

**A NARRATIVA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA
E A REPRESENTAÇÃO FEMININA: UMA BREVE ANÁLISE
DE DOIS ROMANCES DE DULCE MARIA CARDOSO**

**THE CONTEMPORARY PORTUGUESE NARRATIVE
AND THE FEMALE REPRESENTATION: A BRIEF ANALYSIS
OF TWO NOVELS BY DULCE MARIA CARDOSO**

Paula Renata Lucas Collares Rami¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137489

RESUMO: O presente estudo tem como objetivo refletir sobre a configuração de personagens femininas em dois romances de Dulce Maria Cardoso. Deseja-se analisar o discurso produzido por suas personagens, observando de que forma tais romances estabelecem contrastes com as velhas imagens do feminino, consagradas por escritores de períodos anteriores.

ABSTRACT: The present study aims to reflect on the configuration of female characters in two novels by Dulce Maria Cardoso. We wish to analyze the discourse produced by her characters, observing how these novels establish contrasts with the old images of the feminine, consecrated by writers of previous periods.

PALAVRAS-CHAVE: Dulce Maria Cardoso; Literatura; Mulher.

KEYWORDS: Dulce Maria Cardoso; Literature; Woman.

¹ Doutora em Letras pelo programa de Pós-graduação da PUCRS. Bolsista do PNPd (Capes/UFPel). Desenvolve uma pesquisa sobre a literatura portuguesa contemporânea escrita por mulheres. E-mail: paulacollares123@hotmail.com

Dulce Maria Cardoso inicia a sua produção literária em 2001 com a publicação do romance *Campo de Sangue*. Depois escreve os romances: *Os Meus Sentimentos* (2005), *O Chão dos Pardais* (2009) e *O Retorno* (2011). A autora também possui duas antologias de contos e dois livros infantis. Já recebeu uma série de prêmios e teve a sua obra publicada em vários países. Foi a partir do romance *O Retorno* que a obra de Dulce Maria Cardoso passou a ser mais conhecida, assim como recebeu maior interesse da imprensa e da crítica literária.

Cardoso é uma autora significativa no panorama português contemporâneo que - filiada a uma tradição - mantém uma relação dialógica com outros autores. Considera-se aqui as inovações temáticas, ideológicas e formais que marcaram a literatura portuguesa no último quartel do século XX. Fernando Pinto de Amaral, em *Literatura Portuguesa do século XX*, percebe nesses novos autores uma “vontade de contar histórias verossímeis e partilháveis com os leitores” (2004, p.89) e talvez isso

possa constituir um dos traços mais significativos da nova geração de ficcionistas portugueses, e agora que entramos no terceiro milênio: mais cosmopolitas e por isso mesmo menos presos às questões ideológicas ou os grandes temas em torno da identidade nacional, que de um modo ou de outro preocupam a maioria das vozes que os antecederam, estes novos autores encontram-se já decididamente situados - até por motivos geracionais - numa nova perspectiva histórica segundo a qual as mudanças política de 1974 foram já absorvidas e integradas no quotidiano

de um país dramático europeu, como é Portugal nos nossos dias. (AMARAL, 2004, p.89).

Da mesma forma, considera-se que a obra de Cardoso tem grande importância em relação à ficção portuguesa produzida por mulheres, sobretudo pensando nas questões concernentes à mulher no novo contexto sociocultural. Ao subverter o *status quo*, desconstruindo as representações tantas vezes estereotipadas da mulher na literatura, suas personagens femininas contribuem para um projeto de emancipação das mulheres. Considero que as personagens femininas de seu universo diegético são, sem a menor dúvida, transgressoras em vários aspectos.

Ressalto que utilizo, como pressuposto para a leitura dos textos de Cardoso, o feminismo que “ (...) concebe o indivíduo como o lugar onde se encontram em conflito diferentes formas de subjetividade, advindas dos múltiplos discursos que compõem sua experiência”. (SCHMIDT, 2000, p.34). Compartilho do pensamento que compreende a identidade, ou melhor, as múltiplas identidades construídas nas “ (...) relações existentes entre linguagem, subjetividade, organização social e poder (...)”. (SCHMIDT, p.34). Sendo assim, considero o sujeito feminino sendo aquele que “desdobra-se em muitos que emergem de diferentes especificidades discursivas e diferentes conjunturas históricas, culturais e libidinais ” (SCHMIDT, p.47) sendo ele “(...) o lugar onde se encontram em conflito diferentes formas de subjetividade, advindas dos múltiplos discursos que compõem sua experiência”. (SCHMIDT, p.34).

Destaco a importância da escrita de Dulce Maria Cardoso como afirmação e construção de uma literatura produzida por mulheres em Portugal. Sabemos que a história da literatura, especialmente a formação de um cânone literário, carrega fortemente um posicionamento masculino e que a arte traduz/recupera determinadas ideologias de opressão. Em Portugal, por questões históricas, culturais e políticas, houve certo apagamento da mulher como sujeito. Em 1960, José Cardoso Pires fez uma excelente análise da sociedade portuguesa a partir do século XVIII e traz à tona uma figura bastante peculiar – o marialva – aquela figura que mantém a ordem paternalista e defende a pertinência do passado. De acordo com Cardoso Pires, o marialvismo está muito presente na literatura portuguesa, por meio de “(...) alguns resíduos medievais que se conjugam na configuração de suas heroínas”. (1960, p.151).

Em relação à produção feminina em Portugal, sabe-se que, em virtude da ditadura (1926-1974), a emancipação social da mulher portuguesa é tardia. Por exemplo, o direito ao voto só foi ocorrer depois do 25 de Abril de 1974. Claro que no século XX encontramos algumas mulheres que desafiaram a ordem estabelecida, mas, sem dúvida, esse contexto afetou muitíssimo a literatura de autoria feminina.

Pós-25 de Abril de 1974, a sociedade portuguesa irá sofrer diversas transformações na ordem política, econômica e social; os textos narrativos irão discutir os valores impostos pela ditadura do Estado Novo assim como ocorrerá uma desconstrução do próprio romance tanto na forma quanto no conteúdo. Quarenta e três anos depois, considerando toda a história de silêncio imposto, acredito ser importante pensar-

mos nesse novo “cânone feminino”, principalmente, mostrando como a escrita dessas autoras é necessária para a construção de um discurso próprio. Sobretudo, percebendo como as autoras reduplicam, questionam ou ironizam as relações de gênero.

Em 1970, o teórico Alexandre Pinheiro Torres afirmou: “gostaria, porém, de um dia me poder referir a um livro onde a mulher surgisse política, econômica e espiritualmente como um fator de importância” (1976, p.182). Acredito que, de certa forma, o que Torres pretendia está sendo alcançado. Cada vez mais mulheres atingem uma projeção cultural, social e política. Em Portugal, há uma novíssima literatura produzida por mulheres que professam como as personagens femininas refletem as ideologias centradas na mulher. Muitos desses romances, produzidos no século XXI, estabelecem contrastes com as velhas imagens do feminino, consagradas por escritores de períodos anteriores.

O romance português do século XXI, independente de gênero, “tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrados em aspectos geográficos exteriores à realidade nacional (...)” (REAL, 2012, p.12). Atualmente os autores portugueses, obedecendo às lógicas de mercado, conquistaram novos espaços e públicos de outros países. São diferentes autores que delineiam estilos próprios. Em relação à produção feminina, “abandonando a antiga denúncia e a revolta militantes, expressas em *Novas Cartas Portuguesas* (Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno), (...)”

evidencia-se, no século XXI, um novo feminismo no romance português (...)” (REAL, p. 21).

A figura da mulher, ora representada como boa esposa, mãe zelosa ou como uma mulher libertina (a mulher “anjo” ou “demônio”), agora adquire uma nova configuração. As heroínas do universo romanesco cardosiano traduzem uma angústia do típico sujeito fragmentado da pós-modernidade. Para Aguiar e Silva, “(...) o conceito de herói está estritamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade” (AGUIAR E SILVA, 1997, p.700). Destarte,

o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um “eu” racionalmente configurado: o “eu” social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos “eus” profundos, vários e conflitantes”. (AGUIAR E SILVA, p.708).

Em seu romance de estreia, *Campo de Sangue*, temos a história de quatro mulheres que se encontram reunidas em uma sala. O leitor só saberá o motivo desse encontro ao longo da narrativa. A estrutura não segue a lógica tradicional. Há um narrador que conduz as histórias e apresenta as personagens, entretanto em alguns momentos é a própria voz das mulheres, com seus monólogos, que se interpelam no narrado.

O romance tem uma organização peculiar em relação ao tempo e ao espaço. O leitor só conhece a história a partir de fragmentos/flashs que recuperam os acontecimentos anteriores e que de certa forma elucidam a postura das personagens. Contudo, não há nenhuma pretensão de se alcançar a verdade dos fatos. Cada discurso aponta para uma possibilidade de compreensão e o leitor é convidado a partilhar dos sentimentos dessas mulheres. Por isso, torna-se difícil preferir esta ou aquela personagem, já que todas são igualmente culpadas e igualmente vítimas. Todas são protagonistas das suas histórias. O binômio verdade x invenção ganha novos sentidos. Aliás, como mostra uma das personagens:

(...) é preciso inventar tudo muito bem para que a voz nunca lhe falhe, é um trabalho árduo fazer com que todos os factos coincidam, um trabalho minucioso que não admite erros (...)

(...) és um caso perdido haverá maior manifestação de amor do que a de não confrontar o ser amado com uma verdade que não deseja (...). (CARDOSO, 2005a, p.163).

A ficção de Dulce Maria Cardoso tem um forte carácter intimista. No romance em questão, as quatro mulheres não desejavam estar naquele lugar. Elas encontram-se numa situação de não-integração, estão sozinhas e carregam o pesado fardo das suas memórias. São mulheres extremamente verossímeis, elas têm personalidades diferentes e estão cientes que não há possibilidade de um futuro feliz. Elas estão ali,

pois conhecem um homem que está preso por ter cometido um assassinato e elas aguardam porque serão interrogadas. Sabemos que elas não compartilham de nenhuma solidariedade: "(...) se por acaso se encontrassem na rua não se cumprimentariam". (CARDOSO, 2005a, p.9). Estão em silêncio, perdidas em seus próprios pensamentos. Elas são: a mãe do homem, a ex-mulher, a senhoria (dona da pensão onde ele morava) e uma mulher mais jovem (uma namorada) que está grávida. Eva é o nome da ex-mulher, na verdade, a única personagem nomeada. Essas mulheres não estão preocupadas com o futuro desse homem que aguarda o julgamento; sem sombra de dúvida, elas estão absortas em suas problemáticas. A crise que cada uma vivencia se revela na dificuldade em traduzir em discurso os seus sentimentos.

No romance, em vários momentos, percebe-se uma desconstrução em relação a padrões socialmente impostos. Exemplo, em relação ao arquétipo materno, culturalmente espera-se que a mãe seja aquela que traz conforto e proteção. Ledo engano. Jung, em "Aspectos do arquétipo materno", mostra-nos que a figura da mãe pode revelar a bondade mas há nela também um lado obscuro:

Seus atributos são o 'maternal': simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o abissal, o

mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. (JUNG, 2008, p.158).

Daryl Sharp, estudioso da obra de Jung, demonstra ao analisar o complexo materno que “(...) existe, de um lado, uma imagem coletiva de nutrição e segurança (a mãe positiva) e, de outro, a possessividade devoradora (a mãe negativa)”. (1997, p.42-43). Em nossa sociedade sobrevive a ideia da mãe que cuida.

Em *Campo de Sangue*, expõe-se o lado obscuro dessa relação maternal. A mãe várias vezes é descrita com um terço na mão, contudo em nenhum momento é afirmado que ela está rezando pelo filho. A sua figura pode representar a decadência da família portuguesa, principalmente em relação à igreja católica: “(...) começa a rezar, pelo menos assim parece, a paz necessária para permanecer na sala” (CARDOSO, 2005a, p.10). A mãe carrega os preconceitos de uma sociedade conservadora e por isso não conseguiu aceitar a relação do filho com a primeira esposa (Eva) porque eles tiveram uma relação sexual antes do casamento: “(...) uma mulher que aceita um homem em casa só pode ser uma (...)” (CARDOSO, 2005a, p.78). A mãe nunca aceitou a presença de Eva, porém não se importava por receber o dinheiro da ex-mulher do filho: “(...) a voz da mãe, nunca gostei dela, e no entanto comeu com satisfação o bolo que tinha sido pago com o dinheiro de que sempre gostou de luxos (...)” (CARDOSO, 2005a, p.119).

Não há nenhuma relação de afeto entre a mãe e o filho: “Portavam-se como estranhos. Viam-se duas ou três ve-

zes por ano em dias previamente marcados como este (...)” (CARDOSO, 2005a, p.90). Os dois apenas pareciam cumprir um protocolo: “(...) falavam-se por telefone muito raramente e apesar de se verem ou falarem tão pouco nunca inventaram qualquer desculpa, nunca se desculparam, conheciam-se o suficiente para saberem que não desejavam mais nada um no outro” (CARDOSO, 2005a, p.90). A narrativa expressa a decadência da instituição familiar e até mesmo da família de ordem patriarcal já que o pai havia abandonado a família.

Já que a relação mãe-filho faz parte de uma posição social de conveniência não há nenhum esforço para (re)estabelecer qualquer afeto: “(...) soube que nunca poderia parecer um filho dedicado porque era necessário que a mãe também se parecesse com uma mãe com saudades do filho (...)” (CARDOSO, 2005a, p.95). Sendo assim, a mãe não sente qualquer sentimento pelo neto que está na barriga da “rapariga bonita”. Assim como não quer ver o filho, ela só quer ir pra casa: “A mãe quer que o médico se despache, precisa ir para casa jantar os flocos de aveia enquanto vê televisão. Há muito tempo que a mãe quer é repetir todos os dias os mesmos gestos” (CARDOSO, 2005a, p.181).

A história das mulheres por muito tempo foi marcada pela ordem patriarcal; a figura da mulher estava relacionada ao universo doméstico, reservada somente à função de procriação e ao trabalho da casa. Em Dulce Maria Cardoso, assim como em outras autoras contemporâneas, observa-se uma ruptura com os padrões do passado elucidando as várias faces da mulher. Em *Campo de Sangue*, como já foi observado, há uma mudança na função maternal, mas também há uma

mudança na relação da mulher consigo e com os homens. Por exemplo, percebe-se que a mulher, que antes era traída, agora também mantém relações extraconjugais.

A narrativa estudada explana uma tendência da literatura contemporânea ao instaurar a fragmentação do sujeito aludido à carência da experiência interpessoal. Apesar do vazio instaurado, os sujeitos na pós-modernidade sentem a necessidade de sentirem-se preenchidos como nos mostra Giddens:

Desde suas primeiras origens, o amor romântico suscita a questão da intimidade. Ela é incompatível com a luxúria, não tanto porque o ser amado é idealizado – embora esta seja parte da história -, mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem um caráter reparador. O outro, seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece – até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a auto-identidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro (1993, p.56).

Diante disso, podemos observar a relação entre Eva e o homem. Eles foram casados e, após a separação, viviam como amantes. Eva, quando era mais jovem, morava na periferia, aliás, no mesmo bairro onde o homem morava. Sempre fora ambiciosa e juntou todo o dinheiro que conseguia para sair daquele lugar. No tempo em que esteve casada com o homem, ela era quem sustentava a casa – trabalhava durante o dia no hospital e à noite atendia a domicílio enquanto ele ficava em casa sem fazer nada: “(...) podia ter feito o jantar,

ter escrito amo-te no armário da casa de banho, ter comprado um ramo de flores, podia ter feito tantas coisas que aliviassem o cansaço de Eva, que a compensassem da má escolha, mas deixava-se sempre ficar a ver televisão (...)" (CARDOSO, 2005a, p.165). Eva engravidou mas perdeu o bebê e de repente conheceu o "homem mais prático do mundo". Eva pediu o divórcio, contudo continuou mantendo financeiramente o ex-marido: "Portavam-se como amantes (...) fingiam surpresa quando se viam para que aos olhos dos outros o encontro parecesse casual (...)" (CARDOSO, 2005a, p.15).

Em vários momentos, pensamos que Eva é vítima desse relacionamento abusivo, todavia é preciso pensar que ela estranhamente precisava desse homem para se sentir "inteira". A personagem faz um esforço para tentar acreditar que eles de fato foram felizes em determinado momento: "(...) mas a verdade muda, não foram felizes depois dessa noite, mas Eva convenceu-se que sim, fomos felizes nos primeiros tempos, afirmava, e é só nisso que quer acreditar, às vezes desculpa-se, a felicidade nunca é o que significa (...)". (CARDOSO, 2005a, p.164).

Bauman, em *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, analisa as relações interpessoais a partir de uma reflexão sobre a nossa sociedade consumista. Vivemos num mundo em que se "(...) favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exigem esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro" (2004:21). Bauman estabelece paralelo entre desejo x amor – o primeiro é a "vontade de consumir (...)" e também de "(...)

explorar, tornar familiar e domesticar. Disso a alteridade emergiria como ferrão da tentação arrancado e partido (...). (BAUMAN, p.23-24). O desejo traz uma breve sensação de alegria que se dissolve “(...) tão logo se conclua a tarefa” (BAUMAN, p.24). Já o amor “é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado. Um impulso centrífugo, ao contrário do centrípeto desejo. Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que ‘está lá fora’” (BAUMAN, p.24). Amar é doar-se ao ser amado, é “(...) estar a serviço, colocar-se à disposição, aguardar a ordem” (BAUMAN, p.24). O desejo de possuir pode ter feito a personagem Eva tornar-se amante do homem e manter tal dependência. Na verdade, ela quer ser importante para ele e faz questão dessa posição que se mantém financeiramente: “Eva repreendeu-o, nunca deixava que ele pagasse. Ele deveria ficar incomodado por Eva o sustentar, mas em vez disso ficava satisfeito” (CARDOSO, 2005, p.19).

Nota-se que as personagens buscam encontrar-se no Outro mesmo que esse encontro esteja fadado ao fracasso e à desilusão. O mesmo acontece no romance Os Meus Sentimentos. Violeta, assim como as mulheres de O Campo de Sangue, vive em uma sociedade de “máscaras” e extremamente decadente. A personagem, que tem nome de flor e de cor, não teve uma vida nada sublime. Violeta narra a sua própria trajetória após sofrer um acidente em uma noite de temporal. Na posição em que se encontra “(...) de cabeça para baixo, suspensa pelo cinto de segurança (...)” (CARDOSO, 2005b, p.9), irá recordar os acontecimentos que antecederam o acidente, especialmente a casa dos pais que foi vendida e

a fracassada relação com a filha. A autora utiliza, como procedimento narrativo, o fluxo de consciência. Estamos diante do livre fluir da consciência de Violeta intercalando monólogos com excertos de diálogos – através do discurso direto e indireto livre - misturando tempos e discursos alheios.

Violeta deseja conhecer o amor: “ (...) conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2005b, p.42). Violeta não gosta do seu corpo, sente-se gorda – “uma mostrenga”. Na adolescência, ela ia ao cinema e lá apalpava o sexo dos garotos e deixava-se tocar. Já adulta, tornou-se uma “ (...) mendiga ávida de qualquer migalha (...)” (CARDOSO, 2005b, p.32). Violeta, na beira das estradas, procura por homens a quem ela nem fala o seu nome. Há uma cena fortíssima na qual Violeta está no banheiro sujo, desejando ser beijada e acima de tudo sentir o amor:

(...) ofereço-lhe a outra mama, uma cria ainda cega a alimentar-se, está esfomeado, deixo-me escorregar pela parede, estou nua, um corpo à espera do fim, deito-me no chão sujo da casa de banho, puxo-o, peço, mata-me o desejo que em mim cresce com a mesma força, ainda com mais força com que as ervas crescem nos baldios (CARDOSO, 2005b, p.41).

“A compaixão é a única coisa que podemos oferecer aos outros” (CARDOSO, 2005b, p.259) – afirma Violeta. Compaixão que ela não sentiu nem por si mesma e mesmo quando pareceu ter experimentado a alheia foi na ocasião do enterro da mãe. Ou seja, em uma situação na qual as pessoas apenas executavam um protocolo: “(...) as minhas condolências,

ainda era muito nova, os meus pêsames, vamos sentir a falta dela, não merecia ir tão cedo, coitadinha, ninguém ouve realmente o que diz, o que é dito (...)" (CARDOSO, 2005b, p.259).

Dulce Maria Cardoso, com seus textos perturbadores, discute a condição feminina frente à dominação masculina. Pensar na produção dessa autora é acima de tudo perceber como as mulheres são constituídas e de onde provem os seus discursos. Foucault, em *A arqueologia do saber*, desloca a legitimação do discurso das grandes continuidades do pensamento, que se colocaram durante tanto tempo como "manifestações maciças e homogêneas de um espírito ou de uma mentalidade coletiva (...)" (1997, p.4) para estudar os conceitos de descontinuidade, de ruptura, de limiar, de série e de transformação. O grande problema que se coloca não é mais saber o caminho das continuidades e como um projeto se manteve e se constituiu, "(...) o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos (...)" (FOUCAULT, p.6).

É importante deixar claro que, apesar do corpus analisado contemplar romances escritos por mulheres, não há a intenção de distinguir autoria feminina e autoria masculina, já que é possível encontrarmos um discurso antifalocêntrico em textos produzidos tanto por homens quanto por mulheres. Temos, como exemplo, as personagens de José Saramago, mulheres fortes que fogem dos estereótipos tanto tempo enraizados na literatura. Entretanto, considerando toda a história de silêncio imposto, acredito ser importante pensarmos nesse novo "cânone feminino".

Como afirma Isabel Allegro Magalhães, em *O sexo dos textos*, “aparentemente só os autores têm sexo, os textos não”. Entretanto, é preciso considerar que “(...) os textos, afinal, expressam a diversos níveis essa inegável diferença – antropológica, histórica e cultural – que existe entre a maneira de estar no mundo própria dos homens e própria das mulheres” (1995, p.9).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Fernando Pinto do. “Narrativa”. In: MARTINHO, Fernando J. B. (Org.). *Literatura Portuguesa do século XX*. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editor, 2004.

CARDOSO, Dulce Maria. *Campo de Sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *Os Meus Sentimentos*. Lisboa: ASA, 2005b.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GUIDDENS, Antony. “O amor romântico e outras ligações”. In: GUIDDENS, Antony. *A transformação da intimidade: sexuali-*

dade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

JUNG, CG. “Aspectos do arquétipo materno”. In: *Arquétipo do inconsciente coletivo*. O.C. 9,1. São Paulo: Vozes, 2008.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo nos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina*. Lisboa: Caminho, 1995.

PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva*. Lisboa: Moraeseditores, 1973.

SCHMIDT, Simone Pereira. “Revido a teoria”. In: _____ . *Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SHARP, Daryl. *Léxico junguiano: dicionário de termos e conceitos*. Trad. Raul Milanez. São Paulo: Cultrix, 1997.

Submissão: 30/08/2017

Aceite: 29/10/2017