

# Silêncios e resistências na contística de mulheres em Cuba: um panorama

Yamilka Rabasa Fernandez<sup>1</sup>  0000-0002-3110-8669

<sup>1</sup>Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Brasília, DF, Brasil. 70904-106



**Resumo:** Neste trabalho, ancorada em críticas literárias, me proponho a esboçar um panorama da produção narrativa (conto) da autoria de mulheres cubanas. Especificamente, esse panorama incluirá um percurso iniciado com as precursoras no século XIX, passando pela contística surgida e praticada durante as primeiras décadas da Revolução Cubana, até chegar ao ressurgimento da narrativa escrita por mulheres no Período Especial, contexto ao que darei especial ênfase. Nesse bosquejo, dedicarei um espaço à política de silenciamento observada na realidade artística de Cuba, mas também tecerei comentários sobre os movimentos de resistência pelos quais conquistam a voz.

**Palavras-chave:** narrativa breve cubana; mulheres; condições de produção.

## **Silences and resistance in Cuban women short story writing: an overview**

**Abstract:** In this work I propose to outline a panorama of narrative production (short stories) by Cuban women, based on literary criticism and discourse analysis. Specifically, this panorama will include a journey that began with the precursors in the 19th century, passing through the storytelling that emerged and was practiced during the first decades of the Cuban Revolution, until the resurgence of narrative by women in the Special Period, a context to which I will give special emphasis. As part of that overview, I will devote a space to the policy of silence observed in the artistic reality of Cuba, but I will also comment on the resistance movements through which they conquer a voice.

**Keywords:** Cuban short stories; Women; Production conditions.

O lugar de uma mulher nas letras depende do espaço que ela ocupe na sociedade.<sup>1</sup>  
(CAMPUZANO, 2008, p. 350)

## Introdução

Passaram-se séculos para que a mulher, desde sua posição subalterna, conquistasse a palavra num cenário patriarcal em que “a perspectiva de um sujeito masculino [...] como possuidor da Palavra, da História e da Imaginação, produziu específicas noções do conhecimento, imaginários, repertórios simbólicos e diversos tipos de organizações e sistemas” (Lucía GUERRA, 2008, p. 15). Sempre representada numa escritura masculina ou avaliada sua obra desde uma perspectiva androcêntrica, tida como universal, o sujeito mulher tem lutado por um espaço nas letras, oscilante entre a reprodução de moldes patriarcais e discursos transgressores que propõem outras formas de projetar discursivamente a mulher, na sua complexidade e contraditoriedade. Na realidade de Cuba não tem sido diferente, e “o desejo de se dizer a si mesma através da palavra e a imaginação” (GUERRA, 2008, p. 10) (o destaque é da autora) tem se corporeificado numa produção literária com importantes momentos de florescimento. Refletir sobre a trama em que essa conquista da palavra pelas mulheres se deu em diversos contextos sócio-históricos, culturais e econômicos na Ilha me move neste trabalho.

<sup>1</sup> As traduções cujo original estiver em espanhol são de minha responsabilidade.

Tendo em mente esse objetivo, me proponho a esboçar um panorama da produção da autoria de mulheres no gênero<sup>2</sup> conto que inclui um percurso iniciado com as precursoras no século XIX; na sequência, me ocupo da contística surgida e praticada durante as primeiras décadas da Revolução Cubana até os anos oitenta, com especial ênfase nas condições de produção dessa literatura. O silêncio que marcou a narrativa breve (principalmente) da autoria de mulheres transformou-se, a partir do Período Especial,<sup>3</sup> em pujante desabrochar de uma literatura que será reconhecida como uma das marcas da literatura cubana contemporânea. Sobre esse silêncio e a conquista do dizer refletirei dando continuidade ao panorama que aqui pretendo apresentar. Cumpre ressaltar que, nesse percurso, em que procuro refletir e compreender o espaço ocupado por elas no cenário literário, estive sempre instigada pelas contribuições de críticas literárias e de analistas do discurso.

## **Traçando um panorama da contística cubana da autoria de mulheres**

### **As precursoras...**

A tradição de uma crítica feminista em Cuba é relativamente recente. Os trabalhos de Luisa Campuzano (2008), "La mujer en la narrativa de la Revolución: Ponencia sobre una carencia" e de Susana Montero (1999-2000), "La narrativa femenina cubana (1923-1958)", de 1988 e 1989, respectivamente, constituem os passos iniciais de um processo que se configurou "como uma crítica de desagravo, destinada à dupla tarefa da desmistificação da ideologia patriarcal e à arqueologia literária", declara Campuzano (CAMPUZANO, 2010, p. 13), fazendo suas as palavras de Jean Franco (1988). Nesse fazer "arqueológico", a recuperação de uma memória de escritoras cubanas, empreendida pela pesquisadora mencionada, foi fundamental para, de acordo com a pesquisadora, propiciar a construção de uma nova identidade que permitisse às mulheres cubanas terem um maior autoconhecimento e autoestima e, por outro lado, "começar a construir as bases de uma narrativa histórico-literária na qual as escritoras encontrassem a visibilidade que os estudos de nossa literatura têm lhes negado" (CAMPUZANO, 1996, p. 5).

Embora as cubanas tenham entrado na cena pública por meio da escritura no século XVIII, na voz da Marquesa Jústiz de Santa Ana (CAMPUZANO, 2010, p. 17), com um memorial e um poema a ela atribuídos – em que o governador da cidade de Havana é responsabilizado por permitir que os ingleses a tomassem –, é só no século seguinte, segundo dados apontados por Helen Hernández Hormilla (2011, p. 68), que as mulheres cubanas incursionam na narrativa, frequentando geralmente o romance, o teatro, a epístola e as crônicas de viagem. Contudo, reconhece Montero (1999-2000), não há nesse período "uma presença notável das autoras cubanas na narrativa" (p. 11).

Nas primeiras décadas do século XX, as cubanas produziram em gêneros como a literatura infantil, o romance e o ensaio, com obras que canalizaram, nestes dois últimos, o feminismo e o ativismo político e social das mulheres: ainda que as ideias feministas tenham chegado ao país no século XIX, as décadas de 1920 e 1930 foram decisivas para o apogeu do movimento feminista cubano. E a literatura mostrou-se um espaço privilegiado de luta, de militância, de reivindicações das cubanas, o que contribuiu para a consolidação do movimento.

No caso específico do conto, ainda nesse século, mas anterior à Revolução de 1959, uma figura que merece destaque é a antropóloga e escritora Lydia Cabrera (1940; 1948), cuja atividade criadora, interessada na temática afro-cubana, se bifurca entre uma contística folclórica (*Cuentos negros de Cuba*, 1940; *¿Por qué? Cuentos negros de Cuba*, 1948) e estudos especializados sobre religiões de matriz africana.

Antes de abordar a presença feminina no conto nas décadas que se sucederam ao triunfo da Revolução Cubana em 1959, considero pertinente deter-me no contexto sociopolítico e cultural em que aconteceu a vida literária cubana até os anos oitenta, para observar como, nas condições de produção dessa narrativa, se imbricaram questões históricas, sociais, políticas e ideológicas que impuseram, nessa conjuntura específica, a primazia das mulheres em alguns gêneros discursivo-literários, e sua marginalidade ou silêncio em outros, como no caso da

---

<sup>2</sup> Neste texto, trabalho com duas acepções do termo 'gênero': sempre que aparecer em maiúsculo, refere-se à construção social e histórica que organiza e coage as relações entre os indivíduos na sociedade; constitui também uma perspectiva de estudo que, no âmbito acadêmico, possibilita compreender os processos sociais e de produção de sentidos levando em conta a tradicional e hierarquizada distribuição de poder numa sociedade dada. Com a sua aparição em letra minúscula, refiro-me aos gêneros do discurso, concebidos na perspectiva do dialogismo bakhtiniano.

<sup>3</sup> Sem o amparo econômico das repúblicas soviéticas (a partir da dissolução do campo socialista), com o agravamento do bloqueio comercial e financeiro imposto pelos Estados Unidos e tendo em vista que sua estrutura econômica se baseava no intercâmbio com outros países, a Ilha entrou no chamado Período Especial. Essa expressão designou a estratégia do governo para sobreviver à crise e preservar as conquistas sociais; um momento da realidade cubana marcado por carências e restrições – escassez de alimentos, de água, de energia, de transporte, de artigos de primeira necessidade – que afetaram também os âmbitos político, social, ideológico e ético.

narrativa breve (objeto deste trabalho). Essa opção se justifica porque é no vínculo da linguagem com a sua exterioridade que o discurso se realiza e o analista interpreta seus sentidos: quando a linguagem toca a história se produz sentido (Eni ORLANDI, 2013, p. 30).

## O contexto: as condições de produção da literatura (conto) nas primeiras décadas de Revolução e o papel do Estado

Quando triunfou a Revolução Cubana, o Estado convocou mulheres e homens para erradicar o analfabetismo em todo o país, uma conquista de 1961. Mas, para construir uma sociedade mais justa para todos, como parte do projeto socialista, precisava também não só oferecer acesso gratuito à educação, mas difundir cultura – na acepção definida por Terry Eagleton (2000, p. 35) de produção artística, de produto cultural com alto valor. Por isso, “nos primeiros anos começaram a publicar-se os grandes clássicos da literatura cubana e universal pela *Editorial Nacional*, textos que eram comercializados a preços muito baixos”, junto à criação de espaços como editoras, museus, revistas, enfim, instituições culturais para promover a cultura universal e nacional, conforme relata Hernández Hormilla (2011, p. 87). A intervenção do Estado nesse âmbito ocorreu também por influência do socialismo do leste europeu, opina Silje Lundgren (2008, p. 215-216), projeto em que a linguagem teve papel fundamental como instrumento poderoso de coerção e poder, que permitiu reafirmar o projeto socialista ao criar uma consciência nos cidadãos e transmitir/legitimar uma ideologia.

Para se segurar no poder, conscientizar as massas e propalar a ideologia que embasava o projeto revolucionário, o governo, por meio dos aparelhos ideológicos de Estado (AIEs), dentre eles as instituições políticas, culturais, da informação (Louis ALTHUSSER, 1980, p. 43-44), organizou e dispôs de forma coercitiva os rumos da cultura. Fruto de um encontro entre intelectuais e dirigentes do governo cubano sobre as liberdades artísticas, em 1961, é o texto *Palabras a los intelectuales* o discurso de clausura do evento em que se reafirma a arte como arma da Revolução e em que Fidel Castro (1961) pronuncia a famosa frase: “[...] dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”, que poderia se interpretar como uma política de censura, e do que derivaria também uma política que subordinaria toda produção cultural ao Estado. Era o Estado, como parte de seu projeto revolucionário-socialista, “com suas instituições e discursos”, individualizando o sujeito, constituindo-o historicamente, afetado pela Revolução de 1959 e por uma memória discursiva em torno desse acontecimento (ORLANDI, 2017, p. 290). Para Damaris Puñales-Alpizar (2010), a produção literária dessa época foi

eco de uma proposta ideológica que deixava [de] fora os conflitos [enfrentados pelo] indivíduo que vivia as transformações sociais. Essas obras eram a leitura do que queria lograr-se, mas não do que realmente estava ocorrendo. Ao ser portadoras de uma ideologia imposta desde o governo, cumpriam uma função educativa (p. 22).

Nesse momento polêmico, no dizer de Hernández Hormilla (2011, p. 89), surgiram vários grupos de intelectuais heterogêneos, díspares, com propostas estéticas e valores diferentes que disputaram formas de legitimação no mundo artístico, o poder pessoal e a hegemonia interpretativa. Desta forma, começou a criar-se uma certa tensão entre o Estado e muitos intelectuais, que viram essa intromissão como cerceadora das liberdades e dos direitos artísticos. Não é surpresa que fossem beneficiados com publicações aqueles mais entrosados com um ideal revolucionário e caracterizados “por uma masculinidade hegemônica”, nem que “críticos, editores, concursos e instituições culturais legitimariam também essa maneira de fazer como a única possível dentro da nova sociedade” (HERNÁNDEZ HORMILLA, 2011, p. 92-94).

Tendo em vista o imperativo de se conscientizar a população para desenvolver o projeto socialista, o discurso oficial, determinado pela ideologia dominante e representado em formações discursivas que determinavam o que podia e devia ser dito nessa conjuntura sócio-histórica dada (Michel PÉCHEUX, 2016, p. 147), privilegiou as manifestações culturais que contribuíssem e apoiassem o socialismo e o processo revolucionário, mas mostrou, também, conforme exposto por Hernández Hormilla (2011, p. 91), “o rosto viril e contraditório da Revolução”, visível em perseguição e repressão de todo discurso alternativo, diferente, “desviado ideologicamente”. E aqui entraram os homossexuais, as pessoas com crenças religiosas, os que gostavam da música rock, os homens com cabelo comprido e brincos na orelha, e todos aqueles com uma ideologia contrária à do governo; uma atitude justificada como instrumento de salvaguarda da Revolução, na necessidade de unidade e força diante de uma – pretensa ou não – invasão estadunidense.

É importante destacar que a política social e econômica do governo cubano desde os momentos iniciais teve “como objetivos fundamentais do seu programa a eliminação de todas as formas de discriminação e exploração por motivos de classe, raça e sexo” (Carolina AGUILAR; Perla POPOWSKI; Mercedes VERDESES, 1996, p. 11-12), e que as políticas públicas, elaboradas e efetivadas, se propuseram a eliminar as barreiras (culturais, ideológicas, sociais, psicológicas e econômicas) que, desde antes da Revolução, mantinham as mulheres em posição subalterna

e de discriminação. O governo pôde contar, assim, com a participação ativa das mulheres em todas as frentes. A sua incorporação à dinâmica social e a sua realização como ser histórico e social podem ser compreendidas como resultado das transformações operadas no seio da Revolução. Pode se dizer, com Norma Vasallo Barrueta (199-), que a situação da mulher cubana era promissora em relação às latino-americanas:

[...] algumas reivindicações pelas que lutava a mulher na América Latina como as relativas ao acesso à educação, aos serviços de saúde, especificamente à saúde mental e reprodutiva, e o tratamento jurídico igualitário no mundo laboral, eram direitos cidadãos já conquistados pelas cubanas (p. 2-3).

Nesse contexto, a efervescência do que tinha sido o movimento feminista em Cuba deu lugar a outras prioridades, e as reivindicações mais urgentes ficaram sujeitas a um propósito maior, a construção do projeto revolucionário, pois se entendia que as mudanças ocorreriam como decorrência natural das transformações em que estava imersa a sociedade cubana:

[...] o restante se resolveria automaticamente com essa luta. Coisa que não deixa de ter razão, mas não é suficiente porque se você chega em casa e existe uma estrutura de poder que reproduz uma estrutura patriarcal, embora você esteja muito incorporada, embora você seja ministra do governo, isso quer dizer que o problema da opressão não foi resolvido. A luta pela igualdade dos sexos ficou subordinada no contexto geral de um discurso onde o importante era a luta de classes e o anti-imperialismo. A desigualdade social era o que predominava e a luta pela igualdade entre os sexos ficou meio que pendente de maneira explícita (NARA ARAÚJO, 2007, p. 54).

Esse imaginário de igualdade que se deu por materializado acabou por mascarar as diferenças, reforçar a discriminação e apagar a legitimidade das práticas e discursos feministas. Na relação entre homens e mulheres, nos espaços público e privado, continuou imperando uma estrutura patriarcal favorecida pelo discurso oficial; um discurso contraditório que, ao mesmo tempo que reconhecia a mulher como sujeito trabalhador, assalariado, com igualdade de direitos na construção da sociedade socialista, a situava nos espaços tradicionais e exaltava a virilidade como ideal do homem revolucionário. A pesquisadora sueca S. Lundgren, sustentada em Mona Rosendahl (1997), em seu trabalho sobre Gênero e discurso estatal cubano, chega à conclusão de que “em Cuba, os ideais de Gênero masculino tradicionais são muito similares aos ideais do revolucionário. Ideais socialistas de força, audácia, responsabilidade, iniciativa, e coragem se correspondem com ideais masculinos” (LUNDGREN, 2008, p. 216), com o que se estabelece uma relação direta (e perigosa) entre o sujeito revolucionário e as tradicionais concepções do masculino, que são, na opinião da pesquisadora, constitutivas do homem cubano.

Para essa situação colaborou também a crítica literária cubana, seguindo uma tradição crítica na América Latina em que, desde uma visão androcêntrica, enaltecia-se todo discurso literário viril e heroico, com consequências para a produção feminina: considerada como “sutil expressão da alma feminina” (GUERRA, 2008, p. 27), foi sempre excluída do cânone (homens brancos da elite), tendo que contar a si mesmas nas diversas formas do silêncio ou em gêneros marginalizados. Uma das consequências para a literatura cubana, especialmente na contística, mas não restrita a ela, foi a imposição, desde 1966, de uma estética conhecida como “literatura da violência” ou “literatura dos anos duros”, conforme reconhecem diversas autoras, dentre elas Mirta Yáñez (1996, p. 27). Nesse tipo de literatura privilegiou-se a temática da guerra com assuntos centrados na luta contra a tirania, os acontecimentos de *Playa Girón*, a clandestinidade, a guerra de guerrilhas no *Escambray*,<sup>4</sup> entre outros temas sociais abordados desde o realismo, particulares da história recente de Cuba.

A crítica literária Zaida Capote Cruz (1996), de forma pertinente, nos lembra que a escritura feminina esteve muito ausente do projeto literário da Revolução (contraditoriamente, a despeito de seu discurso); uma invisibilidade reforçada pela falta de atenção da crítica:

Essa visão patriarcal, excludente, fortaleceu-se com a hipervalorização da chamada literatura da violência. [...] A literatura da violência foi entendida como a literatura revolucionária por antonomásia e como o único modelo válido para os mais jovens. O empenho por achar a qualquer custo um arquétipo de ‘literatura revolucionária’ acabou marginalizando outros modos de fazer literatura que coexistiram com os privilegiados pela crítica, e que permaneceram na sombra da nossa história literária mais recente. Fato que não é raro, se se tem em conta a efervescência daqueles anos, onde se discutia com entusiasmo quais deviam ser as características do escritor e da obra verdadeiramente revolucionários. Enfim, que tudo pode ser explicado, mas ninguém nunca compreenderá por que tem sido tão precário o espaço atribuído às mulheres na narrativa da Revolução (p. 124 [grifos da autora]).

<sup>4</sup> Serra do Escambray, cordilheira localizada na parte central de Cuba que abarca diversas províncias. Foi palco de conflitos armados entre opositores e o governo nos anos sessenta.

Nessa mesma linha, Campuzano (2010), na sua análise dos personagens femininos que apareceram na produção narrativa (romance e conto) posterior a 1959, conclui que o cânone narrativo cubano, integrado maioritariamente por homens, se caracterizava por:

[...] textos produzidos com os códigos de uma cultura não apenas patriarcal, mas que como consequência do esplendor da luta guerrilheira, e das ameaças de todo tipo que acozavam a Revolução, era uma cultura marcadamente viril, para a qual os grandes temas eram 'os anos duros', a guerra; para a qual as grandes transformações promovidas pela incorporação da mulher à sociedade não eram 'interessantes', longe disso, eram consideradas, paternalistamente, como uma concessão às mulheres, algo dado a elas porque a Revolução era generosa, e não como um trunfo delas (p. 142-143 [destaque da autora]).

O dizível, de acordo com as relações de força nessas circunstâncias específicas, isto é, a imposição, desde as instâncias do poder, da épica revolucionária como temática, com o consequente desprestígio de outros gêneros literários que não fossem canônicos (diários, memórias, por exemplo), junto à exaltação, na escritura, de características associadas à masculinidade tradicional, configuram-se como uma política de silenciamento (ORLANDI, 2015, p. 81): "se obriga a dizer 'x' para não deixar dizer 'y'", o que derivou na censura/silêncio, exclusão e/ou marginalização de muitas escritoras, e privilegiou uma literatura eminentemente didática, masculina e utilitária (perseguiu-se a qualquer custo conscientizar ideologicamente e legitimar a Revolução) como a única possível dentro do novo sistema social. Sobre essa situação, Mirta Yáñez (1996) comenta:

[...] a complexa problemática social e estética trouxe muitas consequências, dentre elas a quase total exclusão da voz narrativa feminina. As autoras aspiraram a pôr sua lança no Flandres da narrativa desde os anos 60; mas não apenas por razões de 'invisibilidade' sexista, mas pela própria inclinação selvagem da balança temática para os temas da 'dureza', as narradoras tornaram-se rapidamente estátuas de sal (p. 27 [grifos da autora]).

As narradoras das décadas subsequentes ao trunfo revolucionário de 1959 – 60 e 70 e parte dos 80 –, retomando essa poderosa imagem bíblica da mulher de Ló enunciada por Yáñez na citação acima, decidiram fazer uma literatura à contracorrente dos parâmetros estéticos e ideológicos impostos desde o poder e tornaram-se... ou foram tornadas (fazendo um uso proposital da voz passiva do português brasileiro) estátuas de sal, "e não [foram] poucas as estátuas de sal que têm penado por infringirem o ancestral decreto que proibia olhar, e em consequência contar" (YÁÑEZ, 1996, p. 27).

Mas, vamos tentar entender melhor o que ocorreu com as escritoras que produziram na narrativa breve. Para isso, proponho um brevíssimo apanhado dessa produção literária na seguinte seção. Procuo, assim, compreender o silêncio dessas vozes, mas também a sua resistência.

## **A contística que irrompe com a Revolução**

Um texto obrigatório para continuar este percurso pela produção literária cubana da autoria de mulheres, agora durante o período revolucionário até a década de 1980, é o sério e oportuno levantamento realizado por Campuzano no final de 1983 e publicado num ensaio em 1984: "La mujer en la narrativa de la Revolución: Ponencia sobre una carencia"; título com uma evidente cacofonia com que a autora pretendeu reforçar "quão ausentes estavam a tematização ou a representação das mulheres nos textos de autoria masculina, e como, silenciada pelo discurso do nacionalismo épico, apenas houve narrativa de mulheres [...]" (2010, p. 143).

A oposição literatura realista versus literatura fantástica e experimentalista vai dominar os anos sessenta, tendendo o equilíbrio para a literatura que, em geral, copiava o realismo de influência soviética (em muitas ocasiões, sem méritos literários), pondo a ênfase na realidade, nos acontecimentos sociais (tratados apagando-se qualquer conflito individual ou no interior das classes sociais), criando-se personagens estereotipados (YÁÑEZ, 1996, p. 27-28) e relegando toda produção literária diferente, ousada, ao silêncio e a gêneros constituídos nas margens. Neste último grupo, encontram-se as escritoras, arrincoadas em gêneros considerados menores como o testemunho, a autobiografia, a lírica ou a literatura infantil. No que tange ao gênero literário conto, são válidas as impressões da autora citada:

No centro das espinhosas coordenadas contextuais e do agudo debate social gerado, foi na narrativa – e na contística principalmente – onde primeiro e de forma mais nítida as contradições de uma nova ideologia ficaram em carne viva, sem que por isso tivessem desaparecido os preconceitos e a moral da anterior. Isso criou novos conflitos de oposição; muitos repercutiram sobre a obra literária, embora não no sentido de criar textos imperecedouros, mas em mutismos obrigados e excomunhões editoriais, dos quais, obviamente, os grupos tradicionalmente marginalizados – como os gays ou as mulheres – levaram o fardo mais pesado, por falar de forma eufemística. Perdão não quer dizer esquecimento (YÁÑEZ, 1996, p. 28).

Diante da imposição, na arena cultural, das lutas revolucionárias e dos anos duros como temas privilegiados para a criação literária (cf. Alberto ABREU, 2007; HERNÁNDEZ HORMILLA, 2011, para entender melhor o contexto sócio-histórico da férrea censura instaurada no cenário cultural e acadêmico durante o chamado *quinquenio gris*, de 1971 a 1976), das escritoras das décadas de sessenta e setenta, uma parte se exilou, outra parte calou-se durante anos e canalizou suas necessidades artísticas em outras profissões, algumas ficaram em silêncio até os anos oitenta ou noventa, outras produziram literatura para o público infantojuvenil e outro grupo optou por explorar em suas narrações o elemento fantástico, o absurdo, o humor, com consciência de que sua obra não seria (ou seria pouco) publicada; afinal, proibida de ocupar certos lugares como sujeito do discurso, a escritora “[teve] de construir um outro lugar, para ser ‘ouvid[a]’, para significar” (ORLANDI, 2015, p. 105 [grifo da autora]).

Para compreendermos melhor o silêncio e a censura como forma de silêncio, recorro ao valioso estudo *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, onde sua autora, Eni P. Orlandi, define a censura como silêncio local: “pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado”, há interdição do dizer e da circulação do sujeito, pois, dessa forma, na tensão entre palavras-sentidos permitidos e proibidos, permite-se ou proíbe-se ao sujeito de ocupar um determinado lugar a partir de sua inscrição em determinada formação discursiva. Com isso, na verdade, ao sujeito não é imposto o silêncio, mas é impedido de “sustentar outro discurso” (ORLANDI, 2015, p. 76-79). Embora excluídas das publicações e editoras oficiais mais conhecidas, editoras mais alternativas como “El Puente”, “R” e a coleção “Dragón” da “Editorial Arte y Literatura”, nos informa Hernández Hormilla (2011, p. 97), acolheram alguns projetos narrativos postos à margem; isto é, escritoras silenciadas pela oficialidade, vozes subalternas ou vistas como polêmicas e escandalosas (ABREU, 2007, p. 70-71). Apesar de gestos como esse, como resultado da censura, algumas autoras se autocensuraram, por acreditarem que sua arte não tinha valor revolucionário nem interessaria ao público. Tal é o caso, por exemplo, das escritoras Esther Díaz Llanillo (1966; 1999) e María Elena Llana (1965; 1983; 1998), nascidas em 1934 e 1936, respectivamente, que, depois de décadas de silêncio, voltaram a publicar a partir dos anos oitenta e noventa. O depoimento de Esther Díaz Llanillo (2013) é muito revelador nesse sentido, por isso sua leitura merece a pena:

Tentei criar algum conto de conteúdo social mas não era minha sensibilidade, e naquele momento, em que estava tentando me adaptar ao processo revolucionário, pensei que meus contos não tinham nenhum valor, que não diziam nada porque careciam de transcendência social. Simplesmente deixei as coisas assim, não lutei. [...] É que pensei, de acordo com a tendência da época, que a literatura tinha que aportar algo à sociedade, e a minha era fantástica, puramente imaginativa e muitas vezes intelectual demais. O resultado foi que a subvalorizei. Como tinha me orientado à Biblioteconomia e criei minha família, os interesses foram outros. Cheguei até a esquecer que tinha sido escritora. Ao ponto que uma colega de trabalho achou *El castigo* e se surpreendeu muitíssimo, porque ninguém sabia que tinha um livro publicado. Mas a escritura continuava latejante em mim, por isso falo em adiamento, não em abandono, porque adiei no meu íntimo essa tendência pelo elemento fantástico (p. 53-54).

Depois de apreciar os dados manejados pelo fazer crítico literário, que inclui nomes como os de Yáñez (1996), Montero (1999-2000), Campuzano (2008), Hernández Hormilla (2011) e Abreu (2013), trago o (escasso) repertório de autoras publicadas nas décadas aludidas para se ter uma ideia de como as vozes femininas estiveram ausentes durante décadas, ou para dizê-lo em termos da Análise do Discurso (AD), o Estado, por meio de seus AIEs, isto é, das suas instituições e do seu discurso, silenciou a posição-sujeito mulher escritora, nomeadamente, aquela que não se adequou à política cultural em matéria de literatura.

Entre 1960 e final de 1970, ou seja, quase vinte anos, publicaram: Évora Tamayo (1964; 1965) (*Cuentos para abuelas enfermas; La vieja y el mar*), Ana María Simo (1962) (*Las fábulas*), Ada Abdo (1964) (*Mateo y las sirenas*), María Elena Llana (1965) (*La reja*), Dora Alonso (1966; 1970; 1977a; 1977b) (*Ponolani; Once caballos; Gente de mar; Una*), Esther Díaz Llanillo (1966), Omega Agüero (1974; 1977) (*La alegre vida campestre*, prêmio de conto UNEAC, e *El muro de medio metro*), Mirta Yáñez (1976) (*Todos los negros tomamos café*) e Nora Maciá Ferrer (1977) (*Las protagonistas*). No que tange à preferência de algumas autoras desse elenco pela literatura fantástica e o absurdo a partir do tratamento de fatos cotidianos, “não deve descartar-se”, opina Capote Cruz (1996), “a possibilidade de que a ‘banalidade’ de suas narrações tenha sido uma resposta à retórica dominante” (p. 125 [grifo da autora]), o que poderia ser interpretado, então, como uma forma de resistência diante da censura estabelecida.

Em relação a outras zonas da confística, por exemplo, a temática policial, um universo tradicionalmente disputado pelos homens, Montero (1999-2000, p. 12) salienta a obra de autoras que também abordaram essa temática no gênero romance: Isabel Ramírez, Carmen González, Nancy Robinson Calvet e Berta Recio, uma das mais destacadas cultivadoras do gênero entre uma longa lista masculina. Na literatura infantil, cujo surgimento na Ilha coincide

com a Revolução, figuram autoras como Enid Vian, Dora Alonso, Julia Calzadilla, Anisia Miranda, Nersys Felipe, para citar algumas; vozes imprescindíveis na constituição de um espaço para a literatura infantil reconhecido em Cuba e fora dela.

Nos anos 1980, especificamente a partir de 1983, observa-se uma mudança a nível social e literário a partir do processo de retificação dos erros cometidos na política cultural e dos numerosos eventos nacionais e provinciais convocados desde as instâncias literárias para discutir sobre o desenvolvimento da narrativa até essa data. Dentre as mudanças, podem mencionar-se o afastamento do realismo épico, a criação de personagens mais complexos, o surgimento de uma geração de escritores (nascidos nos cinquenta) com interesse em outros temas e uma outra abordagem: a temática fantástica passa a ocupar um lugar privilegiado (Salvador REDONET COOK, 1994, p. 106), com o que autoras em silêncio ou silenciadas por explorarem essa tendência se incorporam novamente à vida literária. Redonet Cook, num balanço analítico dos contos publicados nos oitenta, adverte um cuidado maior no plano linguístico e formal bem como no tratamento dos conflitos (1994, p. 111-112).

Dentre as publicações de escritoras mulheres, nesses anos, levando em consideração o levantamento das críticas e críticos literários mencionados, podem citar-se livros de contos que exploram a temática amorosa, como os de Chely Lima (1982), *Monólogo con lluvia* (Prêmio David de conto 1980) e *Espacio abierto* (LIMA; SERRET, 1983), em coautoria com Alberto Serret; a esta temática, em confluência com a ficção científica, soma-se também Daína Chaviano (1980; 1983), com *Los mundos que amo* (premiado em 1979) e *Amoroso planeta*. Josefina Toledo (1980) escreve *Cuentos de fantasmas* e Aida Bahr (1983; 1984; 1989), nos informa Puñales-Alpizar (2019, p. 254), publica os livros de conto *Fuera de límite*, *Hay un gato en la ventana* e *Ellas, de noche*. Em 1983, Évora Tamayo (1983) e María Elena Llana voltam a publicar: *Sospecha de asesinato* a primeira, e *Casas del Vedado*, a segunda, livro com que Llana obtém o Prêmio da Crítica em 1984. Mirta Yáñez (1980; 1988) explora o humor em *La Habana es una ciudad bien grande* e *El diablo son las cosas* (Prêmio da Crítica 1988); Verónica Pérez Kónina (1989), em 1988, ganha o Prêmio David de contos com seu livro *Adolesciendo*, e nesse mesmo ano sai *Niña del arpa*, de Olga Fernández (1988). “Juntados os frutos e feitas as contas, resulta evidente que a colheita é na verdade pobre”, conclui Campuzano (2008, p. 363) sua contabilidade da presença das autoras nos gêneros conto e romance, mas essa situação começa a mudar no final da década, como procurarei mostrar mais adiante.

Indiscutivelmente, as escritoras foram invisibilizadas e excluídas da narrativa feita dentro da Revolução, e isso pode ter influenciado também na decisão de algumas de se retirarem, temporária ou permanentemente, da criação literária. No entendimento de Capote Cruz (1996, p. 125), a invisibilidade de muitas escritoras e suas obras para a crítica, bem como sua exclusão do cânone, não se justificou na “sobrevivência de um povo”, mas na necessidade de se “dar uma imagem monolítica da nação em sua literatura e por isso menosprezava ou desconhecia a existência dessa outra escritura”.

A Revolução, na opinião de Campuzano (2010, p. 208), para se afirmar, privilegiou uma consciência de classe sobre uma consciência de Gênero. E aqui ressoa então a epígrafe dessa autora com que se deu início a este trabalho: “o lugar de uma mulher nas letras depende do espaço que ela ocupe na sociedade”. Se no projeto revolucionário, nas práticas que possibilitaram sua emancipação (com incorporação à vida social e educação de qualidade), a mulher foi redimida de sua condição de explorada na sociedade capitalista e foi sujeito prioritário na visão de Fidel, o certo é que quando se tratou da construção do projeto revolucionário, ela foi, reitero, subestimada e excluída (CAPOTE CRUZ, 1996, p. 123), e a materialização disso é seu papel periférico e invisível na literatura publicada nas décadas apontadas, o que teve implicações nas identidades das mulheres como sujeitos do discurso. Sabemos, com a AD, que sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo, no discurso, por isso, quando certos discursos e sentidos são proibidos, está-se, na verdade, proibindo o sujeito de ocupar determinadas posições, pela “interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas”; e isso afeta a sua identidade, pois, explica Orlandi novamente, “a identidade resulta de processos de identificação segundo os quais o sujeito deve-se inscrever em uma (e não em outra) formação discursiva para que suas palavras tenham sentido” (2015, p. 76).

Mas, essa política de silenciamento da voz feminina não operou apenas nas publicações, pela não adequação à correlação temática-gênero discursivo privilegiada; ela se deu também na atuação das mulheres no mundo artístico: foram postas de lado em antologias, em conselhos editoriais de revistas, na crítica literária e nos catálogos das editoras (HERNÁNDEZ HORMILLA, 2011, p. 96). Sabe-se que vivemos numa sociedade fortemente hierarquizada e essa hierarquia se sustenta no poder dos sujeitos que ocupam determinadas posições frente a outros, excluídos, postos de lado, silenciados ou não ouvidos: “são relações de força, sustentadas no poder desses diferentes lugares, que se fazem valer na ‘comunicação’”, esclarece Orlandi (2013, p. 39-40). Assim, as escritoras, destituídas do poder da palavra, foram proibidas de ocuparem certos lugares ao não poderem dizer o que queriam. Mas elas falaram, só não foram escutadas.

Contudo, nesse cenário oscilante de ausências e exclusões (ou de inclusões periféricas), as escritoras cubanas lutaram pelo poder narrativo, pela visibilidade e pela representatividade (na literatura dentro e fora da Ilha). Um exemplo que ilustra o propósito e persistência das escritoras e críticas cubanas na conquista de um espaço nas letras são as palavras da escritora e editora Olga Marta Pérez (2008) na apresentação da antologia *Espacios en la isla. 50 años del cuento femenino en Cuba*:

[...] não, as editoras não abriram um espaço para as narradoras, foram as narradoras as que abriram um espaço para si, ganharam terreno e, assim, tornaram-se visíveis com as publicações de seus livros e antologias, como *Estatua de sal*, que é hoje um livro de consulta obrigatório para os críticos e especialistas, e também um livro sucedido se se olha desde o ponto de vista do público leitor (p. 5).

E se “O conto não tinha sido entre elas um gênero muito visitado como sim havia sido a poesia ou o ensaio [...] com a irrupção das gerações de escritoras, de imediato as mais jovens quiseram olhar... e contar” (YÁÑEZ, 1996, p. 27), tornando a literatura escrita por mulheres em Cuba no final dos oitenta, e alcançando seu apogeu nos noventa, não apenas uma das mais prolíficas e premiadas, mas uma das tendências literárias que distinguem a literatura cubana hoje: “associada à renovação da contística nacional que se produz nas últimas décadas, o protagonismo das narradoras é uma das facetas mais destacadas do capítulo literário finissecular cubano”, admite Anna Chover Lafarga (2010, p. 55) em seu estudo sobre erotismo e sexualidade em escritoras do Período Especial.

A esse contexto voltarei meu olhar na próxima seção.

### **A conquista de um espaço no discurso literário finissecular: crise e narrativa de mulheres no Período Especial**

Anos noventa: a crise instalada no território cubano, as estratégias de sobrevivência, a flexibilização da moral, a deterioração da qualidade de vida, o questionamento e a perda de valores e princípios revolucionários durante décadas exaltados e inculcados, o desencanto, esse contexto convulso de incertezas e carências em que o Estado precisou abrir mão do controle absoluto implementando medidas em prol da recuperação econômica – às vezes na contramão dos postulados revolucionários e socialistas –, tudo isso permitiu a emergência de grupos sociais minoritários (marginalizados) e de novas formas de pensamento e de enfrentar a vida. E o Período Especial, que significou “um retrocesso na situação da mulher cubana na história do feminismo na Ilha” (María del Mar LÓPEZ-CABRALES, 2007, p. 29-30) – pois a gestão doméstica ficou a cargo quase exclusivamente das mulheres, sem deixar, por isso, de contribuir socialmente com seu trabalho assalariado e de atender às demandas da Revolução – e em todos os outros âmbitos da vida, foi o contexto para que o proibido, o silenciado, especialmente na literatura, ressurgisse e conquistasse um espaço nunca antes visto no cenário cultural cubano.

Na visão de Capote Cruz, o poder patriarcal se debilita em momentos de crise, por isso: “Toda vez que o pacto social se racha um pouco, e, em consequência, o controle patriarcal sobre o universo feminino, aí aparecem vozes de mulheres para aproveitar esses espaços de liberdade” (2011, p. 17). E foi nesse espaço antes interditado que floresceu a narrativa breve escrita por mulheres. Portanto, não é casual essa coincidência, conclui Campuzano (2010, p. 148): a crise afetou especialmente as mulheres, exigiu delas mais esforço, sacrifício e criatividade, pela sua condição em muitas ocasiões de chefes de família ou pela sua responsabilidade com a dupla ou tripla jornada, tendo em conta que o lar, a domesticidade ganharam novos contornos, contornos de sobrevivência, esforço e trincheira da Revolução:

Não se pode negar que a crise era de todos, mas em meio ao caos cotidiano dos anos noventa, entre os prolongados apagões e diante da falta de combustível para cozinhar ou se deslocar, todas as energias se voltaram para atividades tão rudimentares como alimentar, assear e vestir a família. A mulher cubana viu-se presa mais do que nunca na “tríade socialista” de “berço, fogão e fila”, variante da tríade clássica de *Küche, Kinder, Kirche* (fogão, crianças, igreja). Enquanto isso, a distribuição tradicional dos afazeres na esfera doméstica ficava cada vez mais pesada devido ao desabastecimento generalizado e ao colapso dos serviços mais elementares (Elzbieta SKLÓDOWSKA, 2016, p. 296-297 [grifos da autora]).

Essa crise estimulou não só sua criatividade para traçar estratégias de sobrevivência para a família, mas para colocar isso na ficção. Há dois marcos desse despertar da contística escrita por mulheres, de acordo com as teóricas com as que dialogo neste trabalho: o primeiro deles constitui a publicação do livro de contos *Alguien tiene que llorar* (Prêmio Casa de las Américas, 1995), da jornalista, editora, poeta e narradora Marilyn Bobes (1995); o segundo é o projeto compilatório *Estatuas de Sal. Cuentistas Cubanas Contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*, de Mirta Yáñez e Marilyn Bobes (2008), publicado em 1996 com reimpressão em 1998 e reedição em 2008, projeto com que, afirma María Virginia González (2015, p. 25), “pretendeu-

se ocupar um vazio ou, em outras palavras, fundar uma tradição de escritoras". É importante destacar também o papel da crítica literária feminista cubana, que nos anos noventa começa um trabalho árduo de resgate, análise, promoção e difusão da literatura escrita por mulheres. Foram as estudiosas e críticas literárias, muitas delas escritoras também, as que empreenderam a tarefa de visibilizar e resgatar a produção da autoria de mulheres, com trabalhos analíticos de fôlego e a preparação de antologias, eventos, congressos e prêmios literários. Não deve se descartar também, nessa eclosão da narrativa, a recuperação editorial paulatina nos anos noventa, fato que permitiu o aumento do número de escritoras (e escritores) que podem ver publicados seus textos, graças à criação de concursos e oficinas literárias.

A combinação de todos esses fatores provocou uma ebulição literária em matéria de narrativa nunca antes registrada, mas já gestada desde o final dos oitenta (Amir VALLE, 2001, p. 65): novas vozes e outras com uma sólida trajetória convergem para renovar o gênero: novos temas, estéticas, situações e personagens vão caracterizar os trabalhos dos narradores e narradoras, batizados pela crítica literária como *nuevos cuentistas*, *nuevos narradores cubanos*, *violentos*, *iconoclastas*, *novísimos*, *novísimas* e *postnovísimos*, por mencionar algumas das denominações. Parafraseando Valle (2001, p. 93), não só, mas principalmente de conto se viveu nos anos 90 em Cuba. Com a escassez de papel nas editoras, os/as autores/as viram-se impelidos a apostar no conto, gênero de menor extensão, para ter assim mais possibilidades de serem publicados em antologias e números temáticos em revistas, principais meios de difusão da narrativa durante algum tempo. Foi assim que floresceu o gênero conto como prática cultural situada sócio-historicamente, condicionada pela dinâmica própria da sociedade cubana em meio ao Período Especial.

As propostas narrativas das autoras e autores que escrevem e publicam nos anos noventa vão estar marcadas pelo diálogo com as tendências artísticas mundiais e pela experimentação formal e linguística no tratamento de temas sociais e grupos de indivíduos considerados tabus até o momento e, portanto, excluídos da literatura, os quais começam a ser abordados desde o humor e a ironia. A capital, Havana, se apresenta como cenário favorito das histórias; palco de violência doméstica, de marginais, de prostituição, de ilegalidades, de migrações, de perversões, de erotismo, de histórias carcerárias:

Em geral, poderia se dizer que a literatura cubana dessa geração se caracteriza pela experimentação até o limite com a matéria verbal tentando não chegar às revelações lezamescas, mas à constatação de sua incapacidade para transcender a própria realidade; o acendrado interesse no próprio processo de escritura ou a feitura do texto desde sua reflexão; a intertextualidade; o diálogo replicante com a tradição literária que supõe também uma releitura/reescritura da nação; o desencanto como fórmula de criação; as refrações do absurdo; a abordagem de novos temas considerados até o momento tabus sociais como a homossexualidade, a prostituição, o êxodo, os doentes mentais e de AIDS; a aparição da marginalidade por meio de referências ao *underground* cultural e das atitudes escandalosas de seus autores com as quais se situam orgulhosamente à margem e desafiam a oficialidade; e o erotismo como força libertadora do sujeito em sua busca de afirmação individual (Paloma JIMÉNEZ DEL CAMPO, 2012, p. 2).

A *contaminatio* entre grupos e gerações (REDONET COOK, 1999, p. 13) e a dificuldade de estabelecer fronteiras fixas ou precisas para demarcar os grupos de escritoras, fruto da confluência de estilos e gerações na década de 90, me levam a não tentar encaixá-las em um determinado grupo.

Para citar alguns nomes, sem pretensão de exaustividade, temos autoras nascidas em várias épocas que publicam nos anos noventa e continuam até hoje: entre as nascidas nos anos trinta e quarenta, destacam-se Esther Díaz Llanillo (1999): *Cuentos antes y después del sueño*, María Elena Llana (1998): *Castillos de naipes*, Ana Luz García Calzada (1991; 1995): *Y los ojos de papá e Heavy rock*, Nancy Alonso (1997): *Tirar la primera piedra* e Mirta Yáñez (1997): *Narraciones desordenadas e incompletas*; junto a escritoras nascidas nas décadas de 50 e 60, por exemplo, Marilyn Bobes (1995): *Alguien tiene que llorar*, Gina Picart Baluja (1994): *La poza del ángel* (Prêmio David de Ficção Científica em 1990), Daína Chaviano (1990): *El abrevadero de los dinosaurios*, Chely Lima e Alberto Serret (1990): *Los asesinos las prefieren rubias*, Aida Bahr (1998): *Espejismos*, Adelaida (Laidi) Fernández de Juan (1994; 1999): *Dolly y otros cuentos africanos* (Prêmio "Pinos Nuevos" de 1994) e *Oh vida* (Prêmio UNEAC de Conto 1998 "Luis Felipe Rodríguez"), Mylene Fernández Pintado (1999): *Anhedonia* (Prêmio David de contos, 1998), Karla Suárez (1999): *Espuma*, e Anna Lidia Vega Serova (1998; 1999): *Bad painting* (Prêmio "David" de conto em 1997), *Catálogo de mascotas*; e outras que publicam no final dos noventa (mas, principalmente, nos anos 2000), nascidas na década de 70: Ena Lucía Portela (1999a): *Una extraña entre las piedras*, Rebeca Murga (1998): *Desnudo de mujer e Aymara Aymerich* (2000), *Deseos líquidos* (Prêmio "Calendario" da Asociación Hermanos Saíz em 1998), em coautoria com Elvira Rodríguez Puerto (2000). Além da publicação de coletâneas de contos, nessa década muitas narradoras veem seus contos divulgados em revistas e antologias. Menciono algumas, também sem a pretensão de esgotar o elenco de autoras publicadas: "La red", de

María Cristina Fernández Cosme (1999) e “El pájaro: pincel y tinta china”, de Ena Lucía Portela (1999b), aparecem na seleta de Redonet Cook (1999), *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*; esta última escritora publica “Sombrio despertar del avestruz” no número 22 da revista Unión (PORTELA, 1996). Destaco também a produção de narradoras que aparecem no essencial projeto compilatório *Estatuas de sal...* ([1996]1998): de Sonia Rivera-Valdés (1997; 2008), “El olor del desenfreno” (história tomada da coletânea de relatos *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, premiada pela Casa de las Américas em 1997); “Corinne, muchacha amable”, de Mayra Montero (2008); o conto de Achy Obejas (2008), “¿Vinimos desde Cuba para que te pudieras vestir así?”; “Confesiones de un búho convencido”, de Chely Lima (2008). E os inéditos na data dessa seleção: “Una visita para Benemérita”, de Josefina Toledo (2008); “Potosí 11. Dirección equivocada”, de Rosa Ileana Boudet (2008); “Cuando el amor se ausenta”, de Ruth Behar (2008); e, de Zoe Valdés (2008), “Mujer de alguien”.

Essa pujante narrativa feminina que floresce e se consolida no Período Especial e em que confluem vozes de diversas gerações, as quais “surpreendem por uma escritura de desenfado e ruptura” (ARAÚJO, 1995, p. 60) e nas que se observam tendências mais clássicas junto a propostas completamente experimentais, não é apenas revolucionária em termos de estéticas, personagens e espaços, assim como seus coetâneos homens; também o é ao legitimar o universo feminino como objeto da criação literária desde a perspectiva da mulher, à contracorrente de uma tradição narrativa principalmente dominada durante décadas por autorias masculinas e temáticas épicas.

Em 1995, Nara Araújo publicou no Brasil um estudo em que contrasta as constantes narrativas do grupo de escritoras nascidas entre 1945 e 1958 com as daquelas conhecidas como as *novísimas* (nascidas depois de 1959). Sobre as primeiras, dirá que se caracterizavam por narrar os acontecimentos sociais de forma mais pessoal, com interesse

nos assuntos do casal, a incorporação da mulher na vida social, triângulos amorosos, etc., nas transições da adolescência e em leves conflitos de gerações. Nesses textos não se ultrapassam certas relações ideotemáticas e composicionais; sem serem ‘démodés’, não transgrediam os limites da convenção. Não mostravam interessadas nem interessantes rupturas formais [...] (ARAÚJO, 1995, p. 61).

Em relação ao segundo grupo, a autora estabelece uma espécie de poética em que elenca onze particularidades que representam uma ruptura. Como sujeitos que precisam construir um outro lugar para serem escutados (ORLANDI, 2015, p. 105), nesse contexto de aberturas, as escritoras elidem toda referencialidade concreta a um momento sócio-histórico determinado; muitas delas (des)constróem personagens femininos, chegando à criação de personagens chamados pela crítica de “monstros”<sup>5</sup> (HERNÁNDEZ HORMILLA, 2011, p. 176), exploram elementos fantásticos, absurdos, e abordam temas e personagens considerados tabus, marginalizados durante décadas. Algumas das constantes das escritoras nascidas depois de 1959, enunciadas por Araújo (1995, p. 61-62), cujo período formativo se dá dentro da Revolução e que publicam no Período Especial, se expressam na preponderância de conflitos individuais, muitas vezes tratados desde a ironia, na construção de histórias em espaços fechados – a mente, um quarto –, na eliminação de qualquer presença de discurso didático-revolucionário, na fragmentação do relato, na superposição de planos temporais, no jogo intra e intertextual, e na apresentação de uma sexualidade transgressora, sem preconceitos. No tocante aos personagens, a pesquisadora afirma em outro estudo:

[...] desaparecem os pais como figuras emblemáticas, e as velhas expectativas de auto-realização não parecem ser já prioritárias. A relação com o casal ainda pode ser central, mas não se constrói sobre o (velho?) cânone: casal estável, independência econômica, maternidade ansiada, mas sobre as bases de um idílio amoroso que se realiza no sonho ou na alucinação (ARAÚJO, 1998-1999, p. 213).

Em suas obras, as narradoras que publicam a partir da década de noventa “negociam com os estatutos patriarcais e os imaginários femininos por estes produzidos, para estabelecer uma concepção outra da feminidade, muito mais inclusiva” (Yailuma VÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, 2016, p. 30), o que torna esse recorte uma fascinante galeria de personagens mulheres que se relaciona de forma tensa com o poder e se debate entre modos de ser determinados pelo culturalmente imposto nos moldes patriarcais e novas formas, outras, de construir e vivenciar o sujeito mulher: sincrético, complexo, heterogêneo, sempre em processo (inacabado) de constituição. Estamos diante, enfim, de gestos enunciativos que aproveitam a crise para resistir e desafiar a ordem sócio-histórica e cultural imposta; gestos enunciativos materializados em contos que ora transgridem as estruturas narrativas, ora se acolhem a elas, mas que, inegavelmente, dão voz a sujeitos mulheres marcados pela contradição e a diversidade. As várias gerações de

<sup>5</sup> As mulheres “monstros” que aparecem em alguns contos das escritoras dos anos noventa, a meu ver, são aquelas que transgridem a ordem patriarcal imposta. São personagens que se comportam na contramão das atitudes e valores tipicamente atribuídos ao sujeito mulher, que vão desde a negação da afetividade, o desdém pelo amor tradicional e a exploração do próprio corpo, chegando inclusive a converter-se em opressoras.

escritoras que confluem nessa conjuntura de crise mexem, de formas diversas, nos sentidos que definem esse sujeito mulher, historicamente construído e legitimado.

## Considerações finais

Como disse no início deste trabalho, quis aqui apresentar um percurso da narrativa breve escrita por mulheres, situada em determinados contextos sócio-históricos, políticos e culturais de Cuba. Depois das precursoras do século XIX, me detive na contística produzida nas primeiras décadas de Revolução Cubana, um espaço não só pouco atraente para as escritoras, mas em que se materializou o silenciamento de suas vozes em condições de produção já abordadas. Como oportunamente sintetiza Mabel Cuesta (2012), antes da década de 1990, não houve na literatura cubana “um desenvolvimento especialmente interessante da narrativa escrita por mulheres” (p. 13). Pode se afirmar que o resultado foi uma narrativa invisibilizada pela crítica e pelas políticas culturais e eclipsada pela imposição do cânone épico. A partir dos anos oitenta, surgem vozes que problematizarão, na contística, o universo feminino, não desde “uma visão emblemática da mulher” (ARAÚJO, 2008, p. 380), mas apreendendo-a em sua complexidade. No final dessa década e, particularmente, nos anos noventa, assistimos ao (re)surgimento de um corpus literário sólido, borbulhante e plural em suas propostas formais e temáticas. Em meio à crise – arrisco-me a dizer –, a literatura, narrar, contar, foi para as escritoras cubanas uma resistência e um meio de subsistência: os incentivos econômicos em concursos, as bolsas de estudo e publicações oferecidas em centros culturais e literários e as publicações/direitos autorais das obras constituíram grandes atrativos, mas destaco ainda uma outra motivação: poder ser outra, conquistar um lugar antes negado por meio da palavra, se desvencilhar das opressões de uma cultura patriarcal, dos subterfúgios do discurso político, das carências, para se ter o poder de si, para ser livre, para sonhar outras formas de ser, para dar um outro sentido à vida. A literatura resultou um lugar muito propício, um espaço para dinamitar fronteiras, as do gênero conto e as do Gênero como construção social imposta. Foram elas, as escritoras, as que instauraram as problemáticas femininas (com suas ambiguidades, memórias e resistências) como temática da narrativa. E é precisamente por isso, a meu ver, que resulta tão cativante a contística produzida por mulheres da década de 1990 em diante.

Com o resgate dessa produção literária em diversos momentos do cenário cubano, mas com ênfase no Período Especial, ensejei – embora não declarado nos objetivos – dar visibilidade a uma singular produção literária que pouco se conhece no Brasil.

Os anos 2000 dão fé, em qualidade e quantidade, de uma contística da mão de mulheres pujante e consolidada (o que mostra que a eclosão dos anos noventa não foi pontual) que continua nos divertindo, fascinando, estranhando. Que sorte para nós!

## Referências

- ABDO, Ada. *Mateo y las sirenas*. La Habana: El Puente, 1964.
- ABREU, Alberto. “Dialogismo, intertextualidade, y carnaval em cuatro narradoras de El Puente”. *Afromodernidades* [online], 2013. Disponível em <https://afromodernidades.wordpress.com/2013/02/>. Acesso em 18/07/2020.
- ABREU, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Casa de las Américas, 2007.
- AGÜERO, Omega. *La alegre vida campestre*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1974.
- AGÜERO, Omega. *El muro de medio metro*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. Lisboa: Presença; Martins Fontes, 1980.
- AGUILAR, Carolina; POPOWSKI, Perla; VERDESES, Mercedes. “Mujer, Período especial y vida cotidiana”. *Temas*, La Habana, n. 5, p. 11-17, ene./mar. 1996.
- ALONSO, Dora. *Ponolani*. La Habana: Granma, 1966.
- ALONSO, Dora. *Once caballos*. La Habana: Unión, 1970.
- ALONSO, Dora. *Gente de mar*. La Habana: Gente Nueva, 1977a.
- ALONSO, Dora. *Una*. La Habana: Arte y Literatura, 1977b.
- ALONSO, Nancy. *Tirar la primera piedra*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.

- ARAÚJO, Nara. "A escritura da mudança: novíssimas narradoras cubanas". In: HOPE NAVARRO, Márcia (Org.). *Rompendo o silêncio*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995. p. 56-64.
- ARAÚJO, Nara. "El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas". *Temas*, La Habana, n. 16-17, p. 212-217, out. 1998/jun. 1999.
- ARAÚJO, Nara. "Nara Araújo al ritmo de la crítica literaria" [Entrevista concedida a María del Mar López-Cabrales. In: LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras cubanas contemporáneas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007. p. 47-67.
- ARAÚJO, Nara. "La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe: otro espacio de la identidad". In: YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*. 2 ed. La Habana: Unión, 2008. p. 371-382.
- AYMERICH, Aymara; RODRÍGUEZ PUERTO, Elvira. *Deseos líquidos*. La Habana: Casa Editora Abril, 2000.
- BAHR, Aida. *Fuera de límite*. Santiago de Cuba: Uvero, 1983.
- BAHR, Aida. *Hay un gato en la ventana*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- BAHR, Aida. *Ellas, de noche*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- BAHR, Aida. *Espejismos*. La Habana: Unión, 1998.
- BEHAR, Ruth. "Cuando el amor se ausenta". In: YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. 2 ed. La Habana: Unión, 2008. p. 276-279.
- BOBES, Marilyn. *Alguien tiene que llorar*. La Habana: Unión, 1995.
- BOUDET, Rosa Ileana. "Potosí 11. Dirección equivocada". In: YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. 2. ed. La Habana: Unión, 2008. p. 195-209.
- CABRERA, Lydia. *Cuentos negros de Cuba*. La Habana: Imprenta La Verónica, 1940.
- CABRERA, Lydia. *¿Por qué? Cuentos negros de Cuba*. La Habana: C.R., 1948.
- CAMPUZANO, Luisa. "Ser cubanas y no morir en el intento". *Temas*, La Habana, n. 5, p. 4-10, ene./mar. 1996.
- CAMPUZANO, Luisa. "La mujer en la narrativa de la Revolución: Ponencia sobre una carencia". In: YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*. 2 ed. La Habana: Unión, 2008. p. 349-370.
- CAMPUZANO, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (S. XVIII-XXI)*. La Habana: Unión, 2010.
- CAPOTE CRUZ, Zaida. "La doncella y el minotauro". *Temas*, La Habana, n. 5, p. 122-125, ene./mar. 1996.
- CASTRO RUZ, Fidel. *Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la biblioteca nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961*. Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno revolucionario. Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>. Acceso em 11/01/2018.
- CHAVIANO, Daina. *Los mundos que amo*. La Habana: Unión, 1980.
- CHAVIANO, Daina. *Amoroso planeta*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
- CHAVIANO, Daina. *El abrevadero de los dinosaurios*. La Habana: Letras Cubanas, 1990.
- CHOVER LAFARGA, Anna. *El cuarto de Tula. Erotismo y sexualidad en las narradoras cubanas del Período Especial*. 2010. Doctorado – Facultat de Biologia Traducció i Comunicació da Universitat de València, València, Espanha. Disponible em <http://mobiroderic.uv.es/handle/10550/23468>. Acceso em 28/05/2017.
- CUESTA, Mabel. *Cuba Post-soviética: un cuerpo narrado en clave de mujer*. Valenzuela: Cuarto Propio, 2012.

- DÍAZ LLANILLO, Esther. "La fantasía es mi propia casa". [Entrevista concedida a Helen Hernández Hormilla]. In: HERNÁNDEZ HORMILLA, Helen. *Palabras sin velo: entrevistas y cuentos de narradoras cubanas*. La Habana: Caminos, 2013. p. 50-59.
- DÍAZ LLANILLO, Esther. *El castigo*. La Habana: R, 1966.
- DÍAZ LLANILLO, Esther. *Cuentos antes y después del sueño*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução de Sofia Rodrigues. Lisboa: Temas e Debates Actividades Editoriais, 2000.
- FERNÁNDEZ, Olga. *Niña del arpa*. La Habana: Unión, 1988.
- FERNÁNDEZ COSME, María Cristina. "La red". In: REDONET COOK, Salvador. *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Cátedra José Martí, 1999. p. 73-77.
- FERNÁNDEZ DE JUAN, Adelaida. *Dolly y otros cuentos africanos*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- FERNÁNDEZ DE JUAN, Adelaida. *Oh vida*. La Habana: Unión, 1999.
- FERNÁNDEZ PINTADO, Mylene. *Anhedonia*. La Habana: Unión, 1999.
- FRANCO, Jean. "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo". *Casa de las Américas*, La Habana, n. 171, p. 88-95, nov./dez. 1988.
- GARCÍA CALZADA, Ana Luz. *Y los ojos de papá*. La Habana: Letras Cubanas, 1991.
- GARCÍA CALZADA, Ana Luz. *Heavy rock*. Santiago de Cuba: Oriente, 1995.
- GONZÁLEZ, María Virginia. "Estatuas de Sal: urdidumbres para una tra(d)ición de escritoras cubanas". *Anclajes*, La Pampa, v. 19, n. 2, p. 24-40, 2015. Disponível em <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1016/1012>. Acesso em 10/11/2020.
- GUERRA, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago: Cuarto Propio, 2008.
- HERNÁNDEZ HORMILLA, Helen. *Mujeres en crisis. Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa*. La Habana: Publicaciones Acuario; Centro Félix Varela, 2011.
- JIMÉNEZ DEL CAMPO, Paloma. "Casa propia. El mundo narrativo de la cuentista cubana Anna Lidia Vega Serova". *Lejana. Revista crítica de narrativa breve* [online], Budapest, n. 5, p. 1-12, 2012. Disponível em [https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/33514/54-233-2-pb\\_.pdf?sequence=1&isallowed=y](https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/33514/54-233-2-pb_.pdf?sequence=1&isallowed=y). ISSN 2061-6678. Acesso em 02/09/2015.
- LIMA, Chely. *Monólogo con lluvia*. La Habana: Unión, 1982.
- LIMA, Chely. "Confesiones de un búho convencido". In: YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. 2 ed. La Habana: Unión, 2008. p. 296-309.
- LIMA, Chely; SERRET, Alberto. *Espacio abierto*. La Habana: Unión, 1983.
- LIMA, Chely; SERRET, Alberto. *Los asesinos las prefieren rubias*. La Habana: Letras Cubanas, 1990.
- LLANA, María Elena. *La reja*. La Habana: R, 1965.
- LLANA, María Elena. *Casas del Vedado*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
- LLANA, María Elena. *Castillos de naipes*. La Habana: Unión, 1998.
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. "Problemáticas del feminismo cubano: sus mujeres y sus realizaciones". In: LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras cubanas contemporáneas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007. p. 17-46.
- LUNDGREN, Silje. "Igualdad y diferencia: ideales de género en la vida cotidiana y el discurso estatal cubano". In: SUÁREZ, Liliana; MARTÍN, Emma; HERNÁNDEZ, Rosalba (Coords.). *Feminismos en la antropología: nuevas propuestas críticas*. San Sebastián: Ankulegi Antropologia Elkarte, 2008. p. 207-221.
- MACIÁ FERRER, Nora. *Las protagonistas*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977.

MONTERO, Susana. "De la conquista de la escritura o evolución de la literatura femenina cubana hasta el presente". *Lectora: Revista de dones i textualitat* [online], Barcelona, n. 5-6, p. 5-17, 1999-2000. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2227644.pdf>. ISSN 2013-9470. Acesso em 27/05/2017.

MONTERO, Mayra. "Corinne, muchacha amable". In: YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. 2 ed. La Habana: Unión, 2008. p. 234-250.

MURGA, Rebeca. *Desnudo de mujer*. Villa Clara: Sed de Belleza, 1998.

OBEJAS, Achy. "¿Vinimos desde Cuba para que te pudieras vestir así?". In: YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. 2 ed. La Habana: Unión, 2008. p. 259-275.

ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2013.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

ORLANDI, Eni P. *Eu, Tu, Ele – Discurso e real da história*. Campinas: Pontes Editores, 2017.

PÊCHEUX, Michel. "A forma-sujeito do discurso". In: PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 145-168.

PÉREZ, Olga Marta. "Presentación". In: BOBES, Marilyn (Sel.). *Espacios en la Isla: 50 años del cuento femenino en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2008. p. 5-7.

PÉREZ KÓNINA, Verónica. *Adolesciendo*. La Habana: Unión, 1989.

PICART BALUJA, Gina. *La poza del ángel*. La Habana: Unión, 1994.

PORTELA, Ena Lucía. "Sombrió despertar de un avestruz". *Unión*, La Habana, n. 22, p. 83-84, ene./mar. 1996.

PORTELA, Ena Lucía. *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Letras Cubanas, 1999a.

PORTELA, Ena Lucía. "El pájaro: pincel y tinta china". In: REDONET COOK, Salvador. *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Cátedra José Martí, 1999b. p. 101-115.

PUÑALES-ALPÍZAR, Damaris. *Nieve sobre La Habana: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. 2010. Doutorado – University of Iowa, Iowa City. Disponível em <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1764&context=etd>. Acesso em 21/02/2018.

PUÑALES-ALPÍZAR, Damaris. "Los motivos de la mujer de Lot. Apuntes para una presentación". In: CUESTA, Mabel; SKLODOWSKA, Elzbieta (Eds.). *Lecturas atentas. Una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas*. Leiden: Almenara, 2019. p. 249-262.

REDONET COOK, Salvador. "Entre paréntesis (1983-1987)". In: REDONET COOK, Salvador. *Vivir del cuento*. La Habana: Unión, 1994. p. 103-113.

REDONET COOK, Salvador. "Bis repetita placent (Palimpsesto)". In: REDONET COOK, Salvador. *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Cátedra José Martí, 1999. p. 9-23.

RIVERA-VALDÉS, Sonia. *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*. La Habana: Casa de las Américas, 1997.

RIVERA-VALDÉS, Sonia. "El olor del desenfreno". In: YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. 2 ed. La Habana: Unión, 2008. p. 131-137.

ROSENDAHL, Mona. *Inside the revolution: everyday life in socialist Cuba*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1997.

SIMO, Ana María. *Las fábulas*. La Habana: El Puente, 1962.

SKŁODOWSKA, Elzbieta. "Entre lo sublime y lo abyecto: el Período Especial a través del lente de género". In: SKŁODOWSKA, Elzbieta. *Invento, luego resisto: el Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago: Cuarto Propio, 2016. p. 295-357.

SUÁREZ, Karla. *Espuma*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

TAMAYO, Évora. *Cuentos para abuelas enfermas*. La Habana: El Puente, 1964.

TAMAYO, Évora. *La vieja y el mar*. La Habana: R, 1965.

TAMAYO, Évora. *Sospecha de asesinato*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

TOLEDO, Josefina. *Cuentos de fantasmas*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

TOLEDO, Josefina. "Una visita para Benemérita". In: YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. 2 ed. La Habana: Unión, 2008(1941). p. 158-162.

VALDÉS, Zoé. "Mujer de alguien". In: YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. 2 ed. La Habana: Unión, 2008(1959). p. 313-316.

VALLE, Amir. *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*. La Habana: Extramuros, 2001.

VASALLO BARRUETA, Norma. *Los estudios de la mujer, mujeres y género en Cuba*, (199-). Disponível em [https://cubamistad.files.wordpress.com/2011/03/vasallo\\_los-estudios-de-la-mujer-mujeres-y-genero-en-cuba.pdf](https://cubamistad.files.wordpress.com/2011/03/vasallo_los-estudios-de-la-mujer-mujeres-y-genero-en-cuba.pdf). Acesso em 09/06/2017.

VÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, Yailuma. *Limón, limonero... La literatura femenina cubana en el siglo XXI*. La Habana: Editora UH, 2016.

VEGA SEROVA, Anna Lidia. *Bad painting*. La Habana: Unión, 1998.

VEGA SEROVA, Anna Lidia. *Catálogo de mascotas*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

YÁÑEZ, Mirta. "Y entonces la mujer de Lot miró...". *Temas*, La Habana, n. 5, p. 24-30, ene./mar. 1996.

YÁÑEZ, Mirta. *Todos los negros tomamos café*. La Habana: Arte y Literatura, 1976.

YÁÑEZ, Mirta. *La Habana es una ciudad bien grande*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

YÁÑEZ, Mirta. *El diablo son las cosas*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

YÁÑEZ, Mirta. *Narraciones desordenadas e incompletas*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.

YÁÑEZ, Mirta; BOBES, Marilyn (Comps.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. 2 ed. La Habana: Unión, 2008.

**Yamilka Rabasa Fernandez** ([yamilka@unb.br](mailto:yamilka@unb.br); [yamilkafer@gmail.com](mailto:yamilkafer@gmail.com)) é doutora em Linguística Aplicada pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Unicamp (2018) e mestre em Linguística Aplicada pela Universidade de Brasília (2012). Atua na área de formação de professores de espanhol como Professora Adjunta do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da UnB e como orientadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da mesma instituição.



#### COMO CITAR ESTE ARTIGO DE ACORDO COM AS NORMAS DA REVISTA

RABASA FERNANDEZ, Yamilka. "Silêncios e resistências na contística de mulheres em Cuba: um panorama". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 1, e75852, 2022.

---

#### CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Não se aplica.

---

#### FINANCIAMENTO

Não se aplica.

---

#### CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

---

#### APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

---

#### CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

---

#### LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY 4.0 International. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

---

#### HISTÓRICO

Recebida em 21/07/2020  
Reapresentado em 07/12/2020  
Aceita em 01/02/2021

---