



Câmpus  
Cora Coralina



Universidade  
Estadual de Goiás



ESTADO  
DE GOIÁS

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS – UEG**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LÍNGUA, LITERATURA E**  
**INTERCULTURALIDADE – POSLLI**

**CLEISA MARIA COELHO BRAGA**

**“ELAS ABRIRAM TODAS AS JANELAS E VEJO QUE O SOL ENTRA COM**  
**VONTADE”: REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM A *FRIAGEM* DE AUGUSTA FARO**

**Goiás - GO**

**2024**

**CLEISA MARIA COELHO BRAGA**

**“ELAS ABRIRAM TODAS AS JANELAS E VEJO QUE O SOL ENTRA COM VONTADE”: REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM A *FRIAGEM* DE AUGUSTA FARO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) da Universidade Estadual de Goiás como requisito para obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Estudos de Literatura e Interculturalidade.

Linha de Pesquisa: LP2 – Estudos Literários e Interculturalidade

Orientadora: Profa. Dra. Nismária Alves David

Coorientador: Prof. Dr. José Humberto Rodrigues dos Anjos

**Goiás-GO**

**2024**



## TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data<sup>1</sup>. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade da autora.

### Dados do autor (a)

Nome completo Cleisa Maria Coelho Braga

E-mail [cleisamacb@hotmail.com](mailto:cleisamacb@hotmail.com)

### Dados do trabalho

Título “Elas abriram todas as janelas e vejo que o sol entra com vontade”: representações femininas em A Friagem de Augusta Faro”.

### Tipo:

Tese  Dissertação

Curso/Programa POSLLI/UEG

### Concorda com a liberação documento

SIM  NÃO

<sup>1</sup> Período de embargo é de até **um ano** a partir da data de defesa.

Goiás, 22 de setembro de 2024.

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** CLEISA MARIA COELHO BRAGA  
Data: 22/09/2024 11:13:13-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura autor(a)

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** NISMARIA ALVES DAVID  
Data: 01/10/2024 22:16:27-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do orientador(a)

## CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

B813e Braga, Cleisa Maria Coelho.  
“Elas abriram todas as janelas e vejo que o sol entra com vontade” :  
representações femininas em “A friagem” de Augusta Faro [manuscrito] /  
Cleisa Maria Coelho Braga. – Goiás, GO, 2024.  
107f.

Orientadora: Profa. Dra. Nismária Alves David.  
Coorientador: Prof. Dr. José Humberto Rodrigues dos Anjos.  
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) –  
Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2024.

1. Literatura goiana - conto. 1.1. Análise literária. 1.2. Representação  
feminina. 1.3. Patriarcado. 1.4. Augusta Faro. I. Título. II. Universidade  
Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 82.09(817.3)

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

## UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

### UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

## ATA DE EXAME DE DEFESA 25/2024

Aos dois dias do mês de setembro de dois mil e vinte e quatro às doze horas e trinta minutos, realizou-se o Exame de Defesa da dissertação da mestrande Cleisa Maria Coelho Braga, intitulado **“Elas abriram todas as janelas e vejo que o sol entra com vontade”: representações femininas em A Friagem de Augusta Faro**”. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dra. Nismária Alves David – Presidente – (POSLLI/UEG), Dr. José Humberto Rodrigues dos Anjos – Coorientador (POSLLI/UEG), Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFCAT), Dr. Samuel Carlos Melo (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pela mestrande e sua orientadora. Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, a presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi ( X ) aprovada, ( ) aprovada com ressalvas, ( ) reprovada com as seguintes exigências (se houver):

---

---

---

---

---

Cumpridas as formalidades de pauta, às 14:10h a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, 02 de setembro de 2024.

Documento assinado digitalmente

gov.br

NISMARIA ALVES DAVID

Data: 02/09/2024 14:15:10-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Nismária Alves David (POSLLI/UEG)

Documento assinado digitalmente

gov.br

JOSE HUMBERTO RODRIGUES DOS ANJOS

Data: 02/09/2024 14:24:04-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. José Humberto Rodrigues dos Anjos (POSLLI/UEG)

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** **FABIANNA SIMAO BELLIZZI CARNEIRO**  
Data: 02/09/2024 14:18:25-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFCAT)

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** **SAMUEL CARLOS MELO**  
Data: 02/09/2024 14:26:37-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Samuel Carlos Melo (POSLLI/UEG)



## AGRADECIMENTOS

A conclusão desta pesquisa vai além de um marco acadêmico; é uma jornada de transformação pessoal e coletiva, em que cada passo foi conduzido pela fé, amor, apoio e inspiração daqueles ao meu redor. Tal como as personagens femininas nos contos de Augusta Faro, as pessoas mencionadas aqui foram indispensáveis para que eu pudesse abrir as janelas da minha própria gaiola e deixar o sol entrar.

Primeiramente, agradeço a Deus, cuja luz guiou meu caminho nos momentos mais difíceis, dando-me força e resiliência para seguir em frente. Assim como a esperança presente nas histórias de resistência, Sua presença foi sustentáculo constante de fé e coragem. Sua orientação divina foi o sol que conduziu meus passos, certificando que eu nunca perdesse de vista o propósito deste trabalho. Nos momentos de dúvidas, encontrei alento e motivação, permitindo-me superar os desafios com determinação renovada.

Ao meu esposo, pelo amor e apoio constante. Sua presença foi muito importante para que eu pudesse me dedicar a este projeto com serenidade e confiança, tendo a certeza de que estava ao lado de alguém que compreendia e compartilhava minhas aspirações. Em “A Ceia de Aninha”, a personagem empenha-se para manter a harmonia familiar e, analogamente, você fez com que nosso lar fosse um ambiente de paz e encorajamento, essencial para a realização deste trabalho. Agradeço imensamente!

Ao meu filho e à minha filha, que são minhas maiores inspirações e estímulos para seguir adiante, agradeço pelo carinho e motivações ao longo de todo o processo. Esta conquista foi compartilhada com vocês, que me incentivaram e ficaram felizes por mim, comemorando, do jeitinho de vocês, cada etapa, cada avanço, cada fase, cada resultado, até que se chegasse a tão sonhada aprovação. Vocês são a nova geração que abrirá ainda mais portas e janelas, trazendo luz e revitalização. Tal como as personagens que rompem com as gaiolas simbólicas do patriarcado, vocês também estão destinados a superar obstáculos e transformar o cenário ao seu redor.

Gratidão à minha orientadora Professora Dr<sup>a</sup>. Nismária Alves David, cuja expertise e orientação foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa. Seu compromisso e paciência foram fundamentais, assim como os guias de apoio que auxiliaram as protagonistas dos contos em suas buscas por autoconhecimentos e emancipação. A orientação e atenção ofertadas me direcionaram a enfrentar desafios e a investigar novas descobertas acadêmicas, direcionando meu caminho e permitindo que eu evoluísse e me libertasse como pesquisadora. Sou verdadeiramente grata pelo seu acolhimento e empenho!

Ao meu coorientador e amigo Professor Dr. José Humberto Rodrigues dos Anjos, minha eterna gratidão por sua amizade, conselhos valiosos e por sempre acreditar em meu potencial. Há 17 anos, você foi meu aluno, e atualmente, porque assim quis o destino, nossos caminhos se cruzaram novamente de maneira surpreendente e maravilhosa. Seu apoio nessa caminhada e a generosidade de me hospedar em sua casa para que eu pudesse estudar sem preocupações refletem a essência da fraternidade e da cooperação mútua. Assim como as netas em “A Gaiola” que, com sua força e visão, abrem as janelas, você me ajudou a ultrapassar desafios acadêmicos e pessoais, fazendo com que meus “piados” reverberassem com liberdade.

À minha ex-orientadora Dr<sup>a</sup> Márcia Maria de Melo Araújo, pelo acolhimento e orientação inicial, os quais foram decisivos para o começo deste percurso. Como as pioneiras que trilharam caminhos antes de nós, sua direção foi indispensável para que eu pudesse embarcar nesta trajetória com confiança e discernimento. Sua sabedoria e suporte contínuo me encorajaram e aproveitar as oportunidades que surgiram ao longo do trajeto. Sou imensamente grata pela sua dedicação!

Aos professores maravilhosos do curso, gratidão pelo conhecimento partilhado e pelas diretrizes determinantes para a elaboração desta pesquisa. Ao Programa, à coordenação e ao secretariado, obrigada pelo apoio constante e pela eficiência na condução das atividades acadêmicas. Assim como as heroínas nas narrativas encontram orientadores em suas jornadas, vocês iluminaram meu percurso, auxiliando-me a encontrar novas perspectivas e a ampliar saberes sobre a condição feminina na sociedade e na literatura.

Aos membros da banca de Qualificação, Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro e Dr. Samuel Carlos Melo, minha sincera gratidão pelo empenho e olhar crítico, que aprimoraram este trabalho. Suas

indagações e sugestões foram fundamentais para melhorias na pesquisa e me impulsionaram a ir além dos limites pré-estabelecidos. Da mesma forma que as protagonistas das tramas de Augusta Faro enfrentam desafios e superam adversidades, vocês me incentivaram a indagar, ponderar e aprimorar minhas análises, reestruturando esta dissertação em um estudo mais robusto e significativo.

Aos meus colegas de turma, obrigada pelo suporte constante e pela camaradagem ao longo desta caminhada. Os diálogos, trocas de ideias, conversas aleatórias, gargalhadas e incentivo mútuo foram valiosos para a continuidade desta trajetória. Tal como as personagens femininas de Faro se fortalecem na união e na solidariedade, nossas interações fomentaram um ambiente de aprendizado e crescimento conjunto, o que tornou a “friagem” mais amena.

Agradeço a todos que, de forma direta e indireta, colaboraram para a realização deste trabalho. Cito dois nomes para representar todos os demais: Dr<sup>a</sup> Fabiana Souza Valadão de Castro e Dr. Samuel Carlos Melo. As palavras de encorajamento, convites para novas oportunidades e apoio recebidos de vocês foram substanciais nos momentos em que mais precisei. Gostaria de externar que foram verdadeiros divisores de água na minha história. Cada um de vocês, à semelhança das personagens dos contos, trouxe consigo a força da união e a capacidade de transformar realidades.

À minha querida família, pai, irmã, irmão, tios, afilhados, sobrinhos, primos, cunhadas, minha profunda gratidão. Mesmo sem compreenderem muito bem este processo acadêmico, vocês sempre torceram e rezaram por mim. As preces, apoio e amor dedicados foram fonte permanente de força e incentivo, fortalecendo-me para que pudesse seguir em frente e alcançar esta conquista. Agradeço de coração por estarem ao meu lado em todas as circunstâncias.

Em lembrança de minha querida sogra, Maria Rosa Braga, que nos deixou durante a escrita deste trabalho. Uma mulher determinada, que não se deixava enclausurar pelas gaiolas da vida. Firme e independência sempre me inspirou e sua influência, mesmo que não presente fisicamente, continua a me encorajar e motivar. Agradeço por todo suporte e por ser exemplo de resistência e liberdade. Sua memória continuará viva eternamente em nossos corações.

Intencionalmente reservei para o final o agradecimento à minha incrível mãe, uma das mulheres mais fortes que conheço. Batalhadora e independente, a senhora é um paradigma de resistência e coragem

para mim. A força e a determinação da senhora foram relevantes para minha formação e para que eu pudesse alcançar esta realização. Sou grata por cada orientação, por cada palavra de apoio e por ser uma inspiração permanente em minha vida. A senhora sempre aconselhou suas filhas a desvencilhar-se das amarras do patriarcado, e essa conquista é também um reflexo dos valores e da sabedoria da senhora.

Que este estudo seja uma celebração da solidariedade e da ação coletiva na busca por um futuro mais justo e equânime, para que as vozes sejam ouvidas e respeitadas.

**MUITO OBRIGADA A TODOS!**

*O sol há de brilhar mais uma vez  
A luz há de chegar aos corações  
Do mal será queimada a semente  
O amor será eterno novamente  
É o juízo final  
A história do bem e do mal  
Quero ter olhos pra ver  
A maldade desaparecer  
O sol há de brilhar mais uma vez  
A luz há de chegar aos corações  
Do mal será queimada a semente  
O amor será eterno novamente  
É o juízo final  
A história do bem e do mal  
Quero ter olhos pra ver  
A maldade desaparecer  
O sol há de brilhar mais uma vez  
A luz há de chegar aos corações  
Do mal será queimada a semente  
O amor será eterno novamente  
O amor será eterno novamente*

Clara Nunes

BRAGA, Cleisa Maria Coelho. “*Elas abriram todas as janelas e vejo que o sol entra com vontade*”: representações femininas em *A Friagem* de Augusta Faro. 2024. 107 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura, e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2024.

## RESUMO

Esta pesquisa analisa as representações femininas no discurso ficcional da obra *A Friagem*, da escritora goiana Augusta Faro, tendo como ponto de partida quatro contos da autora. A hipótese central investiga de que modo os contos em estudo representam as personagens femininas, se mantendo ou rompendo com estereótipos sociais. Utilizando uma abordagem interdisciplinar, explora como as personagens femininas se manifestam, resistem e respondem às dinâmicas de poder e às questões de gênero presentes nas narrativas. Trata-se de uma análise literária, baseada nos pressupostos da pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, dividida em três capítulos que discutem os contos selecionados a partir de três categorias: submissão, representação feminina e patriarcado. A justificativa para esta pesquisa reside na importância de ressaltar a literatura que evidencia a luta feminina, oferecendo um olhar crítico sobre a emancipação feminina em contextos opressivos. Ancorada em referências teóricas como Simone de Beauvoir (1967; 1970), Pierre Bourdieu (2021), Stuart Hall (2011), Heleieth Saffioti (2016), Gilberto Mendonça Teles (1995; 2007), Judith Butler (2017), Michelle Perrot (2010), Gerda Lerner (2019), dentre outros, a pesquisa busca ainda compreender como as vozes femininas emergem no universo literário de Augusta Faro e como contribuem para um debate sobre a condição da mulher na literatura e na sociedade.

**Palavras-chave:** Conto. Representação feminina. Patriarcado. Augusta Faro.

BRAGA, Cleisa Maria Coelho. *“Elas abriram todas as janelas e vejo que o sol entra com vontade”*: representações femininas em *A Friagem* de Augusta Faro. 2024. 107 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura, e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2024.

### **ABSTRACT**

This research analyzes the female representations in the fictional discourse of the work *A Friagem* by the Goian author Augusta Faro, focusing on four of her short stories. The central hypothesis investigates how the stories under study represent female characters, either maintaining or breaking social stereotypes. Using an interdisciplinary approach, it explores how female characters manifest, resist, and respond to power dynamics and gender issues present in the narratives. This is a literary analysis based on the principles of qualitative bibliographic research, divided into three chapters that discuss the selected stories from three categories: submission, female representation, and patriarchy. The justification for this research lies in the importance of highlighting literature that showcases the female struggle, offering a critical perspective on women's emancipation in oppressive contexts. Anchored in theoretical references such as Simone de Beauvoir (1967; 1970), Pierre Bourdieu (2021), Stuart Hall (2011), Heleieth Saffioti (2016), Gilberto Mendonça Teles (1995; 2007), Judith Butler (2017), Michelle Perrot (2010), Gerda Lerner (2019), among others, the research also seeks to understand how female voices emerge in Augusta Faro's literary universe and how they contribute to a debate on the condition of women in literature and society.

**Keywords:** Short story. Feminine representation. Patriarchy. Augusta Faro.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 O GÊNERO CONTO EM GOIÁS E A ESCRITORA AUGUSTA FARO .....</b>	<b>16</b>
1.1 A teoria e o universo do gênero conto .....	16
1.2 A trajetória do conto em Goiás: um retrospecto historiográfico.....	21
1.3 A contística de Augusta Faro: o feminino como ponto de partida.....	34
<b>2 FIGURA FEMININA EM AUGUSTA FARO .....</b>	<b>41</b>
2.1 A submissão feminina e o sofrimento solitário da mulher .....	41
2.2 A mulher objeto: do luxo ao lixo .....	52
2.3 A presença masculina: a mulher fria a espera de um homem para aquecê-la.....	63
<b>3 A ESPERANÇA HÁ DE BRILHAR: DA SUBALTERNIDADE À LIBERDADE – AS     GAIOLAS DO PASSADO, PRESENTE E FUTURO.....</b>	<b>76</b>
3.1 A gaiola como metáfora do patriarcado .....	76
3.2 A repetição de velhos costumes: a continuidade da violência contra as mulheres .....	83
3.3 A esperança de dias melhores para as gerações que não de vir .....	89
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

Estudar a literatura brasileira produzida em Goiás é de grande importância, pois por meio dela é possível descobrir, de forma geral, diversos aspectos sobre a cultura, os fatos históricos e as percepções pessoais, apresentadas de maneira metafórica nas obras de alguns autores e autoras. Por intermédio dessa literatura, compreende-se também como a linguagem e a estética abordadas manifestam a construção do pensamento social, ao evidenciar suas próprias reflexões, crenças, jeito de ver a vida e de estar no mundo (Candido, 200).

Por esse motivo, a riqueza existente nas produções específicas de cada região favorece a compreensão de como o Estado desenvolveu-se em relação à literatura, bem como as relações sociais, culturais e históricas que se subscrevem no texto literário. Sabendo que cabe a cada grupo reivindicar seu lugar de fala, intencionou-se uma pesquisa que tornasse os pesquisadores sujeitos vocais da literatura goiana e pudesse esclarecer em que medida a escrita de autores e autoras goianos contribuem para a representação da própria identidade e do grupo em que se inserem. Isso implica dizer que o estudo literário é uma das possibilidades de compreensão dos fatos históricos, tais como a participação das mulheres na vida social, ou das políticas do feminino frente à dominação masculina.

A escrita de autoria feminina estará em evidência nessa investigação, que toma como recorte temático de estudo a contística de Augusta Faro e suas personagens mulheres. Rememora-se que a história da mulher na literatura e na sociedade é de batalhas, imposições e exclusão dos espaços formais de construção do pensamento, seja ele literário ou científico. Analisar essa escrita é fundamental para entender de que forma as mulheres têm se valido da literatura como veículo de resistência e autoexpressão, contestando as normas patriarcais e buscando criar novos espaços de representação.

A justificativa para esta pesquisa está na relevância de salientar a literatura que reflete a luta feminina, apresentando uma visão crítica e encorajadora sobre a emancipação das mulheres em situações opressivas. Em um cenário onde as vozes femininas muitas vezes são silenciadas, torna-se imperativo estudar obras que não só descrevem essa realidade, mas igualmente celebram a força e a resistência das mulheres. A literatura, nesse aspecto, emerge para promover a conscientização e a mudança social.

A linguagem transgressora de Augusta Faro abre um leque de questionamentos a respeito dos modelos e padrões de comportamentos impostos socialmente à mulher. Tal linguagem descortina

os dilemas arraigados às personagens femininas: medos, decepções, desejos, alegrias, submissões e externam as vozes silenciadas pelo patriarcado. E, a cada cortina que se abre, a escritora vem ocupando cenários e se tornando referência de vozes femininas, da literatura contemporânea, que rompem estereótipos subalternizados.

Nesta pesquisa, optou-se pela escrita de Augusta Faro Fleury de Melo, autora que iniciou na poesia e posteriormente dedicou-se à prosa, especificamente aos contos. Embora seja reconhecida por seu pioneirismo na poesia, neste estudo escolheu-se como *corpus* o livro de contos *A Friagem*, originalmente publicado em 1998. A justificativa para tal seleção centra-se na ideia do recorte para a análise, qual seja: as personagens femininas e suas identidades ao longo do texto. De acordo com Britto e Anjos (2014, p. 7),

apesar da escritora goiana ter iniciado na poesia e na literatura infanto-juvenil é indiscutível que sua contística reunida em *A Friagem* (1998) [...] repercutiu no campo literário ao ponto de extrapolar as fronteiras regionais e ser reconhecida por uma parcela da crítica como uma das linhas de força da literatura de autoria feminina contemporânea.

Augusta Faro contribuiu e contribui para promoção da literatura em Goiás, desvendando em sua produção literária a cultura, as crenças, o contexto político e social, bem como marcas do fantástico e do maravilhoso em sua contística por meio do insólito. Isso também se deve à globalização vivida no atual século que propiciou o deslocamento das barreiras culturais e identitárias provenientes do macro número de informações recebidas na sociedade.

No contexto dessa abordagem, selecionou-se como objeto de pesquisa a representação do gênero feminino no livro *A Friagem*, de Augusta Faro. Com a seleção do *corpus*, e amparada pelos estudos de gênero, dos feminismos e das representações, será possível compreender as continuidades e as reelaborações das identidades de gênero apontadas nos contos da seleção literária em foco. As produções escolhidas para o presente estudo – “A Ceia de Aninha”, “A Friagem”, “Saco de Lixo” e “A Gaiola” – têm como mote justamente esta posição: romper estereótipos arraigados ao ser mulher. E, também, pensar de que maneira a voz feminina é usada para romper tais estereótipos que aniquilam a essência feminina. Dessa forma, procurou-se perceber em que medida as referidas produções selecionadas cumprem com esse propósito.

Em virtude dessas considerações e outras correlatas, este estudo objetiva analisar as personagens femininas sob a perspectiva dos estudos de identidade. O intuito foi constatar a representação feminina em suas múltiplas vertentes, como retratado nos contos escolhidos para esse estudo. Neles, Augusta Faro constrói histórias que revelam as lutas e resistências das mulheres contra as imposições patriarcais, destacando como elas confrontam e alteram os papéis tradicionais que lhes

são designados. Buscou-se também uma possível desmistificação da construção de papéis histórico-contextuais, sociais e culturais entrelaçados às personagens femininas na contística de Augusta Faro, evidenciando como a autora faz uso da ficção para interrogar e redefinir as identidades femininas em um contexto de opressão.

Considerando esse cenário, a identidade tem sido tema recorrente em diversos espaços sociais contemporâneos. No entanto, é no âmbito acadêmico que essa questão se desdobra com maior intensidade, sendo amplamente debatida por especialistas que intencionam problematizá-la em relação aos contextos linguísticos e sóciopolítico-culturais. Sob essa perspectiva, o gênero, um dos determinantes primários da constituição de identidade, tem atraído significativa atenção. O conceito de gênero, que alude às interações sociais entre os sexos, é formado através das práticas discursivas, enquadrando as dimensões femininas e masculinas dentro das estruturas de poder.

A literatura e sua relação com a sociedade oferecem possibilidades de compreender as nuances, os desafios e as transformações que se manifestam nas narrativas. Sob o prisma da produção literária brasileira, o gênero narrativo conto se destaca como uma forma artística que, apesar de sua brevidade, possui a capacidade de refletir sobre as intrincadas teias da experiência humana. Este estudo lança um olhar atento para o universo do conto, gênero que permite explorar temas complexos de maneira concisa e impactante. Focaliza-se na goiana Augusta Faro, autora de *A Friagem*, uma coletânea de contos em que os fios de significados são tecidos mediante as várias e instigantes representações femininas presentes em seus enredos.

O estudo desdobra-se em três capítulos, cada qual explorando uma dimensão específica das narrativas de Augusta Faro. No primeiro capítulo, adentra-se o terreno teórico do conto, ressaltando sua caracterização e importância como veículo literário. Além disso, traça-se a trajetória histórica do gênero conto em Goiás, tecendo um panorama que situa a produção literária de Augusta Faro dentro de um contexto mais amplo e culturalmente significativo.

No segundo capítulo, as análises se fixam na figura feminina, fio condutor essencial em grande parte das narrativas de Augusta Faro. Exploram-se as múltiplas facetas das representações femininas em seus contos, abordando temas como a submissão, o sofrimento solitário e a objetificação da mulher. Por meio das discussões, destacam-se as complexidades das experiências femininas em uma sociedade permeada por padrões de gênero e estereótipos/condicionamentos estabelecidos culturalmente. O estudo dessas personagens mostra como a autora desconstrói esses estereótipos, apresentando mulheres que, mesmo diante dos desafios, encontram formas de resistência e autoafirmação.

No terceiro capítulo, esta investigação explora o tema da esperança, valendo-se de como as narrativas de *A Friagem* revelam personagens femininas confinadas em realidades subalternas, que mesmo assim, vislumbram a possibilidade de liberdade e transformação. A análise foca em como a escrita de Augusta Faro transcende as circunstâncias adversas, destacando uma crença inerente na capacidade de mudança, tanto para as personagens quanto para a sociedade. Neste universo, a esperança não é vista apenas como uma aspiração abstrata, mas sim como força motriz essencial que motiva as personagens a lutar por um futuro melhor.

Cada um desses contos desvenda, de maneira singular, as complexidades humanas, especialmente sob a perspectiva feminina. Essas histórias revelam a abordagem da autora no que tange à questão do gênero, proporcionando compreender a transformação e a busca pela liberdade das mulheres em suas tramas envolventes. Ao desvelar as representações femininas nos quatro contos selecionados, este estudo oferece além da apreciação escrita literária de Faro, como também contextualiza suas narrativas dentro do panorama literário e sociocultural mais amplo da literatura brasileira contemporânea. As análises apresentadas enriquecem a compreensão das complexidades da experiência feminina e realçam a força da literatura para a reflexão e a transformação.

Para reforçar a base teórica desta pesquisa, ancorada em referências teóricas como Julio Cortázar (2006), Magalhães Jr (1972), Simone de Beauvoir (1970, 1967), Pierre Bourdieu (2021), Stuart Hall (2011), Heleieth Saffioti (2016), Gilberto Mendonça Teles (1995, 2007), Judith Butler (2017), Michelle Perrot (2010), Gerda Lerner (2019), dentre outros, a pesquisa visa compreender como as vozes femininas aparecem na esfera literária de Augusta Faro e como elas enriquecem um debate sobre a posição da mulher na sociedade e na literatura. A seleção dessas referências teóricas é responsável por embasar a análise crítica das narrativas, fornecendo diferentes ângulos e estratégias que fortalecem o estudo.

Na dissertação, a análise dos teóricos evidencia diversas linhas de investigação que ampliam o entendimento sobre o conto e as questões de gênero e estrutura social. Julio Cortázar (2006) oferece uma discussão sobre o significado e a estrutura do conto, realçando a capacidade de transcender os contornos superficiais do enredo para criar narrativas impactantes. Magalhães Jr (1972) foca na definição do conto e destaca a importância de manter suas características inerentes, garantindo a integridade do gênero. Por sua vez, Teles (2007) explora o desenvolvimento do conto goiano, colocando em evidência a importância das mulheres escritoras e sua valorização, o que fortalece o contexto histórico e cultural do conto na região.

No campo das questões de gênero e estrutura social, os aportes teóricos de Simone de Beauvoir (1970, 1967), Pierre Bourdieu (2021), Stuart Hall (2011), Heleieth Saffioti (2016), Judith Butler (2017), Michelle Perrot (2010) e Gerda Lerner (2019) constituem base sólida para uma análise crítica das narrativas. Beauvoir e Saffioti salientam a subjugação histórica das mulheres e a configuração social dos papéis de gênero, ao passo que Bourdieu e Hall disponibilizam visões sobre as estruturas de poder e identidade cultural. Butler avalia a performatividade de gênero, e Perrot e Lerner adicionam uma abordagem histórica sobre o papel e a imagem das mulheres na sociedade. Essas teorias elucidam as intrincadas conexões entre gênero, poder e cultura nas obras investigadas, alicerçando ainda mais o estudo.

A escolha de iniciar cada título e subtítulo com a letra “A” é justificada, explicando a lógica por trás dessa preferência formal. Esta decisão não é meramente estilística, mas tem por objetivo destacar a unidade temática da dissertação, enfatizando o âmago das representações femininas e a persistência dos temas abordados. Ademais, debate-se a pertinência do enfoque na figura da mulher na obra da referida escritora, esclarecendo as razões que sustentam essa escolha temática na investigação literária. Ao adotar essa abordagem, a dissertação não só agrega valor ao campo dos estudos literários, assim como para os estudos de gênero, entregando uma análise abrangente que dialoga com diferentes áreas do conhecimento.

## 1 O GÊNERO CONTO EM GOIÁS E A ESCRITORA AUGUSTA FARO

O presente capítulo tem como propósito discutir o gênero conto e sua complexidade conceitual e histórica. Inicialmente, serão expostos a teoria e o universo que envolvem esse gênero literário, a fim de compreender suas peculiaridades. Em seguida, realiza-se uma análise da presença e transformação do conto em Goiás, contextualizando suas manifestações. Nesse contexto, é dedicada atenção especial à obra de Augusta Faro, destacando-se o papel central do feminino em suas narrativas. Investiga-se como as personagens femininas são construídas pela autora, explorando-se as estruturas narrativas e as implicações simbólicas delas. Assim, este capítulo fornece subsídios teóricos e históricos para compreensão da contística de Augusta Faro, considerando-se o fio condutor representado pelo feminino em sua obra.

### 1.1 A teoria e o universo do gênero conto

Embora o foco desta pesquisa seja o estudo das representações femininas presentes nos contos selecionados, quais sejam: “A Ceia de Aninha”, “Saco de Lixo”, “A Friagem” e “A Gaiola”, da obra *A Friagem*, de Augusta Faro, é importante considerar outras relações que caracterizam os contos em questão, relacionando-os à teoria do conto e analisando como a autora utiliza as estruturas narrativas específicas para elaborar sua contística e em que medida se sobressai a presença de personagens femininas inseridas nesse contexto.

Vale ressaltar que o objetivo deste trabalho não é aprofundar na teoria do conto, no entanto, é fundamental destacar a relevância da compreensão deste gênero e enfatizá-lo como objeto de pesquisa. A escolha deste como ponto de partida para o estudo justifica-se não apenas por compreender sua estrutura literária, mas também por constatar a sua contribuição para a formação cultural e intelectual dos leitores, fazendo-os refletir sobre questões vivenciadas no cotidiano (Gotlib, 2006). O conto é uma forma de narrativa que tem origens antigas, deriva-se do verbo latino *computare*, que remete à ideia de contar (Gotlib, 2006). Segundo Jesualdo (1983), na preceptiva literária, contar equivale a fazer um cômputo, ou seja, narrar fatos provenientes da imaginação popular. De acordo com o mesmo autor (1983, p.112),

o conto é a tradução de fatos ou invenções geralmente da imaginação de seu criador, mas recolhidos da experiência popular, inspirados em sucessos reais, por vezes na história, em que esse sentido fatalista e inexorável da lenda já não pressiona o desenvolvimento do conhecimento que se transmite – da palavra, em imagem viva e animada, surgiu o mito e deste nasceu o conto.

Desde então, essa forma de contar histórias se desenvolveu, tornando-se um gênero literário apreciado por muitos leitores. Com estrutura concisa, o conto é capaz de transmitir uma experiência narrativa completa em poucas páginas, fazendo uso de técnicas literárias complexas e habilidades narrativas apuradas (Gotlib, 2006).

O conto, além de ser a forma mais antiga da literatura de ficção, é também a mais amplamente disseminada, estando presente mesmo entre povos que não possuem conhecimento de linguagem escrita. Essa disseminação generalizada do conto está intrinsecamente ligada à sua natureza oral e à transmissão de geração em geração por meio de narrativas contadas e recontadas. Na Antiguidade, o conto possuía uma dualidade em sua forma de apresentação. Isso porque era capaz de se manifestar como história independente, com estrutura autônoma, ou ainda, poderia ser inserido incidentalmente no corpo de uma narrativa mais extensa (Magalhães Jr, 1972).

Sobre a ficção literária, Magalhães Jr (1972) destaca que essa forma narrativa tem por finalidade “narrar uma história, que tanto pode ser breve como relativamente longa, mas obedecendo num e noutro caso a certas características próprias do gênero” (1972, p. 10). Contudo, independentemente do tamanho, essas narrativas devem respeitar características distintas que são próprias do gênero. Tal abordagem permite ao leitor explorar a versatilidade do conto e compreender como sua essência está intimamente ligada à habilidade de criar enredos envolventes, sem ter em conta sua duração.

A ênfase de Magalhães Jr (1972) na importância de respeitar as características intrínsecas do gênero ressalta a identidade singular do conto como forma literária única e significativa. A referida visão convida a apreciar a riqueza dessa manifestação literária, que tem o poder de cativar e emocionar os leitores em um curto espaço de tempo, enquanto preserva sua autenticidade e seu valor artístico.

Ao revisar a tradição do conto, Poe (2004) evidencia que tanto para os contistas quanto para os críticos, o início e o desfecho da narrativa são de importância crucial para o gênero. É imperativo eliminar quaisquer divagações ou ambientações desnecessárias ao compor um conto bem-sucedido. De fato, na tradição oral, a expressão “era uma vez”, frequentemente utilizada para inaugurar uma narrativa, substitui qualquer exigência prévia de descrever o cenário, conduzindo diretamente à ação, seja ela de natureza física ou psicológica.

“Era uma vez” contém significado que transcende as limitações do tempo cronológico, unindo de forma única o passado mítico a um presente singular no momento da narrativa, bem como criando conexão especial com aqueles que ouvem a história (Machado, 2004). Assim, a expressão “era uma vez” adquire dimensão que vai além do tempo, encontrando seu lugar no domínio da

imaginação, onde a distinção entre o passado e o futuro perde o sentido datado e linear, e emerge como narrativa atemporal (Machado, 2004).

Na era medieval, narrativas com traços análogos eram categorizadas com variados termos, englobando fábulas, apólogos, exemplos, provérbios, façanhas e novelas (Magalhães Jr, 1972). Com o surgimento do Renascimento, a terminologia começou a ser utilizada para descrever histórias de natureza simples, tais como o chiste, a anedota e os casos curiosos, muitas vezes provenientes de tradições orais, de caráter popular ou envoltas em elementos fantasiosos.

No século XVIII, os românticos retomaram o termo para designar narrativas de cunho fantástico. Posteriormente, na segunda metade do século XIX, o conto conquistou notoriedade como gênero literário de prestígio, consolidando sua relevância no âmbito literário e preservando esse reconhecimento até os dias atuais (Magalhães Jr, 1972).

Diante dessas mudanças no cenário literário, vale ressaltar que o conto surge de uma tradição milenar da oralidade, que precedeu a escrita e a urbanização. A datar de os tempos mais remotos, a tradição oral ocupava lugar especial nas culturas primitivas, desempenhando diversos papéis, desde a transmissão de conhecimentos até a explicação de fenômenos naturais e sociais (Magalhães Jr, 1972). O conto, como parte desse universo discursivo, tem particularidades que o tornam ainda mais atraente ao leitor. O contato do homem com a narrativa, seja ela transmitida oral ou textualmente, cria um espaço no qual é possível explorar ideias inovadoras, refletir sobre a vida, experimentar realidades e imaginar um mundo diferente. É essa abertura do imaginário que torna o conto em um gênero tão valorizado e apreciado até os dias de hoje. (Gotlib, 2006).

Ao traçar a cronologia da escrita do conto, é necessário ter cautela ao lidar com os aspectos formais que o envolvem. Isso ocorre porque, ao se aprofundar na teoria, corre-se o risco de sufocar a própria existência do conto (Magalhães Jr, 1972). No entanto, essa é uma luta que vale a pena ser travada, pois o resultado do diálogo entre teoria e escrita é o próprio conto, uma obra que pode ser descrita como "um tremor de água dentro de um cristal", como bem salienta o escritor argentino Júlio Cortázar (2006, p.150):

Se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes.

Na visão de Cortázar (2006), o conto é considerado peça literária ímpar, pois seus primeiros estudiosos foram capazes de criar narrativas artisticamente enquanto refletiam sobre elas, gerando um acervo de conhecimentos sobre sua estrutura, sua densidade e sua extensão. Dessa forma, é possível estabelecer a combinação entre a teoria e a criação literária.

Pautando-se no conto moderno, especificamente aquele que surge com Edgar Allan Poe, percebe-se a defesa da economia de meios. Como bem ressaltado por Italo Calvino (1991) em seu livro *Por que Ler os Clássicos*, Poe é considerado um dos pais do conto moderno, pois trouxe nova perspectiva para a forma narrativa curta. Seus contos, como “O Gato Preto” e “O Coração Delator”, são exemplos marcantes da sua habilidade em criar uma atmosfera envolvente e explorar a psicologia humana em poucas páginas (Calvino, 1991).

Essa economia de meios presente no conto moderno tem como objetivo criar uma narrativa concentrada em poucos elementos, mas que transmita densidade e profundidade capazes de deixar o leitor imerso na história. O conto é, portanto, uma arte de síntese e precisão, exigindo que cada palavra seja cuidadosamente escolhida para transmitir a ideia desejada (Gotlib, 2006). Dessa forma, o contista deve ter a sensibilidade aguçada para a escolha dos elementos que compõem seu texto e a capacidade de desenvolvê-los de maneira coerente e satisfatória, sem perder o ritmo e a tensão narrativa (Cortázar, 2006).

A respeito da essência do papel do conto, Alfredo Bosi (1978) afirma que este gênero realiza de maneira singular o destino da ficção contemporânea brasileira. Situado entre as demandas da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, o conto assume formas de notável diversidade. Por vezes, assemelha-se a documento folclórico quase autêntico, outras vezes como crônica quase real da vida urbana, ou ainda como drama quase cotidiano da burguesia, ou mesmo como poema quase derivado do imaginário. Nessa perspectiva, segundo Bosi (1978), o conto se entrega às festas da linguagem, revelando-se uma escrita brilhante e refinada.

A multiplicidade de configurações assumida pelo conto tem gerado e ainda gera inúmeras discussões a respeito de sua verdadeira natureza. Mas afinal, o que é um conto? Em resposta a esse questionamento, Mario de Andrade, por exemplo, apresentou sua perspectiva, afirmando que “conto é aquilo que o autor chama de conto” (apud Magalhães Jr, 1972, p.12). Para Magalhães Jr (1972), “o conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. [...] A linha do conto é horizontal: sua brevidade não permitiria que tivesse um sentido menos superficial” (1972, p. 10). Já Poe considera que “o conto fornece a melhor oportunidade em prosa para a demonstração do talento em seu mais alto grau” (Kiefer, 2004, p. 185),

acrescenta ainda que “o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor” (Kiefer, 2004, p. 193). De acordo com as observações de Cortázar (2006), o conto breve exhibe presença impactante que se instaura desde os primeiros parágrafos, exercendo fascínio irrefutável sobre o leitor. Essa capacidade de envolver reside na economia da narrativa, a qual, longe de diminuir a relevância do conto, enaltece-o.

Para o contista argentino, “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai além da pequena e às vezes miserável história que conta” (Cortázar, 2006, p. 153). Assim, um conto é significativo quando transcende os contornos superficiais do enredo, tornando-se a manifestação de uma faceta essencial da condição humana. Sua significação está diretamente relacionada ao tema abordado e à seleção criteriosa de incidentes que ultrapassam o mero aspecto anedótico.

Partindo dessa visão, para Cortázar (2006), não há temas com maior ou menor significância. O que diferencia um conto bem-sucedido de um mal-sucedido é a maneira como o tema é trabalhado literariamente. Quanto menos relevantes forem os elementos circunstanciais presentes no conto, maior será sua capacidade de alcançar uma dimensão representativa, desde que seja bem elaborado. Cortázar arremata apontando que as obras mais memoráveis do gênero conto são aquelas que se incorporam como cicatrizes indeléveis em todo leitor merecedor. Essas narrativas são retratadas como criaturas vivas, organismos completos e ciclos fechados, capazes de respirar vida própria (Cortázar, 2006).

Diante desse enfoque, o conto contemporâneo muitas vezes apresenta estrutura não linear, rompendo com a linearidade tradicional da narrativa. O autor pode utilizar técnicas como *flashbacks*, analepses e prolepses para criar uma narrativa fragmentada, que desafia o leitor a construir sua própria interpretação dos eventos (Genette, 1995). Tais técnicas podem intensificar ainda mais a densidade e a profundidade da história, pois o leitor precisa se envolver ativamente na construção da trama. Entretanto, é imprescindível atentar-se para não construir narrativa confusa e incoerente, visto que a complexidade não deve comprometer a clareza e a coesão do texto. Nesse sentido, o conto contemporâneo representa um desafio frequente para o contista, visto que exige harmonia entre precisão, profundidade e originalidade para a criação de uma obra singular e impactante (Cortázar, 2006).

Nesse contexto, é válido ressaltar que o conto é uma forma de narrativa que apresenta diversas possibilidades de leitura e análise. Além disso, sua brevidade e concisão transformam-no em escrita eficiente para abordar temas complexos e apresentar reflexões profundas (Gotlib, 2006).

A investigação da obra contística de Augusta Faro, ao levar em conta os fatores relacionados à categorização dos contos, procura identificar as características essenciais e recorrentes nos principais elementos narrativos. Não se examina a obra como um todo, mas sim contos específicos, o que permite salienta, por exemplo, a diversidade de narradores presentes. Embora os narradores oscilem entre a primeira e a terceira pessoa, não se pode dizer que todos os contos de Faro utilizem unicamente de uma única perspectiva narrativa.

Os enredos dos contos de Faro são breves, porém variados, exceto “A friagem”, que continua em “Boca benta de paixão”. Em suas narrativas, a estrutura psicológica é tão bem elaborada quanto a de ação, apresentando conflitos, segmentos distintos e verossimilhança, o que possibilita revisão aprofundada (Gancho, 2002). As protagonistas são predominantemente femininas, retratando mulheres comuns de diversas faixas etárias, ao passo que as personagens secundárias englobam figuras como vizinhos, padres e pais, cumprindo papéis que vão de heróis a vilões. Em “A ceia de Aninha,” por exemplo, Dona Fia é apresentada tanto em suas características físicas quanto psicológicas, permitindo análise ampla e detalhada. A autora vale-se tanto do tempo cronológico quanto psicológico em seus enredos, tecendo intrincada estrutura temporal em suas narrativas. O espaço é majoritariamente doméstico, simbolizando o confinamento histórico da mulher em casa. Este cenário, embora físico, também incorpora uma carga emocional às narrativas, como em “A gaiola,” onde a vida enclausurada da narradora representa o casamento similar a uma gaiola.

Apesar de sua existência anterior à escrita e sua longa história, como forma literária, o conto só conquistou reconhecimento e autonomia a partir do século XX. O crescente número de antologias de contos tem revelado que esse gênero, que antes era considerado menos prestigioso em relação ao romance, conquistou uma posição de destaque e ganhou espaço significativo no cenário literário contemporâneo.

## **1.2 A trajetória do conto em Goiás: um retrospecto historiográfico**

A leitura de contos e narrativas da literatura brasileira produzida em Goiás desempenha papel significativo na compreensão e valorização das produções literárias do estado, especialmente considerando as dificuldades enfrentadas para o acesso a essas obras. Mediante o estudo dessas narrativas, é possível identificar os elementos constitutivos da produção literária, o que permite a compreensão dos fatores que moldaram a organização interna dessas obras, como diria Candido (2000). Além disso, a leitura dos contos goianos oferece oportunidade do “contato cultural inevitável,

misturando usos e costumes, crenças e tradições, numa legítima simbiose brasileira, ainda em via de processamento” (Teles, 2007, p. 53).

Nesse contexto, é possível observar as representações do feminino e o papel da mulher na sociedade goiana, compreendendo como foram retratadas ao longo do tempo, refletindo as normas sociais, os valores culturais e as expectativas da época em que as narrativas literárias surgiram. A representação feminina permite compreender como são as “relações sociais atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, vão construindo suas identidades, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e de estar no mundo” (Louro, 1997, p.28).

Essa abordagem contribui para uma visão mais abrangente da cultura e identidade do estado goiano, levando em conta perspectivas e vivências presentes nas narrativas literárias. Tal enfoque também viabiliza o estabelecimento de diálogos entre a literatura produzida em Goiás e outras produções literárias, promovendo maior disseminação e apreciação da riqueza cultural da região (Teles, 2007), incluindo a valorização do papel das mulheres escritoras e personagens que contribuíram para enriquecer o panorama literário local.

Contudo, apenas com o advento da publicação das primeiras obras literárias em Goiás em 1910, intitulada *Casos reais*, de padre Zeferino de Abreu - meio século após a escrita das obras ficcionais de Edgar Allan Poe, responsável por estabelecer as bases do conto moderno - que o gênero conto começou a se estabelecer no estado (Teles, 2007). Silva (1917) evidencia que

o primeiro conto goiano, de fato, é “*Irma*, assinado por Ismael Vaga e datado de 1893. Sabe-se que este era o pseudônimo de Mathias da Gama e Silva, que também era poeta. [...] Mas o primeiro livro de contos é mesmo o do padre Zeferino de Abreu, publicado em Cataguases, MG, em 1910. Começa, pois, aí a bibliografia do conto em Goiás. (Silva 1917; apud: Teles, 2007, p.151)

Essa tardia introdução do conto na literatura produzida em Goiás, referida por Teles (2007) na segunda edição de *O Conto Brasileiro em Goiás*, pode ser atribuída, em parte, a fatores geográficos, já que, naquela época anterior à era da comunicação, a distância espacial muitas vezes levava a um atraso na influência que os grandes centros literários exerciam sobre as regiões periféricas, como era o caso de Goiás. Consequentemente, a produção goiana demorou a se desenvolver e se consolidar, e só foi capaz de fazê-lo a partir de meados do século XX, quando a comunicação e a disseminação da informação se tornaram mais acessíveis.

Silva (1993) argumenta que a trajetória do conto em Goiás não ocorreu de maneira linear e progressiva, mas sim por meio de avanços e recuos, inovações e retrocessos, frequentemente

coexistindo com elementos populares e eruditos. A autora destaca a presença de características populares no conto goiano, sugerindo que a literatura do estado não se restringiu apenas ao cânone literário acadêmico. Silva (1993) defende que essa mistura de elementos populares e eruditos pode ser observada como característica marcante na produção literária goiana, o que evidencia a riqueza e diversidade da cultura local. Além disso, a autora enfatiza que o progresso do conto em Goiás foi influenciada por diversos fatores, incluindo a produção literária em outras regiões do país e do mundo, bem como as condições sociais, políticas e econômicas do estado.

Silva (1993) sustenta que é possível observar em contos goianos pelo menos três pares de oposições que permitem a classificação dos textos: cômico e trágico, popular e literário, rural e urbano. A autora expõe que as duas primeiras oposições parecem se fundir ou se sobrepor em várias obras e escritores. Dentre esses inclui-se Augusta Faro, reconhecida por sua habilidade em transitar entre o cômico e o trágico, bem como por incorporar elementos populares e literários em sua produção. Essas características podem ser observadas em seus contos, que frequentemente retratam a vida cotidiana e também as relações sociais e familiares.

Ao observar o período compreendido entre as décadas de 1910 a 1960 na literatura cômica goiana, é possível identificar obras de autores como Padre Zeferino de Abreu, que produziu trabalho pioneiro com ênfase na moralização, e Pedro Gomes, cujo foco era proporcionar diversão ao leitor. Ambos construíram histórias humorísticas que apresentavam narrativas curtas, sem desdobramentos ou complicações, protagonizadas por personagens que beiravam a caricatura e sem aprofundamentos psicológicos, assemelhando-se a anedotas e, portanto, provocando risos (Teles, 2007).

Cipriniano Tavares, cuja obra foi publicada após sua morte, no mesmo ano da publicação de *Casos Reais*, também utilizou de abordagem humorística em suas tramas. No entanto, de acordo com Silva (1993), ele se diferencia de seu contemporâneo pelo estilo de escrita, que pode ser facilmente comparado entre as obras de ambos ao se observar

a abertura de 'Vingança do Padre' e "A oração de São Marcos" para ficar evidente o estilo direto simples e o tom coloquial do primeiro conto e o polimento da linguagem, cheia de figuras de retórica, do segundo. Contudo, se compararmos os dois contos de Crispiniano Tavares entre si e o segundo deles, 'Quem semeia ventos colhe tempestades', com o do Padre Zeferino de Abreu, chegaremos à conclusão de que apesar de contemporâneos Crispiniano Tavares está mais avançado em termos literários. (Denófrio e Silva, 1993, p. 12).

Com a utilização de uma linguagem simples e coloquial, Zeferino de Abreu produz narrativa rápida e atraente, que prende a atenção do leitor durante toda a história. Além de empregar com habilidade a técnica de introduzir dois interlocutores externos à trama, que atuam como narrador e

ouvinte, respectivamente. Padre Zeferino de Abreu em seus *Casos Reais* já havia tentado abordagem semelhante, embora de forma hesitante, através da inserção de palavras e expressões destacadas que pareciam estranhas ao texto. Por outro lado, Crispiniano utiliza a fala do povo com mais naturalidade, mantendo o tom humorístico e optando por construção mais literária em vez de popular, além de situar suas histórias no ambiente rural e experimentar o uso do dialeto caipira (Silva, 1993).

Na trajetória da literatura produzida em Goiás, observa-se uma transição significativa nas formas narrativas. Esse processo culminou com a publicação do livro *Tropas e Boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos, sete anos após a publicação das obras de Zeferino de Abreu e Crispiniano Tavares (Silva, 1993). Hugo de Carvalho Ramos se destaca nessa trajetória como autor excepcional, responsável por importante contribuição na literatura da região, ao introduzir elementos fantásticos e fugir do modelo clássico em seus contos, como ele bem pontua:

Senti porém em boa hora que todos nós, moços da nova geração, devíamos cooperar, evitando escola e modismos inadequados ao nosso meio, na obra de alevantamento dos alicerces da nossa literatura brasileira, aproveitando o magnífico fundamento assente pelos nossos maiores, e por intermédio da Arte realizando essa tarefa patriótica que nossos políticos têm descuidado – o estreitamento cada vez mais íntimo dos vários departamentos da União, pela harmonia superior da mesma vibração de sentimentos e a mesma uniformidade de destinos. (Ramos, 1950, p. 223)

Sua obra mais conhecida, *Tropas e Boiadas*, publicada em 1917, é considerada marco na construção social de Goiás e ainda é festejada como uma das mais importantes produções literárias do estado. Os contos de Hugo de Carvalho Ramos apresentam elementos ficcionais, a exemplificar, a aparição do diabo em uma “Festa de São João” e a presença de uma bruxa misteriosa em ‘A Bruxa de Marinhos’. A natureza é frequentemente tratada como personagem principal, adicionando ainda mais elementos de mistério e imaginação às histórias (Denófrio; Silva, 1993).

Na obra em questão, o escritor retratou cenas de sua infância. Almeida (1985) afirma que, embora sua bibliografia seja composta somente por este livro de contos e por algo relacionado à sua obra poética, em seus enredos é possível notar a presença do lado humano, onde a paisagem e os problemas da região se entrelaçam de maneira indissolúvel. Essa perspectiva humanista confere caráter significativo aos contos de Carvalho Ramos, tornando importante registro da cultura e da identidade do povo goiano.

O foco do autor não se limita apenas à representação regional, mas vai além, ao se preocupar com “a sorte das criaturas. A natureza e os hábitos goianos, que evoca com amor, não lhe fazem esquecer que os tropeiros, boiadeiros e camaradas são sobretudo homens - homens que vivem ainda mais miserável que pitorescamente” (Teles, 2007, p. 49). Assim, a obra do autor adentra na condição

humana e revelando as dificuldades e adversidades enfrentadas pelas personagens em sua jornada. Ao explorar as nuances da vida desses homens, Hugo de Carvalho Ramos oferece ao leitor uma visão realista do cenário local, enriquecendo o panorama literário goiano com abordagem cuidadosa e empática.

Seguindo a tradição literária inaugurada por Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis faz sua estreia na literatura em 1944 com a publicação de *Ermos e Gerais* – uma coletânea de contos ambientada no meio rural. Adotou uma linguagem mais próxima do dialeto caipira, ainda encontrada em algumas regiões do interior do estado, visando uma expressão genuína e acessível ao cenário rural (Teles, 2007). Ademais, Bernardo Élis retrata de forma realista as mazelas e tragédias de uma sociedade desigual e manipulada por poderosos. Sua obra é apelo reivindicatório para que o homem esquecido dos governos, à mercê da dominação legitimada de seus senhores, tenha sua realidade exposta e suas condições de subsistência esmiuçadas (Almeida, 1985).

Acerca da literatura bernardiana, Almeida (1985) destaca a relevância atribuída pelo escritor ao estilo e à linguagem utilizada na construção de suas narrativas. A conexão entre o emprego estilístico da língua, com suas variações, e o realismo presente na obra se mostra fundamental para expressar as denúncias que o autor busca manifestar. Outra particularidade do escritor é o conceito de belo que, na escrita, foge do clássico e se manifesta por meio de uma paisagem estranha e mágica. Provalvemente, esse elemento se deve fato de ele ser

paisagista admirável, soube descobrir as possibilidades literárias das cidadezinhas do interior, encontrou aí a gente humilde do campo, conheceu os seus costumes, o estado miserável de desconforto físico e moral em que vivem os agregados, sujeitos a uma escravidão econômica de que muitas vezes nem sonham libertar-se ( Teles, 2007, p.66).

A exemplo disso, no conto “A enxada”, Élis transforma a ferramenta em elemento mágico, sem o qual a personagem torna-se frágil, como

farrapos humanos, [...] cujas mãos se transformam na enxada negada pelo patrão e se exibem como ‘duas bolas de lama, de cujas rachaduras um sangue grosso corria e pingava, de mistura com pelancas penduradas, tacos de unhas, pedaços de nervos e ossos’ (Teles, 2007, p.70, grifo do autor).

A partir dessa representação, o autor desafia o leitor a refletir sobre as desigualdades sociais e a explorar as profundezas das adversidades enfrentadas pelas personagens em suas jornadas.

De acordo com Teles (2007), outro aspecto importante em toda a obra de Bernardo Élis consiste na utilização dos tons expressivos da linguagem de Goiás, que são arcaizantes e peculiares em suas variações fonéticas e semânticas. Esses elementos linguísticos, por sua vez, têm a capacidade

de transmitir de maneira mais eficaz os estágios econômicos e sociais do homem rural, bem como os preconceitos tradicionais dos vilarejos e a trama quase anônima da luta pela vida. Assim, por meio dessa expressividade linguística característica, Élis constrói um retrato autêntico e vívido do ambiente rural goiano e de seus habitantes. A utilização de termos e expressões típicas da região não apenas enriquecem o texto literário, conferindo-lhe identidade única, mas também permite ao autor transmitir com maior veracidade os aspectos socioeconômicos e culturais presentes na vida das pessoas que habitam essas localidades.

Na *Antologia do conto goiano*, organizada por Darcy França Denófrío e Vera Maria Tietzmann Siva (1993), a ordem cronológica dos autores continua com Mário Rizério Leite, que publicou suas duas obras em 1951 e 1970, seguido por Léo Godoy Otero, com livros editados em 1954 e 1958 e Alaor Barbosa, que estreou em 1964. Seguidos estes por Bariani Ortêncio - escritor que situa a maioria de suas histórias no contexto regional e suas tramas parecem provir de fontes diversas, incluindo casos lendários e reais testemunhados ou contados por diferentes fontes. Apesar disso, sua obra não fica à margem do desenvolvimento do gênero na contística goiana. É interessante notar que, pela primeira vez nos contos goianos, surge um personagem infantil; coincidentemente retratado por Bariani Ortêncio e também por José J. Veiga, no ano de 1959. Nesse contexto, a criança alça voo, e juntos, nesse voo, o gênero narrativo conto ganha novos cenários literários (Teles, 2007).

A narrativa que surgiu de forma tímida e vagarosa cresce de modo ágil e impulsivo a partir dos anos 1950 para os anos 1960, mas é nos anos de 1970 que se revela o ápice dessa trajetória. Segundo Silva (1994, p.12), “Na evolução do conto goiano a virada para os anos 70 trouxe inovações temáticas e formais para narrativa curta e revelou um grande número de novos contistas contudo não se pode afirmar que isso tenha significado uma ruptura total com a produção anterior”. Consequentemente, o surgimento de novos contistas com suas propostas inovadoras possibilitou ampliação dos temas e estilos, enriquecendo a produção literária do estado.

E, dentre tantos percalços, esbarra com a inauguração de Brasília, festivais na TV, movimento *hippie*, o Cinema Novo, e a tão temida Ditadura Militar. Tais fatores, como elucida Silva (1994), propiciaram para que

a produção literária da época, submetida ao crivo implacável da censura, trouxe, pelo menos duas faces novas. Uma foi o *boom* verificado na produção de textos infantis, cujos autores, à semelhança do que fizeram Lobato décadas atrás, resolveram apostar nas novas gerações, despertando-lhes a consciência crítica. Outra face nova foi a emergência de textos narrativos na linha do fantástico e do absurdo, como as obras de José J. Veiga, por exemplo. Nos dois casos, os escritores, valendo-se da alegoria, externaram seu descontentamento com o regime e conseguiram passar incólumes sob o olhar míope da censura oficial. (Silva; Turchi, 1994, p. 14-15).

Nesse cenário histórico complicado, em Goiânia, emergia um movimento artístico composto por escritores, poetas, atores e artistas plásticos, com preocupações estéticas transitórias, mas cujo impacto foi urgente e duradouro. Segundo Siva (1994), esse grupo ficou conhecido como GEN - Grupo de Escritores Novos -, e esteve presente no período de 1963 a 1968. Sua atuação revolucionária buscou abrir novos horizontes para a expressão artística goiana.

Por meio de textos, performances, manifestos e obras visuais, o GEN desafiou convenções, promovendo ruptura com os padrões estabelecidos. Suas criações transbordaram ousadia, reflexão e experimentação, dialogando com as questões sociais e políticas do momento. O GEN foi um farol de criatividade e rebeldia, cujo legado ecoa até os dias atuais, ao inspirar gerações de artistas e contribuir com a cena cultural da região. Seu impacto transcendeu as fronteiras geográficas, deixando marca indelével na história da arte brasileira (Silva, 1994).

Embora mantivesse conexão com a temática regionalista que prevalecia, o GEN expandiu suas perspectivas ao se alinhar com artistas e intelectuais estrangeiros, captando as inovações estéticas trazidas pelo modernismo brasileiro. Nessa busca pela inovação narrativa, o grupo experimentava múltiplas formas de organizar o tempo, o espaço, a ação e o ponto de vista, de modo a produzir textos fragmentados e multifacetados. Por meio de uma abordagem plástica de simultaneidade de ações e da abolição do tempo convencional, os escritores do GEN desafiavam a compreensão tradicional, apesar de que nem sempre fosse de fácil compreensão para o leitor comum.

A preocupação central era a forma, surpreendente e inovadora, que caracterizava o estilo dos escritores do grupo GEN. Essa abordagem revela a contradição marcante dos anos de 1960, pois, ao mesmo tempo em que abraçavam uma postura renovadora e aberta, em sintonia com o seu tempo, negligenciavam em suas narrativas as questões sociais e políticas tão proeminentes na época (Silva; Turchi, 1994).

Durante o período de consolidação do conto em Goiás, presenciou-se a coexistência de avanços e recursos textuais complexos em termos de forma e riqueza simbólica ou psicológica, conforme relatam Silva e Turchi (1994). Paralelamente, destacaram-se contos de caráter regionalista que, pela simplicidade esquemática, remetiam às narrativas folclóricas. A maioria desses contos apresentava personagens planos, ações dispostas poeticamente na cronologia e desfechos previsíveis, mesmo quando surpreendentes (Silva; Turchi, 1994).

Embora se tenha adotado um critério cronológico e temático-estilístico para analisar o conto goiano, a história desse gênero literário pode ser compreendida mais claramente imaginando-se duas

linhas, segundo Teles (2007). Essas linhas têm suas origens em *Casos reais* (1910) e *Tropas e boiadas* (1917) e representam duas perspectivas teóricas, menos temáticas e mais expressivas. Assim, os contistas goianos se filiam estilisticamente a tais perspectivas.

Por esse viés, cabe lembrar que o desenvolvimento do conto goiano pode ser dividida em duas linhas distintas: a *primitivista* e a *intelectualista*. De acordo com a teoria proposta por Gilberto Mendonça Teles (2017), na linha primitivista, ou popular, que se desenvolveu a partir *Casos reais*, os contos retratam a vida no interior de Goiás e a cultura sertaneja, utilizando linguagem simples e direta, “despida de quaisquer intenções depreciativas” (Teles, 2007, p. 143). Destacam-se como pertencentes a essa linha autores, que conseguiram criar obras sólidas e atingir o melhor nível da literatura nacional, mesmo utilizando elementos comuns à língua portuguesa do Brasil. Dentre eles podem-se citar os seguintes escritores:

Pedro Gomes, Derval de Castro, Gelmires Reis, José Cruciano de Araújo, Mário Rizério Leite, Gumercindo Ferreira, João Batista Machado, Eduardo Jordão, Maria Paula Fleury de Godoy, Altamiro de Moura Pacheco, Cornélio Ramos, Ada Curado, José Mendonça Teles e o primeiro livro de W. Bariani Ortêncio. (Teles, 2017, p.143-144).

Na linha intelectualista, que se desenvolveu a partir de *Tropas e boiadas*, os contos retratam a vida nas cidades de Goiás e a modernização do estado, utilizando linguagem mais elaborada e sofisticada, tendo em foco “a consciência artística, a preocupação da forma – a arquitetura e a linguagem” (Teles, 2007, p.143). Sobressaem, nessa vertente, com produções mais escassas, escritores como “Hugo de Carvalho Ramos, [...] Bernardo Élis, Leo Godoy Otero, Waldomiro Bariani Ortêncio, José J. Veiga, Alaor Barbosa, Carmo Bernardes e mais recentemente na de Miguel Jorge e de Humberto Crispim Borges” (Teles, 2007, p.143), os quais conseguiram criar obras que refletem a complexidade da vida urbana e a diversidade cultural do estado.

Ainda dentro da linha intelectualista do conto goiano, destaca-se a contribuição da escritora Augusta Faro. Sua obra aventura-se em narrativas curtas, com linguagem e foco na consciência artística, trazendo à tona aspectos da realidade urbana enriquecendo a narrativa literária de Goiás. Construindo assim “um projeto *sui generis*: ao mesmo tempo lírica e transgressora, absurda e engajada, feminina e comprometida com os meandros da palavra. Ao optar pelo insólito e por protagonizar o feminino abriu um profícuo veio literário” (Britto; Anjos, 2014, p. 9).

Importante enfatizar que, em ambas as linhas, o conto goiano se destaca pela qualidade literária e pela capacidade de retratar a realidade local de forma original e criativa. Essas duas vertentes contribuem para a construção de narrativas únicas, através da qual os contistas proporcionam aos leitores imersão no universo goiano, valorizando a identidade do estado e

acrescentando elementos significativos à produção literária do Brasil.

No contexto literário de Goiás, além de notáveis escritores, também emerge a relevante figura da mulher escritora, que deixou sua marca na história da região. Marcas essas sublinhadas de longas datas, podendo ser revificadas, por volta de 1824, Cunha Matos, em seu relatório ao Rei de Portugal, escrevendo sobre as mulheres de Goiás, afirmou que

várias senhoras eram instruídas em História e tinham verdadeira paixão pelos livros, e algumas delas, por acanhamento, não mostravam o que sabiam e outras eram tão circunspectas que mal deixavam entrever que entendiam do assunto sobre o qual se conversava (Machado, 2000, p. 106-107).

Em diferentes abordagens acadêmicas, pesquisadores discutem a presença da mulher na vida literária e cultural, embora muitos concordem que a escrita feminina não tenha recebido a devida visibilidade ao longo do tempo. Gilberto Mendonça Teles, por exemplo, ao se referir sobre o cânone literário goiano, destaca sobretudo autores masculinos. Ele afirma que

Num possível cânone goiano eu inseriria o Hugo de Carvalho Ramos em primeiro lugar, com *Tropas e Boiadas*; ele é o grande escritor da inclusão de Goiás no cânone literário brasileiro [...] depois do Carvalho Ramos, eu diria que é o Bernardo Élis, com *Ermos e Gerais*, de 1944; [...] e, a seguir, Eli Brasiliense (com o seu Pium) por causa do seu esforço em construir em Goiás uma identidade literária com o romance. Entraria aí também o Carmo Bernardes, apesar de para mim sua obra ser apenas uma contrafação do Guimarães Rosa [...] Agora, com relação à poesia, acho que nosso grande autor – que o próprio goiano não conhece, às vezes lê um e outro poema, mas não vê a beleza que foi a obra de Antonio Félix de Bulhões, contemporâneo de Castro Alves. Ele exerceu também atividade política importante, ajudando na emancipação dos escravos. [...] Outro poeta que deveria ser estudado é o Leo Lynce, sem dúvida alguma, grande e importante poeta goiano. De lá para cá – quer dizer, o Leo Lynce é de fins da década de 1930 –, houve também o José Godoy Garcia, o Afonso Félix de Sousa e, claro, a Cora Coralina [...]. (Teles, 2017, p. 229-232).

Notadamente, Machado acredita que as prováveis causas para que a escrita feita por mulher passasse a ter alguma visibilidade sejam:

1º- A formação de uma sociedade culta e refinada, no final do Império, quando, cessadas as causas do nomadismo aventureiro, o homem, dedicando-se à atividade agrícola e pastoril, pode radicar-se, assumir responsabilidades sociais e alimentar ambições políticas. Nesse quadro, a mulher passou a ser valorizada.

2º - O movimento republicano e positivista passou a exaltar a figura da mulher. Nessa época já havia mulheres preocupadas com o movimento de sua emancipação e homens que empunhavam essa mesma bandeira. Xavier de Carvalho, em artigo publicado no jornal *Guyaz*, que assumiu uma posição liberal em favor da mulher, escreveu: ‘que a mulher deixe de ser a besta de carga e a escrava para ser a companheira do homem, com direitos e deveres iguais a este, no conflito da vida moderna’.

3º - O sentimento da vida comunitária que se desenvolveu devido à distância e ao isolamento de Goiás, o que propiciou o conhecimento mútuo das pessoas, a amizade, e conseqüente

participação da mulher em toda a vida comunitária. Sem dúvida, esse ambiente propiciou a ascensão do elemento feminino, a tal ponto que os maridos se deixassem influenciar pelas esposas, surgindo assim um verdadeiro matriarcalismo. (Machado, 2000, p. 107-108).

Ao longo da formação cultural em Goiás, dois eventos marcantes evidenciam a participação ativa das mulheres e seu papel na construção dos cenários intelectual e literário do estado. Sob a liderança de Arací Monteiro Guimarães, um grupo de jovens empenhou-se na luta pela criação de uma Academia de Direito, hoje a Faculdade de Direito da Universidade Federal de Goiás (Teles, 1995), que se materializou em 24 de fevereiro de 1906, com a adesão de dezesseis mulheres em sua fundação. Além disso, destaca-se a formação de uma Academia de Letras em 1904, cuja primeira presidente foi Eurídice Natal, rompendo com a tradição que, naquela época, frequentemente excluía as mulheres das academias em todo o mundo (Machado, 2000).

Nesse contexto, no decorrer da trajetória histórica, em diversas esferas da vida humana, emerge o nome de mulheres, seja na área da educação, nas artes visuais, na música, na literatura ou na política. Especificamente, na literatura, Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça destaca-se como a primeira escritora goiana a estreitar em livro, com a publicação de *A redenção* em 1875, caracterizado de temática religiosa, nas palavras de Eliane Vasconcellos (2010). *A Redenção* foi publicado no Rio de Janeiro, segundo Denófrio (2019). No entanto, de acordo com essa mesma autora, Honorata não podia ser considerada uma escritora goiana, pois foi considerada natural do estado do Piauí em um estudo produzido por Sacramento Black em 1893. Todavia, após pesquisas realizadas por Gilberto Mendonça Teles, este constatou que, de fato, se tratava de uma goiana que havia se mudado para a corte (Vasconcelos, 2010).

Borges (2016) ressalta que, possivelmente, a maior barreira enfrentada pelas mulheres é a desconfiança histórica em relação à capacidade feminina de se dedicar a atividades intelectuais e de criação artística. Por essa perspectiva, verifica-se que essa desconfiança tem origens em estereótipos de gênero enraizados, que por séculos restringiram as mulheres a papéis tradicionais e dificultaram seu acesso a espaços de expressão intelectual.

Ingressar na escrita era uma missão laboriosa e desafiadora, sobretudo para aquelas que almejavam seguir a escrita como carreira profissional. Conforme declara Norma Telles (2004, p. 341), em seu ensaio *Escritoras, escritas, escrituras*, ao afirmar que

as mulheres no século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era autora.

Essa concepção, mencionada por Telles (2004), forjava uma imagem que retratava a mulher como intelectualmente subordinada, limitada em suas capacidades físicas e mentais, e incapaz de se engajar ativamente ou contribuir para a produção de conhecimento e a expressão artística. Essa perspectiva restringia as mulheres a papel determinado, excluindo-as da esfera pública, cultural e política, perpetuando assim representação que as relegava à posição submissa e circunscrita.

Entretanto, ao longo dos anos, o movimento feminista tem buscado a igualdade de direitos entre homens e mulheres, desafiando as estruturas patriarcais e masculinas que ainda se conservam na sociedade. O machismo afeta as mulheres de várias maneiras, e a luta por mudança persiste há séculos. No entanto, rompendo barreiras, “a ocupação feminina de espaços no campo literário tem crescido consideravelmente, de modo que podemos encontrar um grande número de escritoras produzindo”, afirma Borges (2016).

Outro nome de mulher que se revelou, no início do século XX, é o de Leodegária de Jesus, com a publicação de *Coroa de Lírios* (1906), considerado também o primeiro livro de poemas escrito por uma mulher negra em Goiás. Cabe ressaltar, neste momento, que esta pesquisa tem intuito de apenas de apresentar dados pesquisados. Não se propõe adentrar na discussão sobre se Honorata Minelvina ou Leodegária de Jesus foi a primeira a publicar um livro como escritora goiana. Existem estudos que asseguram ambas como as primeiras a publicar um livro, uma no Rio de Janeiro e outra em solo goiano.

Diante desse panorama, Honorata seria a primeira mulher a publicar um livro, mas Leodegária, além de ser goiana, realiza a publicação em Goiás. Denófrío (2019), a respeito das publicações de escritoras femininas goianas, expõe:

Leodegária de Jesus, a primeira mulher a editar um livro de poemas em Goiás, escreveu duas obras: *Coroa de lírios*, que veio a público [...] em 1906, quando contava com apenas 17 anos; e *Orchideas*, publicada em 1928, por volta de seus 39 anos. [...] Para se avaliar a importância de Leodegária de Jesus no estabelecimento de uma tradição literária entre 35 nós, 22 anos depois, quando lançou o seu segundo livro, ainda era ela a única poetisa goiana a publicar obras. Seu “reinado”, portanto, prolongou-se por 48 anos, uma vez que Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça, que publicou, no Rio de Janeiro, um livro de poemas em 1875, não pode ser considerada autora goiana. Acidentalmente, nasceu na Província de Goiás. Depois de Leodegária, somente em 1954 Regina Lacerda veio a publicar seu livro *Pitanga*. Em 1956, Cora Coralina publicou, na cidade de Goiás, um poema, misto de crônica (e não um livro ainda), com apenas duas folhas: “O cântico da volta”. Sua sagração como grande poetisa viria depois, e a primeira edição dos *Poemas dos becos de Goiás e estórias* mais só saiu em 1965, pela José Olympio. Se levamos em conta que aquela primeira publicação de Cora não era um livro, Yêda Schmaltz, com *Caminhos de mim*, de 1964, terá de ser considerada, com justiça, a terceira mulher a publicar livro de poemas em Goiás. Para uma tradição tão curta, devemos admitir que fomos muito longe. (Denófrío, 2019, p. 16-17).

Leodegária de Jesus contribuiu ativamente no jornal *A Rosa*, que teve sua criação em 1907

e era redigido por ela, Rosa Godinho, Alice Santana e Ana Lins dos Guimarães Peixoto – já na época usando o pseudônimo de Cora Coralina (Machado, 2000). *A Rosa* alcançou ampla repercussão entre os moradores de Vila Boa naquela época. O jornal, orientado por Josias Santana e Heitor de Moraes Fleury, pai de Rosarita Fleury, refletia a calma transitória daquele período e era impresso em papel cor-de-rosa, marcando sua identidade visual. Os organizadores do periódico promoviam bailes nos quais as jovens deveriam vestir-se de cor de rosa e apenas a língua francesa era permitida como língua falada em tais eventos, conferindo-lhe um toque de refinamento (Teles, 1995). Curiosamente, a maioria dos livros publicados nesse período trazia nomes de flores, assim referenciados em Teles (1995, p. 50):

*Violetas* ( e mais tarde *Lilazes*), de Luís do Couto; *Agapantos*, de Gastão de Deus; *Coroa de Lírios* (e mais tarde *Orquídeas*), de Leodegária de Jesus; *Lírios do vale*, de Arlindo Costa; *Bouquet*, de Augusto Rios, não se falando em livros que não chegaram a ser publicados (*Magnólias*, de Jovelino de Campos) e em nomes de poemas e capítulos de livro, tais como: *amarantos, tuberosas, verbenas, goivos*, etc. (Teles, 1995, p. 50-51).

O legado dessas mulheres é testemunho do poder transformador da literatura, contribuindo para o empoderamento e a resistência, bem como para a construção de uma identidade feminina forte e autônoma na literatura brasileira produzida em Goiás. Teles (1995) menciona que as mulheres não ficaram “apenas nos jornais e revistas. Através de obras, que dentro do nosso processo cultural, representam notável contribuição literária, a mulher goiana se impôs e criou em torno de si uma aura de simpatia e respeito, logrando a admiração de seus confrades” (Teles, 1995, p. 46). O autor também destaca outro marco histórico literário proveniente dessas contribuições, que se refere ao prêmio recebido por Rosarita Fleury com o romance *Elos da mesma corrente* em 1959, concedido pela Academia Brasileira de Letras – a primeira vez que um goiano recebeu tal honraria (Teles, 1995).

Caminhando nesse cenário de destaques e descobertas, é relevante elencar as mulheres que participaram do Grupo de Escritores Novos (GEN) na década de 1960. Diversas escritoras fizeram parte desse grupo e, na opinião de da integrante Marietta Telles Machado, o GEN “foi um laboratório onde se desenvolveu o talento dos principais escritores da atual literatura goiana” (Machado, 2000, p. 113). Evidenciaram-se desse laboratório, composto por 22 participantes, as seguintes mulheres: Yeda Schmaltz, Maria Helena Chein, Edir Guerra Malagoni, Maria Evangelina, Marietta Telles Machado, Maria da Cunha Moraes e Maria Luzia. Mediante estudiosos da escrita feminina goiana, as contribuições do GEN reverberam até os dias atuais, influenciando e abrindo caminhos para que outros autores possam ter suas vozes reconhecidas e valorizadas na literatura brasileira produzida em Goiás e além de suas terras.

No contexto das antologias literárias e históricas da literatura de Goiás, é visível o crescente protagonismo e relevância das mulheres ao longo do tempo. A partir de 1900, observa-se em Goiás, especialmente na capital – Vila Boa –, significativo aumento da participação feminina nos círculos sociais e atividades intelectuais. Essas mudanças levaram ao crescente destaque das mulheres, permitindo que ultrapassassem o estigma de serem vistas apenas como "as fêmeas dos homens" (Teles, 1995) e passassem a ocupar posições de relevância na vida intelectual e cultural da região.

No final do século XIX, mesmo nos últimos anos do Império, observaram-se movimentos em defesa da emancipação feminina, indicando avanço na produção literária realizada por mulheres na cidade de Goiás. Um exemplo notável foi a campanha veiculada no jornal *O Goyaz*, fundado em 1884, que publicou o artigo intitulado *Emancipação da Mulher* escrito por “inteligente senhora”, reconhecido pelos criadores do jornal – Antônio Félix de Bulhões e José Leopoldo de Bulhões Jardim – por suas “virtudes e amor ao estudo” (Teles, 1995, p. 48).

Em sua obra *Estudos Goianos II: a crítica e o princípio do prazer*, Gilberto Mendonça Teles (1995) apresenta a divulgação de uma carta escrita por mulher, publicada na primeira página do jornal *O Goyaz* em 23 de maio de 1890. Nessa carta, abordava a questão da emancipação feminina, recebendo ampla aceitação e apoio entre os moradores de Goiás. Sua mensagem encontrou eco entre os goianos da época, tornando-se valiosa contribuição aos debates sobre a posição das mulheres na sociedade.

Cidadão. A propaganda que o Goyaz inicia em favor da mulher há de fazer rápidos progressos e triunfará mais cedo do que geralmente se presume. Atravessamos um período revolucionário em que as ideias sãs e humanitárias desenvolvem-se e culminam com espantosa facilidade e se impõe aos espíritos os mais rebeldes e retrógrados. / Não admira. No primeiro período de nossa vida nacional dominarem, como era natural, os princípios de ordem e autoridade; no segundo, porém, em que estamos, imperam os de autonomia e liberdade. / A ocasião é, pois, mais que oportuna para a propaganda da ideia (não digo nova, porque é do tempo de Platão) da igualdade econômica, social e política aos dois sexos. / Avante! / Se o belo sexo goiano quiser ouvir-me (já me julgo com o direito de fazer-me ouvir pela minha idade, experiência e posição social) formará um partido para vos auxiliar na vossa gloriosa cruzada. De ensurdecer-se aí meu apelo, continuarei apesar disto a prestar meu fraco concurso à grande causa que se pleiteia perante o tribunal da consciência pública, no nosso país. / De vossa constante leitora. / S.B. / Goiás, 20 de maio de 1890. (Teles, 1995, p. 48).

Embora as mulheres tenham sido vozes de destaque, foram colocadas à margem do sistema literário vigente durante muito tempo, limitadas pela falta de reconhecimento e campo de atuação. Nesse cenário, em 1969, surge a Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (AFLAG) ou Academia de Letras Goiana, fundada exclusivamente por mulheres. Liderada por sua fundadora, Maria do Rosário Fleury, mulher à frente do seu tempo, essa academia manifesta-se como porta-voz em resposta à marginalização das mulheres nas esferas literárias e artísticas. Rosarita e suas amigas,

Ana Braga, Nelly Alves de Almeida, dentre outras, já haviam rompido padrões com a criação do jornal *Que me importa?*, em circulação pela primeira vez em 20 de novembro de 1935. Tal feito ampliou ainda mais as vozes femininas e estabeleceu precedente para a posterior fundação da academia, oferecendo um local para as mulheres socializarem suas poesias, crônicas e sentimentos.

Acerca da experiência feminina, Michelle Perrot (1984) interpreta que as mulheres

trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão dos detalhes, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico. (Perrot in Rago, Margareth, 1995 p, 03).

Em síntese, a trajetória da escrita feminina em Goiás revela um protagonismo notório ao longo do tempo. Desde os registros históricos mais antigos até a contemporaneidade, as mulheres têm desempenhado papel fundamental como influentes vozes literárias. Dentre essas vozes, destaca-se a de Augusta Faro, cuja contística motivou esta pesquisa e é abordada mais detalhadamente adiante.

### 1.3 A contística de Augusta Faro: o feminino como ponto de partida

Augusta Faro Fleury de Melo, mais conhecida como Augusta Faro, herda o nome da avó paterna Augusta de Faro Fleury Curado; poeta e mulher em Goiás envolvida na atividade literária. Desde tenra idade, Augusta Faro demonstrou interesse pelas histórias narradas a ela, mais tarde se voltando para romances e poesias que lhe eram oferecidos para leitura, muitas vezes durante as reuniões familiares tradicionais da época. Ainda na adolescência, dedicou-se à escrita literária, abrangendo poesias, contos, novelas, diários, cartas e relatos de viagens, tudo registrado em uma série de cadernos (Coelho, 2002).

Augusta Faro, autora contemporânea cuja contística é objeto de análise desta pesquisa, nasceu em Goiânia no dia 4 de novembro de 1948 e é considerada escritora pioneira na poesia infantil em Goiás. Publicou seus primeiros livros, *O azul é do céu?* (1990) e *O dia tem cara de folia* (1991), pela Editora Kelps. Entretanto, foi em 1982 que sua carreira literária ganhou notoriedade, com a publicação do livro de poemas intitulado *Mora em mim uma canção menina*. Ademais, conquistou notoriedade em âmbito nacional como escritora após a veiculação de um artigo-ensaio – “Histórias de mulheres e de Goiás” –, do crítico e escritor Roberto Pompeu de Toledo na revista *Veja*, em 1999. Além disso, em 2004, foi selecionada por Luiz Ruffato, também crítico e escritor, para integrar o livro intitulado *25 Mulheres que estão fazendo a Nova Literatura Brasileira*, publicado pela editora

Record (Menegassi, 2017).

Pedagoga e mestra em Literatura, tem se destacado no cenário intelectual desde a adolescência, contribuindo com artigos em jornais e revistas. É oriunda de uma proeminente família goiana composta por diversos artistas, dentre eles, Bernardo Élis – de quem é prima –, uma figura célebre no meio artístico. Em 1998, Augusta publicou sua primeira obra, em contos, intitulada *A Friagem*, que despertou o interesse da crítica especializada. Destaca-se o estudo organizado por Clóvis Carvalho Britto e José Humberto R. Dos Anjos, intitulado *Augusta Faro: contemplações críticas*, o qual faz uma busca pela fortuna crítica da autora até 2014, ano de sua publicação.

A qualidade de sua escrita tem sido objeto de análises aprofundadas em trabalhos de pós-graduação, tanto em nível *lato* quanto *stricto sensu*. Ademais, a relevância de sua produção literária tem sido reconhecida, já tendo sido incluída nas listas de leitura dos vestibulares da Universidade Estadual de Goiás, Universidade Federal de Goiás e Pontifícia Universidade Católica de Goiás, bem como em outras instituições de ensino superior (Ignácio; Andrade, 2014).

A trajetória acadêmica e artística de Augusta Faro é prova incontestável de seu impacto e relevância na cena literária contemporânea. Trata-se de uma figura notável no cenário cultural e literário de Goiás, cujo prestígio se estende por diversas instituições importantes, tendo ocupado cargos relevantes em várias delas, como

Presidente da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (AFLAG), por dois mandatos. Membro da Academia Goiana de Letras (AGL), Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG), Associação Goiana de Imprensa (AGI), Comissão Goiana de Folclore, Gabinete Literário da Cidade de Goiás, Sócia-fundadora da Fundação Museu Casa de Cora Coralina, na Cidade de Goiás. Membro do Conselho Estadual de Cultura por 21 anos e membro da Academia Trindadense de Letras, Ciências e Artes, do Centro de Cultura da Região Centro-Oeste (CECULCO) e da Sociedade de Cultura Latina. (Rubro, 2012, p. 2).

Além dos cargos acima mencionados, a página eletrônica da Academia Goianiense de Letras, da qual Augusta Faro faz parte, revela um amplo leque de ocupações exercidas por essa mulher. Dentre eles, em 1979, funda o Centro Educativo Piaget e continua suas atividades como

Escritora, Ensaísta, Poetisa. Pesquisadora, Contista, Cronista. Memorialista, Intelectual, Pensadora. Ativista, Produtora Cultural, Literata. Administradora, Educadora, Ficcionalista. Professora, Oradora, Conferencista. Curso de Mestrado em Literatura e Linguística. Membro da União Brasileira de Escritores de Goiás, de que recebeu o TROFÉU TIOKÔ, do Conselho Estadual de Cultura, da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, Cadeira 15. Detentora do “PRÊMIO ALEJANDRO JOSÉ CABASSA”, da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro. Presente em diversas entidades sociais, culturais e de classe, entre as quais, Academia Goiana de Letras, onde tomou posse na vaga de Altamiro de Moura Pacheco, na Cadeira 26, cujo Patrono é José Xavier de Almeida. Descrita nos livros ESTUDOS LITERÁRIOS DE AUTORES GOIANOS e ESCRITORES DE GOIÁS, de Mário Ribeiro Martins. Verbete da antologia COLHEITA-A VOZ DOS INÉDITOS, de Gabriel Nascente.

Presente na ESTANTE DO ESCRITOR GOIANO, do Serviço Social do Comércio e em diversos textos de poesia e prosa. Titular do Conselho Estadual de Cultura. Encontra-se na ENCICLOPÉDIA DE LITERATURA BRASILEIRA, de Afrânio Coutinho, Edição do Mec, 1990, além da PEQUENA HISTÓRIA DA LITERATURA GOIANA, de Alair Barbosa, bem como na antologia A POESIA GOIANA NO SÉCULO XX, de Assis Brasil e ainda em GOIÁS-MEIO SÉCULO DE POESIA, de Gabriel Nascente. Biografada no DICIONÁRIO BIOBIBLIOGRÁFICO DE GOIÁS, de Mário Ribeiro Martins, MASTER, Rio de Janeiro, 1999. Estudada no DICIONÁRIO DO ESCRITOR GOIANO (Kelps, 2006), de José Mendonça Teles. (Ubaldi, 2005, p. única).

O legado literário de Augusta Faro e sua ativa participação em entidades e publicações enfatizam sua relevância como figura proeminente na literatura goiana. Sua presença enriquece os debates acadêmicos e culturais, deixando impressão duradoura na cena literária contemporânea. Além disso, Augusta Faro Fleury não apenas representa ampla gama de fases do conto brasileiro, desde o tradicional até o contemporâneo, mas também aborda uma série de questões individuais e coletivas (Paula Júnior, 2011). Entre esses temas estão a dominação masculina, as expectativas em torno do casamento, a maternidade, a violência contra as mulheres, o tabu da virgindade, a viuvez e a solidão. Essas abordagens provocam análise crítica da representação das mulheres na literatura, incluindo no âmbito da literatura fantástica, tão trabalhada por Augusta Faro.

Augusta Faro é principalmente conhecida por sua habilidade como contista, tendo publicado obras notáveis como *A Friagem* (1998) e *Boca Benta de Paixão* (2007). Esses volumes contêm uma série de contos que exploram temáticas fortemente ligadas ao universo feminino, em sua maioria centrados em personagens femininas. O estilo narrativo característico de Augusta Faro é evidente em suas histórias, sendo marcado por um discurso ambíguo, próprio da literatura fantástica (Paula Júnior, 2011).

A produção literária desta autora diferencia-se das obras das escritoras residentes nas áreas urbanas. Os narradores e figuras presentes nas criações de Augusta Faro têm suas origens em cenário rural e regional, estritamente ligado a cidades pequenas, em um contexto peculiar, a exemplo de Goiás, antiga Vila Boa, sua cidade natal. Considerando que

boa parte das narrativas não se desenrola nem em Goiânia, nem no Distrito Federal (DF), dois importantes marcos/passos para o Estado de Goiás, os dilemas acontecem em cidades não metropolitanas como Vila Boa, composta por elementos identificados pelo leitor, credices, costumes, conflitos, parteiras, benzedeiras, tagarelices (o famoso ‘disse me disse’), ruelas, becos, igrejinhas, um ambiente propício para as contações de história. (Paula Júnior, 2011, p. 09-10).

Dessa forma, as narrativas de Augusta Faro ressoam com uma atmosfera única e genuína, imersas em um imaginário interiorano e regionalista que se enraíza na cidade simples. Por meio desse

cenário autêntico, as histórias se desdobram e exploram a riqueza de elementos identificados pelos leitores, criando ligação entre os dilemas retratados e o contexto cultural em que estão inseridos.

O jornalista Roberto Pompeu de Toledo (2001), a respeito do livro *A Friagem*, já antecipava ao leitor, na orelha do livro, o que encontraria nos treze contos que compõem essa obra literária:

*A Friagem* é um livro de mulher sobre ser mulher. As personagens centrais dos treze contos são mulheres. Uma, de desejo sexual não satisfeito, acaba corroída por formigas. Outra comprou um lindo vaso chinês, de porcelana, “alvo e casto”, com um magnífico dragão estampado, em relevo, no meio da peça. O vaso começa a virar pesadelo quando a dona imagina – ou será verdade? – à noite o dragão sai da estampa e anda pela casa, come os coelhinhos do quintal, ameaça-a com seu bafo de fogo, e assim num crescendo até subjugá-lo pelo terror da sua “voz potente e autoritária”. O livro é também Goiás, ou o que se imagina o mais puro Goiás. É a cidade de Goiás velho que se adivinha, embora nunca citada, como cenário das histórias – um lugar de personagens primordiais, como o padre e a parteira, labores domésticos, ruas estreitas, sobrados seculares, tempo lento, crenças que datam o começo do mundo e solidões invencíveis. (Toledo, 2001 - Orelha do livro).

Assim, constata-se que as histórias presentes em *A Friagem* têm sido alvo de extensas análises no meio acadêmico. Referenciadas e examinadas por estudiosos, críticos, periódicos e publicações diversas, a autora estabelece sua própria posição de expressão e viabiliza que sua obra seja explorada através da lente do inusitado e da afirmação da identidade feminina.

Em 2007, publica o livro *Boca Benta de Paixão* pela editora da UCG. Composto por doze contos, a coletânea aborda assuntos voltados à representação feminina como protagonista, a condição de encarceramento das mulheres, seja por fatores sociais ou psicológicos, incorporando aspectos de natureza fantástica e a temática da solidão. Essa literatura, de certa forma, referencia, em alguns contos, a obra *A friagem*.

O conto “Gertrudes e seu homem”, centra-se, também, na figura feminina. A narrativa inicia enfatizando a amargura e a solidão sofridas pela personagem central, trazendo, logo no começo do conto, o adjetivo que permeará sua existência diante de uma sociedade patriarcal, na qual a mulher não é respeitada, senão for com a presença de um homem ao seu lado. Assim sendo, sem a presença masculina, “as amarguras de Gertrudes doíam na alma tropeçante de quem parasse um pouquinho só para observá-las. Havia um sorriso de penumbra sempre lhe embaçando o olhar cor de chuva, de tormento, de desvairo e de profunda solidão” (Faro, 2004, p. 127).

A jornada da personagem protagonista é marcada pela aflição experimentada entre o idealizado e o concreto. Gertrudes encontra-se presa a uma visão de vida que teceu para si. O conflito entre a aspiração pelo ideal e a frustração por não tê-lo alcançado leva Gertrudes a construir uma “situação real”, a invenção de um marido, em torno de si mesma e de sua vida, na busca de ser aceita

socialmente. Evidencia-se, portanto, em relação ao papel feminino, no conto em foco, bem como em outros presentes no livro *Boca Santa de Paixão*, a subalterneidade feminina. Dessa forma, percebe-se que a identidade feminina de Gertrudes é estruturada pela ideologia do patriarcado, cunhada na figura do homem e moldada no âmago das relações de poder e exclusão.

De acordo com as afirmações de Hall (2011), a ideologia exerce sua influência tanto no campo da construção e nos métodos de comunicação, que constituem o ambiente social, quanto nos aspectos básicos da identidade e nas tendências psicológicas. Na visão do autor,

as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação de diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional- isto é uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras inteiriças, sem diferenciação interna.” (Hall, 2011, p.109).

*A friagem e Boca Benta de Paixão* destacam-se pelo uso do conceito de conto fantástico, uma vez que a presença de elementos narrativos que transcendem a realidade cotidiana envolve-se em tramas permeadas por eventos extraordinários e simbólicos:

é possível encontrar nas obras citadas contos de conteúdos miraculosos, de costumes e de animais – ou se enquadre melhor nessa última categoria a personificação de animais ou objetos, como é o caso da personificação da estátua de um buda, em “O Homem de Ouro Puro” (FARO, 2007), e a personificação da gaivota, em “A gaivota” (FARO, 2001), aproximando, assim, das fábulas –, possibilidade esta que não se exclui ao pensar em categorizar não somente as obras em suas totalidades, mas cada conto em suas individualidades, visto que em alguns contos, permite-se observar a presença do milagre e dos costumes, a exemplo de “Uma moça com odores de santidade” (FARO, 2007), conto permeado pelos costumes tradicionais religiosos e sociais e com efeito milagroso. Acentua-se para o entendimento de que é preciso um fato real, possível no cotidiano para ser costurado ao fantástico, tornando-o, assim, um conto maravilhoso. (Ganzaroli, 2021, p. 67).

A trajetória da escritora Augusta Faro foi detalhadamente explorada na primeira coletânea dedicada à sua obra, intitulada *Augusta Faro: contemplações críticas*, organizada por Britto e Anjos (2014). Nesse trabalho, os organizadores compilaram e analisaram diversas publicações relacionadas à contística de Augusta Faro, incluindo artigos em periódicos, anais de eventos, registros na internet, veiculações em jornais, trabalhos de iniciação científica e citações em obras literárias, disponíveis até o ano de publicação da coletânea. Esta coletânea apresentou um acervo significativo de material, destacando-se 12 (doze) monografias, uma dissertação e uma tese, as quais abordaram temas variados, como a condição feminina e o universo fantástico (Britto; Anjos, 2014).

O trabalho dessa escritora não se limita às publicações elencadas acima, pois muitos outros

estudos foram criados em torno da obra de Augusta Faro. É importante ressaltar que estudos continuam a contribuir para o entendimento de sua produção literária.

Segue-se menção de estudos acadêmicos que focalizaram a narrativa augustiana, após 2014. Essa tabela é uma ampliação da proposta por Britto e Anjos (2014).

**Tabela:** Estudos acadêmicos referentes à narrativas de Augusta Faro, após 2014.

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>	<b>Classificação</b>
A Idealização do Amor em "Gertrudes e Seu Homem", de Augusta Faro	Suely Leite	2016	Artigo
No Coração do Fantástico Moderno: "Check-Up", de Augusta Faro	Ana Paula dos Santos Martins	2017	Tese
(Con)figurações do Feminino na Ficção de Augusta Faro: Corpo, Erotismo e Sexualidade	Luciana Borges	2017	Dissertação
Porque é Preciso Romper as Gaiolas: Autoria Feminina e Contextos Familiares na Ficção de Augusta Faro	Nívea de Souza Moreira Menegassi Luciana Borges	2017	Autoria, Livro
O fantástico, a mulher e a significação social do insólito no conto "As flores", de Augusta Faro	Analice de Sousa Gomes, e Renata Rocha Ribeiro	2017	Artigo
No coração do fantástico moderno: "Check Up", de Augusta Faro	Ana Paula dos Santos Martins	2017	Artigo
Aninha, Gertrudes e suas dores: a condição feminina na escrita de Augusta Faro	Denise Lima Gomes da Silva	2018	Artigo
Mulheres e a Literatura Brasileira	Org. Natali Fabiana Costa e Silva, Lua Gill da Cruz, Janaína Tatim, Marcos Paulo Torres Pereira	2018	Livro, Organização
Escrita Literária Feminina e Literatura Marginal: Aproximações e Tendências Contemporâneas	Ana Carla Barreto P. Quadros	2018	Artigo
Transposição texto-filme : uma adaptação de "A friagem" de Augusta Faro	Jadson Borges de Assis	2019	Dissertação
"Pobres mulheres do sertão!": um olhar feminino sobre as mulheres de Goiás no final do século XIX	Rildo Bento de Souza	2019	Artigo
As Formigas: Uma Leitura das Representações Insólitas nas Narrativas de Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro	Cristina Loff Knapp	2020	Dissertação
A Face do Medo: Uma Análise do Conto "O Dragão Chinês", de Augusta Faro	Cristina Loff Knapp	2020	Artigo
A Narradora na Construção do Fantástico em Dois Contos de Augusta Faro	Cecil Zinani, Cristina Knapp	2020	Artigo

Diálogo com o Cânone na Ficção de Augusta Faro: Linhas de Força na Produção Literária Contemporânea Feminina	Amanda Cristine Oliveira Nascimento	2021	Dissertação
“A Gaiola”, de Augusta Faro: (Des)enclausuramento do Feminino no Cenário Doméstico	Carla de Quadros, Sinéia Maia Teles Silveira	2021	Artigo
A Evolução da Literatura Fantástica de "As Rosas", de Júlia Lopes de Almeida a "As Flores", de Augusta Faro	Cristina Loff Knapp, Alana Brezolin	2021	Artigo
Gaiolas Abertas: O Feminino na Contística de Augusta Faro	Hevellyn Cristine Rodrigues Ganzaroli	2021	Dissertação
Casamento e o Contexto Patriarcal no Conto “As Formigas” de Augusta Faro	Dayene Pereira do Nascimento	2021	Artigo
Augusta de Faro Fleury Curado: A grande dama de nossa literatura foi pioneira em sua posição de destaque como mulher e escritora	Bento Fleury	2022	Jornal
Contos Insólitos de Mulheres Latino-Americanas: Entrelaçamentos Teóricos e Críticos	Cecil Zinani, Cristina Knapp	2023	Livro (Organizadoras)
Outras águas, outros rios: aproximações de elementos góticos em Bernardo Guimarães e Augusta Faro	BELLIZZI-CARNEIRO, Fabianna Simão. In: Marcio Markendorf; Daniel Serravalle de Sá; Izabela Drozdowska-Broering	2023	Livro (organizadores)

**Fonte:** Elaborada pela pesquisadora

Muitos pesquisadores, estudantes e críticos têm se dedicado a explorar diferentes aspectos da escrita de Augusta Faro, aprofundando-se em suas temáticas e estilos narrativos (Ganzaroli, 2021). Essa abordagem acadêmica reverbera a relevância de Augusta Faro no cenário literário contemporâneo e enriquece o debate sobre a literatura brasileira.

Ao analisar a obra de Faro, um aspecto significativo a ser explorado é a figura feminina presente em suas narrativas. As representações das personagens femininas revelam várias dimensões da experiência da mulher, fornecendo um campo fértil de estudo para investigar as dinâmicas de gênero e as convenções sociais presentes na literatura. A seguir, essas representações serão discutidas com mais minúcias, destacando como Faro descreve a submissão feminina, o sofrimento solitário, a objetificação da mulher e a subordinação à presença masculina.

## 2 FIGURA FEMININA EM AUGUSTA FARO

Neste capítulo, são exploradas as representações das personagens femininas presentes na obra *A friagem*, de Augusta Faro. A análise busca nas nuances das experiências das mulheres três categorias de análises. Na primeira categoria, examinam-se a submissão feminina e o sofrimento solitário que, muitas vezes, acompanham essa condição. Na segunda, é discutida a maneira pela qual a mulher é tratada como objeto, alternando entre a exibição de luxo e a descartabilidade simbólica. Por fim, na terceira categoria, investiga-se a presença masculina nas narrativas, com foco especial na representação da mulher como alguém que, conforme as convenções sociais da época, era retratada como dependente da presença masculina para satisfazer suas necessidades emocionais, econômicas e sociais.

### 2.1 A submissão feminina e o sofrimento solitário da mulher

Para a apreensão da submissão feminina, representada na contística de Augusta Faro, torna-se imperativo investigar a dinâmica das relações de poder, resultante do patriarcado, em que o homem é o dominador e há a opressão da mulher. Esse aspecto, misógino, demanda reconhecimento dentro de uma perspectiva feminista. Tal compreensão expõe a dimensão humana da mulher e, por conseguinte, rejeita a noção do “eterno feminino”, conceito ao qual Beauvoir despendeu boa parte de suas forças intelectuais na tentativa de expor as influências negativas nas relações humanas. Por outro lado, o conceito do Eterno Feminino, conforme discutido por Simone Beauvoir (1967; 1970), atua como instrumento de controle masculino, tornando desafiador conceber a existência de igualdade de gênero, dado que o feminino é considerado eterno.

A sociedade, muitas vezes, define o feminino como o padrão a ser seguido pelas mulheres, impondo-lhes obrigações. Para Bourdieu (2021), a violência simbólica, é vista como a forma de coação que se apoia no reconhecimento de uma imposição determinada, seja esta econômica, social ou simbólica. Esse processo, molda os comportamentos internalizados ao corpo de forma habitual. Segundo Bourdieu (2021), as constantes adaptações do corpo para se conformar às normas socialmente construídas do que é considerado feminino, visando a cumprir os papéis de produção e reprodução dessas normas incorporadas, representam a imposição da cultura masculina.

A imposição e a vigilância sobre os comportamentos femininos colaboram para a construção de um ideal de feminilidade que enfatiza docilidade, amabilidade, sensualidade, delicadeza,

obediência, submissão, disciplina, cuidado e sensibilidade, o que tende a reduzir o papel da mulher. Aquelas que não se encaixam nesse padrão são, muitas vezes, submetidas à violência física e simbólica, visto que tais virtudes são aquelas pelas quais as mulheres buscam, frequentemente em vão, o reconhecimento dos homens (Bourdieu, 2021).

Esses atributos podem ser erroneamente associados a características intrínsecas das mulheres, perpetuando a ideia de que a força pertence ao domínio masculino, enquanto a fraqueza é atribuída ao feminino. Essas convenções tradicionais, por sua vez, direcionam as características que supostamente distinguem os gêneros. O conceito de força desencadeia uma série de outras características físicas que são consideradas vantajosas para os homens e que passam a determinar sua superioridade. O obstáculo que impede que ambos os gêneros compartilhem as mesmas qualidades é a divisão socialmente construída entre os sexos, que, quando internalizada, serve como base para a diferenciação entre fenômenos psicológicos, incluindo sentimentos, emoções, inteligência e aprendizado, de acordo com a análise de Bourdieu (2021).

A recusa à ideia de conivência feminina destaca-se como ponto central na compreensão das relações de poder que permeiam o patriarcado. Ao contrário da perspectiva que insinua a participação ativa ou condescendência da mulher em sua própria opressão, argumenta-se que ela não compactua com as estruturas desiguais. As configurações de poder, nas quais o homem assume o papel de dominador, são identificadas como elementos essenciais que contribuem para a subjugação da mulher.

Na obra *A Dominação Masculina*, Bourdieu (2021) argumenta que o poder masculino não é meramente relação de forças ou de dominação, mas uma estrutura social que atua sobre e por meio dos corpos. Essa perspectiva sublinha a importância de se avaliar as relações de poder que fundamentam o patriarcado.

No contexto do patriarcado, a história revela constante detenção dos poderes concretos pelos homens. Desde os primeiros estágios dessa estrutura social, a mulher foi mantida deliberadamente em estado de dependência, com códigos estabelecidos contra ela. Esse padrão histórico contribuiu para a constituição concreta da mulher como *Outro*. Essa condição não apenas serviu aos interesses práticos dos homens, mas também atendeu às suas pretensões ontológicas e morais (Beauvoir, 1970). Somado a isto, constata-se que

o triunfo do patriarcado não foi nem um acaso nem o resultado de uma revolução violenta. Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. Condenada a desempenhar o papel do Outro, a mulher estava também condenada a possuir

apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino. (Beauvoir, 1970, p. 97).

Nesse contexto, as palavras de Beauvoir ressoam como convite à reflexão sobre as nuances da condição feminina e os desafios que persistem na busca pela equidade. Apesar de evidências históricas que apontam para a dominação masculina e a imposição do papel do *Outro* sobre a mulher, as transformações sociais e os movimentos feministas têm desafiado essas estruturas de poder, questionando a validade das concepções tradicionais que perpetuam a subjugação feminina. A reflexão sobre o papel da mulher escravizada ou idolatrada, privada de agência sobre seu próprio destino, deve ser confrontada à luz das lutas e conquistas das mulheres ao longo do tempo. A compreensão dessa dinâmica complexa requer um olhar, capaz de abarcar tanto a persistência das desigualdades quanto os avanços significativos rumo à igualdade de gênero.

Ao explorar as narrativas de Augusta Faro, tanto nos contos selecionados para esta pesquisa quanto em outras obras de sua autoria, é possível deparar com personagens femininas que encaram as intrincadas dinâmicas de poder dentro de ambientes patriarcais. Embora muitas dessas personagens ofereçam opressão, algumas optam por desafiar essas dinâmicas, buscando caminhos para a libertação, seja através da expressão corporal, escolhas profissionais ou na esfera religiosa

Sob essa perspectiva, o estudo de Menegassi e Borges (2017) analisam como Augusta Faro, por meio de suas personagens, explora emoções e experiências humanas, que vão desde dúvidas e angústias até alegrias e sonhos. Sua escrita vai além ao retratar a intimidade feminina e inserir suas protagonistas em ambientes incomuns, frequentemente adentrando o território do gênero fantástico. Por exemplo, no conto “A Ceia de Aninha”, Faro aproveita a noite de Natal como palco para revelar os múltiplos níveis de subjugação e solidão sofridos pela protagonista, Aninha. Esta ocasião festiva contrasta com a desolação interna de Aninha, evidenciando a habilidade de Faro em gerar atmosferas que intensificam as emoções de suas personagens. Além disso, Faro utiliza de elementos sensoriais como, cheiros, gostos e cores, carregados de presságios tanto bons quanto maus. A complexidade na abordagem das personagens e ambientes é fator relevante para a compreensão literária das narrativas augustianas.

Conforme apontado por Carvalho (2019), a violência simbólica contra a mulher pode ser expressa de múltiplas formas, incluindo a imposição de padrões sociais que regulam os comportamentos femininos de forma habitual. Em sua obra *A Friagem* (2001), Augusta Faro apresenta uma coleção de treze contos que investigam a experiência feminina. As protagonistas, inseridas em circunstâncias singulares, são mulheres que enfrentam situações diversas. Grande parte

dos contos descortinam uma abordagem fantasiosa que permeia a representação das mulheres dentro do contexto patriarcal, externando narrativas que giram em torno de temas como relações familiares, questões de gênero, sofrimento e sexualidade. Esse talento de Faro de mesclar realismo com elementos fantásticos não só aprimora suas histórias, mas também destaca as complexas realidades enfrentadas por suas personagens femininas.

O conto “A Ceia de Aninha”, lançado em 2001, como parte do livro *A Friagem* aborda algumas dessas narrativas de opressão e submissão do feminino. O enredo transporta o leitor para uma noite de Natal, onde a protagonista, Aninha, se prepara para receber antigos amigos em sua casa. Entretanto, por trás das aparências festivas, a narrativa sinaliza as complexidades da vida de Aninha, uma mulher, pertencente à classe alta da sociedade, mãe de dois filhos, dona de uma beleza admirável, que procura preencher a ausência deixada pelo marido, Mário. Durante os preparativos da ceia, Aninha faz reflexões sobre sua identidade, beleza e papel na sociedade, trazendo à tona os dilemas e desafios que perpassam sua vida. A narrativa evidencia as pressões sociais impostas às mulheres emergindo dificuldades emocionais da protagonista no decorrer desse acontecimento festivo.

A história destaca os preparativos para a festa, desde o brilho dourado do peru no forno até os detalhes da decoração da casa. Aninha, vestida de branco, brilha junto com a ceia que está prestes a ser servida. A personagem enfrenta o dilema entre as aparências e sua realidade, pois, por trás do esplendor da festa, esconde-se uma vida permeada por convenções sociais e insatisfações.

A protagonista cujo nome dá título à história encontra-se imersa em um contexto marcado pela superficialidade. A vida de Aninha é dirigida por padrões sociais que impactam sua essência, enredando-a no universo das aparências e da medíocre vida conjugal da classe média à qual pertence. A personagem é envolvida por uma imagem falsa que a constrói para ocultar suas tristezas e angústias, atendendo assim às aparências exigidas pela sociedade patriarcal. No entanto, Aninha não deixa transparecer sua dor; ela se camufla entre as aparências e a beleza – sua maior aliada – “Sabia e ressabia: era bonita, às vezes até demais. Esses profundos olhos azuis, pele de pêssego, perfil de camafeu. Trunfos de grande valia” (Faro, 2001, p. 29), e ademais ela estava “explodindo em loira beleza, tão diferente das moças encardidas de seu tempo” (Faro, 2001, p. 31).

A forma como Augusta Faro inicia o conto é habilmente envolvente, utilizando a descrição sensorial do preparo do peru para criar atmosfera de expectativa e antecipação, “Pelo visor do fogão, o peru brilha e doura. Ela brilha e doura no vestido branco. Logo, o termômetro salta - o deleite pronto para o consumo.” (Faro, 2001, p. 29). A passagem pode ser analogamente relacionada à maneira como a sociedade frequentemente percebe as mulheres. Do mesmo modo que o peru é preparado para

ser consumido, a mulher, muitas vezes, é vista como objeto pronto a atender às expectativas sociais e desejos alheios. Por essa vitrine a imagem de brilho e dourado sugere a idealização da mulher, como se ela devesse ser apresentada de maneira impecável, pronta para ser admirada e consumida pelo olhar do outro. A narrativa ressalta a objetificação e as expectativas impostas às mulheres, muitas vezes reduzindo-as a um papel passivo e ornamental na sociedade.

A técnica narrativa inicial, ao descrever a preparação do peru com termos que incitam satisfação e consumo, tece metaforicamente a subordinação feminina frente ao desejo masculino. Para Bourdieu, a relação de dominação

[...] está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo — o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (Bourdieu, 2021, p.42)

Essa imagem, na qual a mulher é comparada a um “deleite pronto para o consumo”, não apenas introduz o tema das expectativas sociais de gênero, como alude à histórica submissão da mulher aos desejos moldados pela cultura patriarcal. Aninha tinha consciência de sua beleza e a usava em seu favor. Desfrutava de ser o centro das atenções, destacando-se em eventos sociais e deleitando-se, posteriormente, com a leitura das notícias sobre si nas colunas sociais. Sentia prazer na influência marcante do marido, mesmo ausente, não apenas no cenário físico da ceia de Natal, mas em diversos aspectos da sua vida; a posição social a fazia estar em holofote.

A presença representativa de Mário, o marido, transcedia o espaço tangível da festa, lançando-se como uma sombra que cercava Aninha, impactando sutilmente sua busca por reconhecimento e afirmação social. Assim, sua identidade foi esculpida pelo olhar alheio, tornando-se inadvertidamente em objeto de prazer para os outros, sem que ela mesma se desse conta. Aninha não é forçada a aceitar esse mundo de aparências. Ela tem a possibilidade de virar o jogo, colocar um fim ou mudar seu destino, mas escolhe por não fazê-lo. Talvez requeira um enfoque diferente, vinculado à sua condição de carência, em lugar de ser percebida unicamente como vítima de violência simbólica.

Segundo Bittencourt (2002, p. 255), “a depressão não existe para a clínica psicanalítica, pois sob essa denominação estão designadas diferentes modalidades de expressão do sofrimento do sujeito”. A autora segue discorrendo que o estado de Maria, a protagonista, uma mulher que aparenta deprimida, ilustra como a melancolia pode camuflar uma satisfação plena sob um vazio depressivo aparente. Similarmente, Aninha parece estar enredada em um ciclo de auto-sacrifício e conformidade,

uma condição que só pode ser inteiramente entendida ao se considerar diversos aspectos que afetam seu comportamento e a percepção de si mesma.

De acordo com Bourdieu (2021), ao adotarem esses valores culturais sem questionamento, as mulheres não perceberam que, ao seguir os padrões de beleza impostos aos seus corpos, fortaleceram sua condição enquanto objeto para os outros, sujeitando-se a mais formas de violação. Nessa perspectiva, Bourdieu (2021) pondera, ainda, que a violência simbólica transcende a percepção das vítimas por estar entranhada no dia a dia, considerando que

o efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua, etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através de esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. (Bourdieu, 2021, p. 68).

Contudo, no caso de Aninha, sua aceitação do mundo de aparências é uma decisão consciente. Tal escolha pode estar mais associada à sua condição de carência e ao esforço para manter a ilusão de *status* e segurança, em vez de ser vista apenas como fruto de violência simbólica. Essa perspectiva demanda uma análise que avalie a complexidade de suas razões e a influência de múltiplos fatores em seu comportamento.

Sob esse prisma, a luz do fogão que resplandece sobre o peru encontra sintonia na luz simbólica que obscurece, de maneira inconsciente, a compreensão das “Aninhas” sobre a própria condição dentro de uma sociedade permeada por padrões e convenções pré-determinados. Diante do papel imposto à figura feminina, no conto, Aninha se vê obrigada a manter as aparências a qualquer custo, afinal, o preço de pertencer à classe média alta, bem como aparecer em colunas sociais têm suas exigências. No entanto, vale destacar que, nos tempos atuais, muitas mulheres já não toleram essas imposições tão prontamente. Nesse sentido, o conto “A Gaiola” constitui-se uma narrativa consideravelmente mais transgressora que “A Ceia de Aninha”, visto que seus personagens desafiam mais abertamente as imposições sociais que as oprimem.

Portanto, é preciso ser forte e ter organizado tudo, pois “A ceia terá toalha de renda, [que] Dona Fia bordou [...] Haverá também enfeites novos, coloridíssimos, como convém às noites natalinas. Casa nova, roupa nova, filhos novos. [...]. A ceia será festiva, alegria à toa. Um grupo de amigos antigos” (Faro, 2001, p. 29-30). Mas, e o espírito natalino? Onde estará nessa época do ano? “[...] Jesus, Maria, José. Onde estariam? Em qual presépio se comportavam? Há muito nem entrava numa igreja.” (Faro, 2001, p. 32).

As imagens encenadas mensuram a reflexão da personagem sobre a própria configuração

familiar e a ausência de certos elementos tradicionais. A protagonista elenca as figuras religiosas clássicas - Jesus, Maria e José - que simbolicamente representam a Sagrada Família. No entanto, ao questionar onde estariam e em qual presépio se comportavam, ela sugere uma desconexão ou distanciamento de sua própria realidade em relação ao ideal familiar representado por essas figuras. A expressão “Há muito nem entrava numa igreja” (Faro, 2001, p. 32) acrescenta outra camada de significado, sinalizando não apenas a distância física da personagem em relação à instituição religiosa, mas também possível alienação ou afastamento de valores e costumes pertencentes à família tradicional. Isso se ajusta ao contexto mais amplo do conto, onde Aninha administra a ausência do marido e as expectativas sociais em torno da vida familiar.

No conto “A Ceia de Aninha”, o narrador onisciente não esclarece o motivo da ausência de Mário; no entanto, sugere aos leitores que possa ter havido uma separação. Embora a figura física do marido não esteja presente, a sua presença simbólica persiste na vida de Aninha. Sentindo a necessidade de manter-se forte e cumprir a missão que lhe foi designada, ela fez escolhas que a levaram a abrir mão da convivência familiar. Este detalhe ressalta a ironia de celebrar o Natal, festa tradicionalmente vinculada à união dos familiares, em meio à solidão que Aninha enfrenta.

Assim, neste conto como em outros desta coletânea, observa-se que a experiência dolorosa das mulheres é silenciada pelas intimidações dos acordos sociais, que pesam sobre elas da mesma forma que os metais das alianças matrimoniais. E a dor de Aninha se entrelaça em meio a falsas lembranças, forros de rendas, decorações, presentes, roupas luxuosas, *status* e choro abafado. No final, quando todos se vão, resta apenas a solidão à protagonista que permanece vinculada ao marido e às lembranças que lhe causam angústia e sofrimento; isso pode ser percebido quando a personagem se encontra sozinha depois da ceia:

os amigos se despediram; alguns trouxeram flores, bombons. Presentes impessoais também, como a voz de sua mãe ao telefone interurbano. O peru na prata de lei; restos de enfeites e ameixas pretas. A toalha rebordada. (Onde estão as mãos de Dona Fia?) Aninha encheu a boca com algodão sintético, que enrolara as bolas japonesas (belíssimas, por sinal!), chorou alto e a ninguém incomodou. Havia tanto algodão, que enxugou o rosto e assoou o nariz. Lembrava-lhe a neve, muita neve. Aquela viagem à Europa com Mário. Os Alpes. Algodão, neve, noite de Natal se parecem, não é, Aninha? (Faro, 2001,p.32)

As representações das figuras femininas presentes em Aninha desvelam uma identidade marcada pelos princípios do patriarcado, que se apoiam na idealização do papel masculino e são formados dentro de dinâmicas de poder e exclusão. Segundo Hall (2011), a ideologia exerce sua influência tanto no âmbito da formação e das práticas discursivas que moldam o contexto social quanto nos aspectos fundamentais da identidade e dos impulsos psicológicos. De acordo com o autor,

o sujeito é formado segundo resultado do discurso e, simultaneamente, no interior de configurações discursivas específicas.

Frente à frustração em seu casamento, Aninha empreende uma busca por soluções que a aliviem de seus tormentos. Nesse contexto, ela opta por criar um marido imaginário com o intuito de lidar com a solidão, na tentativa de preencher o vazio deixado pela ausência de Mário, embora suas lembranças e ações estejam voltadas para ele: “E Mário não telefonou nem para as crianças novamente, pensando, “stop”, sorria, olha o flash brilha agora, boneca, jogando um beijo para o espelho enorme e calado da parede de seu quarto.” (Faro, 2001, p. 31).

No enredo, a simbologia do espelho ganha destaque, tornando-se elemento de relevância ao capturar a essência da protagonista. No âmbito desse reflexo, aspectos importantes relacionados à sua identidade, noções de beleza e anseio por reconhecimento social emergem de forma proeminente. Sob essa ótica, a construção da identidade revela-se como intrincado diálogo entre os conceitos e definições que a cultura nos impõe e o desejo intrínseco de corresponder às expectativas originadas desses significados (Hall, 2011).

Ao se contemplar no espelho, Aninha encontra uma imagem que vai além da aparência física. A descrição de seus “profundos olhos azuis, pele de pêssego, perfil de camafeu” (Faro, 2001, p. 29) transcende o aspecto visual, sugerindo a construção de uma identidade marcada por padrões de beleza hegemonicamente difundidos pela mídia.

A abordagem de Bourdieu (2021) sobre a maneira como as mulheres são socialmente direcionadas a se considerarem objetos estéticos e a dedicarem atenção constante à sua imagem encontra eco nessa reflexão:

Estando, assim, socialmente levadas a tratar a si próprias como objetos estéticos e, por conseguinte, a dedicar uma atenção constante a tudo que se refere à beleza, à elegância do corpo, das vestes, da postura, elas têm naturalmente a seu cargo, na divisão do trabalho doméstico, tudo que se refere à estética e, mais amplamente, à gestão da imagem pública e das aparências sociais dos membros da unidade doméstica, dos filhos, obviamente, mas também do esposo, que lhes delega muitas vezes a escolha de sua indumentária. São também elas que assumem o cuidado e a preocupação com a decoração na vida quotidiana, da casa e de sua decoração interior, da parte de gratuidade e de finalidade sem fim que aí tem sempre lugar, mesmo entre os mais despossuídos. (Bourdieu, 2021, p.163).

Nesse sentido, a análise da protagonista Aninha leva à interconexão entre a construção identitária individual e as pressões sociais que moldam as representações de gênero e estética. Sob esse ângulo, o espelho, ao refletir o rosto de Aninha, torna-se testemunho silencioso de sua jornada, marcada por conquistas, como o apelido de “Rainha de Sabá”, e pela busca contínua por requinte e reconhecimento na sociedade.

Rainha de Sabá ou a Rainha de Sheba, originária de uma região associada a riquezas e especiarias, é uma figura mencionada na Bíblia e em outras tradições religiosas. Ela é conhecida por sua visita ao Rei Salomão, de Israel, como narrado no Antigo Testamento, encontrada nos livros bíblicos de 1 Reis (10:1-2) e 2 Crônicas (9:1-12)<sup>1</sup>. Segundo a narrativa, a rainha ouviu falar da sabedoria de Salomão e viajou até Jerusalém para testar seus conhecimentos e fazer-lhe presentes luxuosos, incluindo especiarias, ouro e pedras preciosas. Sua visita ao Rei Salomão é uma passagem importante que manifesta sua busca por sabedoria e conhecimento. O ato de presentear Salomão com iguarias, ouro e pedras preciosas em abundância revela a generosidade e a estima pela excelência.

A identidade precisa da Rainha de Sabá não é clara, e várias teorias foram propostas ao longo dos séculos. Alguns sugerem que ela possa ter vindo de uma região que corresponde à atual Etiópia ou Iêmen. A rainha é para muitos um símbolo de beleza, amor e paz, alguém que se esforçou na busca de conhecimento. (Mantegaftot Sileshi-RL, 2018, p. s/n).

A alcunha “Rainha de Sabá” pode ser interpretado como tentativa de reconhecer o intrincamento da feminilidade de Aninha, transcendendo o estereótipo que limita a mulher a simples objeto de beleza. A analogia à Rainha de Sabá evidencia que Aninha, semelhante a essa figura histórica, pode oferecer mais do que sua aparência inicial sugere. A Rainha de Sabá, descrita no trecho bíblico de 2 Crônicas 9:4, e os preparativos para a Ceia de Natal de Aninha podem ser observados como similares nos detalhes e na busca por requinte em ambos os enredos. Da mesma forma que a rainha vislumbra e, de certa forma, se envaidece com a mesa repleta de iguarias, posta pelo Rei Salomão, atenta aos detalhes dos servos e criados, Aninha, ao preparar sua ceia natalina, orgulhosamente cuida da disposição dos elementos à mesa, da vestimenta, dos adornos festivos. Tanto Aninha quanto a Rainha de Sabá desfrutam com prazer dos eventos marcados pelo luxo e pela atenção.

A reflexão sobre a ausência de Mário no Natal sinaliza a solidão de Aninha, expondo como a imagem refletida no espelho pode ocultar a dor e a busca por significado em sua vida. A dualidade entre a imagem pública de sucesso e a intimidade solitária, talhada pelo espelho, contribui para a complexidade da personagem. Aninha, embora não questione completamente sua condição, Aninha busca formas de integração dentro da estrutura patriarcal. Contudo, nota-se a impossibilidade de libertação, sem deslocamento significativo da personagem. A representação do feminino em Aninha evidencia a presença da desigualdade de gênero enraizada nas ações, no corpo, nos pensamentos e

---

<sup>1</sup> BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Tradução da CNBB. 14. reedição- Edições CNBB. São Paulo: Editora Canção Nova, 2012.

nas formas simbólicas.

Simplesmente Aninha, “Aninha, nome comum. Por isso, sua filha chamava-se Veruska e o filho, Robson. Nada de província” (Faro, 2001, p. 31). No cenário da narrativa, o emprego do diminutivo no nome “Aninha” pode ser interpretado como espelho das relações de poder patriarcais, sugerindo infantilização e subalternização de sua identidade frente aos estereótipos de fragilidade vinculados às mulheres. Adicionalmente, a palavra “Aninha” é, também, a conjugação do verbo “aninhar”, que não se restringe apenas a uma conjugação linguística, mas evoca a noção de construção de ninho, acentuando a conexão cultural entre o papel feminino e a responsabilidade pelo ambiente doméstico; “e nada protege a mulher contra as pretensões dos homens que a querem prender ao lar doméstico” (Beauvoir, 1970, p. 125).

Sob essa ótica, o ninho vazio de Aninha, na ausência do marido Mário, assume conotação simbólica mais intensa. A metáfora do ninho desocupado denota a solidão da personagem e também reflete as implicações do papel tradicionalmente atribuído às mulheres na estrutura patriarcal. O não-comparecimento de Mário, figura masculina central, deixa o ninho devoluto, destacando não apenas a solidão física, mas possivelmente a sensação de perda de identidade e propósito para Aninha. Esses elementos, entrelaçados pelo diminutivo e pela metáfora do ninho vazio, conferem à narrativa uma profundidade simbólica, sujeita a análises críticas à luz das teorias de gênero e do patriarcado.

Nas suas práticas, Aninha busca estabelecer um ambiente doméstico caracterizado pela completa harmonia. A construção da identidade feminina da personagem ocorre no âmbito privado, na esfera da vida familiar, e evidencia a influência das normas sociais que organizam as dinâmicas de gênero. No contexto de Aninha, o matrimônio emerge como elemento que aprimora sua propensão ao destaque e à visibilidade.

Ao longo do tempo, Aninha não conseguiu perceber gradualmente sua mudança para se tornar meramente um ornamento. Desde a juventude, fora considerada mulher de beleza radiante, cuja ascensão social se deu por intermédio do casamento. A vida da protagonista pautava-se a acompanhar Mário em eventos e colunas sociais. Aninha venerava o poderio do marido e, mesmo com o término do casamento, persistiu em manter a postura de *socialite*, organizando festas para destacar-se nas páginas sociais e roteirizando viagens ao exterior. Todavia, essa fachada de perfeição ocultava uma mulher adoecida, deprimida e descentrada. Aninha padecia de de uma profunda melancolia e perda de identidade, tentando descobrir significado e propósito em uma sociedade de aparências.

A crise de identidade passou despercebida por ela, não acionando a percepção da urgência

em alterar sua postura. Ela absorveu os padrões veiculados pelos meios de comunicação, nos quais as mulheres são simplificadas a meras figuras esteticamente atraentes e desprovidas de conteúdo. De acordo com Colling,

um discurso negativo apresenta as mulheres como criaturas irracionais e ilógicas, desprovidas de espírito crítico, [...], pouco criativas, em especial nas atividades do tipo intelectual [...], escravas de seu corpo e de seus sentimentos, pouco aptas para dominar e controlar suas paixões, [...], etc. São as Evas, as Dalilas e outras tantas figuras míticas criadas para reforçar estes estereótipos. (Colling, 2014, p. 45).

Aninha internalizou essas expectativas, adaptando-se continuamente para corresponder a uma imagem idealizada. A constante busca por aprovação social e destaque nas colunas sociais tornou-se em uma prisão dourada, onde o valor pessoal era medido pela aparência e pelos eventos frequentados. Essa obediência aos padrões externos anulava suas próprias aspirações e necessidades, levando-a a uma vida superficial e vazia. Sua rotina, marcada por festas e viagens, era na verdade uma tentativa constante de preencher o vazio interno e alcançar um senso de pertencimento e propósito.

O enredo do conto faz uso predominante do pretérito imperfeito para narrar as ações e eventos que compõem a história. Este tempo verbal é empregado para descrever situações passadas de maneira contínua, enfatizando a duração e repetição dos eventos. “No plano temporal, o pretérito imperfeito se opõe ao presente” (Câmara, 1975, p. 133), como se observa ao longo da narrativa. Por meio da escolha do pretérito imperfeito, a autora cria uma atmosfera que emerge o leitor para o passado, fortalecendo a ideia de que os eventos narrados eram parte recorrente e contínua da vida da protagonista Aninha.

No entrelaçar das linhas que compõem os bordados de Dona Fia, contempla-se a maestria manual, à semelhança de um fio invisível que tece a relação entre mãe e filha ao longo do tempo. Os bordados, criados por Dona Fia, surgem como testemunhas silenciosas de conexão afetiva entre gerações, transcendendo a mera função ornamental. Essa prática ancestral de bordar, transmitida de mãe para filha, estabelece o elo entre o presente do conto e um passado que ressoa na textura dos tecidos.

Quanto ao nome “Dona Fia”, cada ponto meticuloso representa uma letra que compõe sua identidade na trama familiar. O próprio nome “Fia”, além de remeter à habilidade fina do bordado, pode ser interpretado como alusão ao ato de fiar, unindo-se simbolicamente à teia que conecta as vidas das mulheres dessa linhagem. Alinhado ao que expressa Lara (2019, p.161), “o ato de bordar permite conectar mulheres a muitas instâncias, proporcionando diferentes vivências e encontros com

diferentes sujeitos e ideias”. Da mesma maneira que o pretérito imperfeito destaca a continuidade na vida de Aninha, os bordados de Dona Fia simbolizam a perpetuação de valores, afeto e tradições familiares.

Nesse panorama, a ceia, elemento central, pode ser interpretada figurando uma alegoria dos vínculos que unem as mulheres ao longo da história. À semelhança dos bordados, a preparação minuciosa da ceia simboliza a perpetuação de rituais familiares, no entanto, também expõe a solidão de Aninha diante do vazio deixado pela ausência do marido Mário.

A ceia, muitas vezes associada à reunião familiar e à celebração, torna-se reflexo da condição de Aninha, que, mesmo cercada por elementos festivos, enfrenta o desafio de manter as tradições e a aparência de normalidade, agora sem a presença do marido Mário. A escolha de detalhar a ceia destaca a busca de Aninha por significado e conexão em um contexto social que, muitas vezes, limita o papel da mulher ao espaço doméstico.

Na família moderna do final do século XVIII e século XIX, os papéis eram rigidamente definidos. À mulher incumbia ser a boa mãe, dedicada em tempo integral, responsável pelo espaço privado, ou seja, pelo cuidado da casa, dos filhos e do marido. Ao homem, por sua vez, competia o espaço público, envolvendo a produção, as grandes decisões e o poder (Coutinho, 1994). Diante da ausência de Mário, de que maneira Aninha enfrentaria esse desafio e preservaria a harmonia no lar? Essa situação expõe, mais uma vez, as nuances da submissão feminina e o sofrimento solitário que permeiam sua história.

## **2.2 A mulher objeto: do luxo ao lixo**

No conto “Saco de Lixo”, a narradora, uma boneca, observa silenciosamente o quarto em que está posicionada. Ela descreve os objetos do dono, provavelmente um estudante de medicina, o desalinho das roupas, livros espalhados na escrivaninha e sapatos desordenados. O silêncio que envolve todos os objetos do quarto é tangível diante da ausência física e do cheiro do dono, ainda presente no quarto. A protagonista relata a monotonia de seus dias, a adequação ao ambiente, o constante crescimento do tédio e a mesmice que se segue ao longo dos dias. No entanto, em um dado momento, ela testemunha a entrada de um velho no quarto, segurando uma faca. Ela é brutalmente atacada por esse homem, que a agride expondo suas entranhas. A cena é realista e violenta, encerrando-se com a chegada dos enfermeiros que dominam o homem. A narradora, agora despedaçada, reflete sobre sua condição de criação tecnológica, teme ser descartada como lixo e

antevê o destino que a aguarda. O conto aborda temas de desumanização, violência, e a efemeridade da existência feminina.

Ao examinar a trajetória da protagonista, do conto “Saco de lixo”, também cognominada de mulher-boneca, observa-se que ela permanece toda a narrativa desprovida de nome. Inicialmente é vista como reprodução admirável, e posteriormente conduzida ao trágico destino de ser descartada tal qual lixo. O foco, desse conto, recai sobre a complexidade da objetificação da mulher, abordando, assim, elementos literários e sociais intrínsecos à obra de Augusta Faro.

Vale destacar que essa análise é inédita, uma vez que, de acordo com o levantamento realizado no capítulo 1 sobre a fortuna crítica de Augusta Faro, não existem investigações publicadas especificamente sobre este conto. Essa inexistência de estudos anteriores justifica a necessidade de uma análise pormenorizada, destacando a singularidade e a relevância da obra no conjunto literário da autora.

No conto em análise, o leitor é convidado a refletir sobre a condição da mulher, representada de maneira única e perturbadora sob a ótica de um objeto inanimado. Essa escolha deliberada de Augusta Faro em empregar alusões é evidente ao descrever a jornada da protagonista, que, segundo Candido (2000), transcende a mera narrativa para se tornar poderoso veículo de crítica social.

Ao se debruçar sobre as metáforas e simbolismos presentes no conto, percebe-se que cada detalhe do desalinho no quarto, a violência sofrida pela narradora, e seu trágico destino, o saco de lixo, assumem expressiva carga simbólica. Para Bourdieu,

a violência simbólica não se processa senão através de um ato de conhecimento e de desconhecimento prático, ato este que se efetiva aquém da consciência e da vontade e que confere seu ‘poder hipnótico’ a todas as suas manifestações, injunções, sugestões, seduções, ameaças, censuras, ordens ou chamadas à ordem. Mas uma relação de dominação que só funciona por meio dessa cumplicidade de tendências depende, profundamente, para sua perpetuação ou para sua transformação, da perpetuação ou da transformação das estruturas de que tais disposições são resultantes (particularmente da estrutura de um mercado de bens simbólicos cuja lei fundamental é que as mulheres nele são tratadas como objetos que circulam de baixo para cima) (Bourdieu, 2021, p.75).

A partir desses pressupostos, pode-se depreender que os elementos simbólicos do conto, além de denunciarem a violência física, também expõem a presença da violência simbólica imposta à personagem central, enfatizando a continuidade das estruturas que relegam as mulheres ao papel de objeto, de acordo com as ideias manifestadas por Bourdieu, perpetuando-se assim as relações de dominação do ser e do corpo.

No conto, a afirmação de Le Breton pode ser incorporada à narradora, uma boneca, que observa e descreve o espaço ao seu redor. O corpo da narradora, embora sendo o de uma boneca, é

utilizado como ferramenta para exploração e compreensão dos elementos presentes no quarto. Nesse contexto, a ambientação, conforme analisada por Osman Lins (1976), desempenha um papel importante na narrativa. Lins (1976) pondera que a ambientação não é apenas um cenário físico, mas sim uma extensão da subjetividade dos personagens e um reflexo das tensões e conflitos presentes na trama.

A ambientação do conto, então, atua como um espaço que molda e é moldado pelas experiências da narradora. O quarto descrito é mais do que um simples ambiente; é um campo simbólico que intensifica as tensões e a violência que a personagem experimenta. A maneira como a narradora, enquanto boneca, observa e interage com esse espaço mostra a complexidade das relações entre o corpo e o ambiente, revelando a alienação e o controle que ela enfrenta.

Em variados tempos, espaços e contextos culturais, a interação humana com o mundo se realiza por meio do corpo, conforme ressaltado por Le Breton (2006) ao apresentar a ideia de concebê-lo como construção social e cultural que espelha as intrincadas tramas e significados da sociedade. No conto, a afirmação de Le Breton (2006) pode ser incorporada à narradora, uma boneca, que observa e descreve o espaço ao seu redor. O corpo da narradora, embora sendo o de uma boneca, é utilizado para a exploração e a compreensão dos elementos presentes no quarto.

Nesse cenário, a passagem do conto em que a narradora inspeciona a cena no quarto escuro ao som de uma valsa de *Strauss* agrega significado à narrativa, metaforizando a decadência e a solidão presentes no enredo. Valsa refere-se a um estilo musical e de dança originárias da Alemanha e da Áustria. Dançar valsa envolve movimentos giratórios em par, por isso o termo deriva da palavra alemã *Walzen*, cuja tradução é “girar”. A valsa de *Strauss*, afamada por sua elegância e sua associação a festividades alegres, dissocia do cenário descrito, no qual a penumbra das luzes apagadas e o silêncio são interrompidos pelo som da valsa que repercute na sala vazia, vindo de um rádio ligado também esquecido. Conforme se verifica na fala da protagonista:

Apagadas as luzes distingo aos meus pés sombras e semi-sombras. Devo dizer, o silêncio era repartido por uma valsa de Strauss, que voava da sala, uma orgia naquele deserto – esqueceram o rádio ligado. Havia dias que permanecia no mesmo lugar quase inerte, até estive sonolenta, tanto quanto as ausências daquela casa. Estava acostumando-me com a nova paisagem. Desejava estar fazendo alguma coisa porque, aflita dentro daquele ar, me sentia com um rebuliço por dentro. O tédio pesava no meu pescoço e enganchava no tronco do corpo. (Faro, 2001, p. 77).

Sob essa ótica, a simbologia musical rememora a decadência de um passado glorioso, ofuscado nas sombras e semi-sombras e percebidas pela personagem. A valsa, antes associada a momentos de destaque e empoderamento, agora ecoa em um espaço de abandono e profunda solidão.

No âmbito da estrutura da sociedade capitalista, Baudrillard (2010) alega que o corpo é interpretado sob a mesma lógica que comanda essa sociedade: a propriedade privada. Tal enfoque reflete de modo instigante ao se observar o conto “Saco de Lixo”, pois nele o corpo é exposto não apenas como entidade física, mas um objeto moldado pelas conjunturas sociais. A narrativa de Augusta Faro lança luz sobre a transformação do corpo em espécie de capital, um local de investimento pessoal, ecoando o fetiche contemporâneo associado ao corpo. Assim, compreende-se de forma mais ampla a assertiva de Baudrillard (2010) de que o corpo se tornou “o mais belo objeto de consumo” na vida contemporânea – reflexão que se entrelaça às representações do corpo no conto.

Cada indivíduo assume uma posição a partir da influência da cultura, personificada pelo outro. Nas palavras de Novaes (2006), o corpo, quando considerado no contexto imaginário, pode ser delimitado semelhante à possível fronteira entre o interno e o externo, transformando-se em espaço de representações culturais. Isso engloba, sobretudo, a aparência, que se manifesta por meio de atitudes, vestimentas, cuidados pessoais, práticas corporais, expressões linguísticas, códigos de interação e afeto. Segundo sua análise, “(...) o corpo é então compreendido como uma exteriorização do interior psíquico do sujeito, fazendo, dessa maneira, a fronteira entre o individual e o social” (Novaes, 2006, p. 58).

O conto “Saco de Lixo” oferece uma narrativa que amplifica as complexidades da relação entre o indivíduo e a cultura. A protagonista, ao se deparar com o desalinho do quarto e os elementos que compõem sua existência, torna-se espelho das influências culturais que permeiam sua vida. O corpo, tal qual sugerido por Novaes (2006), pode ser interpretado como fronteira entre o interno e o externo, refletindo a individualidade e as forças sociais que moldam a aparência, as atitudes e as interações.

No contexto do conto, a protagonista experimenta uma transformação física e simbólica, sendo desmembrada e descartada como objeto, tornando-se expressão simbólica das tensões entre o individual e o social, análogo ao sugerido por Novaes (2006). A narrativa inicia-se com uma perspectiva peculiar: uma entidade artificial, uma reprodução tecnológica do corpo humano, observa silenciosamente um quarto desalinhado. Nesse ponto da história, a personagem artificial, com voz observadora, alude com inocência o que enxerga do local em que está posicionada:

Do ângulo em que eu estava conseguia ver o quarto em toda a sua extensão. Colocada ali na prateleira, comecei com minha inocência intocada a observar o desalinho das roupas, ainda com cheiro do dono, dependuradas no cabide; os livros espalhados na escrivaninha numa espera acomodada, os sapatos desenhados sob a cama. O silêncio era longo e pontudo. Descia das paredes, escorregava pelo assoalho, subia de novo, abocanhava os objetos do quarto. Aliás, o corpo do silêncio surpreendia o descanso das coisas. E eu ali calada, olhando

aquela profusão de odores de pessoas ausentes. Aquele povo estava pra rua, às vezes tentando se retirasse deles a solidão grudante em suas almas. (Faro, 2001, p.77)

A voz narrativa, por intermédio dessa entidade, leva o leitor a contemplar o ambiente físico, a solidão, a espera e o silêncio que permeiam o espaço. E, a partir desse ponto, conduz o leitor a uma narrativa, onde o objeto artificial, representando a figura feminina, é sujeito a atos brutais por parte de um velho. A representação da mulher como objeto, suscetível à violência e à desumanização, remete à realidade de muitas mulheres ao longo da História. No Brasil,

apesar de ser um país historicamente novo, a condição da mulher, na historiografia, segue os preceitos europeus, o que obviamente decorre do fato de o país ter sido colonizado por Portugal. Assim, sobre esse processo histórico da condição da mulher representada em nossa sociedade, os dados iniciais apontam para a insignificância pela qual ela foi considerada, com poucas informações. (Ganzaroli, 2021, p. 63).

O conto “Saco de Lixo” destaca o silenciamento, a brutalidade física, e a desvalorização humana, sublinhando a objetificação e a falta de autonomia sobre o próprio corpo. Dessa forma, em uma sociedade patriarcal, às mulheres cabem “ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens” (Bourdieu, 2021, p. 76). Essa desvalorização é percebida na descrição brutal do ataque: “Com fúria e descontrole me puxou os cabelos sem dó retirou o coração jogando-o ao lado do guarda-roupas. Com dedos sujos tirou olho por olho” (Faro, 2001, p. 77).

A despersonalização da personagem, tratada como objeto mutilado, reflete a severa violência e a perda de identidade, revelando como a opressão patriarcal reduz a mulher a meros pedaços, privando-a de sua integralidade e valor intrínseco. Assim sendo, a violência simbólica é exposta ao retratar a mulher como um objeto descartável em um “grande saco de lixo” (p. 80). O significado de “descarte” e “desvalorização” é visto por meio de uma série de elementos simbólicos e narrativos que convergem para transformar a personagem em um objeto irrelevante. Primeiramente, a linguagem empregada pelo narrador acentua a ideia de fragmentação e mutilação, com a personagem sendo descrita como “meros pedaços”, insinuando que ela foi privada de sua totalidade e identidade.

A metáfora do “saco de lixo” é particularmente relevante na construção desse significado. O lixo, por definição, é aquilo que se descarta após ter perdido seu valor ou utilidade. Ao avincular a personagem a esse símbolo, o conto constrói uma crítica à maneira como a sociedade patriarcal trata as mulheres, sobretudo aquelas as que deixaram de enquadrar às expectativas sociais de beleza, juventude ou submissão. A mulher, assim como o lixo, é descartada quando deixa de ser “necessária” ou “desejável”.

O título “Saco de Lixo” sugere o destino final de descarte, evocando a imagem de uma sociedade que, em muitos casos, trata as mulheres como algo dispensável e sem valor, já que

ser mulher induz a uma condição de inexistência, dada ao fato de ela ser um objeto, e não um indivíduo. E, como todo objeto, necessário, embora absolutamente passível de descarte e substituição. Dito isso, à mulher é oferecida a fama de complicada. Mas como é possível para um ser humano compreender-se como humano, se todas as suas funções são imputadas como objeto? (Ganzaroli, 2021, p. 62).

Ao explorar a jornada da mulher protagonista desde sua chegada da Universidade de Yale, simbolizando luxo e prestígio, até seu destino final no lixo, o conto levanta questões sobre o tratamento e a forma como a mulher é vista na sociedade. A narradora, representando a figura feminina, é inicialmente exibida como objeto de estudo, admirada por sua semelhança com a anatomia humana. Entretanto, à medida que a história se desenrola, ela é relegada a uma prateleira, pouco retirada dali, e finalmente descartada semelhante a um simples saco de lixo.

Prateleira, no contexto do conto, agrega à mulher simbolismos referentes à exposição, à condição de ser colocada em um lugar específico para ser admirada ou usada quando conveniente. Nesse cenário, a narrativa sugere que a protagonista é inicialmente exibida, apreciada e manuseada, no entanto, a posteriori, é menosprezada a uma prateleira, indicando mudanças em seu *status* existencial. A prateleira representa local de armazenamento temporário e condição de isolamento, abandono e esquecimento, simbolizando a objetificação da mulher e sua eventual disposição como objeto descartável.

Esse simbolismo associa-se à metáfora proposta por Zanello (2018) da “prateleira do amor”, que revela o processo de subjetivação das mulheres por meio do dispositivo amoroso, conferindo que

ser subjetivada na prateleira do amor, portanto, coloca as mulheres em um lugar simbólico de profundo desempoderamento e vulnerabilidade psíquica. Esse processo de vulnerabilização leva muitas mulheres a se casarem não com o homem, mas com o casamento, sobretudo ao sentirem que estão migrando para um lugar pior na prateleira, quando, por exemplo, envelhecem. (Palma; Richwin; Zanello, 2021, p.110).

Essa simbologia da mulher na prateleira representa não apenas introspecção e vulnerabilidade, mas também evoca narrativas que exploram o entrelaçamento entre o criador e a criação. Analogamente, ao mito de Pigmalião e Galateia, o conto narra a relação entre o criador e sua criação, desvendando na complexidade do amor e da mutação. Pigmalião, um escultor exigente e meticuloso, que a todo custo evitava o amor, decide criar a mulher perfeita, segundo sua visão. Eis que surge a estátua-mulher-perfeita - Galateia - tão bela, tão igual à imaginada/projetada que

Pigmalião se apaixona por ela, aspirando que esta se tornasse real. Tamanho era seu desejo que fora pedir a Afrodite, Deusa do amor, que lhe desse uma mulher igual à sua amada de mármore marfim.

Afrodite compadecida de tamanho amor transforma a estátua em mulher de verdade, de modo que, ao voltar para casa, Pigmalião reencontra a estátua de Galateia, beija-a nos lábios. Inevitavelmente, Galateia enamora-se por seu criador tão logo seus olhos se abrem. Pigmalião e sua musa unem-se em matrimônio e, juntos, têm uma filha chamada Pafos, nome dado em homenagem a uma cidade portuária da ilha de Chipre.

Na literatura brasileira, as galateias se fazem presentes como personagens que personificam a beleza e a perfeição, constantemente figuradas em histórias de amor e mitos. Essas personagens simbolizam a criação artística e, muitas vezes, são utilizadas para explorar temas como a dualidade entre a realidade e a ficção, a busca pela perfeição e o papel do criador em relação à sua criação. Suas apresentações, desde a idealização romântica até as mais contemporâneas, possibilitam para a exploração literária, o poder de provocar reflexões sobre a natureza da beleza, o enredamento das relações humanas e a conduta entre a criação e o criador. Nessa perspectiva, Brandão (1993), ao se referir sobre as galateias, afirma que,

na produção ficcional brasileira, vamos reencontrá-la, transvertida de diversas máscaras, na obra de Alencar, por exemplo, cujos “perfis de mulher” apresentam uma curiosa característica. Se o narrador as apresenta, no início de diversos romances, como personagens desejantes, com voz própria, elas acabam por ajustar ao ideal feminino do sujeito-narrador. (Brandão, 1993, p. 53)

Essa metamorfose das galateias ao longo das narrativas revela as tensões entre a autonomia feminina e o padrões sociais, que “idealiza[m] a mulher dentro de um certo modelo de feminilidade, petrifica-a, enquanto objeto de desejo do narrador. [...], essa passividade, dita feminina, se revela em figuras características de representações submissas, angelicais, às vezes imersas num sono hipnótico” (Brandão, 1993, p. 54).

Similar à protagonista do conto “Saco de Lixo”, a Galateia de Pigmalião é submissa aos desejos e expectativas de seu criador. Ela é representação idealizada da feminilidade, uma obra de arte viva que existe para servir aos propósitos de seu senhor. A mulher perfeita, que prende os olhares por sua beleza e submissão, assemelha-se à trajetória da personagem do conto, que também vai da condição inicial de objeto de admiração para, progressivamente, encarar o descarte, representado pelo saco de lixo. Em ambas as narrativas, a objetificação da mulher e sua submissão aos padrões idealizados cumprem o seu papel, uma vez que, até

as próprias estratégias simbólicas que as mulheres usam contra os homens, como as da magia,

continuam dominadas, pois o conjunto de símbolos e agentes míticos que elas põem em ação, ou os fins que elas buscam (como o amor, ou a impotência, do homem amado ou odiado), têm seu princípio em uma visão androcêntrica em nome da qual elas são dominadas. (Bourdieu, 2021, p.59).

Embora a boneca, narradora-protagonista, não tenha sido transformada em ser humano por meio de magia ou força sobrenatural, como no caso de Galateia, observa-se que esse ser animado assume marcas discursivas que o identificam de forma feminina. Isso sugere uma luta por parte dessa mulher que busca ir além da categorização, exprimindo a vontade de não ser mais que um objeto, desejando ser reconhecida como indivíduo. No entanto, ao seguir o enredo, tal fato não se concretiza, visto que a voz da personagem é silenciada, seu corpo esquartejado e possivelmente descartado, evidenciando a realidade de uma sociedade que percorre do luxo ao lixo, onde tudo, inclusive, os corpos e afetos são tratados como descartáveis.

A violência de gênero transcende limites entre as classes sociais, ultrapassa fronteiras, atravessa grupos étnico-raciais e desafia barreiras culturais. A amplitude do termo “violência de gênero” expande-se a variadas vítimas, abrangendo mulheres, adolescentes e crianças. Saffioti (2016) afirma que, no desempenho do papel patriarcal,

os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio. Ainda que não haja nenhuma tentativa, por parte das vítimas potenciais, de trilhar caminhos diversos do prescrito pelas normas sociais, a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência. Com efeito, a ideologia de gênero é insuficiente para garantir a obediência das vítimas potenciais aos ditames do patriarca, tendo esta necessidade de fazer uso da violência. Nada impede, embora seja inusitado, que uma mulher pratique violência física contra seu marido/companheiro/namorado. As mulheres como categoria social não têm, contudo, um projeto de dominação-exploração dos homens. E isto faz uma gigantesca diferença. (Saffioti, 2016, p.115-116).

O conto metaforiza as imposições sociais e as expectativas que modelam as relações sociais. De maneira semelhante ao modo como mulheres, adolescentes e crianças são marcados pela violência de gênero, a boneca protagonista do conto também é afetada por estruturas sociais que restringem seu destino. A violência é visível na personagem do conto, que sem poder de reação permanece passiva, diante da cena em que vê e relata toda a violência sofrida.

Olhou pra mim com os olhos ávidos, [...]. Avançou pro meu lado, vi bem. Com fúria e descontrole me puxou os cabelos sem dó, retirou o coração, jogando-o ao lado do guarda-roupas. Com dedos sujos tirou olho por olho. O líquido vazou, mesmo assim consegui olhar de outros ângulos o aposento e aquele homem enraivado. Não parou lá, no arrancamento dos olhos. Com a ponta da faca furou minha perna, descolando a borracha, puxando músculos de plástico e quebrando os ossos de polietileno. Eu estava desfigurada. Num gesto de quem gosta de carne, abriu o abdômen, arrancando minhas vísceras, partiu-as como se preparasse um jantar de visitas. O sangue saiu vermelho. Cada olho meu via em perspectivas diferentes,

pois o que estava perto do homem, e o outro próximo da cama, víamos cada qual um lado do desalinho do homem e sua braveza. (Faro, 2001, p. 78-79).

O olhar aflito, o avanço descontrolado, a maneira brutal ao puxar os cabelos e a alusiva retirada do coração e dos olhos revelam o cenário da submissão diante das convenções da sociedade. O líquido vazando encerra a cena, focando a vulnerabilidade e o efeito destruidor dessas imposições. A ação de arrancar o coração, primeira parte a ser atacada pelo agressor, pode transcender a violência física, sugerindo além da destruição do órgão vital, mas também do centro emocional e espiritual da personagem, denotando violação à sua identidade e humanidade. Para Chevalier e Gheerbrant (2005), o coração é

Órgão central do indivíduo, corresponde, de maneira muito geral, à noção de *centro*. Se o ocidente fez do coração a sede do sentimentos, todas as civilizações tradicionais localizam nele, ao contrário, a inteligência e a intuição: talvez o *centro* da personalidade se tenha deslocado da intelectualidade para a afetividade[...] Pode ser acrescentar que nas culturas tradicionais, conhecimento tem sentido muito amplo que não exclui os valores efetivos. (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 280).

Após arrancar o coração da boneca, o agressor, “tirou olho por olho”. A expressão “tirou olho por olho” pode sugerir comparação com a antiga lei de retaliação, conhecida como a Lei de Talião. Essa lei, provinda de códigos legais antigos, prescreve punição semelhante à ofensa sofrida. No universo ficcional do conto “Saco de Lixo”, essa ação pode indicar represália cruel e vingativa por parte do homem.

Freud (1976) investiga o conceito do *unheimlich* (o estranho ou o familiar inquietante), que alude à sensação de algo familiar que se torna assustadoramente estranho. No conto o gesto do agressor de arrancar os olhos da boneca evoca esse sentimento. Freud (1976) postula que a perda dos olhos suscita um temor primitivo de castração, um dos medos mais profundos da psique humana. O arrancar dos olhos não apenas priva a personagem de sua visão, mas também de sua identidade e humanidade, denotando uma violência castrativa que desumaniza e transforma em objeto.

O esarteamento da boneca em “Saco de Lixo” demonstra um aspecto mais profundo do *unheimlich* ao empregar o desmembramento do corpo como uma alegoria para a fragmentação da identidade. Freud (1976) esclarece que o *unheimlich* ocorre quando algo que deveria ficar oculto vem à tona. No conto, a desfiguração da boneca, projetada para imitar o corpo humano, revela suas “entranhas”, causando uma familiaridade perturbadora. Essa exposição de um interior que deveria estar velado reverbera com o medo do desconhecido e da perda de domínio sobre o próprio corpo e identidade, desnudando as profundezas da vulnerabilidade e desintegração da personagem.

Essa sensação de desconforto é também abordada em “O Homem da Areia” de Hoffmann

(2006), onde o personagem Coppelius aterroriza Natanael arrancando os olhos das crianças, representando um arquetípico do terror ocular. Coppelius personifica o medo e a violência de uma figura tirânica com o poder de mutilar e desmembrar, exercendo controle absoluto e reduzindo as vítimas a objetos passivos, sem vontade própria. No conto “Saco de Lixo”, o agressor que dilacera a boneca reproduz essa violência, tornando-a em um símbolo de controle e opressão. A agressão sofrida pela boneca ecoa a brutalidade física e a marginalização simbólica da identidade feminina, repercutindo como a opressão patriarcal fragmenta, desvaloriza e “cega” a mulher.

A retirada do olho da personagem pode ser analisada como resposta à visão ou à identidade da personagem vitimada, insinuando uma busca por recompensa equivalente à agressão sofrida. Os olhos, como descrito por Santos (2013), são “testemunhas oculares da ruína na origem do visível, são o instrumento da visão externa, aquela da qual se deve desconfiar [...]. Como as lentes e outros instrumentos oculares, eles são próteses, acessórios cuja necessidade é, digamos, um mal necessário” (Santos, 2013, p.68). Por essa ótica, os olhos assumem a condição de elemento natural, expondo a anormalidade que se interpõe entre eles e o conhecimento da verdade ideal. Talvez por esse motivo, os olhos da boneca, representação feminina no conto “Saco de lixo”, devem ser destruídos, para que atinjam essa verdade e consigam sair da ignorância. Por esse viés, o ato de arrancar dos olhos pode ser uma tentativa de cegar, deixar perdida, e roubar a única liberdade que ela tinha: ver. Isso se considerar que ela não tem autonomia, não anda e não fala.

A escritora beneficia-se dessas personagens ao “instituir o insólito como elemento fundante de seus textos imbricando-o com o cotidiano, mais do que um vó para o fantástico amplia os caminhos para a visualização de sua consciência histórica, ou, em outras palavras, das possibilidades de se expor a impossibilidade” (Britto, 2014, p.65). De acordo com Britto (2014), as histórias criadas por Augusta Faro a tornam uma porta-voz do “Feminino Fantástico”. Isso não se deve exclusivamente à autoria das obras, mas sim à sua capacidade de transitar e fortalecer essa vertente do fantástico ao recolocar a mulher de uma posição de objeto para a protagonista do desejo. Assim sendo, Augusta Faro, em seus textos

se vale do ‘realismo mágico’ como elemento estruturador — mas não uniformizador — dos seus contos, uma vez que, em seus textos, o fantástico pode tanto dialogar com a configuração de um contexto — individual/social — que oprime o indivíduo quanto pode interligar o real ao onírico ou, ainda, metaforizar o silencioso confronto entre a aridez do cotidiano e a liberdade da fantasia, lembrando que, em Augusta, tanto a fantasia quanto o sonho são aspectos menos abstratos do que concretos e palpáveis da realidade. [...] Em Augusta Faro, mesmo com o fantástico permeando suas narrativas, as soluções para os dilemas e os impasses dos seres humanos não são mágicas e nem as coisas terminam como nos contos de fada. Isso porque seus contos falam de fantasias e de sonhos, mas são calcados na vida e, por isso, muito mais próximos do universo de seus leitores (Ignácio, 2013, p. 75).

No conto em questão, detecta-se o insólito em todo o conto, a começar pela narradora protagonista, uma boneca que adquire voz e consciência, entrelaçando com elementos do realismo fantástico, verifica-se a desumanização da boneca, a violência brutal imposta pelo agressor e a subsequente intervenção dos enfermeiros.

No contexto da impunidade do agressor, rotulado como “louco”, fazendo com que ele retorne a uma clínica psiquiátrica, uma reflexão se impõe. Muitas vezes, essa concepção de considerar a loucura como justificativa para atos violentos corrobora a perpetuação da impunidade e à falta de responsabilização. Em “O Homem da Areia” a figura de Coppelius, considerada como personificação do medo e da loucura, funciona como justificativa conveniente para os horrendos atos cometidos, isentando a sociedade de encarar a realidade da violência. De maneira análoga, em “Saco de Lixo”, rotular o agressor como louco dá à sociedade a chance de desviar da responsabilidade de investigar as causas profundas da violência e de uma garantir justiça eficaz. Portanto, ambas as narrativas oferecem uma crítica à tendência de desumanizar e patologizar os agressores para evitar lidar com as verdadeiras causas da violência estrutural.

Diante desse panorama, a passagem do conto “E meus olhos continuavam jogados a um canto, cada qual de um jeito, mas sempre abertos olhando aquele animal humano e sua faca e sua força” (Faro, 2001, p.79) coloca em evidência a representação simbólica da mulher, nesse caso a boneca, sendo alvo da brutalidade do agressor. Que, ao ser rotulado como “louco”, escapa da responsabilização pelos seus atos violentos, simplesmente retorna à clínica psiquiátrica. Esta visão de loucura como justificativa para atos violentos demonstra uma crítica social à impunidade e à patologização dos agressores como doentes, que muitas vezes são desumanizados para evitar reconhecer que a violência estrutural da sociedade patriarcal. Michel Foucault (1972), argumenta que a loucura foi historicamente empregada como instrumento para marginalizar e controlar indivíduos, desviando a atenção dos problemas sociais mais amplos e mantendo a ordem estabelecida. Sob esse ponto de vista, no conto, a desumanização e a objetificação da mulher acontecem em um contexto onde a loucura é utilizada como desculpa para a impunidade.

A intervenção dos enfermeiros na função de agentes controladores, vestidos de branco, e o posterior encaminhamento do agressor para longe com o uso de uma injeção salientam o funcionamento do poder institucional e a incapacidade do sistema em lidar eficazmente com a violência.

A imagem do agressor sendo levado pacificamente, sem protestar, convertendo-se em algo

maleável como “goma de mascar”, faz emergir a suposta impunidade que prevalece nesses casos. Essa cena alude que o agressor, mesmo após cometer atos monstruosos, é tratado com certa condescendência institucional, sendo frequentemente visto como coitado, cerceado de inúmeras justificativas “agiu sem pensar”, “ele é louco”, “teve um surto”, dentre tantas outras possíveis razões. Enquanto a vítima permanece silenciada e isolada, pois, “na posição vitimista não há espaço para se ressignificarem as relações de poder. Isto revela um conceito rígido de gênero. Em outros termos, a postura vitimista é também essencialista social, uma vez que o *gênero é o destino*.” (Saffioti, 2016, p.125, grifo da autora).

A consciência da protagonista de que será descartada em “um grande saco de lixo,” (Faro, 2001, p. 80) antecipa a certeza desse destino. Este ângulo resume a natureza efêmera e desprezada que ela antevê para si mesma. Diante da visão de ser posta a um destino indesejado, encontra-se diante da realidade de sua própria efemeridade

duvido que agora consigam colar minhas partes, recobrir as carnes, arrematar o despelamento dos tecidos e juntar os ossos partidos. Já tentaram, fiquei exposta sob a luz, muitas vezes dando palpites. Sei muito bem, mais dia menos dia, eles vão me jogar fora, num grande saco de lixo. Nada além. (Faro, 2001, p. 80)

Ao investigar a objetificação feminina, constata-se não apenas a superficialidade do paradigma tradicional, mas também as nuances que envolvem a desvalorização e a marginalização da mulher. Essa revisão crítica, que abarca desde o glamour artificial até o descarte social, contribui para reflexão sobre os desafios enfrentados pelas mulheres num contexto onde, muitas vezes, são relegadas a meros objetos de desejo. Diante disso, manifesta-se a necessidade de uma reconfiguração e reconhecimento da mulher para além da esfera do estético.

### **2.3 A presença masculina: a mulher fria a espera de um homem para aquecê-la**

Na narrativa de Augusta Faro, as vozes femininas ecoam entre as ideologias patriarcais dominantes. Forçadas a viver em uma posição reprimida e subalterna, essas mulheres também são envolvidas por traços do fantástico e símbolos permeados pelo ambiente distinto em que vivem, podendo representar elementos de transgressão e dramas existenciais. Assim, são vistas com estranheza e espanto pela sociedade a sua volta, que as observa protagonizando o inexplicável e o sobrenatural diante da coletividade.

Em “A Friagem”, quarto conto da obra homônima augustiana, é narrada a história de Nina, jovem que vive em um local atingido por um período de chuvas torrenciais. Após as chuvas, o tempo

muda para um frio intenso e constante, e Nina começa a sentir uma friagem que a trincava os ossos das pernas e dos braços. Mesmo com a temperatura ambiente subindo, Nina continuava a sentir o frio avassalador que a assolava fisicamente e se queixava dessa friagem se percorrendo seu corpo. Médicos a examinam; contudo, nenhum esforço clínico foi capaz de explicar a condição de Nina, ou aliviar o frio que a atormentava.

A protagonista é posta sentada numa cadeira para receber sol e calor, entretanto, seu corpo permanece frio. Ela perde o apetite e alimentar-se é um desafio, pois devido ao frio que vem de suas entranhas os alimentos esfriam ao aproximarem de sua boca. Os familiares e amigos se empenham para encontrar uma solução. Decidem então caçar borboletas para alimentá-la, pois notam que este inseto não se congela ao se aproximar do corpo dela, e o único alimento que desperta algum interesse. Mesmo com tais esforços, a friagem continua a incomodá-la misteriosamente. Diante dessa situação, optam por construir uma lareira redonda onde Nina, durante a noite, apoiando sua cabeça possa adormecer.

Um dia, um jovem de cabelos longos e vestes brancas, chamado Raimundo, aparece na cidade. A proximidade e os toques afetuosos dele junto a Nina fazem com que ela supere a friagem e retorne à vida normal, depois de algum tempo. No entanto, misteriosamente, Raimundo desaparece deixando a cidade e a família de Nina gratos e sem saber quem ele era, de onde veio e para onde foi. Nesse contexto de mistério, Batista e Borges (2013) definem que

o fantástico possui um lado ambíguo em que remete ao leitor de precisar optar por uma das soluções possíveis. Ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade. Ocorre na incerteza, tendo que escolher uma ou outra resposta. (Batista; Borges, 2013, p. 11-12)

Assim, a literatura fantástica frequentemente recorre ao insólito como recurso narrativo, para investigar elementos sobrenaturais e misteriosos no que diz respeito às questões da condição humana. Nesse cenário, “A Friagem”, de Augusta Faro, surge a exemplo de como o fantástico reflete temas da condição feminina e a da experiência humana em geral, uma vez que se acredita, segundo Roas (2014), que a finalidade da literatura fantástica é ponderar e indagar sobre a realidade, provocando sua instabilidade. A narrativa confronta o leitor com um mundo onde o frio intenso e contínuo não se limita apenas à condição climática, mas à metáfora que transcende o físico, penetrando nos recônditos da psique humana.

O frio utilizado como metáfora, força invasiva e debilitante que penetra nos ossos e órgãos da protagonista, explora a condição feminina na narrativa. A autora descreve a friagem como entidade viva, movendo-se dentro de Nina e afetando seu corpo físico, sua saúde emocional e mental. Este

aspecto é manifestado quando Nina descreve o frio como algo que caminha “dentro dela, iniciando na nuca e percorrendo todos os seus ossos e órgãos” (Faro, 2001, p.37). Essa descrição simbólica alude à representação das pressões e adversidades enfrentadas pelas mulheres na sociedade.

A tal acontecimento incomum, o narrador heterodiegético faz questão de situar o leitor explicando que “tudo começou após um longo período de chuvas. Choveu tanto que os ribeirões cresceram, sumindo as pedras grandes e pequenas e a água alargou a medida do corpo do rio e se espalhou pelos lados como se quisesse sair dos lugares” (Faro, 2001, p.35). Esta estratégia narrativa prepara o leitor para o evento insólito que seguirá, bem como cria um pano de fundo de mudança e desordem natural que antecipa a estranheza e o surrealismo que se desenvolverão no enredo.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 236), a chuva não apenas simboliza a fertilidade do solo, mas também representa "a fertilidade do espírito, a luz e as influências espirituais". Na hierogamia, (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 236), “a chuva é o esperma que fecunda”. O narrador ainda expõe ao leitor, que “depois destas chuvas todo o tempo mudou” (Faro, 2001, p.35). A ausência de chuva potencializa a frieza e a esterilidade do ambiente, revelando a aridez emocional e espiritual vivida pela protagonista. Essa falta também manifesta a carência de nutrição emocional e a impossibilidade de crescimento pessoal, acentuando sua fragilidade e a necessidade de intervenção externa para encontrar alívio e transformação.

A mudança climática inicial representa apenas o primeiro incidente que foge à normalidade em “A Friagem”. Segue-se uma série de eventos absurdos, sendo possível que o frio que torna o corpo de Nina gelado seja o catalisador de toda a trama, podendo também ser interpretado alegoricamente como a falta de sentimentos durante um período de dormência em uma fase de transição pela qual a personagem está passando. Embora o clima do vilarejo sem nome tenha retornado ao normal, a frieza incomum agora faz parte da personagem. O clima quente anteriormente presente não condiz mais com a temperatura de Nina, que passa

a sentir uma friagem que trincava os ossos das pernas e braços e as pessoas, que estavam por perto, ouviam os estalidos das juntas e tendões. Mesmo assim, ela não sentia dor alguma, e após os ataques de friagem, continuava lépida e ativa como sempre fora. Mas de repente esses episódios friorentos ficaram mais frequentes. Alguns cobertores enrolavam os agasalhos de lã (pois só estes não valiam), mas pouco adiantava. (Faro, 2001, p. 36).

No âmbito da realidade, o incidente atípico não poderia ser explicado cientificamente. Todorov (2004, p. 16) afirma que “todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. Aquilo que seria julgado inaceitável na circunstância habitual torna-se um elemento integrante da narrativa, e o leitor termina

aceitá-lo como verdadeiro, mesmo que, sob a ótica realista, tal fato seja irracional, segundo Caillois, conforme citado por Todorov (2004, p. . 21), essa é uma característica essencial do gênero que perpassa a narrativa fantástica: “a impressão de estranheza irredutível.

Os personagens percebem a mescla entre o real e o fantástico, especialmente através do testemunho de eventos insólitos, como o resfriamento por dentro ou o ato de comer borboletas. No entanto, não questionam esses fatos extraordinários, concentrando-se, em vez disso, no desaparecimento do rapaz, que, apesar de estranho, não possui características fantásticas. Apesar da presença de médicos competentes, equipados com seringas esterilizadas, tentando coletar sangue para exames, nenhum sucesso era alcançado após horas de tentativas (Faro, 2001) de nada valia pois,

o sangue congelava dentro dos vidros das seringas e tomava uma cor esverdeada, como deveria ser o sangue de répteis e outros animais de sangue frio. Os instrumentos, contendo o sangue gelado, eram aquecidos em estufas apropriadas, por tempo medido e cronometrado, mas nunca liquefazia, continuando gelado como pedra e verde como o musgo que medra entre pedras dos muros da casa. (Faro, 2001, p. 37-38).

A percepção do estranhamento advindo do episódio gelado experienciado por Nina desafia as leis da ciência e abarca tanto os personagens, quanto os leitores, em um intrigante emaranhado de incertezas. É como se a presença desse desconforto aproximasse ainda mais o público da obra, propiciando vínculo entre eles e os protagonistas por intremédio desse sentimento de perplexidade e estranheza.

Todorov (2004) caracteriza esse estado de estranheza face a um fenômeno específico como “vacilação”, momento fugaz em que leitor e personagem hesitam em discernir se o que estão testemunhando é real ou apenas fruto da imaginação. Essa oscilação, de acordo com o crítico, é a essência do fantástico, experiência que permanece até que uma decisão seja tomada, quer pelo personagem da narrativa ou pelo leitor ao finalizar a história. Nesse momento de escolha entre múltiplas interpretações, deixa-se para trás o reino do fantástico, dando desfecho à jornada através da narrativa.

Segundo Fernandes (2014), essa prática se repete quando o absurdo é revelado de maneira contundente, transcendendo as barreiras da lógica e da ciência em *Friagem*. O autor sugere que, em tais situações, é viável encontrar uma compreensão alegórica do acontecimento. Para ele,

[...] se o que acontece com a Nina escapa à lógica e à ciência, quadra-se, por outro lado, a uma axiologia que se esconde no imaginário para se mostrar mediante uma leitura possível somente nas entrelinhas. Assim, a friagem que toma conta do corpo de Nina, incompreensível em uma primeira leitura, é percebida quando a correlacionamos com as mudanças que se

operam no ser da personagem. (Fernandes, 2014, p. 22).

A saga de Nina adentra o leitor em um universo onde a realidade, embora proporcione verossimilhança, é envolvida por acontecimentos que contestam as explicações científicas e o senso comum. A procura por solução para o frio avassalador e a ruína da personagem - que já não se alimentava, pois o frio, expelido de seu próprio ser, congelava os alimentos - instiga uma série de eventos ainda mais surreais. Nina causa espanto tanto nos personagens quanto nos leitores ao alimentar-se de borboletas.

Um dia um menino, por nome Pedro, apareceu ali como uma borboleta presa pelas asas, para mostrar à Nina. Para surpresa geral, ela quis e apeteceu o inseto e, sem asco nem receio, conseguiu engolir a borboleta, que não se congelou e Nina se sentiu melhor. A borboleta era lindíssima e muito colorida. Logo outros meninos do grupo escolar resolveram sair pelos campos buscando as variadas borboletas, para que a doente se alimentasse. (Faro, 2001, p. 39).

De acordo com Fernandes (2014, p.23), há duas interpretações alegóricas do incidente de Nina. A primeira está relacionada ao gelo e, nas palavras do autor: “O gelo [...] simboliza o desejo de solidão e de recolhimento necessários à descoberta de si mesmo.” O segundo fator se associa à prática de consumir borboletas, metaforizando na narrativa, a transfiguração, visto que “marca a passagem da inconsciência para a consciência” (Fernandes, 2014, p. 22). Segundo as observações do autor, alimentar-se de borboletas representa um rito que sinaliza a passagem da pureza da infância para a maturidade da vida adulta:

A borboleta, resistindo à friagem, marca a passagem da inconsciência para a consciência, ou do frio para o calor, uma vez que ela encerra os simbolismos relativos ao fogo, notadamente a purificação e, sobretudo, o amor. A friagem configuraria a fase em que os sentimentos relativos ao outro se encontram adormecidos, latentes, mais em hibernação. Alimentar-se com borboletas é adquirir o fogo de Eros. (Fernandes, 2014, p. 23).

O desfecho surpreendente da trama é apresentado ao leitor pondo fim ao frio que atormenta Nina e dando-lhe a condição de mulher, é provocado pela aparição de um forasteiro, sujeito que carrega o fogo ardente no peito. A chegada de Raimundo suscita ao leitor a imagem de um redentor, um sentimento compartilhado pelos habitantes da aldeia ao se encontrarem com o peregrino pela primeira vez:

Quando Raimundo entrou no bar da esquina e pediu um copo de leite, ao segurar a vasilha, o leite ferveu no mesmo instante. As pessoas, que assistiram ao acontecimento, pensaram o mesmo pensamento – levá-lo até Nina. Assim que ele entrou no quintal cheio de sol e cumprimentou a moça, a mão que foi tocada perdeu a rigidez gélida. Naquela noite a mão da menina não estava congelada como na noite anterior. Buscaram o rapaz de novo e ele

permaneceu mais tempo, conseguiu alisar o cabelo de Nina e abraçou-a demoradamente. Ela dormiu melhor, por que o frio diminuía. Daí para frente, muitos dias seguidos, Raimundo vinha conversar com Nina, tocar-lhe o rosto e dar comida em sua boca. (Faro, 2001, p. 41).

Após a chegada do homem, ele assume o papel de dispersar a “friagem” que perturba Nina. Considerando que, conforme afirma Fernandes (2014, p. 23), “Raimundo sendo o calor, é móbil da epifania, alegoria da ultrapassagem dos limites e do frio existencial para o calor essencial, realizado na epifania, manifestação do ser.”

Chama a atenção o fato de que do lado esquerdo da sua roupa, o coração era visível, e “foi notado por todos: do lado esquerdo da veste de Raimundo o coração aparecia, sob o tecido grosso, como uma fornalha vermelha que pulsava, tamanho o calor que se acendia ali” (Faro, 2001, p. 42).

A pergunta sobre quem ou o que realmente é Raimundo permanece em aberto. Essa incerteza é provocada pela natureza estranha e incomum de sua existência, que transita entre o que é reconhecido como realidade e o que é interpretado como sobrenatural - características distintivas do gênero fantástico. A respeito de tais características, Todorov (2004) afirma que a duração desse elemento é passageira, limitando-se ao período de incerteza no qual leitores e personagens são desafiados a decidir se suas percepções são reais ou não.

Apesar das incertezas a seu respeito, Raimundo cumpre a missão de afastar o frio que assola a protagonista e, em seguida, desaparece daquele lugar sem nome. Sua chegada traz calor e conforto. Essa atuação de Raimundo pode ser interpretada como a representação do príncipe encantado, visto que ele alivia o problema que a aflige, desempenhando o papel de salvador que oferece conforto à protagonista, correspondendo às expectativas dos contos de fadas tradicionais.

A ausência de Raimundo e a aparente indiferença de Nina em relação a isso desafiam o padrão dos finais felizes típicos dos contos de fadas, nos quais a donzela costuma depender do herói salvador para atingir sua felicidade. No entanto, a narrativa de Augusta Faro se diferencia daquelas convencionais ao apresentar uma protagonista que, embora tenha recebido ajuda temporária, não se torna dependente do salvador masculino para resolver seus problemas ou alcançar satisfação pessoal, associada às heroínas tradicionais. Esse desenvolvimento questiona as normas patriarcais, apontando uma visão mais multifacetada da experiência feminina, na qual a presença ou ausência de um herói não define o valor ou o destino da mulher.

Além dos efeitos físicos, a friagem induz Nina vivenciar uma sensação de solidão e desesperança, demonstrada pelo seu olhar turvo e pelo declínio progressivo de sua vitalidade. A isto, a narradora descreve como “o olhar nublado mostrava uma solidão enorme e desconhecida, que escorria e penetrava nas pessoas que a fitassem nos olhos” (Faro, 2001, p.37). Esse aspecto da

narrativa revela as lutas internas enfrentadas pelas mulheres, como o isolamento, a depressão e a perda de autoestima, em um contexto que muitas vezes as marginaliza e as submete a expectativas opressivas.

Conforme Felício (1992, p. 296), em *Dimensões da Literatura Goiana*, “o encontro consigo mesmo, com sua essência depende do outro”. Essa ideia é vista em Nina, que necessitou da dependência de outras pessoas para se reestabelecer e descobrir sua existência. Ela passou a viver uma vida marcada pela solidão intensa, era perceptível a olhos nus que “alguma coisa vinha mudando dentro da moça, alguma coisa de muito triste passava-se dentro de seu coração, pois seu olhar nublado mostrava uma solidão enorme e desconhecida” (Faro, p. 38). A falta de alegria e a ausência de direção a deixaram isolada, perdida em sua própria interioridade, “um silêncio enigmático, cujo significado lhes foge à capacidade de compreensão” (Fernandes, 1992, p. 331).

Nina havia se tornado apática, não interagira mais, como se estivesse desconectada de seu próprio corpo, nem mesmo a fala e risos faziam parte de seu comportamento. Para Fernandes (1992), quando a comunicação verbal é restringida ou interrompida, a própria essência do ser é anulada, pois silenciar alguém é privá-la de sua identidade.

Expressar-se através da fala é essencial para a existência e a revelação do eu. Nesse contexto, a submissão de Nina perante à figura masculina se revela a partir do momento que Raimundo chega à cidade, trazendo consigo habilidades sobrenaturais. Diante disso, as pessoas próximas sugerem que Raimundo se aproxima de Nina, acreditando que sua presença poderia ajudá-la. Contudo, o processo de transformação de Nina não acontece de forma imediata ou milagrosa. Ao contrário, ocorre de maneira gradual e sutil, como se ela estivesse redescobrando a si mesma. Raimundo a auxilia nesse processo ao longo de quase um mês, tempo no qual Nina vai, aos poucos, retomando o controle sobre seu corpo e aprendendo a lidar com sua nova condição: “como se nascia de novo, foi aprendendo a lidar, segurando os objetos, a andar devagarinho e, constantemente, aumentando a temperatura do corpo” (Faro, 2001, p. 41-42). Esse retorno ao equilíbrio é construído lentamente, revelando que, embora Raimundo desempenhe um papel importante, ele não era como um salvador absoluto, mas um facilitador da jornada de recuperação de Nina.

Por outro lado, não insólito, a incapacidade dos médicos de diagnosticar ou tratar eficazmente a condição de Nina também é ressaltada na obra. Pode-se inferir disso uma crítica à falta de entendimento e empatia da sociedade em relação às questões de saúde física e mental das mulheres. A título de exemplo, os médicos relatam que o sangue retirado para exames “congelava dentro dos vidros das seringas e tomava uma cor esverdeada, como deveria ser o sangue de répteis” (Faro, 2001,

p. 37-38). Essa imagem do sangue frio pode ser interpretada como uma alegoria à mulher que, diante da indiferença e falta de empatia da sociedade, se torna emocionalmente fria e distante. O sangue esverdeado, comparável ao de répteis, denota desumanização e uma falta de vitalidade, refletindo a como Nina é vista e tratada pelos que estão a sua volta. Esta metáfora crítica evidencia a alienação e o isolamento vivenciados pelas mulheres que não se enquadram nos padrões sociais normativos.

Essa evidência ressalta a inadequação dos métodos tradicionais para lidar com os desafios enfrentados pelas mulheres e traz à tona a necessidade de abordagens mais holísticas e centradas na pessoa. A narrativa oferece ainda reflexão sobre a condição feminina, valendo-se do frio intenso e duradouro como metáfora para explorar os desafios físicos enfrentados pelas mulheres, bem como das complicações de sua saúde emocional e mental em um cenário social e cultural desafiador. Nesse contexto, Zanello (2014) defende que o sofrimento psíquico, ou os problemas de saúde mental em mulheres, são construídos socialmente e moldados mediante os ideais de gênero estereotipados, criando trajetórias singulares e privilegiadas de subjetivação para homens e mulheres.

Após as reflexões teóricas sobre a condição feminina, é possível estabelecer uma conexão relevante com o conto “A Friagem”, especialmente no que diz respeito à vulnerabilidade das mulheres. A protagonista Nina, com sua condição física e emocional afetada pela friagem implacável, representa uma metáfora poderosa das pressões e adversidades enfrentadas pelas mulheres na sociedade. Percebe-se como a condição de Nina reflete e amplia estereótipos de fragilidade e vulnerabilidade associados às mulheres. Sua incapacidade de se aquecer, seu isolamento e sua dependência da intervenção masculina para encontrar alívio do frio destacam a vulnerabilidade feminina em face de desafios físicos e emocionais.

Butler (2017) reflete que as noções de vulnerabilidade são construídas socialmente e que as mulheres com frequência são colocadas em uma posição de maior vulnerabilidade em virtude das expectativas de gênero. No conto “A Friagem”, essa construção é ilustrada na representação de Nina. Mesmo que a chegada de Raimundo e sua intervenção pareçam aliviar a condição física e emocional da jovem, isso não implica que Nina dependa dele para sua recuperação. Ao invés de fortalecer a ideia de fraqueza feminina, a narrativa se destaca como a sociedade condicionada à expectativa de que as mulheres precisem de figuras masculinas para resolver seus problemas.

A história de Augusta Faro, ao situar Nina no contexto doméstico e de subordinação, traz à tona uma dependência que, na verdade, reflete imposições sociais mais amplas. Dependente inicialmente de seus pais e depois da comunidade e de Raimundo, Nina demonstra como a vulnerabilidade feminina é moldada pelos padrões sociais que forçam as mulheres a ocuparem

posições passivas e dependentes. A presença de Raimundo e sua atuação não são uma reafirmação da fraqueza intrínseca de Nina, mas sim uma crítica às normas sociais que perpetuam a expectativa de que as mulheres precisam de “salvadores masculinos” para superarem seus desafios.

No conto de Augusta Faro, em análise a imagem do feminino é desenvolvida em um contexto doméstico e de subordinação ao outro. Nina é dependente dos pais, por ser ainda muito jovem. Após ser afetada pela friagem, essa dependência se estende não apenas aos pais, mas a todo povo local e “até os das cidades vizinhas” (Faro, 2001, p. 40). Tal dependência leva Nina a perder por completo sua identidade, sua essência. Quando confrontada com o frio que a invade, ela se submete aos pais, às pessoas da cidade, incapaz de assumir qualquer posição ativa diante dessa situação indesejável.

Ao contrário do início da narrativa, “o rosto da moça cada dia mais ficava impassível, embora no começo ainda conversasse, se queixasse e até ria; depois de algumas semanas, ela estava ali, mas parecia que estava fora do corpo e mantinha os olhos e a boca fechados a maior parte do tempo.” (Faro, 2001, p. 41). Diante do desafio imposto pelo frio, a transformação de Nina, que parece estar desvinculada de si mesma, demonstra a submissão feminina diante dos obstáculos impostos pela sociedade e pelas circunstâncias externas.

O poder masculino sobre Nina é visto através das ações de Raimundo. Quando Raimundo entra no bar da esquina e faz o leite ferver ao tocá-lo, ele se estabelece como figura de autoridade e poder sobrenatural. Este episódio incomum convence as pessoas presentes de que ele possui dons especiais capazes de ajudar Nina, levando-as a conduzi-lo até ela. Esta aceitação rápida e busca de sua intervenção evidenciam a dependência da comunidade, e particularmente de Nina, em relação ao poder masculino para resolver problemas aparentemente insuperáveis.

Constata-se tal poderio masculino no nome do personagem Raimundo. Segundo Neves et al. (2024), o nome Raimundo agrega prolífica simbologia que se conecta à narrativa em que está inserido. Derivado do germânico *Raginmund*, o nome combina os elementos *ragin*, que significa “conselho” ou “decisão”, e *mund*, que significa “proteção”. Essa etimologia sugere uma figura sábia e protetora, características que Raimundo agrega na história ao desempenhar o papel de salvador e guia espiritual.

Além disso, a análise do nome Raimundo exhibe a presença da palavra “mundo”, denotando conexão com o universo e o destino. Raimundo, portanto, não apenas intervém na vida de Nina, mas também sugere uma transformação que influencia todo o ambiente ao seu redor. Essa conotação reforça a ideia do personagem como controlador do destino e das circunstâncias, quase como se ele tivesse ação sobrenatural. Assim, o nome Raimundo enriquece a narrativa, insinuando que ele é uma

figura de intervenção cósmica que modifica o curso da vida de Nina e da comunidade, simbolizando poder abrangente e transformador.

No conto, o nome da protagonista, incorpora uma carga de simbolismo. “Nina”, de acordo com Neves et al. (2024) é uma abreviação, um diminutivo que sugere fragilidade e infantilização. A falta de um nome completo ou formal para a personagem principal pode ser entendida como um reflexo de sua identidade truncada e do jeito como as mulheres são frequentemente resumidas a versões simplificadas de si mesmas na sociedade patriarcal. Judith Butler (2017) argumenta que a identidade de gênero é uma construção performativa, frequentemente estruturada por normas sociais que reduzem e limitam a expressão completa do eu. Assim, o nome “Nina” pode ser associado a como a identidade feminina é frequentemente dissipada e condensada, suprimindo a complexidade e a plenitude da individualidade feminina.

Ao contrário do nome da protagonista, está Raimundo, cujo nome é forte e imponente. Desde sua chegada, ele é identificado com um nome completo, que emana autoridade e presença. Essa disparidade na nomeação dos personagens ressalta as dinâmicas de poder e a desigualdade de gênero presente na narrativa. Enquanto Nina é reduzida a um nome infantil e frágil, Raimundo é aclamado com toda a sua identidade intacta, enfatizando seu heroísmo e autoridade. De acordo com Moreira (2010), a nomeação é um ato performativo que identifica, classifica e valoriza os indivíduos dentro de uma estrutura social. A maneira como Nina e Raimundo são atribuídos nomes no conto exemplifica como a linguagem pode perpetuar a subordinação feminina, enquanto celebra a masculinidade como modelo e padrão de força e identidade completa.

O toque de Raimundo exerce uma influência significativa sobre Nina. Seu toque imediatamente aliviou o desconforto gélido da mão do protagonista, um sinal físico e simbólico da transformação que sua presença provoca em seu corpo e, por extensão, em sua condição emocional. Isso fica evidente quando o narrador descreve: 'Assim que ele entrou no quintal cheio de sol e cumprimentou a moça, a mão que foi tocada perdeu a gélida' (Faro, 2001, p. 41). A presença constante de Raimundo, com suas visitas diárias, as carícias no rosto de Nina e a alimentação dela, proporciona um alívio temporário ao frio que a consome e reforça a sua dependência quase total dele. A recuperação progressiva de Nina, atribuída diretamente às ações de Raimundo, dignifica ainda mais seu papel de salvador masculino, cuja autoridade e poder são inquestionáveis.

Conforme apontado por Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1970), a construção da identidade feminina em sua maioria está associada à presença e aprovação masculina. Beauvoir afirma que a mulher é comumente definida como “o Outro” em relação ao homem, cuja identidade e

valor são determinados por seu vínculo com ele. No caso de Nina, sua recuperação e identidade são diretamente influenciadas pela presença de Raimundo, reforçando a ideia de que sua existência plena só é possível através do poder e intervenção masculina.

Essa figura masculina ocupa um lugar central na narrativa, assim como seu coração, que é descrito de maneira notável: “Um fato foi notado por todos: do lado esquerdo da veste de Raimundo o coração aparecia, sob o tecido grosso, como uma fornalha vermelha que pulsava, tamanho o calor que se acendia ali.” (Faro, 2001, p. 41). Na narrativa a simbologia do coração é abordada de forma metafórica. A imagem do coração pulsante, à mostra sob a veste de Raimundo, emana variadas interpretações simbólicas. Segundo *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2005), o coração é tradicionalmente ligado à sede das emoções e dos sentimentos. Nessa perspectiva, a imagem do coração pulsando pode sugerir a intensidade das emoções e paixões que Raimundo carrega consigo, especialmente em relação aos acontecimentos que estão se desenrolando na trama.

Ainda conforme destacado por Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 280), “o coração é, de fato, o centro vital do ser humano, [...] responsável pela circulação do sangue” e, metaforicamente, pela vitalidade e força motriz que impulsiona os aspectos físicos, emocionais e espirituais da existência humana. Assim, a descrição do coração de Raimundo como “fornalha vermelha que pulsava” pode simbolizar sua vitalidade e energia, associada à espiritualidade e à consciência divina em algumas tradições. Sob esse prisma, a imagem do coração de Raimundo também evoca uma forte presença da religiosidade e dos costumes católicos, que são temas recorrentes na literatura goiana. Elementos como devoção, crenças e práticas religiosas entrelaçam-se com a narrativa local, como evidenciado na passagem em que “os sinos não paravam de tocar e as procissões entravam e saíam das ruas, sempre com cânticos de graças e louvores” (Faro, 2001, pág. 41).

Sob esse prisma, a imagem do coração sob a veste de Raimundo invoca a ideia de que a religiosidade e os costumes católicos têm sido temas frequentes na literatura produzida em Goiás, em que elementos como devoção, credices e práticas religiosas se enredam às narrativas locais. A passagem mencionada sinaliza essa associação, onde “os sinos não paravam de tocar e as procissões entravam e saíam das ruas, sempre com cânticos de graças e louvores” (Faro, 2001, p. 41), manifestando a presença da fé e da devoção na rotina diária da comunidade.

A representação feminina é marcada por combinação de fragilidade e centralidade social, trazendo à tona aspectos da condição e expectativas das mulheres na narrativa. A passagem “A friagem, que a havia atormentado até quase a morte, desaparecera por completo” (Faro, 2001, p. 42), evidencia a condição de desamparo da personagem feminina Nina, enfatizando a sua fragilidade física

e emocional. Este retrato acentua a imagem tradicional das mulheres como frágeis e necessitando de cuidados e proteção. Em adição, o uso do vocábulo “atormentado” emana sofrimento prolongado, evocando a visão de uma mulher que suporta, em silêncio, os contratempos até a intervenção externa, neste caso, figurada por Raimundo.

A celebração majestosa organizada pelos pais da protagonista, descrita em termos de abundante fartura, mostra a gratidão atribuída à restauração da saúde de Nina e a Raimundo, “o responsável pela volta à tranquilidade daquele povo” (Faro, 2001, p. 42), figura masculina representativa de poder e de gênero. Para tal momento, houve uma preparação típica das festanças do interior de Goiás. Os pais muito agradecidos pelo fim dos males acometidos “mandaram buscar músicos, mágicos, dançarinos nas cidades vizinhas e prepararam um churrasco que consumiu 3.000 vacas, barris de cerveja, muitos quilos de arroz e mandioca cozida e mais farofa com queijo e azeitonas.” (Faro, 2001, p. 42). A gratidão foi tamanha que planejaram uma festa “para não ser esquecida nunca mais.” (Faro, 2001, p. 42). No entanto, o convidado central não compareceu. E o palco de destaque não é de Nina, embora seja dela a saúde restaurada, mas sim de Raimundo. Apesar de uma comissão familiar ter ido “até a pensão buscar Raimundo, [...] não conseguiram encontrá-lo.” (Faro, 2001, p. 42).

Observa-se, com a decisão de trazer músicos, mágicos e dançarinos, além do preparo de um banquete para nunca se esquecer, não somente a alegria pela recuperação de Nina, mas também a centralidade da figura feminina na conexão e alegria da comunidade. Esta representação encontra voz na observação de Beauvoir (1970) no que tange à construção social da feminilidade, onde a mulher é vista como elemento básico para a harmonia e solidez familiar, porém frequentemente em um papel subordinado. A intervenção masculina de Raimundo, relatada como “fornalha vermelha que pulsava” (Faro, 2001, p. 41), é análoga à restauração física da mulher, mas também à perpetuação do papel do homem como guardião e salvador.

A ausência de Raimundo no momento da celebração contudo, adiciona perspectiva intrigante ao enredo. A comissão enviada para buscá-lo e o subsequente desapontamento ao não encontrá-lo reforçam a dependência da comunidade em relação à figura masculina - O enaltecimento a Raimundo pelo povo pode ser interpretado como reafirmação do papel tradicional do homem. De acordo com Pateman (1993, p.167), “o poder natural dos homens como indivíduos (sobre as mulheres) abarca todos os aspectos da vida civil. A sociedade civil como um todo é patriarcal.” Revelando, a partir dessa esfera, a subordinação das personagens femininas e a perpetuação da estrutura patriarcal, na qual a intervenção masculina é vista como indispensável para a restauração da ordem e bem-estar.

No desfecho da narrativa a figura enigmática de Raimundo desaparece de maneira misteriosa, deixando a comunidade envolta em especulações. Neste contexto, o desenlace, em que “ninguém soube de onde viera, nem para onde foi aquele moço de cabelos longos” (Faro, 2001, p.42), elucida, sobretudo, a subordinação feminina em relação ao poder masculino, a perpetuação do sistema patriarcal e o insólito presente no conto.

Nesse cenário, o desaparecimento de Raimundo, acompanhado por colibris, rememora imagem quase sobrenatural, promovendo-o a um ídolo de redenção ou messianismo. Com base nas palavras do narrador (Faro, 2001, p.42), as “velhinhas, que viviam nas janelas olhando o ermo do tempo,” personificam testemunhas da tradição oral, que preservam e sugerem um Raimundo quase mítico, cuja presença e ausência se tornam parte do imaginário coletivo. Essa construção simbólica aponta a influência do imaginário na visão da comunidade sobre Raimundo e os acontecimentos que o cercam, confirmando a ideia de que o imaginário é um fenômeno coletivo, social e histórico, como defendido por Legros et al. (2014).

A partir do desaparecimento de Raimundo, é possível inferir uma crítica implícita à dependência exagerada à figura masculina na resolução de problemas. Esse desfecho, ao mesmo tempo que reforça a centralidade da figura masculina, também instiga refletir sobre a necessidade de repensar essa dependência, fomentando possível emancipação feminina e novo entendimento das dinâmicas de poder e identidade dentro da narrativa.

### **3 A ESPERANÇA HÁ DE BRILHAR: DA SUBALTERNIDADE À LIBERDADE – AS GAIOLAS DO PASSADO, PRESENTE E FUTURO**

O conto “A Gaiola” é uma narrativa emblemática que examina as dinâmicas de subalternidade e a busca pela liberdade no âmbito patriarcal. Este capítulo intenciona-se a explorar a gaiola como metáfora dos sistemas opressivos impostos às mulheres, ilustrando seu aprisionamento e limitações dentro de uma estrutura dominada por valores masculinos. Além disso, propõe-se analisar os padrões de violência repetidos ao longo do tempo, apontando a continuidade das injustiças suportadas pelas mulheres ao longo das gerações. Por fim, será discutida a esperança por um futuro melhor, considerando as possibilidades de transformação e emancipação para as gerações vindouras, evidenciando-se a resiliência e a luta por autonomia presentes nas narrativas de Faro.

#### **3.1 A gaiola como metáfora do patriarcado**

O conto “A Gaiola” narra a vida de uma mulher cuja existência é moldada pelas normas e limitações impostas por um ambiente dominado pelo patriarcado. Desde a infância, a protagonista descreve suas tranças macias e o rosto fresco da juventude, divergindo com a dura realidade de uma vida talhada ao trabalho árduo e à submissão. Desde cedo, designada para os afazeres domésticos, como preparar sopas e leite, ela observa a opressão vivida pelas mulheres ao seu redor. Com o passar dos anos, enfrenta a perda de sua voz e vitalidade, testemunhando a perpetuação de costumes opressivos que restringem as mulheres ao silêncio e à servidão.

No entanto, há um vislumbre de esperança no final do conto. As mulheres jovens, provenientes da geração da personagem principal, desafiam tais expectativas impostas, abrindo janelas para um novo modo de vida mais independente e livre. Esse contraste entre sua própria experiência de vida presa e silenciada dentro da “gaiola” do patriarcado e o movimento das gerações futuras reflete um rompimento gradual com o ciclo de repressão e aprisionamento que retratou não apenas sua existência, mas também a de suas antecessoras.

A narrativa é conduzida em primeira pessoa por uma mulher cujo nome permanece oculto ao longo do texto. É por meio das marcas em seu próprio corpo que a personagem revela progressivamente sua condição existencial, analisando sua própria jornada de vida e a das mulheres com quem interage na trama. A marcação do corpo ocorre por meio das reminiscências do passado,

da reflexão crítica do presente e da expectativa do futuro que se perdeu.

O conto se inicia com a lembrança do momento em que a personagem adentra sua existência de subjugação. Ela utiliza a metáfora do pássaro enclausurado na gaiola para representar sua própria privação de liberdade, outorgando à relação conjugal o papel central na determinação de seu destino adverso. Para a protagonista, o casamento e a submissão resultante à ordem patriarcal são vistos como agentes que anulam quaisquer perspectivas de realização pessoal, pois sua vida é marcada por decepções, sofrimentos e pela sensação “de quem veio errado viajar no mundo” (Faro, 2001, p. 24).

Essa sensação de deslocamento e insensatez é um revérbero da opressão sistêmica que projeta a experiência feminina na narrativa. Gerda Lerner (2019) discute como o controle da sexualidade feminina e a imposição da virgindade pré-nupcial, juntamente com o duplo padrão de julgamento sexual no casamento foram artifícios usados pelos homens para garantir a legitimidade da prole e, conseqüentemente, assegurar seu direito à propriedade. Esses artifícios são notórios na vida da protagonista, que é presa a um papel de servidão e privação de liberdade, figurado pela gaiola.

A metáfora da gaiola ilustra a restrição e o controle que a protagonista enfrenta, ressaltando a relação entre o sistema patriarcal e a anulação de suas ambições e desejos pessoais. O casamento, longe de ser uma união harmoniosa, é representado como instituição de opressão que impõe à mulher uma sequência interminável de trabalhos domésticos e obediência, reiterando o controle masculino sobre sua vida. Dessa forma, a narrativa de Faro (2001) dialoga com as ponderações de Lerner (2019) sobre o patriarcado, atestando a continuidade histórica da opressão e da luta feminina por emancipação. Lerner define a expressão “emancipação da mulher” como: “liberdade das restrições opressivas impostas pelo sexo; autodeterminação; e autonomia. Liberdade das restrições opressivas impostas pelo sexo significa liberdade das restrições biológicas e sociais” (Lerner, 2019, p. 464).

A imagem da mulher é figurada a uma existência confinada e limitada, caracterizando a opressão patriarcal que a protagonista enfrenta. A metáfora da gaiola, como representação do cativeiro, elucida a falta de liberdade física e a restrição psicológica e emocional imposta pelo regime patriarcal. Jean Baudrillard (2010) aduz que a vida das mulheres constantemente se torna objeto de consumo e controle, onde o casamento e as normas sociais funcionam como instrumentos de confinamento. Esse ponto de vista é perceptível na vida da protagonista, que se vê presa por expectativas e responsabilidades impostas por uma sociedade que a considera subalterna.

Judith Butler (2017) aborda como a construção de gênero é performativa e as mulheres são mantidas em posições de subordinação. A personagem central do conto, sem nome e voz própria, personifica essa teoria ao ter sua identidade configurada pela hegemonia patriarcal desde a infância.

O enclausuramento na “gaiola” inicia com a imposição de deveres domésticos e continua ao longo da vida, culminando no casamento, que é retratado como uma instituição que intensifica e perpetua a subjugação feminina. Michele Perrot (2010) aborda como a história das mulheres foi frequentemente ignorada, e essa exclusão é representada na narrativa da protagonista, cuja vida de trabalho árduo e silêncio passa despercebida e desvalorizada pela sociedade.

Gaiolas aprisionam os pássaros cativos, impossibilitando-lhes o voo e roubando-lhes a liberdade. No conto, esse objeto denota a casa, representando local de aprisionamento para sucessivas gerações de mulheres casadas com defensores do machismo, fundamentado nos valores patriarcais que, segundo Lerner,

só pode funcionar com a cooperação das mulheres. Assegura-se essa cooperação por diversos meios: doutrinação de gênero, carência educacional, negação às mulheres do conhecimento da própria história, divisão das mulheres pela definição de “respeitabilidade” e “desvio” de acordo com suas atividades sexuais; por restrições e coerção total; por meio de discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político e pela concessão de privilégios de classe a mulheres que obedecem [...]. Há milênios, as mulheres participam do processo da própria subordinação por serem psicologicamente moldadas de modo a internalizar a ideia da própria inferioridade. A falta de consciência da própria história de luta e conquista é uma das principais formas de manter as mulheres subordinadas (Lerner, 2019, p. 267-268).

Este processo de aprisionamento e poder é evidente na narrativa do conto, onde as mulheres, embora fisicamente livres, encontram-se mental e emocionalmente capturadas por normas e expectativas que restringem suas liberdades individuais. A casa, metaforicamente comparada a uma gaiola, além de limitar os movimentos físicos, impõe um conjunto de regras e condutas que mantêm a subordinação feminina.

A opressão vivida pela personagem de Augusta Faro, seja ela escrita no corpo biológico ou arquitetada socioculturalmente, é legitimada pelo marido, que se evidencia na narrativa como uma figura autoritária. Ele converte sua "virilidade física" em “virilidade simbólica”. Conforme elucidado por Bourdieu (2021), essa conversão reflete como os mecanismos de dominação patriarcais persistem através de limitações físicas manifestas e construções sociais e culturais que restringem e moldam a experiência feminina de liberdade.

No conto, o marido exerce presença dominante, marcando esta transformação da virilidade de maneira simbólica. Augusta Faro encapsula esta dinâmica ao retratar o patriarca na voz da narradora:

e o homem de botas chegava pronto para o almoço e queria as travessas areadas na mesa de forro branco, e que não demorasse o vinho e que não fizessem barulho para não o atrapalhar a ouvir o próprio mastigar e que não interrompessem seus pensamentos sérios, porque só ele quem pensava na casa (Faro, 2001, p.22).

Este retrato do patriarca ilustra sua autoridade inquestionável sobre os espaços e as pessoas dentro da casa, refletindo a estrutura de poder patriarcal que subjuga as mulheres a uma condição de subordinação perene. A descrição expõe como os sistemas sociais e as normas de gênero são estabelecidas e mantidas sob a égide da dominação masculina, tanto nas pequenas ações cotidianas quanto nas expectativas mais amplas da sociedade. Assim, a figura do marido não só domina o espaço doméstico, como reforça a ordem patriarcal que aprisiona as mulheres à “gaiola” de limitações sociais e pessoais impostas. Nesse contexto, vale lembrar que Pierre Bourdieu (2021) postula que a dominação patriarcal se perpetua por meio de práticas e normas que naturalizam a subordinação feminina, consolidando a ideia de que a desigualdade entre os gêneros é formada por normas fortemente estabelecidas.

A análise de Gerda Lerner (2019) complementa essa perspectiva ao refletir que a criação do patriarcado foi um processo histórico que envolveu tanto homens quanto mulheres, e que se consolidou ao longo de milênios. A autora enfatiza que as mulheres, ao serem transformadas em objetos por meio de práticas como o casamento e a prostituição, tiveram sua sexualidade e capacidade reprodutiva manipuladas e exploradas, o que contribuiu para estabelecer uma sociedade na qual a subordinação feminina é considerada como natural e inevitável. Esse controle se torna aparente na narrativa de Faro, onde a protagonista é reduzida ao papel de serva dentro de casa, seus esforços e sacrifícios são ocultados e menosprezados, enquanto o marido detém poder absoluto e incontestável. Como ilustrado no conto,

porque só ele quem pensava na casa e o resto era gente feita de barro duro e mole, mas que de alguma forma servia-lhes para ajeitar a cama, a mesa, o banho e as necessidades mais urgentes, porque as derradeiras podiam arrumar nalguma esquina, de preferência naquelas casas onde as moças nem eram tristes nem eram alegres (Faro, 2001, p. 22-23).

Lerner (2019) indica como o patriarcado se sustenta mediante a supremacia masculina e a naturalização da desigualdade de gênero, mantendo as mulheres em uma condição de subordinação constante e institucionalizada. Nesse cenário, as relações sociais são mediadas por símbolos e signos que reforçam a dominação, segundo Baudrillard (2010). A gaiola, portanto, não se limita a ser um objeto físico, mas um símbolo carregado de significados culturais relacionados à liberdade e ao confinamento, reiterando a posição da mulher como objeto dentro dos limites estabelecidos pelo patriarcado.

A protagonista manifesta desconforto em relação à naturalização de certas condições. Ela não apresenta sentimentos de pertencimento, adequação ou sacralização, mas uma compreensão da

dominação, em que a condição humana é degradada por essa naturalização. Isso fica evidente ao observar que sua antecessora, que “dizia e repetia [...] que as mães se secam muito cedo, por dentro e por fora [...] para sovar o dia do marido que e-vem chegando, levantando a voz como se nascesse rei ” (Faro, 2001, p. 21-22). Esse sistema de internalização das regras impostas mostra como as mulheres no conto assimilam e legitimam sua subjugação sem questionamentos dos papéis designados.

Pierre Bourdieu (2021) declara que a dominação masculina se perpetua por intermédios de práticas e padrões que naturalizam a subordinação feminina, corroborando a ideia de que a desigualdade de gênero é uma construção social fixada. Ainda afirma que “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-se assim ser vistas como naturais. O que pode se levar a uma espécie de auto-depreciação ou até autodesprezo sistemáticos [...]” (Bourdieu, 2021, p. 64).

Este processo de internalização das categorias dominantes aponta como as mulheres no conto “A Gaiola” acabam por naturalizar sua própria subjugação, obedecendo passivamente os papéis que lhes são impostos. A figura do marido como rei é uma imposição externa reforçada pela aceitação interna dessas normas, sustentando uma cadeia de dominação que é difícil de romper. A naturalização dessa hierarquia de poder é tão alienadora que as próprias vítimas colaboram na perpetuação do sistema opressivo, revelando a intrincada luta contra a subordinação patriarcal.

Além disso, a imagem do marido “levantando a voz como se nascesse rei” (Faro, 2001, p. 22) sublinha a autopercepção de autoridade e supremacia absoluta do patriarca dentro de casa. Ele se posiciona como o único indivíduo merecedor de atenção e respeito, reduzindo as mulheres a meros elementos utilitários cuja existência serve para facilitar e melhorar a sua própria. Como observa Michelle Perrot (2010), as representações de gênero ao longo da História têm sido empregadas para legitimar a dominação masculina e a subordinação feminina, desenvolvendo uma narrativa onde o poder e a autoridade são exclusivamente masculinos.

Lerner (2019) discute como a formação do patriarcado foi um processo histórico de longa duração, no qual a subordinação das mulheres foi meticulosamente elaborada e mantida através de práticas culturais e sociais solidamente implantadas. O patriarcado, conforme descrito por Lerner, perpetua-se por meio da criação de normas e valores que consagram a desigualdade de gênero e reforçam a posição subordinada das mulheres cada vez mais.

Em “A Gaiola”, a protagonista narra a rotina exaustiva em suprir às demandas do marido e dos filhos, mostrando essa dinâmica opressiva. A passagem “e alisava o bigode e a traseira das

ajudantes da mãe de olhos afundados e sempre prenhe e murchada no silêncio, e mesmo que se desse corda nos relógios, eles pouco diziam” (Faro, 2001, p. 23) ressalta, além da exploração física das mulheres, a violência simbólica que as mantém em silêncio e submissas. Segundo Perrot (2010), as representações culturais das mulheres como inferiores e subservientes operam como mecanismo eficaz de controle social, que valida e perpetua a dominação masculina.

Heleieth Saffioti (2016) corrobora que a violência de gênero se expressa de maneira complexa e entrelaçada, onde as estruturas sociais não só viabilizam mas também consolidam a dominação masculina. Para Saffioti, “a violência simbólica impregna corpo e alma das categorias sociais dominadas, fornecendo-lhes esquemas cognitivos conformes a esta hierarquia” (Saffioti, 2016, p. 119). Essa apropriação é visível na narrativa de Faro, pois a protagonista reflete sobre sua própria servidão e a das mulheres ao seu redor, pondo em evidência a contínua luta contra as condições pelo patriarcado.

A protagonista descreve sua rotina conjugal e adquire uma consciência crítica sobre seu matrimônio. Em contraste com a identidade masculina, destinada ao papel do marido tanto no âmbito privado, como provedor da família, quanto no âmbito público, com sua virilidade extraconjugal, a personagem pondera sobre as representações da esposa e da prostituta. Contudo, a protagonista não percebe o corpo sexualizado de forma estereotipada; pois ambas, a esposa e a prostituta compartilham do mesmo destino infeliz: a servidão. Essa realidade é ilustrada na voz da narradora ao relatar:

porque [...] as necessidades [...] derradeiras podia arrumar nalguma esquina, de preferência naquelas casas onde as moças nem eram tristes nem eram alegres, mas deitavam tendo sempre um perfume adocicado nos dedos cheios de anéis de pedras de cores meio foscas, pois muitas vezes quando lavavam roupa dos filhos se esqueciam de tirá-los e deixá-los sobre a mesinha-de-cabeceira junto ao chá de erva-cidreira que é minguador do nervoso de cada dia. (Faro, 2001, p. 23).

O corpo feminino pode ser tanto um *locus* de opressão quanto de resistência. Através das lentes de Judith Butler (2017), é possível compreender como as normas de gênero são performativas e se revelam nas práticas cotidianas que determinam e restringem a identidade feminina. A autora aborda que o gênero é uma construção social que se concretiza através de repetidas *performances* que sustentam a estrutura patriarcal. Por essa ótica, o corpo da mulher, comumente visto como objeto de controle e submissão, também pode se converter em um espaço de resistência e subversão.

Por esse viés, através da narrativa da protagonista, o leitor é convidado a analisar sobre as interações entre gênero, poder e resistência. A trama retratada não se limita a coerção manifesta e direta, mas também as sutis formas de controle que intervêm o cotidiano feminino, além das pequenas

resistências diárias, nas escolhas pessoais e na busca por uma identidade que supere as imposições patriarcais. Cada gesto, palavra e silêncio na vida da protagonista suporta o fardo das expectativas sociais e das normas patriarcais que buscam cercear sua autonomia. Esta reflexão permite inferir sobre a importância da conscientização crítica, que capacita a discernir e combater essas formas de dominação.

As obras de Augusta Faro em estudo ampliam essa análise ao oferecer uma visão múltipla da violência patriarcal e suas diversas representações nas vidas das protagonistas femininas. Através de suas narrativas, Faro expõe a opressão física, simbólica e psicológica enfrentada pelas mulheres dentro dos moldes da sociedade patriarcal. Cada conto aborda aspectos diferentes dessa subjugação, externando as maneiras pelas quais a violência patriarcal se persevera. A análise desses contos aponta como as protagonistas enfrentam as exigências e pressões impostas por uma sociedade que privilegia os homens e suas estruturas dominantes.

Em “A Ceia de Aninha”, a violência patriarcal se manifesta de forma mais velada, mas igualmente opressiva. Aninha é descrita como uma mulher que se conforma aos padrões de beleza e sucesso estipulados pela sociedade patriarcal. Ela se envolve em uma constante busca por aprovação e reconhecimento mediante sustentação de uma aparência impecável e da organização de eventos sociais perfeitos. Conformar-se aos padrões patriarcais é uma forma de violência simbólica, na qual a identidade e o valor de Aninha são medidos pela sua habilidade em atender aos desejos e necessidades dos outros, particularmente dos homens.

No conto “Saco de Lixo”, a violência patriarcal se revela de maneira física e brutal. A personagem é alvo de ataques violentos por um homem que a desfigura e desmembra, denotando a desumanização e a objetificação extrema da mulher dentro da estrutura patriarcal. Este ato de violência reflete a misoginia profunda e a desvalorização da vida e do corpo feminino expondo a vulnerabilidade das mulheres à violência física e a falta de proteção e valorização que elas enfrentam. Além disso, a narrativa enfatiza como o sistema patriarcal perpetua a impunidade e naturaliza tais atos de barbárie, descartando as vítimas e eximindo os agressores de qualquer penalidade.

A protagonista Nina enfrenta uma violência metafórica, mas intensamente devastadora. A friagem acometida simboliza a apatia e a indiferença da sociedade patriarcal em relação ao martírio das mulheres. A friagem que Nina sente pode ser entendida como uma manifestação física da opressão emocional e psicológica que as mulheres padecem. A incapacidade dos médicos e das demais personagens de aquecer Nina sugere a ineficácia dos esforços em resolver problemas profundamente radicados na estrutura patriarcal.

As narrativas de Augusta Faro em “A Gaiola”, “A Ceia de Aninha”, “Saco de Lixo” e “A Friagem” revelam as múltiplas formas de violência – física, simbólica e psicológica – que as mulheres vivenciam sob o patriarcado. Cada protagonista ilustra diferentes aspectos da subjugação feminina, desde a submissão aos ajustes sociais até a brutalização física extrema. Essas histórias mostram as injustiças suportadas pelas mulheres destacando a resiliência e a luta permanente pela emancipação e autonomia.

### **3.2 A repetição de velhos costumes: a continuidade da violência contra as mulheres**

A narrativa de “A Gaiola” é retrato pungente de como os velhos costumes de violência contra as mulheres são vigentes. A repetição de práticas e convenções opressoras ao longo das gerações constitui o cerne que exhibe a subordinação feminina e a dificuldade de finalizar com o ciclo de dominação. A protagonista do conto vive uma jornada marcada pela servidão e pela desvalorização de sua identidade. Desde a tenra idade, é educada a aceitar a violência simbólica e física como inevitável condição. A metáfora da gaiola testemunha o confinamento físico e psicológico suportados pelas mulheres na conjuntura patriarcal. Esse confinamento é assegurado por normas e expectativas sociais que tolhem a liberdade feminina.

No início do conto, a protagonista pondera sobre sua juventude e a metamorfose gradual de sua vida para uma existência de servidão. A imagem “telha de vidro da gaiola” simboliza a enganosa impressão de liberdade que, na verdade, é uma maneira de cativeiro. A violência simbólica é vista na forma como as mulheres são submetidas a priorizar as necessidades dos homens, como demonstrado pela bisavó da protagonista, que perpetua a ideologia patriarcal:

Porque minha bisavó, que ainda falava e orava com um fio de voz e se cobria num canto do quarto escuro, como uma mancha no ermo, dizia e repetia que crianças de dentes fortes e olhos vivos devem beber leite de cabra já que as mães se secam muito cedo, por dentro e por fora de tanto arrancarem pedacinhos de carne e sustança do suco ossos e sangue, para sovar o dia do marido que e-vem chegando, levantando a voz como se nascesse rei e o bando de filhos seus primeiros súditos.(Faro, 2001, p. 21-22).

A voz do patriarcado é interiorizada e perpetuada através das gerações, onde as mulheres mais velhas, como a bisavó da protagonista, são simultaneamente vítimas e disseminadoras dessas normas opressivas. A bisavó, embora marginalizada, continua a difundir a ideologia patriarcal ao doutrinar as crianças sobre os papéis de gênero que devem desempenhar, enfatizando a expectativa de que as mulheres abdicuem de seus corpos e vitalidade para o bem-estar dos homens da família. Este ciclo de difusão de valores patriarcais e a profundidade com que essas normas estão incorporadas

na cultura e no imaginário coletivo.

À medida que a protagonista envelhece, seus cabelos embranquecem e seus olhos se tornam opacos, evidenciando o desgaste proveniente da constante realização das tarefas domésticas, como descrito na passagem: “Daí mais um pouco fui embranquecendo os fios do cabelo da frente, e meus olhos acharam por bem esburacarem-se parecendo por fim a dois lagos meio verdes meio azuis, esfumaçados pela neblina que saía da chaminé daquela casa onde, à beira do fogão, encostei meu umbigo temperando as sopas dos meninos e pondo o leite pra ferver” (Faro, 2001, p.22). Essa imagem denuncia o esgotamento físico e emocional da personagem, que envelhece precocemente devido ao fardo das responsabilidades familiares, trazendo à tona a ideia de que as mulheres são relegadas a papéis subservientes, cuja vitalidade é sugada pelas exigências sociais de cuidado e serviço ininterruptas.

A aceitação e a permanência de velhos hábitos, além de uma escolha individual, são também resultado de construção social implantada, como apresentado por Gerda Lerner (2019). A referida estudiosa ainda declara que a criação do patriarcado envolveu homens e mulheres, legitimando-se através de práticas que transformaram as mulheres em *commodities* dentro das relações sociais e econômicas. No conto “A Gaiola”, essa dinâmica é evidente na reflexão feita pela protagonista no que tange à servidão das mulheres ao seu redor, acentuando a contínua luta contra as limitações impostas pelo patriarcado.

Na passagem “porque desde cedo me secaram as tetas e o jeito era recorrer ao leite das cabras do quintalão de pedras” (Faro, 2001, p. 21), a expressão “quintalão de pedras” agrega uma simbologia rica e diversificada, configurando tanto a dureza da vida da protagonista quanto as barreiras que a aprisionam em sua condição de inferioridade. O “quintalão de pedras” pode ser visto como uma metáfora para a infertilidade e a esterilidade emocional que penetram na existência da protagonista. As pedras, elementos inertes e frios, refletem a aridez do ambiente em que ela habita, um espaço onde a vida e o sistema naturais são substituídos por alternativas duras e artificiais.

O quintal de pedras contrapõe com a ideia de um cenário fértil e acolhedor, que deveria ser um lugar de prosperidade e cuidado. Contrariamente, ele representa espaço estéril e impenetrável, demonstrando a impossibilidade da protagonista de encontrar alívio e sustento genuínos em seu ambiente doméstico. A necessidade de recorrer ao leite das cabras, animais que simbolizam resiliência e adaptação, acentua ainda mais a precariedade da situação da protagonista, na qual ela deve se contentar com o mínimo para sobreviver, tanto física quanto emocionalmente. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2005), a cabra é um símbolo multifacetado. Na tradição indiana, por

exemplo, representa a essência fundamental não manifestada, a Mãe do Mundo, ilustrando a ideia de nutrição e vida originária.

Gerda Lerner (2019) aborda como as mulheres foram designadas a papéis servis e nulos, nos quais sua capacidade de nutrição e zelo é explorada e esvaziada pelo patriarcado. No contexto da narrativa, o “quintalão de pedras” pode ser visto como uma extensão dessa exploração, espaço no qual a protagonista é forçada a buscar sustento em um lugar que não proporciona amparo verdadeiro, apenas o essencial para sobreviver. Essa abordagem aponta para a realidade de um sistema de dominação que não se preocupa com o bem-estar feminino, mas somente com a sua eficácia dentro dos limites impostos.

A imagem do “quintalão de pedras” também pode ser analisada como ilustração das barreiras emocionais e psicológicas que a protagonista enfrenta. As pedras, rijas e intransponíveis, representam os obstáculos que ela deve superar dia após dia. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), as pedras têm conexão profunda com a alma representando a ascensão e a queda do ser humano. Análogo à vida da protagonista, pode-se inferir que a aridez do ambiente hostil reflete o endurecimento de sua vida e a ausência de auxílio emocional ou psicológico, avultando os sentimentos de solidão e desesperança. As pedras, que deveriam caracterizar estabilidade e articulação com o divino, no contexto traduzem a imobilidade e a estagnação, metamorfoseando-se em barreiras emocionais e psicológicas cotidianas na existência da personagem.

Através do relato da protagonista, o leitor é convidado a pensar sobre as relações entre gênero, poder e resistência, enfatizando a importância da conscientização crítica e da luta contínua contra o sistema de dominação. A imagem do homem “alisando o bigode e a traseira das ajudantes da mãe de olhos afundados e sempre prenhe e murchada no silêncio, e mesmo que se desse corda nos relógios, eles pouco diziam” (Faro, 2001, p.22) desvela a normalização e a trivialização do assédio e da violência sexual. O ato de alisar o bigode pode representar autossatisfação e reafirmação de poder patriarcal, no qual as mulheres são objetificadas e reduzidas a meras mercadorias de desejo. Judith Butler (2017) pontua que as normas de gênero são performativas e se expõem em práticas diárias que fortificam a dominação masculina, evidenciando como a objetificação sexual contribui para a subordinação feminina.

A figura da mãe, descrita com “olhos afundados e sempre prenhe e murchada no silêncio” (Faro, 2001, p.22), simboliza a sobrecarga imposta às mulheres em um sistema de dominação masculina. Gerda Lerner (2019) explica como a capacidade reprodutiva das mulheres foi historicamente usada para manter os papéis de gênero tradicionais. A gravidez consecutiva é uma

metáfora da permanência desses papéis, simultaneamente o silêncio imposto reflete a repressão da voz e da autonomia feminina.

Os “relógios que pouco diziam” instigam a atemporalidade e a continuidade das condições de opressão. Mesmo com a passagem do tempo, a condição feminina permanece estagnada, indicando a continuidade das práticas de violência e opressão. Pierre Bourdieu (2021) argumenta que a dominação masculina se mantém por intermédio de normas e tradições que naturalizam a subordinação feminina, enfatizando a ideia de que a desigualdade de gênero é uma configuração social enraizada. A repetição de velhos costumes e da violência contra as mulheres é denunciada na narrativa. A dominação sexual, a sobrecarga reprodutiva e o silêncio imposto exemplificam as diversas faces da violência patriarcal, condicionando as mulheres às posições de subalternidade.

A passagem seguinte – em que a personagem começa a “repousar três vezes ao dia, sempre de lado, porque abriu uma rosa muito macia e dolorida do lado esquerdo; todo cuidado é pouco, porque, se ferisse a flor, a carne do [...] próprio corpo tremia tanto, que poderia cair no assoalho mais parecido a um espelho de tanta cera” (Faro, 2001, p.23) – metaforiza as cicatrizes impostas pela violência patriarcal. A “rosa” dolorida no lado esquerdo exhibe o coração ferido e as dores que a protagonista carrega. Segundo Angela Davis (2016), as estruturas de opressão marcam não só a integridade física das mulheres, mas também o equilíbrio emocional e psicológico, prolongando um ciclo de sofrimento e submissão. De acordo com Carl Jung,

um espelho pode simbolizar o poder que tem o inconsciente de ‘refletir’ objetivamente o indivíduo — dando-lhe uma visão dele mesmo que talvez nunca tenha tido antes. Só através do inconsciente tal percepção (que por vezes choca e perturba a mente consciente) pode ser obtida. (Jung, 1964, p. 200).

A imagem do espelho é figurativa e surge em pontos-chave do conto. Atua como portal que reflete as mudanças ocorridas entre as gerações dessas mulheres. Na primeira parte da narrativa, ao se deparar com as experiências das três primeiras gerações, veem-se mulheres que sofrem, sujeitas ao machismo presente em suas casas, na religião e na sociedade. Essas mulheres, paulatinamente, começam a dissociar-se de sua própria identidade e da imagem que tinham de si, não se reconhecendo mais dadas as vulnerabilidades provocadas pelo patriarcado.

Por essa ótica, a imagem do espelho não só revela as condições opressivas da vida doméstica, mas também induz a narradora a enfrentar suas próprias dores e traumas. Este enfrentamento com o inconsciente revela a intensidade das feridas emocionais e psicológicas geradas pelo patriarcado, mostrando uma realidade dolorosa que é essencial para compreender sua opressão.

O repouso contínuo, crucial para evitar a piora da dor, configura a inércia forçada e a

passividade a que muitas mulheres são submetidas em virtude da opressão sistêmica. Judith Butler (2017) defende que as convenções de gênero performativos moldam as trajetórias femininas, limitando suas capacidades de ação e respostas no âmbito de uma estrutura patriarcal. A obrigatoriedade de repousar demonstra a restrição de agir livremente, agravada pela dor e pela necessidade de cuidar de si mesma em um ambiente inóspito.

A descrição da carne tremendo ao mínimo toque na “flor” dolorida reflete a vulnerabilidade causada pela abuso contínuo. Michele Perrot (2010) menciona como a violência emocional e psicológica pode ter danos devastadores na mente das mulheres, gerando fragilidade que torna a resistência ainda mais desafiadora. A analogia do assoalho a um “espelho de tanta cera” sugere a fachada ilusória e superficial de um lar aparentemente perfeito, mas que na verdade encobre cicatrizes de sofrimento e subjugação. Dessa forma, a imagem da rosa dolorida e o repouso constante ressaltam a persistência da violência multifacetada contra as mulheres. A protagonista reflete que sua

mãe, por ser morena como uma índia nunca dormia e feita de sereno não cansava de trabalhar nas tarefas de agulhas, fazendo uns panos compridos, outros coloridos e enfeitando a casa da família inteira. Ela até se misturava com o sol, que nascia e que entrava, não parando a sua labuta, a não ser por poucas horas, quando o silêncio e os cachorros no escuro sentiam que a noite era pesada demais (Faro, 2001, p. 22-23).

Neste trecho, a imagem da mãe figura a continuidade das práticas patriarcais que confinam as mulheres a tarefas domésticas desgastantes e invisíveis. A associação da mãe a uma indígena traz à tona a ideia de uma força natural e inata, implicando idealização que desumaniza ao transformar a resistência e a labuta constante em algo esperado e imposto. Esta perspectiva ecoa a teoria de Angela Davis (2016), que investiga como a raça e o gênero se enredam para criar camadas adicionais de opressão, levando as mulheres racializadas a enfrentarem expectativas ainda maiores de trabalho e sacrifício.

Nesse cenário, a mãe, caracterizada como “feita de sereno”, parece dotada de uma resistência quase sobre-humana, que paradoxalmente a desumaniza ao insinuar que seu sacrifício é normal e esperado. Essa aceitação do sacrifício feminino é fator fundamental na manutenção das estruturas patriarcais, pois camufla a violência simbólica e emocional exercida sobre as mulheres. Michele Perrot (2010) defende que a história das mulheres é marcada pela invisibilidade de suas contribuições e sacrifícios, um fato nitidamente ilustrado pela mãe, cujos trabalhos são engolidos pela rotina diária e jamais valorizados.

A expressão “misturava com o sol” denota a mistura da identidade da mãe com seu servil ambiente de trabalho, anulando qualquer diferença entre sua pessoa e suas funções. Isso reflete a

objetificação discutida por Simone de Beauvoir (1970), onde a mulher é associada ao que faz, em vez de quem ela é. A falta de descanso, “a não ser por poucas horas”, acentua a exaustão contínua e irreconhecível, destacando a desumanização através do trabalho incessante. Ademais, o silêncio da noite e a presença dos cachorros, que “sentiam que a noite era pesada demais” (Faro, 2001, p. 22-23), opõem-se à incessante atividade da mãe, testemunhando sua solidão e o fardo de suas responsabilidades.

A metáfora da gaiola no conto é representação de poder coercitivo às mulheres no que tange à questão de gênero. Da mesma forma que uma gaiola cerceia o movimento do pássaro, a estrutura social do gênero atua como uma prisão que veta as mulheres de viverem plenamente suas vidas, negando-lhes diversas oportunidades e privilégios. A imposição desses papéis age como gaiola, limitando as alternativas de vida das mulheres, tendo em vista que suas escolhas e liberdades são tolhidas e desconsideradas. Essas ações condicionam-nas a uma conformidade forçada corroborando para a perpetuação da desigualdade de gênero e impedindo a manifestação de seu potencial.

Nesse contexto de aprisionamento simbólico, Augusta Faro adentra no caminho do realismo fantástico, levando o leitor por uma narrativa que desnuda os alçozes dessa figura anônima. Ela personifica incontáveis mulheres que enfrentaram e ainda enfrentam abusos oriundos de uma visão deturpada de seu papel social. O enredo indica que a relação entre a protagonista e seu marido começou de forma violenta, mostrando que ela, ao deitar-se sob a “telha de vidro da gaiola”, não sentiu prazer em sua primeira relação sexual.

As descrições intensas que registram o desespero de sua existência circunscrita tanto física quanto emocionalmente, a narradora/personagem exterioriza sua profunda mágoa, aliviada apenas pela esperança confiada nas netas que “não abaixam as pestanas nem calam a boca” (Faro, 2001, p. 24). Por outro lado, ela reflete sobre seu próprio passado: “eu não gritava nunca, aliás, pouco gritei enquanto mais forte” (p. 24). Um indicativo evidente desse sofrimento é observado quando ela menciona: “arrancaram pedacinhos de carne e sustança do suco de ossos e sangue para sovar o dia do marido” (p. 24). Nesse cenário, o corpo da mulher é descrito como ícone de vaidade e sujeição ao homem. A personagem sente-se enclausurada, como se estivesse em uma gaiola, e sua essência vai se desvanecendo lentamente após o casamento, sendo absorvida aos poucos pela opressão sofrida.

A impossibilidade de libertar-se dessa gaiola implica que as mulheres são frequentemente privadas de benesses como liberdade pessoal, independência econômica, e realização profissional. Elas são induzidas a privilegiar as necessidades dos outros acima das suas, renunciando seus próprios sonhos e desejos. Conforme Bourdieu,

a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica, tendendo a ratificar a dominação masculina na qual se funda: é a divisão social do trabalho, distribuição muito restrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu lugar, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (Bourdieu, 2021, p. 24).

A “gaiola” imposta limita o acesso a oportunidades educacionais e de carreira, mantendo uma rotina de submissão econômica e falta de poder.

A manutenção dessa estrutura desigual reproduz um ambiente no qual as mulheres são frequentemente lembradas de seu lugar subalterno na sociedade. Esse sistema mantém não apenas a segregação de trabalho e espaço, mas também as normas sociais que reafirmam a inferioridade feminina. Os padrões e valores culturais se unem para estabelecer uma rede de controle que restringe a autonomia das mulheres, negando sua autoestima e anulando suas perspectivas de futuro e solidificando um ciclo de dependência e servidão.

Considerando tais argumentos, é imperativo entender que a denúncia de Faro não se limita ao sofrimento individual, mas reverbera como um apelo à ação coletiva. A desconstrução dessas “gaiolas” simbólicas implica mudança sistêmica e uma luta incansável por igualdade. A narrativa serve como alerta de que, para quebrar as grades dos ciclos de violência e opressão, é necessário confrontar as normas existentes e promover uma sociedade onde as mulheres possam viver plenamente, libertas das “gaiolas” impostas pela repetição de velhos costumes.

### **3.3 A esperança de dias melhores para as gerações que não de vir**

A trajetória da protagonista de “A Gaiola” revela não apenas a opressão suportada, mas também um processo de tomada de consciência e resistência. Inicialmente enredada pelas expectativas patriarcais, ela começa a perceber a injustiça de sua situação e a desafiar os papéis impostos pela sociedade. Esse despertar é crucial para a transformação pessoal e coletiva, pois, ao perceber sua própria força e valor, abre-se novo horizonte de luta e mudança. O enredo aponta que, ao desafiar os estereótipos e resistir às imposições patriarcais, as mulheres podem forjar o caminho para um futuro onde a igualdade e a justiça predominem.

Aos poucos, a protagonista desenvolve consciência crítica de sua situação, avaliando sobre os estereótipos de esposa e prostituta, ambas destinadas à servidão. Essa conscientização contesta a

naturalização de seu papel submisso, indicando a possibilidade de resistência dentro das próprias estruturas opressivas. Pode-se endossar essa visão com as ideias de Angela Davis (2016) ao discutir como as mulheres, historicamente submetidas à opressão múltipla, transformaram suas experiências de dominação em bases para a resistência e a luta por libertação.

A personagem de Faro reflete sobre sua invisibilidade e negligência dentro da estrutura patriarcal ao lembrar que

De vez em quando, alguém entrava no quarto e bem eu ouvia ‘precisa de alguma coisa?’, mas o que eu precisava ninguém me dera nunca, desde que vagi primeiro. Também a minha voz pouco queria sair e quem perguntava nem sabia se haveria resposta ou estava com pressa, já fechava a porta atrás de si e nem que eu gritasse não ouviria mesmo. Mas eu não gritava nunca, aliás, pouco gritei enquanto mais forte. (Faro, 2001, p. 24).

O ambiente retratado é emblemático da solidão e do isolamento que muitas mulheres vivenciam. O confinamento da protagonista em seu quarto demonstra sua reclusão, tanto físico quanto emocionalmente. As visitas ocasionais, quando lhe é indagado se precisa de algo, são superficiais e destituídas de verdadeira preocupação ou empatia. Isso destaca indiferença e ausência emocional daqueles ao seu redor, refletindo uma sociedade que, apesar de aparente interesse, negligencia as necessidades das mulheres. O fato de sua voz “pouco querer sair” denuncia o apagamento de identidade, agravado pela negligência daqueles que deveriam ouvi-las e atender suas necessidades.

Gerda (2019) salienta que a história das mulheres é marcada pela exclusão e silenciamento, onde suas vozes e experiências são desvalorizadas. A protagonista, ao declarar que nunca recebeu o que verdadeiramente precisava desde que nasceu, encapsula essa realidade de constante desvalorização. A voz silenciada é reflexo direto da opressão sistêmica que a mantém em estado de domínio e isolamento. Nesse contexto, a metáfora do grito não dado, mesmo quando tinha força para fazê-lo, é bastante representativa, pois revela não apenas a repressão de sua voz, mas também a aceitação de sua condição subalterna. Bourdieu (2021) descreve como os dominados internalizam as categorias dos dominantes, submetendo-se passivamente sua subordinação. O fato de não gritar, mesmo quando possuía forças, mostra essa internalização, um entendimento tácito de que suas necessidades e sua voz não seriam ouvidas, independentemente de sua força ou desejo de se manifestar.

Esse fragmento aborda a permanência da violência simbólica. A porta que se fecha sem que uma resposta seja de fato esperada ou ouvida configura um ato de silenciamento e desumanização. A pressa e a indiferença daqueles que a visitam fortalecem a sua condição de anonimato e a percepção de que suas carências são irrelevantes dentro da estrutura patriarcal. Saffioti (2016) reitera que

a relação violenta se constitui em verdadeira prisão. Neste sentido, o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu 'destino' assim o determina. (2016, p. 90).

Consequentemente, a imposição de papéis de gênero estritos e violentos, conforme discutido por Saffioti, sustenta a opressão onde a violência simbólica se manifesta no calar da voz feminina, acentuando a irrelevância e anonimato das mulheres sob a dominação da estrutura patriarcal.

A passagem marca a intensidade da opressão suportada pela protagonista, uma opressão mantida por atos explícitos de violência, bem como por interações diárias que a reprimem e a silenciam. Essa situação ressalta a necessidade de reconhecimento e valorização das vozes e experiências das mulheres, desconstruir as normas patriarcais que perdura a subordinação e a construção e construir um espaço onde suas necessidades e suas vozes possam ser efetivamente ouvidas e consideradas. A narrativa vai além de mera ilustração da opressão patriarcal e da submissão feminina; ela também aponta para a perspectiva de superação e transformação. O conto sugere que, mesmo com as sólidas bases do patriarcado, há esperança de um futuro melhor para as mulheres das gerações vindouras, que podem encontrar maneiras de romper com as “gaiolas” opressivas e conquistar sua liberdade.

A protagonista, ao analisar sobre sua própria vida e as experiências das mulheres ao seu redor, apresenta compreensão crítica das restrições impostas pelo patriarcado. Esta conscientização é um passo importante para a resistência e a eventual libertação. O processo de interiorização da opressão, explicado por Bourdieu (2021) como a aceitação passiva das categorias hegemônicas, é posta em xeque quando as mulheres começam a investigar e rejeitar essas normas. Conforme reflete a narradora: “Foi por isso que no espelho do quarto me vi pela última vez, com jeito de quem veio errado viajar no mundo” (Faro, 2001, p.24). Nesse ponto, a personagem se contempla pela última vez no espelho, e o desfecho dela não é explicitamente revelado na narrativa. Ao citar o espelho onde se viu pela última vez, a protagonista revela um desejo. Esse é o único momento na narrativa em que ela manifesta uma vontade própria e aspira a algo: que as mulheres das gerações próximas não sejam engaioladas novamente e estejam preparadas para alçar voo.

Judith Butler (2017) afirma que a performatividade de gênero não é estática e que suas normas podem ser contestadas face a novas práticas e performances. No conto, essa subversão é representada pela abertura das janelas e entrada do sol, apontando novo olhar e novo começo para as mulheres. As mulheres da nova geração, ao abrirem as janelas e permitirem a luz entrar, estão

alegoricamente rompendo com a gaiola do patriarcado e estabelecendo espaço para a liberdade e a autoexpressão.

No conto, agrega forte carga simbólica a seguinte passagem: “Foi esse o início de um destino esquerdo, que me marcou a testa a fogo e me fez arrastar uma banda do coração como um toco de carne empedrado pela vida afora” (Faro, 2001, p. 21). Marcar a testa a fogo assinala um destino irrevogável e sofrido, imposto pelo sistema patriarcal. Este ato de marcar, de maneira indelével, realça a opressão que se manifesta tanto no plano físico quanto emocional, corroendo a identidade e a liberdade da protagonista. O fogo atua como elemento de transformação, no entanto, ao invés de purificar ou renovar, ele registra o servidão e padecimento, mantendo a tormenta e a despersonalização. Ao arrastar uma parte do coração “como um toco de carne empedrado”, a narrativa desvela a brutalidade com que o patriarcado deixa suas marcas, enrijecendo e sobrecarregando as emoções da protagonista, transformando-as em um encargo sem vida que a impossibilita de sentir-se completa ou liberta.

Angela Davis (2016) destaca a importância da solidariedade e da ação coletiva na luta contra a opressão. No conto, a solidariedade entre as mulheres e o compartilhamento de experiências e saberes são vitais para a superação da opressão patriarcal. As gerações mais jovens absorvem as lições das mais velhas e, juntas, descobrem maneiras de resistir e de lutar por sua libertação. Essa troca intergeracional de experiências fortalece os laços entre elas e gera um sentimento de continuidade e de propósito coletivo na busca por liberdade e justiça. A sabedoria herdada das gerações passadas serve como um guia para as jovens, auxiliando-as a identificar as estruturas de opressão e elaborar estratégias eficazes de resistência. Ademais, a união dessas mulheres em torno de uma meta compartilhada reflete a quebra do isolamento imposto pelo patriarcado, estimulando senso de comunidade e de empoderamento coletivo.

Essa esperança de transformação é igualmente refletida na visão de Gerda Lerner (2019), que acredita que a conscientização histórica e a recuperação da memória das lutas femininas são essenciais para a emancipação das mulheres. Ao resgatar e valorizar as histórias de resistência e de conquista, elas podem encontrar inspiração e coragem para seguir lutando por seus direitos e por sua liberdade. Lerner (2019) defende que o entendimento do passado é fundamental para moldar o presente e o futuro, visto que, ao reconhecer as conquistas e os desafios enfrentados por gerações passadas, é possível para as mulheres edificar uma identidade coletiva fortalecida. Essa recuperação histórica não apenas autentica suas vivências, mas também questiona as narrativas dominantes que marginalizam ou silenciam as contribuições femininas.

Além disso, a honraria das histórias de resistência oferece paradigma de coragem e determinação cruciais para fortalecer os movimentos contemporâneos de igualdade de gênero. Como Scott (1994, p. 69) afirma: “[...] assumiu e criou uma identidade coletiva de mulheres, indivíduos do sexo feminino com um interesse compartilhado no fim da subordinação, da invisibilidade e da impotência, criando igualdade e ganhando um controle sobre seus corpos e suas vidas”. Assim, a combinação da memória histórica com as lutas atuais fomenta uma continuidade que é vital para a formação de um futuro mais justo e igualitário para as mulheres.

Michelle Perrot (2010), aponta como a história das mulheres é ignorada e desprezada. A vida de trabalho árduo e silêncio da protagonista, invisível aos olhos de uma sociedade patriarcal, exemplifica esse apagamento histórico. Contudo, a protagonista, ao narrar sua trajetória, reapropria-se de sua voz e cria um espaço para a resistência, mesmo em um sistema que busca constantemente silenciá-la. Esse processo é demonstrado quando ela descreve que o “ espelho ainda está lá pendurado, mas as janelas abriram e as moças, filhas das filhas que carreguei no ventre, se olham nele mas não abaixam as pestanas, nem calam a boca” (Faro, 2001, p. 24), sinalizando a luta persistente pela autonomia e a rejeição do silêncio imposto.

Gerda Lerner (2019) trata da subordinação histórica das mulheres e sua luta contínua por autonomia. No enredo, essa subordinação é tangível, porém, há também uma linha de resistência que atravessa a história. As filhas e netas da protagonista começam a romper o ciclo, abrindo portas e janelas, para uma nova era de liberdade e autonomia. Elas não aceitam de maneira inerte o destino de suas antecessoras; ao contrário, combatem e transformam sua realidade, espelhando a luta histórica das mulheres pela emancipação descrita por Lerner (2019).

Em continuidade, o “espelho ainda está lá pendurado” (Faro, 2001, p.24), como emblema das tradições e convenções antigas que ainda permanecem na vida presente. Contudo, a abertura das janelas indica uma ruptura com o passado e uma recepção ao novo. Essas mulheres, ao se olharem no espelho sem abaixar as pestanas ou calar a boca, evidenciam uma rejeição consciente do silêncio e da submissão impostos às suas predecessoras. Elas reivindicam suas vozes e identidades, opondo-se às normas patriarcais que pretendiam silenciá-las. Nesse cenário, a metáfora das portas e janelas abertas não só figura a ventilação de um espaço físico, como também a renovação de pensamentos e oportunidades. Ao permitir a entrada de ar fresco e luz, Faro sinaliza a expulsão da opressão e estagnação patriarcal. Este gesto de abertura indica uma mudança essencial, visto que as mulheres não aceitam mais viver sob as condições limitantes e opressoras que engaiolaram suas antecessoras.

Contrapondo as “bonecas de louça encantadas” que se deitavam sob a telha de vidro, as

novas gerações de mulheres no contexto da narrativa não aceitam mais ser vistas como objetos frágeis e decorativos. Essa imagem é uma crítica contundente sobre a objetificação e passividade imposta às mulheres no patriarcado.

Essas novas gerações de mulheres, ao negarem a passividade e a fragilidade das “bonecas de louça”, cria um contraste entre o passado e o presente. Ao se manifestarem e relacionarem abertamente, elas não apenas desafiam as normas patriarcais que procuraram silenciá-las, mas também reivindicam suas vozes e identidades.

A protagonista narra sua história como um testemunho, destacando as vivências de suas antepassadas, que são bastante semelhantes à sua própria. Claramente, até aquele momento, o destino das mulheres de sua família era determinado pela obediência ao patriarcado, a ponto de perderem suas identidades. A rotina dessas mulheres se resumia a criar os filhos e trabalhar em detrimento do bem-estar da família, além de se refugiarem em locais sombrios frente à intensa opressão. Sobre a bisavó, sabe-se que “se cobria num canto do quarto escuro, como uma mancha no ermo” (Faro, 2001, p. 21-22); no que tange à mãe, “nunca dormia e feita de sereno não cansava de trabalhar nas tarefas das agulhas, fazendo uns panos compridos, outros coloridos e enfeitando a casa da família inteira” (Faro, 2001, p. 23-24).

Após traçar esse percurso memorialístico, a narradora apresenta suas sucessoras, “as filhas das filhas que carreguei no ventre” (Faro, 2001, p. 24) e, orgulhosamente, declara que elas possuem uma vida diferente, sendo fortes e não se silenciando perante seus maridos; pelo contrário, articulam e defendem suas ideias, não se deixam iludir e estão abertas a todas as chances que o mundo lhes oferece. Assim sendo, ao recusarem a submissão de suas antecessoras, elas demonstram nova era de empoderamento feminino e atestam que a mudança é factível e o futuro pode ser alterado.

Essa alteração é especialmente significativa ao comparar com a situação das personagens citadas nos contos de Faro, anteriormente analisados nesse estudo. O sentimento de opressão e solidão que atravessa as gerações anteriores provém do tratamento desigual, discriminatório e misógino, além da apatia advinda da objetificação de seus corpos. A solidão é exacerbada particularmente por questões de gênero, que, aliadas ao envelhecimento, tornam-se condição ainda mais intensa (Motta, 2018). Esse fenômeno é aparente na narrativa, ao observar a trajetória das mulheres das três primeiras gerações, incluindo a narradora. Bisavó, avó e mãe padecem de um destino análogo, marcado pelas imposições de gênero. Entretanto, a nova geração sinaliza um rompimento com esse ciclo de opressão, mostrando que a independência feminina é alcançável e que o futuro pode ser reescrito.

No desfecho do conto, Augusta Faro apresenta uma cena vibrante de libertação e renovação.

A passagem encapsula o renascimento e a resiliência das novas gerações de mulheres, pois elas

abriram todas as janelas e vejo que o sol entra com vontade, deixando um rendado nas tábuas, de modo que os piados delas são fortes o bastante para que não as fechem na gaiola nem a dependurem no caibro mais alto da varanda, igual foi acontecido comigo e muitas mulheres de minha geração e de muitas outras gerações antes de eu nascer. (Faro, 2001, p. 25).

Esse gesto de abrir as janelas é mais que uma simples ação física; é uma abertura alegórica para novas possibilidades, ideias e liberdades. O sol que entra com vontade personifica a clareza e a esperança que agora permeiam nas vidas dessas mulheres. Ele projeta um “rendado nas tábuas”, insinuando que a luz da consciência e da renovação constrói padrões graciosos e complexos, relegando a escuridão e a imobilidade de outrora. Abdicando-se, portanto, da opressão imposta pelo sistema machista, essas mulheres iniciam mudança individual quanto coletiva. Angela Davis (2016) analisa a interseccionalidade das lutas femininas, abordando como a imagem do sol entrando simboliza a resistência multifacetada e a formação de uma base sólida para a emancipação.

Os “piados delas”, sendo “fortes o bastante para que não as fechem na gaiola nem a dependurem no caibro mais alto da varanda” (Faro, 2001, p. 25), ressaltam a resiliência e a tenacidade das novas gerações. Os piados, normalmente relacionados à fragilidade dos pássaros, aqui se transformam em vozes poderosas de resistência e afirmação. Estas mulheres não serão mais silenciadas ou presas; elas rejeitam as gaiolas que aprisionaram suas antecessoras e se levantam contra as “grades” impostas pelo legado patriarcal.

Esse legado de sofrimento e resistência é transmitido ao longo das gerações. Todavia, ao ressaltar que as novas gerações não serão novamente aprisionadas na gaiola, a narradora celebra a possibilidade de ruptura com este ciclo de opressão. A frase final, “igual foi acontecido comigo e muitas mulheres de minha geração e de muitas outras gerações antes de eu nascer” (Faro, 2001, p. 25), avulta a continuidade dessa angústia, mas também a esperança de que as futuras gerações possam romper com essas amarras. Nessa perspectiva, a protagonista sente-se, de certa forma, liberta e aliviada de suas aflições pela esperança de que suas netas mudarão o curso da história, já que “que não [se] preocupa mais, quase nem é preciso, porque essas moças abriram as portas e janelas, arejaram a casa [...]” (p. 24-25), superando as imposições sociais.

Nos quatro contos escolhidos para esta pesquisa, verifica-se, portanto, que as personagens femininas representam a transição de opressão para resistência, atribuindo a esperança de dias melhores às futuras gerações. Em “A Ceia de Aninha”, a protagonista enfrenta as expectativas e imposições sociais, simbolizadas pela ceia de Natal minunciosamente preparada, que mostra seu empenho em manter as aparências de uma vida perfeita. Entretanto, sob a fachada, transparece a

solidão e a insatisfação, descortinando conflitos internos de uma mulher que, apesar de sua aparente aceitação, anseia significado e reconhecimento.

A narrativa em “Saco de Lixo”, traz ao leitor uma mulher que, mesmo diante da violência e ao caos, mantém sua capacidade de observar e resistir. A imagem da boneca despedaçada pelo homem agressor não só evidencia a brutalidade infligida às mulheres, mas também a fragmentação da identidade feminina imposta por uma sociedade tirânica. Essa personagem, ainda que desfigurada, simboliza a força e a resiliência feminina em se refazer mesmo após as cicatrizes mais severas.

No conto “A Friagem”, descreve-se uma personagem que, física e emocionalmente, suporta a carga de um ambiente hostil. A jovem Nina, acometida por uma friagem insólita, personifica a frieza e a indiferença da sociedade em relação aos seus sofrimentos. Contudo, sua trajetória também é de superação, e a solidariedade comunitária e a chegada do misterioso Raimundo oferecem esperança de cura e transformação.

A personagem principal, no conto “A Gaiola”, pondera sobre seu destino assinalado pela opressão e pela perda de identidade, mas simultaneamente antevê um futuro diferente para as gerações futuras. As “filhas das filhas” que abrem todas as janelas e deixam o sol entrar ilustram a quebra dos ciclos de submissão. Esta narrativa celebra a coragem das novas gerações em enfrentar os padrões patriarcais e lutar sua emancipação.

Em todos os contos aqui analisados, Augusta Faro expõe a dura realidade da opressão feminina e, também, enaltece a resistência e o poder de transformação das mulheres. Cada personagem, com suas batalhas e triunfos, participa da construção de uma história de esperança e resiliência, destacando a importância da solidariedade e do esforço coletivo na busca por um futuro mais justo e igualitário. Essas mulheres encararam as portas das gaiolas que aprisionaram muitas gerações e empoderaram com “piados fortes o bastante para que não as fechem na gaiola nem a dependurem no caibro mais alto da varanda” (Faro, 2001, p. 25). É, dessa forma, que desafiam a perpetuação da submissão imposta pelo patriarcado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como objetivo explorar as representações femininas no discurso ficcional de *A Friagem* da escritora goiana Augusta Faro, com ênfase em quatro contos específicos. Empregando uma abordagem interdisciplinar e com o apoio de uma revisão bibliográfica qualitativa, foram examinadas as múltiplas vertentes das personagens femininas nas narrativas, evidenciando como elas se comportam, resistem e reagem às dinâmicas de poder e às questões de gênero representadas na obra.

A hipótese central desta pesquisa propôs que as representações femininas nos contos de Faro não apenas reproduzem, mas também contestam e subvertem as normas patriarcais predominantes, abrindo caminho para uma emancipação e transformação. Essa hipótese foi comprovada no curso das análises empreendidas, em que foram discutidas as categorias de submissão, representação feminina e patriarcado, e como essas categorias se entrelaçam para traçar as trajetórias das personagens femininas. A pesquisa evidenciou como as narrativas de Faro revelam uma resistência implícita às estruturas opressivas e uma busca por novos modos de ser e de existência, sugerindo que a literatura pode servir como um espaço de contestação e reconfiguração das relações de poder.

Este estudo foi motivado pela importância de se aprofundar na literatura regional e de fazer ecoar as vozes femininas que, por muito tempo, foram silenciadas ou marginalizadas no campo literário. As produções de Augusta Faro, em particular, constituem um terreno fértil de investigação para compreender as nuances da experiência feminina e as estratégias de resistência contra a opressão. Faro proporciona uma janela para as complexas dinâmicas de gênero e poder presentes em suas narrativas. A análise das obras de Faro, em estudo nessa proposta, revela não apenas as nuances da experiência feminina, mas também as estratégias de resistência que as personagens utilizam para confrontar e desafiar as estruturas opressivas que moldam suas vidas. Ao examinar essas representações, este estudo busca iluminar como a literatura pode servir como um meio para explorar e questionar as normas sociais e culturais que perpetuam a desigualdade de gênero, destacando a importância de se ouvir e compreender as vozes femininas dentro da literatura regional.

Durante a investigação, foi construído um panorama teórico do conto como gênero literário e seu desenvolvimento histórico em Goiás, contextualizando a produção de Augusta Faro dentro do cenário cultural goiano. As representações femininas foram analisadas, enfatizando-se os temas de submissão e objetificação, bem como as estratégias de resistência e superação. Ademais, a temática

da esperança foi discutida, revelando como as narrativas de *A Friagem* trazem possibilidades de mudanças e liberdade para as personagens femininas.

Aportes teóricos como Simone de Beauvoir, Pierre Bourdieu, Stuart Hall, Heleieth Saffioti, Gilberto Mendonça Teles, Judith Butler, Gerda Lerner, Michelle Perrot, entre outros, foram essenciais para fundamentar a discussão sobre a representação feminina e as relações de poder. Essas referências sustentaram a análise crítica dos contos e a compreensão das dinâmicas de gênero e poder. Esses teóricos proporcionaram um arcabouço analítico que permitiu uma compreensão das complexas dinâmicas de gênero e poder presentes nos contos de Augusta Faro. As contribuições de Beauvoir e Butler, por exemplo, foram cruciais para explorar as questões de subalternidade e a construção social do gênero, enquanto Bourdieu e Hall ofereceram percepções sobre as estruturas de poder e as práticas culturais que perpetuam desigualdades. Saffioti e Mendonça Teles ajudaram a contextualizar a experiência feminina no cenário goiano e a traçar as representações ao longo do tempo. Lerner e Perrot, por sua vez, enriqueceram a análise com perspectivas sobre a histórica luta das mulheres por emancipação e suas estratégias de resistência. Essas referências sustentaram uma base para a análise crítica dos contos e possibilitaram compreensão abrangente das complexas interações entre gênero, poder e resistência nas narrativas analisadas.

Esta pesquisa não apenas lança luz sobre a persistência do silenciamento feminino, uma questão premente e necessária, mas também responde a uma solicitação social significativa. Há 20 anos, Augusta Faro já apontava para essas questões e, ainda hoje, continuam a ser debatidas. Este trabalho destaca a relevância contínua de discutir e analisar essas temáticas. A análise da literatura goiana, incluindo a obra de Faro, contribui para a visibilidade das vozes femininas historicamente marginalizadas, mas também permite uma compreensão mais profunda e crítica das dinâmicas de gênero presentes na literatura. Ao trazer essas questões à tona, o estudo reafirma a importância de visitar e reavaliar as contribuições de autores como Faro, iluminando as formas como suas obras refletem e desafiam as normas sociais e culturais vigentes.

Verifica-se que as narrativas de Augusta Faro, mesmo apresentando personagens femininas enclausuradas em realidades subalternas, oferecem uma perspectiva esperançosa de mudança e emancipação. As gerações mais jovens de mulheres nas histórias de Faro, que abrem as janelas e deixam o sol entrar, simbolizam a ruptura com os padrões de submissão e o surgimento de uma identidade ativa e desafiadora. Esse ato simbólico de abrir as janelas torna-se gesto de resistência e esperança, sugerindo que os confinamentos impostos pelas normas patriarcais podem ser confrontadas e superadas, cedendo lugar a um futuro em que as mulheres possam afirmar sua

autonomia e voz.

À luz desse cenário, esta dissertação contribui para o campo dos Estudos Literários e para as discussões mais abrangentes sobre a condição da mulher na sociedade contemporânea. A investigação das representações femininas nas obras de Augusta Faro evidencia a força da literatura como agente de reflexão crítica e transformação social. As vozes das personagens de Faro ressoam a resistência e a luta contínua das mulheres por reconhecimento, igualdade e liberdade, sublinhando a relevância de se valorizar a riqueza da experiência feminina em suas múltiplas facetas.

Ao concluir esta pesquisa, destaca-se o valor simbólico do título aqui escolhido “Elas abriram todas as janelas e vejo que o sol entra com vontade”: representações femininas em *A Friagem* de Augusta Faro. Esta metáfora reúne a imagem de mulheres que, ao abrir todas as janelas, permitem que a luz do sol entre vigorosamente em seus mundos, simbolizando a chegada de oportunidades, o rompimento das correntes de opressão e a busca incansável por liberdade.

Embora as personagens femininas nos contos de Augusta Faro tenham sido subalternas no passado e continuem a enfrentar limitações no presente, o texto abre espaço para uma perspectiva esperançosa quanto ao futuro. As mulheres das narrativas, inicialmente confinadas em papéis restritivos e submissos, demonstram uma resiliência que sugere a possibilidade de transformação. A esperança de liberdade e emancipação é projetada para as futuras gerações, que poderão ter a coragem e a capacidade de desafiar e superar as gaiolas simbólicas que ainda as aprisionam.

Assim, esta dissertação salienta a importância de se abrir todas as janelas da crítica literária para iluminar as múltiplas vertentes da vivência feminina. Ao trazer à tona as vozes e as trajetórias de mulheres que, mesmo subjugadas, encontram formas de resistência, a obra de Augusta Faro reluz como um farol de esperança e renovação. Que as janelas abertas por estas personagens encorajem gerações atuais e futuras a persistirem na luta por um mundo mais justo, igualitário e iluminado pelo desejo de mudança.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro regionalistas*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1985.

BATISTA, Camila Aparecida Virgílio; BORGES, Luciana. Fantásticas simbologias: personagens femininas na ficção de Augusta Faro. *Revista Crátilo*, Patos de Minas, v. 06, n. 01, p. 5-19, 01 ago. 2013. Semestral. ISSN 1984-0705. Disponível em: <https://revistas.unipam.edu.br/index.php/cratilo/index>. Acesso em: 07 abr. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução Artur Morão. Rio de Janeiro: Elfos, 2010.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo I: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo II: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BELLIZZI-CARNEIRO, Fabianna Simão. Outras águas, outros rios: aproximações de elementos góticos em Bernardo Guimarães e Augusta Faro. In: Marcio Markendorf; Daniel Serravalle de Sá; Izabela Drozdowska-Broering. (Org.). *Góticos - perspectivas contemporâneas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2023, v. 01, p. 112-122.

BITTENCOURT, Maria Vitoria. As lágrimas de Maria. In: QUINET, Antonio (org.). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002. p. 255-262.

BOSI, Alfredo. *O conto contemporâneo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Cultrix, 1978.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura/Editora UFMG, 1993.

BRITTO, Clóvis Carvalho; ANJOS, José Humberto Rodrigues dos (org.). *Augusta Faro: contemplações críticas*. Goiânia: Gráfica e Editora América Ltda, 2014.

BRITTO, Clóvis Carvalho. As poéticas do olhar e as políticas do cotidiano em Boca benta de paixão, de Augusta Faro. In: BRITTO, Clovis Carvalho; ANJOS, José Humberto R. dos. *Augusta Faro: contemplações críticas*. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2014. p. 64-84.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2017.

CALVINO, Italo. *Por que ler os Clássicos*. Tradução Nelson Molinari. 2. ed. 4. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *A forma verbal portuguesa em -ria*. Washington D.C. :

Georgetown University Press, 1975. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/20650145/\\_2012\\_Joaquim\\_Mattoso\\_C%C3%A2mara\\_Jr](https://www.academia.edu/20650145/_2012_Joaquim_Mattoso_C%C3%A2mara_Jr) . Acesso em:  
28 dez. 2023.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARVALHO, Andressa Veras de. Violência contra a mulher no meio rural brasileiro: uma revisão integrativa. *Aletheia*, v. 52, n. 2, p. 166-178, jul./dez. 2019.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COLLING, Ana Maria. *Tempos Diferentes, Discursos Iguais: a construção do Corpo Feminino na História*. Dourados: UFGD, 2014.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DAVIS, Angela. *Mulher, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DENÓFRIO, Darcy França; SILVA, Vera Maria Tietzmann (org.). *Antologia I do conto goiano I: dos anos dez aos sessenta*. 2. ed. Goiânia: Cegraf/UFG, 1993. Edição Revisada.

DENÓFRIO, Darcy França. *Lavra dos Goias III*. Goiânia: Editora Cânone, 2019.

DEPOIMENTO: o GEN (Grupo de Escritores Novos) e o modernismo. *Jornal Opção: 47 anos*. Goiânia, 04 jun. 2023. Opção Cultural, p. 1-3. Disponível em:  
<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/depoimento-o-gen-grupo-de-escritores-novos-e-o-modernismo-495471/>. Acesso em: 22 jul. 2023.

Equipe editorial de Conceito.de. (15 de Dezembro de 2016). Atualizado em 9 de fevereiro de 2023. Valsa - *O que é, história, conceito e definição*. *Conceito.de*. Disponível em:  
<https://conceito.de/valsa>. Acesso em: 28 jan. 2024.

FARO, Augusta. *A Friagem: contos*. São Paulo: Global, 2001.

FARO, Augusta. Gertrudes e seu homem. In: RUFATTO, Luiz (org.) *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*: Rio de Janeiro: Record, 2004.

FERNANDES, José. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: Cerne, 1992.

FERNANDES, José. A revolução do gênero. In: BRITTO, Clovis Carvalho./ANJOS, José Humberto Rodrigues dos. (org.). *Augusta Faro: contemplações críticas*. Goiânia: Ed. América, 2014, p. 17 - 32.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. Vol. XVII, p. 219-252.

GANZAROLI, Hevellyn Cristine Rodrigues. *Gaiolas abertas: o feminino na contística de Augusta Faro*. 2021. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais e Humanidades, Programa de Pós-Graduação Teccer, Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2021. Disponível em: [https://www.bdtd.ueg.br/bitstream/tede/694/2/DISSERTA%  
c3%87%c3%83O\\_HEVELLYN\\_CRISTINE\\_RODRIGUES\\_GANZAROLI.pdf](https://www.bdtd.ueg.br/bitstream/tede/694/2/DISSERTA%c3%87%c3%83O_HEVELLYN_CRISTINE_RODRIGUES_GANZAROLI.pdf). Acesso em: 21 abr. 2023.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2011.

HOFFMANN, E. T. A. O Homem da Areia. In: *Contos Fantásticos*. Tradução Flávio José Cardozo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 9-41.

IGNÁCIO, Everton de Freitas; ANDRADE, Émile Cardoso. Insulamento e solidão em A Friagem, de Augusta Faro. In: BRITTO, Clovis Carvalho; ANJOS, José Humberto R. dos. *Augusta Faro: contemplações críticas*. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2014. p. 44-53.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. Frio e calor em “A friagem”. In: *Uma antologia do conto goiano*. Goiânia: Kelps, 2013. p. 75-77.

JESUALDO, Sosa. *A literatura infantil*. Tradução James Amado, São Paulo: Cultrix, 19783.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LEGROS, Patrick; MONNEYRON, Frédéric; RENARD, Jean-Bruno, TACUSSEL, Patrick. *Sociologia do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo, Cultrix, 2019.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MACHADO, Marietta Telles. *Coletânea*. 1 ed. IGL. Agepel: Goiânia, 2000. 368 p. (Coleção Karajá). Disponível em: <https://literaturagoiana.bc.ufg.br/handle/123456789/15>. Acesso em: 9 jul. 2023.

MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teóricos-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo, 2004.

MAGALHÃES JUNIOR., Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MANTEGAFTOT SILESHI | RL (Brasil). Dw (Deutsche Welle). *Rainha de Sabá: uma viagem em busca do conhecimento*. 2018. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/rainha-de-sab%C3%A1-uma-viagem-em-busca-do-conhecimento/a-44487846>. Acesso em: 04 jan. 2024.

MENDONÇA TELES, G. Gilberto Mendonça Teles. *Revista UFG*, Goiânia, v. 11, n. 6, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48248>. Acesso em: 7 mai. 2024.

MENEGASSI, Nívea de Souza Moreira; BORGES, Luciana. A representação feminina na contística de Augusta Faro: corpo, erotismo e sexualidade. In: MENEGASSI, Nívea de Souza Moreira; BORGES, Luciana. *Estudos Interdisciplinares em Humanidades e Letras*. [S. l.]: Editora Blucher, 2017. p. 361-376. ISBN 9788580391664. Disponível em: <https://doi.org/10.5151/9788580391664-01>. Acesso em: 24 jan. 2024.

MOREIRA, Thami Amarílis Straiotto. O ato de nomear- da construção de categorias de gênero até a abjeção. In: *Cadernos do CNLF*, Vol. XIV, Nº 4, t. 4. 2010. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_4/2914-2926.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_4/2914-2926.pdf). Acesso em: 21 abr. 2024.

MOTTA, Alda Britto da (org.). Idade e solidão: a velhice das mulheres. *Revista Feminismos*, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 8896, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30390/0>. Acesso em: 12 jul. 2024.

NEVES, Orlando et al (ed.). *Dicionário de Nomes Próprios: significado dos nomes*. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/raimundo/>. Acesso em: 01 maio 2024.

PALMA, Lavínia; RICHWIN, Iara Flor; ZANELLO, Valeska. Dispositivos de subjetivação e sofrimento das mulheres. *Caderno Espaço Feminino*, [s.l.], v. 33, n. 2, p. 107-130, 10 jan. 2021. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia. <http://dx.doi.org/10.14393/cef-v33n2-2020-6>.

PATEMAN, Carole. *O Contrato Sexual*. Traduzido por Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 217 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6188/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2023.

- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- POE, Edgar Allan. *Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne*. Tradução Charles Kiefer. *Bestiário*. Vol. 1, N. 6, Porto Alegre, 2004. Disponível em: [http://www.bestiario.com.br/6\\_arquivos/resenhas\\_poe.html](http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas_poe.html) Acesso em: 06 out. 2022.
- RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes (org.). *Cultura História em debate*. São Paulo: UNESP, 1995, p. 81-98.
- RAMOS, Hugo de C. *Obras completas de Hugo de Carvalho Ramos*. v. I e II. São Paulo: Panorama, 1950.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RUBRO, Rafael. *Augusta Faro - 30 anos de literatura I: abordagem biográfica*, UBE- Seção Goiás, maio 2012. Disponível em < <http://www.ubebr.com.br/post/homenagens/augusta-faro30-anos-de-literatura-i-abordagem-biografica-por-rafael-rubro>>. Acesso em 12 dez. 2023.
- SAFFIOTI, Heleieth. I. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 16, p. 115–136, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644541>. Acesso em: 03 fev. 2024.
- SANTOS, Alcides Cardoso dos. *De cegos que vêem e outros paradoxos da visão: questões acerca da natureza da visibilidade*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2013.
- SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, 1994.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann; TURCHI, Maria Zaira (org.). *Antologia do conto goiano II: o conto contemporâneo*. 2. ed. Goiânia: Editora da UFG, 1994. Edição Revisada.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos Goianos II: a crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: Editora UFG, 1995.
- TELES, Gilberto Mendonça. *O conto Brasileiro em Goiás*. 2.ed. Goiânia, Editora da UFG, 2007 - Coleção: Goiânia em prosa e verso.v 2, 444p. ( Coleção Documentos Goianos, 27).
- TELLES, Norma. Escritas, escritoras, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 336- 370.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. [Orelha do livro]. In: FARO, Augusta. *A Friagem: contos*. São Paulo: Global, 2001.

UBALDI, Pietro. Biografia de Augusta Faro Fleury de Melo. *Academia Goianiense de Letras*, 2005. Disponível em: <http://www.academiagoianiense.org.br/biografia-de-augusta-faro-fleury-de-melo/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

VASCONCELOS, Eliane. Precursoras da literatura goiana. *Revista UFG*, Goiânia, n. 8, p. 87-100, ano XII, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48306>. Acesso em: 03 jul. 2023.

ZANELLO, Valeska. *Saúde Mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*. Curitiba: Appris, 2018. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/457082693/Saude-mental-genero-e-dispositivos-pdf> Acesso em: 06 jan. 2024.