que sente por Yara, Fernanda utiliza uma imagem mais associada aos homens: “Logo descobri que eu estava com a cabeça no meio das pernas” (MADALOSSO, 2020, p. 111). É uma reivindicação do direito ao desejo sexual feminino, sem as amarras do sexo como meio para a função biológica da reprodução. Para Leal (2008, p. 33), a representação da relação homoafetiva entre duas mulheres movimentava o conceito de gênero, vinculado ao sistema de significações presentes em uma sociedade, e criam e difundem uma representação toda própria.

No outro extremo da representação da maternidade, encontra-se Maju. Dedicada, amorosa e sensível, consegui distinguir os choros de Cora e conhece os segredos para acalmar a criança. A autora traz esse contraste em situações semelhantes: quando Maju e Cora embarcam no ônibus que a levarão para longe de São Paulo, a menina faz birra por querer ir em outro lugar. A babá consegue remediar a situação com paciência: “e como conheço bem ela, falo: beba, Picochuca, mas deixe um pouco para Bibi. Cuidadosa que é, ela vai parando de chorar, atenta à quantidade de água que deve reservar pra ovelha.” (MADALOSSO, 2020, p. 16). Esse episódio é espelhado na narrativa por um evento semelhante que aconteceu, dessa vez, entre Fernanda e Cora. Na volta de uma viagem para o Rio de Janeiro, a criança inicia uma birra que vai aumentando em proporção, que Fernanda não consegue controlar: “Foi a maior humilhação, apanhar de um bebê de dois anos” (MADALOSSO, 2020, p. 16). Nesse momento de exposição, Fernanda vai se sentir julgada pelo seu papel de mãe: “Lembro do rosto das pessoas nessa hora, muitas olhavam pra mim, dividindo-se em dois grupos: as que me fitavam com pena e as que me fitavam com desprezo, creio que se perguntando: como pode uma mãe ter uma moral tão nula” (MADALOSSO, 2020, p. 25).

Julgamento que ela estende a si própria por acreditar que sua angústia em aceitar ou não a proposta de trabalho que tomaria todo seu tempo era uma falha sua como mãe. Fernanda está sempre preocupada com o julgamento alheio sobre as suas atitudes. O julgamento das outras mães do colégio que Cora frequenta, o de Yara, pelo seu comportamento monogâmico heteronormativo, o de Cacá, por ele conseguir se dedicar à filha e ela não. Na possibilidade de ter sua filha vítima da febre amarela, Fernanda põe sua imaginação para funcionar:

CENA – CEMITÉRIO – DIA

A menina está dentro de um caixão branco. As pessoas vão passando em fila para vê-la. A avó materna chora, depois aproxima-se da mãe e em vez de abraçá-la, desfere-lhe um tapa na cara. A avó paterna faz a mesma coisa. (MADALOSSO, 2020, p. 97)

A imagem das avós, as que são mães duas vezes, que foram bem sucedidas na missão de criar adultos funcionais, que sobreviveram à infância, constituíram família e tiveram descendentes, estapeando Fernanda é a materialização do medo de falhar e, pior ainda, ser julgada por isso.

Ao espelhar episódios ocorridos com mãe e babá, com desencadeamentos diferentes, a autora tenta manipular também os julgamentos do leitor: será que Cora estaria melhor se estivesse sob os cuidados de Maju, ou com Fernanda, independente da sua inaptidão e do pouco tempo dedicado à criança? Esse questionamento está no cerne da narrativa e é o que mobiliza o leitor para seguir acompanhando a história.

Retomando ao tema do tempo, é curioso notar como a relação das duas personagens com o tempo reflete-se em suas relações com Cora. Maju aprecia as descobertas da menina com encantamento, permitindo que ela explore o ambiente e se deslumbre com as pequenas coisas do mundo. Em um trecho, Maju fala sobre Cora: “Eu acho bom, uma criança que gosta tanto de flor. Por isso não costumo apressar que nem tanta babá por aí faz com as crianças, deixo a Cora cheirar um jardim inteiro se tiver vontade [...]” (MADALOSSO, 2020, p. 10). Já Fernanda, vê esses momentos como banalidades, tendo uma atitude de desprezo em relação a eles: “A Maju, pelo contrário, é de uma consideração exaustiva, manda fotos e vídeos da Cora o dia todo, inclusive em momentos banais como comendo uma maçã ou cheirando uma flor” (MADALOSSO, 2020, p. 18).

Maju, por outro lado, romantiza a maternidade e deposita toda sua realização como mulher no fato de ser mãe. Sem filhos, Maju é uma mulher incompleta e solitária:

Em todas eu via o mundo de coisão com coisinho, e acho que via assim porque não enxergava isso em mim. E pra me lembrar que todo mês eu ia sangrar e seguir sendo sempre um graúdo sozinho, aquela pintura na parede, um banheiro todo sujo de sangue. Quando eu olhava, sentia até dor de barriga, porque pra mim o

quadro era uma anunciação. Tuas regras vão vir de novo, Maju. Tu vai morrer sozinha” (MADALOSSO, 2020, p. 45)

Evocando mais uma imagem do arsenal religioso, aqui, a anunciação, em vez de trazer a notícia da gravidez, aparece como uma maldição que avisa mensalmente que Maju não será mãe.

Maju seria a mãe ideal, o padrão-ouro, não fosse a sua classe social. Dedicar-se à Cora e ao trabalho integralmente, em detrimento de sua relação conjugal e do seu próprio direito à descendência. Então, a babá encontra em sua relação com Cora uma maneira de extravasar seu sentimento maternal: “Eu tinha me afeiçoada à Cora de um jeito que nunca tinha me afeiçoado a outra criança. (MADALOSSO, 2020, p. 118)”. Agora, retoma-se o que foi dito no início do capítulo quando foi explicitada a relação entre amor e cuidado. Maju nota que Fernanda prioriza o trabalho em detrimento da filha, participa pouco das atividades na escola e se ocupa pouco da rotina da criança. Para a babá, isso reflete o sentimento que a mãe tem pela criança e isso, com a possibilidade de afastamento definitivo, impulsiona o ato de raptar a criança: “Pensei que aquele amor proibido de bebê e babá também era culpa da dona Fernanda. Ela tinha deixado a filha no cantinho da vida, e lá no cantinho da vida tinha eu” (MADALOSSO, 2020, p. 141). Enquanto Fernanda vivia suas aventuras românticas, Maju se anulava devido ao cuidado integral de Cora. Uma situação que Iaconelli (2023, p. 55-56) resume:

Experiências tão diversas desembocam, na atualidade, em lutas por demandas bem diferentes: se as brancas abastadas pleiteiam o direito de se livrarem de uma maternidade opressiva e compulsória, negras pobres e indígenas lutam pelo direito ao apoio e ao reconhecimento de uma maternidade negada desde a colonização.

Mais adiante, essa imagem de Cora esquecida em um cantinho é retomada de forma poderosa, dessa vez em uma passagem narrada por Fernanda. Ao tomar a ayahuasca, Fernanda tem uma alucinação reveladora com Cora:

E o chá me mostrou Cora. De olhos fechados, vi minha filha gigantesca, na frente de uma porta minúscula que ela tentava abrir mas não conseguia. Girava o trinco, olhava pelo buraco da fechadura, empurrava, e nada. Da mesma forma como a imagem surgiu, sem aviso ou explicação, foi embora. (MADALOSSO, 2020, p. 118)

Essa imagem traz uma representação metafórica de como Fernanda percebe suas falhas como mãe. Cora não tem acesso à mãe, está esquecida em lugar de onde não consegue sair e seu único contato com o mundo exterior é um pequeno buraco de fechadura, a única brecha que Fernanda dá para sua filha. Fernanda realiza que não é a única que se sente aprisionada e que pode estar seguindo os passos de seus pais que a negligenciaram na infância.

A culpa por dedicar pouco tempo à filha vem evidenciada no capítulo que enfileira numerosos pedidos de Cora pela atenção da mãe e a vontade que a mãe compartilhe dos seus momentos de descoberta. Nenhuma pergunta tem resposta:

Mãe, quer me ver nadar? Quer me ver correr daqui até aquele muro? Cortar esse mamão com a faca? Enfiar essa batata frita inteira na boca? Mergulhar na banheira? Quer me ver fazendo um rolinho com a língua? Piscando só com um olho? Quer me ver vestida de pirata? Duvida que eu suba a escada de dois em dois, mãe? Que eu alcance o botão do elevador? Que me limpe sozinha? Que escreva o meu nome? Que conte até mil? Que dê uma cambalhota? Que coloque o prato na pia sem derrubar? Que arrote a, e, i, o, u? Olha pra mim dançando. Olha pra mim pulando do sofá. Olha, olha, olha. Olha pra mim, mãe. (MADALOSSO, 2020, p. 181)

Nesse momento, Fernanda compreende que poderia ter exercido seu papel de mãe de outra maneira. Entre culpa e ressentimento, desabafa com o marido: “Eu só pari a Cora. Pra ser mãe, a pessoa tem que adotar o filho depois que ele nasce.” (MADALOSSO, 2020, p. 190). Aqui, o conceito de maternagem é trazido à tona. Não basta a mulher engravidar e parir uma criança para ser mãe. A maternidade vai além do resultado de um ciclo reprodutivo. A maternagem é estabelecida no vínculo afetivo do cuidado e acolhimento ao filho por uma mãe e vai além do atendimento às necessidades básicas da criança, é muito mais uma demanda psíquica. (GRADVOHL; OSIS; MAKUCH, 2014).

Em uma cena que traz Fernanda e Yara em um momento de descontração, em que discutem as mães e filhos da natureza, Madalosso representa com didatismo como é falha a justificativa biológica que a sociedade atual ainda utiliza para justificar as expectativas de comportamento da espécie humana:

Ninguém nasceu pra ser nada.
Frase linda, mas não funciona nem na savana. Você sabe melhor do que eu que até os animais têm suas funções.
Tô falando de expectativa moral.
Como assim?
Tá se achando a filha ruim? Saiba que o filho do ácaro *Acarophenax* fertiliza as irmãs na barriga da mãe. Depois as irmãs matam a mãe pra saírem lá de dentro. (MADALOSSO, 2020, p. 83)

As idealizações sobre a maternidade nada mais são do que construções que respondem a uma época, podendo ser influenciada por necessidades econômicas, religiosas e culturais. Para Iaconelli (2023, p. 46), a construção do mito do instinto materno garantia que as mulheres continuassem subjugadas à família, resolvendo um problema coletivo, que era o cuidado com os

futuros cidadãos, a nível da vida privada, com apelos humanitário (pelo bem dos pequenos), estéticos (a beleza da maternidade), religiosos (a mãe piedosa) e científicos.

Em *Suíte Tóquio*, as protagonistas são construídas com tamanha complexidade que consegue iluminar questões importantes para o debate sobre as questões de gênero na atualidade sem cair na facilidade do maniqueísmo. Em um trecho do romance, em que Fernanda explica sobre o tema de seu documentário, Madalosso parece comentar sobre o seu próprio exercício criativo, que procurou dar às mulheres aqui retratadas “momentos de heroísmo, vilania, compaixão e até romance” (MADALOSSO, 2020, p. 42).

Ao final da narrativa, Madalosso não parece apontar para um caminho possível para que a maternidade não represente um fardo para as mulheres. Afinal, Fernanda termina a narrativa culpa e ressentida, e Maju, a imagem da mãe ideal, não é capaz de cuidar daquela criança sozinha, sem rede de apoio ou condição financeira. O leitor não acompanha o reencontro de mãe e filha, nem se haverá alguma consequência da justiça para Maju, ou se Fernanda e Yara continuarão sua relação. Não importa para a autora ilustrar o desfecho de cada personagem, mas sim retratar seus questionamentos, frustrações e transformações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: REPRESENTAÇÕES DA MATERNIDADE NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Nesta dissertação, propôs-se uma análise das imagens de mães na produção literária de autoria feminina brasileira recente, tomando como objeto os romances *A pediatra*, de Andréa Del Fuego, e *Suíte Tóquio*, de Giovana Madalosso. A escolha dessas obras partiu de um interesse em compreender quais imagens maternas estavam presentes em obras que dialogam com o grande público, além de suas autoras serem duas personalidades influentes e reconhecidas no meio literário, sendo responsáveis por agregar autores e autoras consagradas ou iniciantes ao seu redor. As obras selecionadas foram analisadas com uma perspectiva de como a maternidade atravessa a construção de suas personagens e como suas escolhas estéticas mobilizam esse tema por toda a narrativa. Para revelar a subjetividade das personagens, as autoras optaram pela narração em primeira pessoa e pelo discurso indireto livre, acentuando os seus questionamentos frente às temáticas femininas, principalmente, da maternidade. Ambos os romances trazem contraposições de personagens, marcadas pela diferença de classe social. Dessa forma, é possível traçar como a maternidade, a sexualidade, o mercado profissional, o casamento e as relações familiares atingem de maneiras desiguais cada uma dessas mulheres. *A Pediatra* e *Suíte Tóquio* respondem à literatura dos anos 1990 e 2000, cujo “foco temático é voltado para a sociedade e a cultura contemporânea, ou para a história mais recente tomada como cenário e contexto.” (SCHÖLLHAMMER, 2009, p. 35). Os papéis de gênero, os conflitos de classe e a desigualdade social surgem como temas de ambos os romances. As obras em questão são importantes como comentários de uma época em que o feminismo enfrenta como luta os direitos reprodutivos e o controle da mulher sobre o próprio corpo.

Essas personagens ganham força ao terem expostas suas contradições. São complexas e multifacetadas e, em alguns momentos, ganham ares de vilãs. Cecília e Fernanda são mulheres bem sucedidas no trabalho, contudo, não estão totalmente satisfeitas. Presas em casamentos fadados ao fracasso, Cecília e Fernanda buscam uma compensação afetivo-sexual fora de casa. O ambiente doméstico, espaço da família, onde a mulher é aprisionada e subjugada, torna-se o lugar a ser evitado. Por outro lado, Deise e Maju buscam na maternidade e numa constituição falha de família uma forma de se afirmarem como sujeitos.

As personagens dos romances circulam em uma São Paulo com referências geográficas facilmente reconhecíveis. Cecília e Fernanda são mulheres de classe alta, cujos bairros onde moram

expõe a contradição socioeconômica da cidade. Em *Suíte Tóquio*, essa contradição aparece desde o título: a tal suíte do título não passa de um quarto de empregada. Em *A Pediatra*, Cecília também mantém um quarto de empregada em seu apartamento e faz questão de mostrar à Deise que aquele não é um ambiente de privacidade ao circular livremente por ele. A São Paulo ficcional é tão próxima da São Paulo contemporânea real que tanto Cecília e Fernanda poderiam ter se cruzado nos mesmos espaços privilegiados, quanto Maju e Deise, se encontrado enquanto a primeira passeia na praça com Cora e a segunda vai ao mercado ou à feira. Aguiar (2017), caracteriza São Paulo como: “uma cidade caótica marcada pela tensão de classes, onde há de tudo e para onde vão todos, na qual é possível perder-se - às vezes, irremediavelmente.” A alma caótica de São Paulo esmaga as personagens que, não à toa, escapam da cidade em algum momento da narrativa. O deslocamento das personagens surge como um resgate de uma vida perdida, ou ainda, a possibilidade da construção de uma nova identidade. Para Dalcastagnè (2012, p. 159), a cidade é símbolo da diversidade humana, onde convivem pessoas que, conhecendo-se ou não, não se reconhecem e se hostilizam. A imagem da desarmonia e da confusão prevalece e a cidade surge como determinante da significação da narrativa, ganhando *status* de personagem. A autora também diz que “o mapa urbano é inteiramente masculino”, porém, nesses dois exemplos, nota-se o contrário: os homens encontram-se limitados ao ambiente doméstico e as mulheres estão em constante deslocamento, fazendo desse, um tema. O estudo de Dalcastagnè abrange o período de 1990 a 2004 e muito já se transformou após esse período. As lutas feministas avançaram e na virada da década de 2020, o mundo enfrentou uma pandemia e o ressurgimento da extrema-direita. Os movimentos sociais liderados por mulheres foram fundamentais no processo de impedir a manutenção de um governo no Brasil que, cada vez mais, aproximava-se do fascismo. Na literatura, as personagens também ganharam as ruas e o espaço da mulher não se limita ao espaço doméstico. Nesse contexto, São Paulo surge como um espaço urbano opressor e é colocado em contraponto com o litoral, no caso de *A pediatra*, local para onde Cecília fugirá com Bruninho e que ganha um contorno de espaço idílico de liberdade e de, e o interior do Brasil, no caso de *Suíte Tóquio*, onde a fuga de Maju para Mandaguaçu representa o retorno ao seu lugar de origem e, por consequência, a uma vida menos acelerada, em que prevalece o tempo da natureza e onde sua inocência ainda estava preservada; já para Fernanda, o deslocamento para o Pantanal e para a Floresta Amazônica, representa uma jornada de autoconhecimento, em que o contato com uma vida menos cronometrada a fez ter um olhar imersivo e completo sobre sua condição feminina.

Os romances ganham fruição estética ao se aproximarem da linguagem audiovisual, o que Schöllhammer (2009, p. 38) chamou de hibridismo literário: “formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais e uma linguagem incorporada do universo da publicidade”. As autoras exploram os capítulos curtos, os beats narrativos impactantes e os ganchos ao fim de cada capítulo para segurar o leitor até os desfechos das narrativas. Em *A pediatria*, Del Fuego explora elementos da vilania para tornar Cecília sedutora. No entanto, embora seja uma mulher egoísta, capaz de qualquer coisa para atingir seus objetivos, o leitor não a repele por ela também ser uma personagem complexa e multifacetada. Seus atos não são corretos, mas partem de uma mulher incompleta e insatisfeita em busca de um afeto real e duradouro, que acredita ter encontrado por meio da maternidade. Por sua vez, Madalosso utiliza elementos do romance policial para mobilizar o leitor por meio de suas personagens e o que elas representam. Ao estabelecer dois focos narrativos, a autora põe o foco em duas mulheres em duas narrativas paralelas que se desenvolvem até o ponto de contato temporal no fim da história. Isso permite que o leitor compare, por meio das alternâncias de focos narrativos, as histórias das personagens e suas atitudes e questionamentos perante a questões femininas e a maternidade.

Outro fator relevante nas obras é a subversão dos papéis de gêneros. Enquanto seus maridos aparecem na história majoritariamente no espaço doméstico, vivendo às custas das esposas e deprimido, no caso do marido de Cecília, nunca nomeado, e responsável pela organização doméstica, no caso de Cacá, o marido de Fernanda, as mulheres buscam satisfação sexual em relacionamentos extraconjugais e negligenciam a família em nome desse prazer. A isso, somam-se os deslocamentos pela cidade, as viagens e o comportamento egoísta e cruel das personagens.

As autoras também são hábeis em transpor a visão de mundo das personagens para as suas linguagens. Cecília, uma médica convicta, enxerga o mundo com a racionalidade e o pragmatismo da medicina e isso se faz notar pelo uso de expressões e termos médico para além do ambiente hospitalar. A resolutividade médica é levada para sua vida privada. Cecília não se frustra de oferecer um comprimido frente a um problema a ser resolvido, mesmo que não seja de ordem médica. Já Maju, impregnada pela religiosidade, vê o dedo de deus em todas as coisas e suas falas trazem imagens religiosas recorrentes, e Fernanda, condicionada pela linguagem concisa e precisa do mercado publicitário, transforma sua própria imaginação em roteiro e sua narração é rica em vida e movimento.

Esses elementos temáticos e estéticos que as autoras mobilizam convergem para a construção das imagens maternas nas narrativas. De um modo ou de outro, as personagens estão em conflito com a maternidade. Em *A pediatra*, Cecília era avessa à ideia de ser mãe. A médica era uma mulher independente, autônoma, que acreditava que a maternidade pudesse tirar a sua liberdade e aprisioná-la no ambiente doméstico. Além de ter uma imagem negativa da maternidade que foi construída pela relação conflituosa com sua própria mãe, uma mulher silenciada dentro de um casamento opressor. Contudo, ao sentir seu mundo esfalecendo, Cecília se agarra à ideia da maternidade quando nutre uma obsessão pelo filho do amante. Cecília, então, rapta a criança para poder consumir seu desejo de ser mãe. Para isso, precisou agir com egoísmo e manipulando os outros ao seu redor. Outra figura materna relevante em *A pediatra*, é Deise, a empregada de Cecília, que, grávida do marido da irmã, torna-se um contraponto à imagem materna desenhada por meio de Cecília. Deise é a mulher pobre, destinada a servir, mãe-solo, visto como uma cidadã de segunda classe, inadequada para constituir sua própria prole, porém, não menos mãe, já que a maternidade aqui vai além de um fato biológico, mas o exercício do direito à descendência.

Em *Suíte Tóquio*, duas figuras maternas estão em xeque. A mãe idealizada, abnegada, dedicada, resiliente, encarnada na figura de Maju, a babá, que, privada de família e afeto, tem em Cora, a filha da patroa, seu único laço afetivo. Ameaçada de demissão, comete o rapto da criança em direção a uma vida mais tranquila, longe do caos de São Paulo. Imbuída da crença que seu ato é uma vontade divina, a babá assume a insustentável posição de mãe total e afasta a menina daquela família que julga negligenciá-la. Todavia, devido às diversas dificuldades e acreditando receber sinais de deus, a fuga não se concretiza e Maju retorna à São Paulo e devolve a menina aos pais. Assim, essa imagem romantizada de mãe é deixada de lado por exigir das mulheres o inatingível: a dedicação total e exclusiva e a satisfação individual. De outro lado, apresenta-se Fernanda, mulher de classe média alta, com *status* de poder no trabalho, casada com um homem por quem já foi apaixonada, porém, vive um casamento inerte, e tem uma relação difícil com a filha, que parece ter sido mais um objetivo alcançado dentre os colocados para as mulheres do que um desejo pessoal. Fernanda escapa dessa vida doméstica se dedicando ao trabalho e em uma relação extraconjugal, que vai fazê-la negligenciar ainda mais o tempo com a filha. É uma equação injusta, que exige a independência e o sucesso da mulher enquanto ela também dê conta de seu papel de esposa e mãe. Porém, com a possibilidade de perder sua filha definitivamente, Fernanda revê suas

escolhas como mulher, principalmente como mãe. De alguma maneira, precisa ser um modelo para Cora que, um dia, também será mulher e o primeiro passo é enxergando sua filha como sujeito.

Com a análise dos romances, foi possível notar como as autoras representam a maternidade como um tema que atravessa o papel de gênero feminino e como essa representação é carregada de complexidade e contradições. A maternidade emerge como um campo de tensão entre a realização pessoal e as expectativas sociais impostas às mulheres. *A pediatra* e *Suíte Tóquio* são obras que, por meio de suas personagens e de suas estruturas narrativas, questionam e expandem as representações da maternidade, oferecendo uma visão crítica e profunda das complexas relações entre gênero, classe social e identidade na sociedade atual. As autoras, ao explorarem essas temáticas com sensibilidade e complexidade, contribuem significativamente para o diálogo sobre os papéis das mulheres na literatura e na sociedade, e para a compreensão das múltiplas facetas da maternidade no mundo atual. Respondendo a pergunta do título, mãe não só tem uma porque as mulheres não são únicas e cada uma responde à maternidade por meio de uma realização individual e/ou da expectativa da sociedade onde está inserida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Cristhiano. *Narrativas e espaços ficcionais: uma introdução*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. A Mãe. In: BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo: A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. p. 279-330.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Todavia, 2023.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 26, p. 13-71, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 15, p. 127-135, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/view/221/showToc. Acesso em: 18 dez. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DEL FUEGO, Andréa. *A Pediatra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

DEL FUEGO, Andréa. Ler e escrever. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 dez. 2022. Opinião. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opinia0/2022/12/ler-e-escrever.shtml>. Acesso em 09 dez. 2023.

DEL FUEGO, Andréa. “O momento da escrita para mulheres é excepcional e não tem volta”, Andrea del Fuego participa da 26º Bienal do Livro [Entrevista concedida a] Ninja. *Mídia Ninja*, São Paulo, 11 jul. 2022. Disponível em: <https://midianinja.org/news/o-momento-da-escrita-para-mulheres-e-excepcional-e-nao-tem-volta-andrea-del-fuego-participa-da-26o-bienal-do-livro/>. Acesso em 13 dez. 2023.

FOCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

Fuvest terá lista de livros obrigatórios escritos só por mulheres autoras da língua portuguesa pela 1ª vez na história. *g1*, São Paulo, 21 nov. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/11/21/fuvest-tera-lista-de-livros-obrigatorios-escritos-so-por-mulheres-autoras-da-lingua-portuguesa-pela-primeira-vez-na-historia.ghtml>. Acesso em 13 dez. 2023.

GRADVOHL, Sylvia Mayumi Obana; OSIS, Maria José Duarte; MAKUCH, Maria Yolanda. Maternidade e Formas de Maternagem desde a Idade Média à Atualidade. *Pensando Famílias*. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 55-62, jun. 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-494X2014000100006. Acesso em: 13 dez. 2023.

HETI, Sheila. *Maternidade: Um romance*. Tradução Julia Debasse. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

IACONELLI, Vera. *Manifesto Antimaternalista: Psicanálise e políticas de reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

IPL. *Retratos da leitura no Brasil: 2020*. São Paulo, 11 set. 2020. Disponível em: <https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/a-pesquisa-5a-edicao/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

KANTOR, Jodi; TWOHEY, Megan. *Ela disse: os bastidores da reportagem que impulsionou o #MeToo*. Tradução Débora Landsberg et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MADALOSSO, Giovana. Giovana Madalosso: “Sou feminista, minha literatura, não”. [Entrevista concedida a] Clarissa Wolff. *Carta Capital*, São Paulo, 24 mar. 2018. Seções, A Redoma de Livros por Clarissa Wolff. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/a-redoma-de-livros/giovana-madalosso-eu-sou-feminista-minha-literatura-nao/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

MADALOSSO, Giovana. et al. *Um Grande Dia para as Escritoras: Autoras do Brasil mostra a cara*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2023.

MADALOSSO, Giovana. *Suíte Tóquio*. São Paulo: Todavia, 2020.

MARTINEZ, Fabiana Jordão. Militantes e radicais da quarta onda: o feminismo na era digital. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 29, n. 3, 12 out. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/70177>. Acesso em 07 dez. 2023.

MAURO, Ana Claudia Jacinto de. *Os sentidos da solidão e a escrita de autoria feminina: Mariana Salomão Carrara, Carola Saavedra e Gisele Mirabai*. 2023. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/33657>

MERUANE, Lina. *Contra os filhos: uma diatribe*. Tradução Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2018.

REIS, Josemira Silva. Feminismo por hashtags: as potencialidades e riscos tecidos pelas redes. *In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13º Mundos de Mulheres, 2017, Florianópolis. Anais eletrônicos*. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503731675_ARQUIVO_josemirareis_fazendogenerov2.pdf. Acesso em 07 dez. 2023.

REZENDE, Maria Valéria. Conheça o Mulherio das Letras, articulação de autoras por igualdade no mercado editorial. [Entrevista concedida a] Helô D'Angelo. *Cult*, São Paulo, 09 jun. 2017.

Seções, Literatura. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mulherio-das-letras-grupo-nacional-de-autoras-por-igualdade-no-mercado-editorial/>. Acesso em: 07 dez. 2023.

ROCHA, Larissa Leda Fonseca. *Má! Maravilhosa!:* Lindas, louras e poderosas, o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/8949>. Acesso em: 13 dez. 2023.

SANTINI, J. *Narrativas de estrada e o sertão na literatura e no cinema brasileiros contemporâneos*. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, [S. l.], n. 28, p. 5–18, 2019. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/423>. Acesso em: 16 jun. 2024.

SCAVONE, Lucila. *A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais*. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 16, p. 137–150, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644543>. Acesso em: 09 jun. 2024.

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

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TRUBY, John. *A anatomia da história*. Tradução Isadora Prospero. São Paulo: Editora Seiva, 2024. E-book.

WALSH, Joanna. #ReadWomen: the next chapter. *The Guardian*, Reino Unido, 08 dez. 2014. Culture, Books, Books blog. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/dec/08/readwomen2014-year-discoveries-writing-campaign>. Acesso em: 07 dez. 2023.

WENTZEL, Marina. O que faz o Brasil ter a maior população de domésticas do mundo. *BBC Brasil*. 26 fev. 2018. News. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43120953>. Acesso em: 21 mai. 2024.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 83-92.

ZOLIN, L. O. Estratégias de subjetificação na ficção contemporânea de mulheres: exílio, migração, errância e outros deslocamentos. In: DELCASTAGNÉ, R.; LICARIÃO, B.; NAKAGOME, P. (org.). *Literatura e resistência*. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 71-86.