



DINORATH DO VALLE: DAS PERSONAGENS FEMININAS A TEMAS UNIVERSAIS



DINORATH DO VALLE: FROM THE FEMALE CHARACTER TO UNIVERSAL THEMES

PÂMELA COCA DOS SANTOS RAMOS

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 03/07/2020 • APROVADO EM 12/10/2020

Abstract

This paper aims to present the female writer Dinorath do Valle and her literature (her first book being published on the seventies) in an introductory manner. With this purpose in mind, we present information about the author's path and the sparse criticism made about her work. For that, we present some observations about the literature written by women based on studies from authors such as Heloísa Buarque de Hollanda (2016), Nelly Novaes Coelho (1993 and 2002) and Lúcia Osana Zolin (2004). After that, we make an interpretative reading of two short-stories, both from the book **O vestido amarelo**. The short stories selected were *Amadeu* and *Casas*. We aim, through that, to show how Dinorath do Valle, even when writing about themes that seem simple or only regarding the women's condition at first, reveals and problematizes themes present in our society until today, such as repression, inequality and poverty.

Resumo

Este artigo busca apresentar, de forma introdutória, a escritora Dinorath do Valle e sua literatura, cuja primeira obra foi publicada na década de 70. Para isso, são apresentados dados sobre o percurso da autora e sobre o escasso estudo crítico feito sobre sua obra. Realiza-se, ainda, uma breve reflexão sobre a literatura de autoria feminina a partir de estudos como os de Heloísa Buarque de Hollanda (2016), Nelly Novaes Coelho (1993 e 2002) e Lúcia Osana Zolin (2004). Apresenta-se, também, uma breve análise de dois contos da escritora,

retirados da coletânea **O vestido amarelo** (1976). Foram selecionados, para isso, os contos *Amadeu e Casas*. Busca-se, a partir dessa reflexão e das leituras dos contos, demonstrar como a escritora Dinorath do Valle, mesmo ao tratar de temas aparentemente simples ou voltados à condição da mulher, desvela e problematiza situações e contextos presentes, ainda hoje, na sociedade brasileira, tais como a repressão, a desigualdade e a pobreza.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Dinorath do Valle. Female authorship. Feminist criticism. Woman.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria Feminina. Crítica feminista. Dinorath do Valle. Mulher.

Texto integral

1. INTRODUÇÃO

A escritora Dinorath do Valle (1926-2004) é originária de Itápolis, São Paulo e viveu grande parte da sua vida em São José do Rio Preto, cidade que fica a cerca de 442 km da capital. Além de escritora, exerceu as profissões de professora, jornalista e historiadora e, sempre envolvida nos meios artísticos da cidade, foi uma figura importante para seu desenvolvimento cultural, sendo uma das fundadoras da casa de cultura da cidade, que hoje leva seu nome. Sua produção literária conta com crônicas, contos, romances, novelas e até roteiros de cinema. Muitas dessas obras foram premiadas e, apesar disso, a escritora é, ainda hoje, desconhecida de muitos.

Seu primeiro livro publicado, **O vestido amarelo**, uma coletânea de contos, é um exemplo disso. Premiado em 1971 com o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, o livro foi publicado apenas no ano de 1976 com o apoio de Odylo Costa Filho, que conhecera a obra da escritora em decorrência de sua participação no júri de um concurso de contos patrocinado pelo governo do Estado do Paraná. Em relato publicado na orelha do livro em questão, Filho afirma que um dos contos da escritora ocasionou divergências entre os jurados e culminou na duplicação do prêmio:

Julgávamos em boa harmonia, eu, Antônio Candido, R. Magalhães Junior, Fausto Cunha e Temístocles Linhares. As divergências iam sendo sanadas maneiramente. Encalhamos na categoria 'Estreante'. Eu e Antônio Candido nos batíamos por um candidato, sobretudo um conto, creio que o título era 'Casas', a miséria vista através de uns olhos de menino que erra de moradia em moradia, os despejos, a avó, tudo pungente e simples; Fausto Cunha gostava muito mas hesitava; Magalhães e Temístocles também, mas preferiam a história de um automóvel transfigurado em parte aprisionante do corpo do dono. As dissidências opções onde havia muito louvor aos dois finalistas. Caso clássico de empate sem desempatador. Candido, até então testemunha silenciosa, propôs a

solução administrativa inteligente: duplicou o prêmio. Assim foi premiada – soube-se ao abrir o envelope – Dinorath do Valle, residente em São José do Rio Preto, e de nós todos desconhecida. Ora – segundo adverte sabiamente Ibrahim Sued – em sociedade tudo se sabe. Não é outra coisa o que acontece na vida literária. Dinorath soube de tudo, me escreveu, mandou-me outros contos (FILHO, 1976, apud VALLE, 1976).

O intervalo de tempo entre a premiação do livro e sua publicação é apenas um exemplo dos percursos que a escritora teve que percorrer para chegar ao circuito literário. Tendo publicado sua primeira crônica ainda com 17 anos, foram várias as premiações recebidas antes que pudesse publicar **O vestido amarelo**: em 1969, a escritora teve alguns contos publicados na *Coletânea de premiados nos XVIII Jogos florais Luso Brasileiros*; em 1973, ganhou o prêmio de Melhor Filme Curto no Festival de Chicago e Prêmio Especial do Júri no Festival de Toronto com o roteiro cinematográfico de *Héteros, A comédia*.

Além disso, **O vestido amarelo** não foi o único livro a ser premiado antes de ser publicado: em 1982, o seu romance **Pau Brasil** ganha o Prêmio Casa de Las Americas em Cuba, mas só é publicado no Brasil em 1984 pela editora Hucitec. Além destas obras premiadas, a literatura de Dinorath do Valle abrange o gênero novela com o livro **Enigmalião**, publicado em 1980, e livros infantis como **Totó Piruleta e o Menino do Povo** (1985), **Memórias da Menina do Povo** (1985), e **Dias Verdes** (1989).

Apesar de contar com uma obra bastante abrangente e com os prêmios já citados, a escrita de Dinorath do Valle é, ainda hoje, pouco estudada: a escritora conta com um verbete dedicado a si no **Dicionário crítico de escritoras brasileiras** (2002), de Nelly Novaes Coelho; um capítulo sobre suas crônicas na dissertação **Independência 1290 AM A rádio eclética da cidade** da pesquisadora Vera Lúcia Guimarães Rezende (2006); a tese **Da crônica jornalística ao conto: a transformação da escrita de Dinorath do Valle** (2019), escrita, também, por Rezende; e um capítulo dedicado a sua literatura no livro **Os Bárbaros Submetidos** (2006), de Antônio Manoel dos Santos Silva.

A pouca difusão e a escassa leitura crítica da obra de Dinorath do Valle perduram ainda hoje, como se pode perceber pelas dificuldades que a escritora enfrentou para poder publicar seus livros e pelo pequeno número de trabalhos acadêmicos dedicados à sua literatura. Referindo-se ao seu primeiro livro, **O vestido amarelo**, Silva aponta: “parece-nos que o livro não vendeu muito, mas quem não o leu deixou de tomar contato com uma agilíssima e surpreendente linguagem” (SILVA, 2006, p. 136).

Este artigo, dessa forma, tem como objetivo, por meio de uma breve leitura de dois contos do livro **O vestido amarelo**, resgatar e explorar o modo como Dinorath do Valle faz uso dessa “agilíssima e surpreendente linguagem” para, em seus contos, desvelar problemas enraizados na sociedade, tais como a ordem familiar patriarcal e repressora, a desigualdade e a pobreza que afeta diversas famílias brasileiras. Situações que, ainda que retratem um contexto do século passado, podem ser encontradas na sociedade contemporânea. Dessa maneira, o artigo está organizado da seguinte forma: na primeira parte, apresenta-se uma

discussão sobre a literatura de autoria feminina e seu percurso, de modo a apresentar a maneira como a representação da mulher como personagens femininas muda com a expansão dos estudos sobre a literatura de autoria feminina e como as escritoras ampliaram seus temas, de forma a abordar não só sua existência como, também, problemas mais universais; na segunda parte, apresenta-se uma breve análise do conto *Amadeu*; na terceira parte, apresenta-se uma breve análise do conto *Casas*; e, por fim, são feitas as Considerações Finais.

2. LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER COMO ESTEREÓTIPO AO TRATAMENTO DE TEMAS UNIVERSAIS

Em 1992, Heloísa Buarque de Hollanda escreve para o quarto número do Boletim do GT: A mulher na literatura, publicado pela editora UFSC, o ensaio **Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem** (republicado em 2016 em seu website pessoal). Neste texto, ela aponta, como uma tendência da área de Estudos Literários, a literatura feita por mulheres e a expansão dessa onda na área de Letras: “Numa área bastante tradicional como a de Letras, o percentual apresentado mostra a tendência da expansão dessa linha de trabalho” (HOLLANDA, 2016). No estudo de amostragem conduzido por ela, no entanto, percebe-se que, à época, apesar de o estudo sobre a literatura feminina estar em ascensão, no encontro da ANPOLL de 1990, apenas treze por cento dos trabalhos abordaram temas referentes à mulher (note-se que, apesar da baixa porcentagem, a autora considera essa quantidade significativa: “o percentual apresentado mostra a tendência de expansão desta linha de trabalho” (HOLLANDA, 2016).

Deve-se notar, ainda, que dentro desses treze por cento, apenas 3,25 por cento dos trabalhos apresentados não pertenciam a membros do grupo temático “Mulher e Literatura” e que a autora está documentando trabalhos sobre a mulher como um tema na literatura e não, necessariamente, sobre a mulher como escritora na literatura: “em primeiro lugar, o não registro, neste documento, de uma teoria crítica feminista e sim de um tema (no caso, as mulheres) emergente” (HOLLANDA, 2016). Outro ponto a se considerar é a ausência da escrita de autoria feminina no cânone literário, algo que só passa a ser pensado com o avanço dos movimentos feministas. O debate teórico feminista, de acordo com a autora, busca “por em cheque o cânone masculino que, via de regra, tem definido as noções de gênero, de gosto e de temas para a produção literária [...] marcado pela exclusão das mulheres enquanto sujeito do discurso” (HOLLANDA, 2016). Essa exclusão das obras de autoria feminina no conjunto de obras representativas do cânone é evidente no exemplo apresentado pela autora, no qual apenas uma escritora foi citada: “Entre os autores mais estudados, temos a presença flagrante *mas única* de Clarice Lispector, ao lado de Camões, Drummond, Guimarães, Machado, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Lima Barreto, Monteiro Lobato e Jorge de Lima (HOLLANDA, 2016 – grifos nossos).

Dezessete anos depois, no artigo **Imagens da mulher na narrativa brasileira**, publicado em 2007, Regina Delcastagnè constata, a partir de um processo de pesquisa de quase quinze anos, que apenas cerca de trinta por cento

dos escritores editados pelas principais editoras brasileiras são mulheres. A escassez de publicações de mulheres escritoras no mercado editorial “reflete também na sub-representação das mulheres como personagens em nossa ficção” (DELCASTAGNÈ, 2007, p. 2007). De acordo com Lúcia Osana Zolin, essa sub-representação é uma consequência do modo como obras canônicas representam as mulheres:

as(os) crítica(os) feministas mostram como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam (ZOLIN, 2004, p. 226).

Michelle Perrot, por sua vez, afirma que essa estereotipização tem origens, também, no fato de que os responsáveis por sua representação são, majoritariamente, homens: “Quanto aos observadores, ou aos cronistas, em sua grande maioria masculinos, a atenção que dispensam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos” (PERROT, 2015, p. 17). De acordo com Norma Telles em seu artigo **Escritoras, escritas, escrituras**, uma das principais dificuldades que a mulher enfrentou para se consolidar como escritora e poder passar a representar a mulher na literatura foi o atraso de seu acesso à escrita:

Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa época em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser a das prendas domésticas; tiveram de ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional (TELLES, 2004, p. 403).

Os estudos sobre as obras de autoria feminina, por sua vez, foram, de acordo com Marlene Rodrigues Brandolt em seu artigo **A crítica feminista articulada ao literário**, incitados pelo movimento feminista emergente da década de 1960. Segundo a autora, esses estudos não servem apenas para recuperar a escrita feminina, mas, também, para denunciar as desigualdades presentes na sociedade:

No âmbito da Literatura e da Crítica Literária, acentua-se o fluxo do movimento feminista desde os anos de 1960, quando a mulher é motivo de teses e pesquisas em diferentes áreas, como a Sociologia, a Psicanálise e a Antropologia, que comentam as desigualdades culturais e políticas, como forma de denúncia da submissão do

feminino a diversas formas de opressão social (BRANDOLT, 2015, p. 265).

Ainda que mudança da representação da mulher na literatura tenha se tornado possível com a consolidação da mulher como escritora, muitas obras de autoria feminina refletem a sociedade patriarcal e os estereótipos femininos cultivados pela sociedade. Segundo Melissa de Carvalho Gomes, em seu artigo **Imagem e autoimagem: a identidade feminina no cânone literário**: “para detectar o sentido crítico nos primeiros textos femininos é preciso ultrapassar o discurso paternalista presente neles” (GOMES, 2003, p. 68). Zolin, por sua vez, defende que essa visão paternalista que pode estar presente, muitas vezes, em obras de autoria feminina, não é necessariamente um reflexo da visão do autor ou da autora sobre o papel da mulher na sociedade e sim um reflexo da cultura a que esses autores pertencem: “o exame cuidadoso das relações de gênero na representação de personagens femininas [...] aponta claramente para as construções sociais padrão, edificadas, não necessariamente por seus autores, mas pela cultura a que eles pertencem” (ZOLIN, 2004, p. 227).

As mulheres, ao assumirem o papel de autoras, passam a ser responsáveis pela mudança desses estereótipos femininos edificados pela cultura e representados pelos autores. As experiências de ser mulher em uma sociedade patriarcal fazem com que essas autoras sejam capazes de representar mulheres mais verossimilhantes e que conflitam com os estereótipos a elas impostos ou os recusam. De acordo com Cláudia Castanheira, em seu artigo **Escritoras brasileiras: percursos e percalços de uma árdua trajetória**:

[A] literatura de autoria feminina, no Brasil e na América Latina em geral, faz emergir a representação literária da mulher em conflito, dividida entre a recusa dos papéis que lhe foram destinados, sob os parâmetros de sua formação tradicional, e a dificuldade de desvencilhar-se desses mesmos papéis, principalmente no que concerne às obrigações e aos afazeres domésticos (CASTANHEIRA, 2010 – colchetes nossos).

Desse modo, a cada nova geração, as autoras se afastam cada vez mais da representação da mulher a partir de estereótipos e como ser vinculado a uma vida doméstica. Com o passar do tempo, elas passam a representar a mulher não mais a partir de sua especificidade ou de um “universo feminino” definido pela sociedade patriarcal e sim como um ser humano diante do mundo e da sociedade. Zolin, em artigo publicado em coautoria com Adriana Lopes de Araujo, afirma que a literatura contemporânea, em especial a de autoria feminina, passa a trazer a mulher com conflitos relacionados a temáticas cada vez mais abrangentes e universais:

A literatura passou, então, a representar a mulher sob uma ótica diferente daquela tradicional patriarcal que permeava a literatura

anterior. Sendo assim, se no passado a literatura produzida por homens e mulheres reproduzia a ideologia patriarcal, que conduzia a mulher à submissão e à marginalidade, a literatura de autoria feminina contemporânea propõe um questionamento da condição feminina. Para tanto, traz em seu bojo questões como representação, identidade e diferença. Destaca-se, portanto, que tais textos apresentam temas que não dizem respeito apenas às mulheres, mas à humanidade em geral, isto é, universais (ARAÚJO; ZOLIN, 2010, p. 04).

De acordo com Nelly Novaes Coelho em **Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**, a literatura de autoria feminina, além de mudar a forma como a mulher é representada, também é uma maneira de perceber e mostrar ao leitor as mudanças na cultura e na sociedade, falando sobre: “a importância basililar que essa literatura adquire para um possível conhecimento ou conscientização das transformações estruturais que atingem hoje a Sociedade e Cultura herdadas” (COELHO, 1991, p. 91). Segundo ela, a literatura de autoria feminina mudou, com o passar do tempo, e passou a encarar não apenas os problemas femininos, mas os problemas de um “nós”, abrangendo problemas mais humanos: “o eu-que fala, na literatura feminina mais recente, se revela cada vez mais claramente como um ‘nós’. Em suma, nestes últimos anos, os problemas limitadamente ‘femininos’ têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente ‘humanos’” (COELHO, 1991, p. 96). Esse caráter “humano” é algo que Coelho reconhece na literatura escrita por Dinorath do Valle no verbete que compõe sobre ela para seu dicionário crítico:

Visceralmente alimentada de brasilidade, *humanismo*, *universalismo* e contemporaneidade, a ficção de Dinorath do Valle expressa as mais autênticas conquistas do moderno e do pós-moderno (os jogos experimentalistas com a linguagem, a ruptura do tempo-espaço linear, a redescoberta do passado nacional e a denúncia dos males presentes através da glosa ou da sátira, o humor que neutraliza o trágico, o erotismo como contingência da condição humana, etc.) (COELHO, 2002, p. 161 – grifos nossos).

Esses jogos experimentalistas com a linguagem e a frequente ruptura do tempo-espaço linear que Nelly Novaes Coelho cita são, entre outras características, aspectos que tornam o estilo de escrita de Dinorath do Valle irreduzível a fórmulas. Seu primeiro livro publicado – **O vestido amarelo** – traz, em si, desde contos que exploram o fluxo de consciência de um protagonista preso em um ciclo de violência, como no conto *Roda de Pau*, até contos que, embora sejam escritos com a perspectiva de um narrador de terceira pessoa, trazem focos narrativos que se intrometem na subjetividade de suas personagens, como o conto *Joli*. Os jogos experimentalistas da escritora também não se limitam a sua primeira obra. Seja construindo uma novela constituída de fragmentos, como em **Enigmalião**, seja escrevendo contos como *O jeito*, do livro **Idade da cobra lascada**, narrado predominantemente em forma de diálogo entre um policial e o protagonista (que é

interrogado pela polícia por ter enterrado o filho recém-nascido de forma ilegal por falta de dinheiro), a escritora maneja as palavras de modo a tornar a vivência das personagens o mais verossímil possível. Dessa forma, o estilo da escritora, ainda que rico, jamais deixa de tocar o leitor e de fazê-lo se sentir próximo, senão dentro, das realidades vividas pelas personagens criadas pela escritora.

Essas realidades retratam, como Coelho diz, uma redescoberta do passado nacional e males presentes na sociedade, trabalhando com temáticas frequentemente ligadas a uma cultura simples e representativa do êxodo rural-urbano. Assim, a escrita se enriquece com a incorporação de falares e de aspectos sociais desse período, representando espaços que estão no limiar entre o rural e uma cidade totalmente desenvolvida e mostrando, em suas personagens, tanto as realidades marginalizadas (pessoas pobres e que não se adequam à urbanização) quanto realidades centrais e já instauradas (pessoas de situação financeira privilegiada e que se adequam aos padrões exigidos da cidade urbana). Por exemplo, o conto *O compromisso* mostra uma personagem pobre que, às vésperas de dar à luz, está trabalhando como lavadeira e que, quando entra em trabalho de parto ao entregar as roupas para os patrões em um dia tempestuoso, recebe, como único apoio daqueles socialmente privilegiados, o teto da garagem e um jornal velho para enrolar a criança ali nascida.

Até mesmo os contos que aparentam tratar apenas de questões femininas são responsáveis por desvelar problemas intrínsecos à sociedade. O conto *Amadeu* é um exemplo disso ao desvelar não só problemas relacionados ao papel da protagonista na sociedade enquanto mulher, mas, também, os problemas que a acompanham por ela ser uma menina pobre. Teceremos, nas seções a seguir, uma breve análise desse conto partindo de um olhar sobre as personagens femininas presentes nele com o objetivo de sinalizar como a literatura de Dinorath do Valle, mesmo quando tem como protagonista uma personagem feminina, é capaz de debater problemas sociais. Além disso, apresentaremos, também, uma breve análise do conto *Casas*, responsável por criar o desentendimento entre Antônio Candido, R. Magalhães Junior, Fausto Cunha e Temístocles Linhares, de acordo com Odylo Costa Filho. Ressaltaremos, nesse conto, a perspectiva infantil por meio da qual a autora desvela a situação de miséria vivida pela protagonista do conto e por sua família.

3. “AMADEU”: A PERSONAGEM NATÍLIA E A SERVIDÃO INFANTIL

O conto *Amadeu* narra o seguinte: uma menina trabalha como babá de uma outra criança, cuja família é abastada e vive em condições muito melhores que as dela. Ela não gosta de cuidar da criança e trabalha apenas pelo dinheiro, que é pago diretamente ao seu pai. Quando não há nenhum adulto presente, ela maltrata o menino, mudando sua atitude imediatamente quando avista alguém. Sua frustração em cuidar do menino e em vê-lo em uma situação muito mais confortável do que a sua é tão grande que ela cogita sufocá-lo com um saco plástico. No entanto, a menina desiste e sai às pressas da casa de seus patrões. Ela se arrepende do ocorrido e assume gostar da criança e de seus patrões. Há, então, um salto na narrativa que nos mostra ela cuidando de uma nova criança e estar trabalhando para novos patrões.

Vemos, neste conto, diversas personagens diferentes, mas que representam o sistema patriarcal e a constituição vigente da sociedade. Além da protagonista chamada Natália, temos, também, o menino/bebê Saulo, uma criança rica e mimada pelos pais; temos seus patrões D. Selma, que assume o papel de esposa rica, e seu marido Seu Otávio, provedor da casa e da família. Há, ainda, os quase agregados da família, empregados que fazem parte do cotidiano: o jardineiro Jeromo e a empregada Cleide. Além disso, temos também, seus novos patrões, personagens que nos são apresentadas apenas brevemente ao final: o menino Serginho e sua mãe, cujo nome não sabemos.

As personagens femininas presentes neste conto nos chamam atenção pelo conflito de papéis que se estabelece entre elas: Natália, ao longo do conto, inveja e detesta a patroa constantemente pois vê, nela, tudo o que não pode ter ou ser: uma mulher que vive confortavelmente sem trabalhar e que é relativamente livre em decorrência do dinheiro de seu marido: ela não está presa às tarefas de casa e pode sair de casa quando quiser, tendo vários empregados para cuidar da casa e Natália para cuidar de seu filho. Vemos, no trecho a seguir, um exemplo dessa inveja que a protagonista sente de sua patroa: “Ela suspirou e se afastou em direção ao carro cor-de-lata ancorado como uma barca [...]. ‘Vaca!’ pensou sorrindo para D. Palha. ‘Vai passear. Caçar o quê? Se encher de pacotes. Ninguém sabe o que traz, compra, compra’” (VALLE, 1976, p. 182). Conseguimos perceber, neste trecho, alguns motivos pelos quais Natália sente inveja da patroa: D. Selma pode sair e comprar diversas coisas com um dinheiro que nem é fruto de seu trabalho e Natália, em oposição, trabalha para mandar dinheiro ao pai.

Outro aspecto que contribui para os sentimentos negativos que Natália têm para com a patroa são as constantes ordens e broncas que esta a dá no que diz respeito ao modo como a protagonista cuida de seu filho: D. Selma constantemente corrige Natália e a repreende pelo que ela fez, como podemos ver no seguinte trecho:

A palha falante interrompe:

- Já falei que às dez é para fazer dormir.
 - Não pega no colo sem pôr o avental.
 - Não bate o pé quando anda.
 - O Otavinho leva vocês de carro.
 - Diz ao Doutor Bretas para trocar o remédio amarelo, ele não engole.
 - O calmante acabou.
 - Entrega os desenhos também.
 - Mas agora é hora de dormir? Ele não pode dormir o dia todo!
 - Quantas gotas você deu?
 - O Saulinho depende de horário, quando você vai aprender isso?
 - Agradando ele vai.
 - Desliga essa televisão!
 - Você está vendo o menino?
 - Otávio, some com esse aparelho, já é mania essa televisão!
- (VALLE, 1976, p. 184).

A inveja da protagonista não ocorre apenas por causa da diferença entre situações sociais e de vida entre si e sua patroa; ela é motivada, também, pela relação entre D. Selma e Seu Otávio. Natália cobiça o seu patrão e chega a fantasiar que ele gosta dela:

chega Seu Otavio, De capitão-mor no outro carro, cachimbo apagado. O estômago se contrai com a voz anserina. Seu Otávio fala com todos, nunca falou com Natália nem para reclamar. Nunca olhou sequer de esguelha. É bonito, mais do que D. Selma, parecido com o da televisão que olha sempre do lado de Natália, me conhece, está gostando de mim. (VALLE, 1976, p. 183).

Essa fantasia romântica que protagoniza com seu patrão se deve não apenas à inveja que sente de D. Selma, mas, também, a vê-lo como o homem ideal em seu contexto: autoritário e de posses. Vemos, no entanto, que isso não passa de uma fantasia pois seu Otávio é totalmente indiferente a ela: ele não fala com ela, tampouco a olha. Há, por parte de Natália, uma admiração por seu patrão pelo papel que ele assume na casa: capitão-mor, ele é a autoridade máxima e é a ele que todos são submissos, inclusive sua esposa, a quem Natália detesta e inveja. Seu Otávio é, assim, não apenas um homem bonito, provedor e bem abastado, ele é, também, a figura que representa e demonstra que D. Selma, apesar de ser superior a Natália, é ainda inferior. Seu Otávio traz à tona, para Natália, a subalternidade de D. Selma e, portanto, põe em xeque a autoridade que esta tem sobre a protagonista.

A outra personagem feminina no conto que nos chama atenção, também, apesar de sua parca aparição, é a funcionária Cleide. O conto não traz detalhes sobre Cleide, a não ser o fato de que é a empregada doméstica da casa e de que se atém ao seu trabalho: "Surgiu a Cleide com o balde, panos, cabos buscando ciscos infinitesimais. De joelhos a esfregar o pó branqueador no branco antigo" (VALLE, 1976, p. 182). No entanto, é exatamente por conta de seu trabalho que conseguimos ler o conflito que Natália estabelece com ela: Cleide, de maneira oposta a D. Selma, é o destino senão provável, possível, de Natália, que já trabalha em uma função subalterna desde a infância. Natália vê, em Cleide, uma pessoa que a percebe de maneira mais verdadeira do que as demais personagens presentes no conto. A protagonista teme que a empregada perceba ou já saiba que ela muda de comportamento com a criança quando as demais personagens estão presentes: "A encenação não atingiu Cleide fixada no branco de alvar da pedra" (VALLE, 1976, p. 186). Vemos, neste trecho, duas possibilidades: Cleide não fora atingida pela encenação no sentido de acreditar no comportamento de Natália, ou, então, Cleide não fora atingida no sentido de estar tão focada em seu trabalho que não prestara atenção. Há, ainda nesse trecho, a indicação de uma metáfora que será usada ao longo de todo o conto, a da encenação ou teatro. Em diversos momentos nos quais Natália muda de comportamento para se mostrar uma boa babá quando há algum adulto presente, o narrador nos diz que ela encena (como vimos no trecho anterior) ou termos correlatos. É o que podemos ver no trecho em que ela belisca Saulo e começa a agir imediatamente de maneira mais terna antecipando a chegada de alguém:

Tentou obrigar recolocando o lápis entre os dedos mortos. Ao deitar-lhe a mão, o objeto caiu devagar escorregando da mesa ao chão, quebrado pedaço em direções.

– Viu? Foi você. Quebrou!

Beliscou-lhe a barriga. Se assustou com o bué, choro recapitulador do fato antigo. Recompôs *a cena*, pegou o menino no colo falando e repetindo frases ternas:

– Vem no colo da Tata, vem! Está com soninho? Tadinho do Saulo, tá com soninho... (VALLE, 1976, p 181, – grifos nossos).

Vemos, com esses trechos, que os sentimentos ruins que Natília nutre para com D. Selma e Cleide são cultivados e sentidos de maneira velada, uma vez que ela não os expressa diante das outras pessoas e os guarda para si. Isso se contrapõe aos sentimentos que cultivava para com o menino de quem cuida, Saulo, personagem a quem ela agride a xinga, além de ser o único que a vê quando ela não está encenando, usando sua máscara.

Podemos ler essa diferença de modos de agir como fruto da subordinação e da inferioridade que Natília sente em relação aos adultos: ela deve lhes obedecer e Saulo, sofre com seus maltratos pois é mais jovem que ela e, portanto, deve lhe obedecer e se subjugar a ela. Além disso e mais importante são os motivos por detrás desses maltratos: a inveja que Natília sente do menino. Ao contrário de Natília, Saulo está repleto de infraestrutura e condições para aproveitar sua infância, como podemos perceber a partir da descrição de seu quarto: "Móveis claros, cortinas, ar sadio. Deitou-o no travesseiro fresco de cambraia, desatou os cordões dos sapatos especiais libertando pés magros e delicados, solas de seda" (VALLE, 1976, p. 183). Ela o inveja e condena, também, sua falta de maturidade e sua dependência infantil, uma vez que ela, também criança, não tem os mesmos direitos que ele: "–Desse tamanho e pendurado! Larga essa porcaria e escreve. Chupetudo!" (VALLE, 1976, p. 181).

Natília, por ser menina e pobre, vê-se em uma condição desfavorável ao seu desenvolvimento e à sua infância. Como ela é mulher, considera-se que ela já é capaz de cuidar de outros. Essa capacidade que lhe é imposta socialmente pelo pai, que vende sua mão de obra, e pelos patrões, que aceitam contratar uma criança para cuidar de outra. Essa situação revela o quão presa Natília está à servidão feminina, algo comum à vida doméstica segundo Simone de Beauvoir em **O segundo sexo**: a experiência vivida:

a vida caseira fornece também à menina possibilidade de afirmação. Grande parte do trabalho doméstico pode ser realizado por uma menina muito criança; habitualmente dele os meninos são dispensados; mas permite-se, pede-se mesmo à irmã, que varra, tire o pó, limpe os legumes, lave um recém-nascido, tome conta da sopa. A irmã mais velha, em particular, é assim amiúde associada às tarefas maternas. Por comodidade, hostilidade ou sadismo, a mãe descarrega nela boa parte de suas funções; ela é então

precocemente integrada no universo da seriedade; o sentido de sua importância ajudá-la-á a assumir sua feminilidade, mas a gratuidade feliz, a despreocupação infantil são-lhe recusadas. Mulher antes da idade, ela conhece cedo demais os limites que essa especificação impõe ao ser humano; chega adulta à adolescência, o que dá à sua história um caráter singular. A menina sobrecarregada de tarefas pode ser prematuramente escrava, condenada a uma existência sem alegria (BEAUVOIR, 1967, p. 27).

De acordo com Mary del Priore, em **Histórias e conversas de mulher** (2013), esse tipo de incumbência é, ainda hoje, imposto a meninas como uma forma de trabalho que lhes rouba a infância:

Ainda hoje, uma das formas de trabalho infantil mais usada é o emprego de meninas pobres em casas de família, para fazer serviços domésticos e cuidar de pequenos. Em lares pobres e na ausência de creches, meninas mais velhas cuidam dos irmãos menores, para que as mães possam trabalhar. Indagada por uma pedagoga, uma delas respondeu que preferia brincar de boneca. 'Elas, pelo menos, não se sujam' explicou (PRIORE, 2013, p. 139).

Podemos ver a necessidade de Natília em ser criança também nos momentos em que ela deixa de lado um pouco de seu ressentimento por Saulo e brinca com ele, aproveitando o momento para ser, também, criança:

Natília foi buscar o saco de brinquedos. Encantou despejando, separou pequenos e grandes, espartindo seletiva. Brincava também. Anos perdidos em fazer brincar! Lembrou-se de D. Selma cor de palha olhando firme, e entendeu o acolchoado. Integrou nos carros Saulinho intátil.

- Senta, vamos brincar de Postinho? Aqui é o Posto, pega o automovinho, esse vermelho. Dá pra Tata (VALLE, 1976, p. 181).

Ainda que aproveite a situação para brincar, seus sentimentos para com Saulo são ambivalentes, uma vez que, como vimos, ela o agride e o maltrata, mudando seu comportamento na presença de adultos encenando ser uma babá terna e cuidadosa e mostrando-nos que, se sente prazer em brincar com Saulinho, esse prazer é apenas momentâneo e esse sentimento positivo está envolto pelo rancor que sente dele por ele estar em uma situação melhor que a dela.

É apenas depois de ir embora, por arrependimento, que Natília parece perceber que, na verdade, tinha afeição pelo menino: "Viu-se aflita e soluçante [...]. Eu gostava dele como um filho. Quase como um filho. Faz oito meses que trabalho lá. São bons para mim, ai meu Deus! Chorando por conta do futuro." (VALLE, 1976, p. 184).

A narração do conto em 3ª pessoa com foco onisciente neutro se confunde, em alguns trechos do conto, com o pensamento da protagonista, como podemos ver em: "Natília estapeou francamente a mão pequena"; e em "parecido com o da televisão que olha sempre do lado de Natília, me conhece, está gostando de mim" (VALLE, 1976, p. 183). Essa oscilação de foco narrativo é importante pois é por meio dela que conseguimos nos identificar com os sentimentos da protagonista e ler de maneira mais detalhada não só suas causas, como, também, suas ambivalências.

A oposição entre a situação da protagonista e a de seus patrões são ressaltadas pelos espaços e ambientes presentes no conto: a família abastada vive em uma casa clara e grande; Natília, por sua vez, tem um quarto escuro: "Subiu a escada e entrou arfante no quarto escuro achando a cama única" (VALLE, 1976, p. 184). Esses ambientes causam sentimentos opostos em Natília, na casa ela sente ressentimento e descontentamento por estar lá e por estar cuidando de Saulo, já no seu quarto, cercada de escuridão e de vazio, torna-se óbvio, para ela, a sua realidade e o porquê ela deve cuidar do menino: ela precisa do dinheiro e nunca terá as mesmas condições que ele e é por isso que ela se arrepende e começa a considerar que os seus patrões eram, na verdade, bons para ela.

A narrativa, que se dá de maneira predominantemente linear, dá um salto para um momento futuro no qual Natília está trabalhando para outras pessoas, submissa às mesmas condições anteriores e às ordens da mãe da criança de quem cuida. No entanto, dessa vez, a indiferença com que ela enquanto pessoa e criança é tratada é ainda maior pois sua nova patroa não sabe nem ao menos seu nome de maneira correta, como podemos ver no trecho a seguir, no qual ela chama a protagonista de Nautília, ao invés de Natília: "– Nautília! // – Nautília, o Serginho acordou!" (VALLE, 1976, p. 184).

Esse conto, apesar de revelar a precariedade da situação da mulher no contexto narrado, revela, ainda, a situação precária da criança pobre que, muitas vezes, precisa ajudar no sustento da família. Por meio da inveja que a menina Natília sente por Saulinho, somos capazes de perceber que ela nada mais é do que uma criança e, por meio da inveja que sente de D. Selma, conseguimos perceber a maturidade precoce à que ela é forçada, chegando a comparar-se à mulher, desejando atenção de seu marido e, por fim, dizendo amar Saulinho, criança como ela, como se amasse um filho. Dessa forma, Dinorath do Valle, neste conto, mesmo tratando de uma questão aparentemente doméstica – o trabalho da babá –, desvela a desigualdade social do contexto retratado e a diferença da situação feminina a depender de sua classe social.

4. CASAS: A MISÉRIA VISTA POR UMA PERSPECTIVA INFANTIL

O conto *Casas* narra a história de uma menina e uma série de acontecimentos que giram em torno dela e de sua família. Esses acontecimentos dizem respeito às diversas mudanças que a família faz durante um determinado período, sobre cuja duração não podemos ter certeza. Essas mudanças constantes decorrem de despejos por causa da falta de pagamento dos aluguéis dos imóveis em que moram e, em um dos casos, da parcela da casa própria. Ao todo, são dez as casas descritas no conto

que se encerra, também, com mais uma mudança anunciada: a primeira casa (de aluguel) da qual são despejados, a casa da avó (na qual ficam apenas uma noite), a terceira e a quarta casas (de aluguel), a quinta casa (da qual mudam porque querem), a sexta casa (a própria que não conseguem pagar), a sétima casa (a abandonada), a oitava casa (que ficava no centro da cidade) e a nona e a décima casas (em que a avó passa a morar por causa da morte do marido e da idade avançada).

Ao longo dessas mudanças, diversas personagens nos são apresentadas; a protagonista é uma delas. Além de ser a narradora e a personagem principal, sabemos que é uma menina e não um menino, como relatado por Odylo Costa Filho, já que usa vestido: “o fogão vermelho que sujou meu vestido” (VALLE, 1976, p. 66). Conhecemos, também, seu núcleo familiar, que sabemos ser composto de oito indivíduos, como demonstra o seguinte trecho: “e deu passagem às traias que descarregavam tudo que era pertence de oito pessoas” (VALLE, 1976, p. 64). Embora saibamos que são oito, nem todos são mencionados: o narrador apenas cita a mãe, o pai, a irmã Ondina, o irmão Francisco (também chamado como Chico) e o irmão Tuca, ou seja, dois dos irmãos não aparecem no conto.

O pai da protagonista é narrado a partir das funções outorgadas a ele por causa de seu papel na estrutura familiar nuclear (estrutura composta de pai, mãe e filhos, na qual as responsabilidades e a autoridade recaem na figura paterna e em que a mãe e os filhos devem ser passivos diante dessa autoridade). Ele deve prover casa e o sustento para a sua família. Frustrado por não conseguir cumprir essas tarefas outorgadas a ele, se torna violento, abusando de sua autoridade patriarcal: “[...] e a Dona Sebastiana deu arroz para nós. E o pai chegou tarde e não comeu arroz nenhum e estava tão nervoso que deu uma cintada no Chico quando disse que demorou.” (VALLE, 1976, p. 71). O mesmo (se frustrar e ser narrada quase exclusivamente a partir de suas funções sociais) acontece com a mãe que, apesar da pobreza, faz o que pode pelos filhos e é triste por não poder oferecer melhores condições a eles:

E o Tuca já estava quase dormindo quando a mãe pôs dois alhos na água e um punhado de sal e fez sopa de água, sal e alho. Todos tomaram porque estava quente e nesse dia a mãe chorou e não quis sopa nenhuma, mas estava gostosa (VALLE, 1976, p. 71).

A protagonista, apesar de ser criança como seus irmãos, mostra ter alguma consciência da realidade em que vivem, como se pode perceber a partir deste trecho, no qual ela se refere ao fingimento do pai: “Descemos e o pai foi procurar o dono e a porta era mole, foi fácil de entrar. E o dono não teve dúvida em alugar porque não sabia que a gente já estava morando e o pai fingiu que a gente ainda ia mudar.” (VALLE, 1976, p. 71). Desse modo, sua perspectiva não é de todo “infantil”, uma vez que, além de ser mais perceptiva quanto aos fatos e ter certa consciência da pobreza em que vive, ela consegue perceber situações improvisadas decorrentes dessa pobreza (como, por exemplo, o dono não ter dúvida em alugar por não saber que a casa estava ocupada) e construir um julgamento sobre as coisas que acontecem ao seu redor, percebendo como os pobres são tratados (com prevenção e/ou

preconceito): “E pediu um pau emprestado para a vizinha que deu com a cara fechada e bateu a porta quando a mãe voltou” (VALLE, 1976, p. 71).

Essa menina, de certa forma consciente da sua realidade, é a personagem que narra a história. Dessa forma, o narrador nesse conto se constitui como um narrador em 1ª pessoa, tendo, como foco narrativo, o narrador-protagonista (FRIEDMAN, 2002), se limitando aos seus pensamentos e percepções e tendo, para si, a responsabilidade da narrativa. No entanto, pode-se perceber que, pelo fato de a história ser predominantemente narrada por meio de polissíndetos – que ligam as partes da história e dão a impressão de que a história está sendo narrada em uma situação de fala –, a narração demonstra estar sendo feita em um momento posterior à ocorrência dos episódios de mudança de casa, como indica o seguinte trecho “Mas antes da vó morrer nós já tinha mudado” (VALLE, 1976, p. 73).

Essa pode ser uma das razões pelas quais a protagonista, embora seja uma criança, é capaz de construir críticas e de perceber a realidade a sua volta. Vê-se, no trecho a seguir, um dos momentos em que a protagonista se mostra consciente da realidade:

E enquanto o arroz cozinhava ela não foi levantar as camas, ficou chuchando o fogo com olhos de medo, nem deu pito quando eu encostei a barriga no fogão e comecei a tirar tiçãozinho pra fuçar. E nem quando a minha barriga ficou vermelha como fogão ela não disse nada e então eu sabia que ia acontecer uma coisa ruim, que ainda não tinha acontecido quando nós pegamos o prato de arroz no almoço (VALLE, 1976, p. 65).

Apesar de serem dez as casas diferentes no conto, todas são caracterizadas por sua escuridão e precariedade: “E a porta nem fechava, estava solta e a gente precisava puxar ela diante da gente e ficar escorando. Mas ainda era melhor que aquela que tinha só um saco pendurado” (VALLE, 1976, p. 69). Por meio dessas comparações entre as casas, o leitor pode perceber a instabilidade da situação financeira da família pela quantidade de mudanças, que não são apenas aquelas narradas ao longo do enredo, mas também outras mudanças anteriores, como podemos perceber com o emprego do pronome “aquela”, que se refere a uma casa na qual a família morou numa época anterior à que é retratada no conto. Vemos isso, também, no seguinte trecho quando a narradora se refere a “uma outra casa”: “descemos tudo na frente de uma casa que ficava dentro de um quintal com cerca de madeira, daquelas pontudinhas que teve numa outra casa” (VALLE, 1976, p. 69). No decorrer da narrativa, percebemos que há uma mudança no entorno social das personagens. Essa mudança ocorre quando eles se mudam, de caminhão, para uma cidade:

E não sei que dia a mãe acordou nós bem cedo e deu pão com café [...]. Lá fora tinha um caminhão velho onde os trens foram espalhados [...] e nós fomos atrás, em cima do encerado. Foi um dia gostoso, passei comendo pão amanhecido, [...] e nós chegamos na

cidade de tarde e descemos tudo na frente de uma casa (VALLE, 1976, p. 68-69).

Ainda que mude o entorno social, o ambiente é sempre marcado pela pobreza da família ao longo do conto. Além de o motivo das mudanças ser sempre a falta de pagamento, seja do aluguel, seja da parcela, as casas pelas quais a família passa são sempre muito pequenas ou estão em condições de improviso e precariedade, como é demonstrado no seguinte trecho, no qual a avó se muda com a família por ter ficado viúva: “ela apareceu e ficou e não tinha cômodo. A mãe pôs ela na cozinha e ela trouxe o urinol e ficava aquele cheiro de urina junto com o de comida:” (VALLE, 1976, p. 72) e neste trecho, no qual a família se muda para uma casa no centro da cidade: “Era meia-água com três cômodos: o banheiro [...]. O outro tinha uma prateleira e servia de depósito da farmácia da esquina. [...] E a parede da casa tinha muitos buracos (VALLE, 1976, p. 71-72).

A narração das mudanças, regida pela enumeração, cria, no leitor, a impressão de que esse é um ato recorrente e contínuo, suavizando e normalizando, de certa forma, o drama da pobreza e da precariedade de não se ter onde morar, já que, ao narrar uma série de episódios dramáticos como esses, a narradora não se foca, predominantemente, na sua subjetividade e não revela nenhum conflito interior, demonstrando certa conformidade com essa situação. A sequência de mudanças marca a passagem do tempo. Uma evidência disso é a presença da avó: quando são expulsos da primeira casa, os integrantes da família vão para a casa da avó, que ainda mora com o avô e, na nona casa, a avó já está morando com a família da protagonista, uma vez que seu marido morreu.

O conflito dramático se dá, nesse conto, entre a família – que busca o melhor para si, e a pobreza. O pai é uma das personagens mais vinculadas a esse conflito, pois é o provedor da família e, dele se espera, pelo fato de essa ser uma família patriarcal, a garantia de uma situação estável já que é a ele que cabe a responsabilidade e o gerenciamento da família e, no conto, é a ele que recai a culpa da vida precária na qual vive a família. Os homens que fazem as cobranças representam o lado negativo para a menina, já que ela sabe que eles são uma espécie de prenúncio para as mudanças, que acontecem depois da visita deles. Dessa forma, as mudanças de casa narradas ao longo do conto reafirmam a pobreza da família e fazem com que as personagens tenham sempre de se mudar e de se adequar a um espaço novo, no qual passam pouco tempo até serem novamente despejadas:

Mas nós ficamos lá só um mês porquê não deu certo e o pai falou que a gente ia voltar e xingou o homem do emprego de filho da puta. E eu não sei como levaram a mudança porque nós fomos de trem na frente e ficamos na vó mais uns dias e quando o pai chegou para levar, nós já fomos direto na casa que era muito longe e muito pequena e não tinha privada para sentar, mas uma outra toda furada que a gente tinha medo que espiassem (VALLE, 1976, p. 69).

São essas mudanças e a situação da família que revelam a situação de pobreza da menina e de sua família. A narração em 1ª pessoa, a partir da perspectiva da protagonista, nos dá uma outra visão sobre a pobreza. Nessa visão, acompanhamos a forma como uma criança apreende e, ao mesmo tempo, tenta não apreender a realidade e as consequências da pobreza, tendo alguma consciência sobre os fatos ao redor, mas ainda se agarrando à sua ingenuidade infantil:

o homem já estava na porta da sala com sua cara de falar coisas. E perguntou pelo pai que já tinha saído, ele sempre tinha saído quando chegavam os homens com cara de falar coisas. [...] E eu fiquei com medo porque alguma coisa ia acontecer e saí para o quintal, fui brincar na mangueira e enquanto brincava estava com a cabeça lá na sala querendo que o homem fosse embora (VALLE, 1976, p.64-65).

Como podemos perceber, há, no trecho acima, vários elementos que ressaltam esse contraste entre a consciência da pobreza e a visão infantil, como, por exemplo, o eufemismo que a menina emprega para falar do homem que vai dar a notícia do despejo: ela, ao descrevê-lo, diz que ele tem cara de falar coisas, quando, na verdade, sabe que sua função é entregar a ordem de despejo. Ao mesmo tempo em que tenta não ter consciência disso ao criar possibilidade, para si, de que ele veio falar coisas (que não são, necessariamente, o despejo), ela tem consciência do motivo de sua vinda, pois, como ela mesma nota e nos mostra por meio do assíndeto, o pai está sempre ausente quando chegam os homens com cara de falar coisas. É por essa razão, ter consciência, mas não querer ter, que ela foge para um ambiente lúdico, o quintal, em busca de não ter consciência, mas fica pensando a respeito da situação (como vemos pela catacrese “estava com a cabeça lá na sala”) e querendo que esse homem fosse embora. Dessa forma, percebemos como a protagonista tenta se agarrar a sua infantilidade mesmo tendo alguma consciência da sua realidade.

Percebe-se, neste conto, que Dinorath do Valle, ao utilizar a perspectiva de uma criança, faz com que a narração se torne, ao mesmo tempo, “pungente e simples”, como constatada por Odylo Costa Filho. Ao retratar a pobreza da família da protagonista, a escritora aborda uma situação muito presente no Brasil ainda hoje: a insegurança da falta de moradia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escritora Dinorath do Valle, apesar de desconhecida por muitos, tem uma obra significativa que rompe com as expectativas: mesmo quando discute a situação da mulher em seu contexto social, não se atém apenas a conflitos domésticos e estereótipos e vai além, mostrando e fazendo o leitor questionar, a partir de sua ficção, a sociedade. Podemos perceber isso nos contos apresentados anteriormente: seja em *Amadeu*, cujo assunto é a inveja da protagonista para com o menino de quem cuida; seja em *Casas*, cujo assunto é a interminável busca e mudança de uma casa

para outra. A partir de contos que parecem retratar situações comuns de um cotidiano simples, Dinorath do Valle problematiza essas situações e revela problemas estruturais da sociedade Brasileira.

Dessa forma, Dinorath do Valle não só vai além da apresentação e do questionamento da situação da mulher e de sua identidade, como constrói, como afirmado por Coelho, Araujo e Zolin, contos que discutem temas cada vez mais universais e referentes à um "nós", como a desigualdade e a pobreza. Assim, por meio de sua literatura, Dinorath do Valle, mesmo abordando um contexto que está, muitas vezes, entre o rural e o urbano, atinge questões sociais universais e que ainda estão presentes, de certa maneira, na sociedade atual.

Referências

ARAÚJO, A. L.; ZOLIN, L. O. Construção de personagens femininas em "Acasos pensados" de Luci Collin. In: SEMINÁRIO NACIONAL EM ESTUDOS DA LINGUAGEM, II, Cascavel: UNIOESTE, 2010.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.

BRANDOLT, M. R. A crítica feminista articulada ao literário. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v.20, n. 1, p. 265-275, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p265>. Acesso em: 22 nov. 2019.

CASTANHEIRA, C. Escritoras brasileiras: percursos e percalços de uma árdua trajetória. **Cadernos da Fael**. Nova Iguaçu, RJ, v. 3, n. 8. mai./ago. 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3917>. Acesso em: 16 jan. 2020.

COELHO, N. N. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, N. N. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 160-161.

DELCASTAGNÈ, R. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O eixo e a roda**. v. 15. p. 127-135. 2007.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista Usp**, São Paulo, n.53, p. 166-182, mar.-mai./2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 20 jun. 2018.

GOMES, M. C. Imagem e auto-imagem: a identidade feminina no cânone literário brasileiro. **Signótica**. Goiânia. v. 15 n. 1. p. 63-75. jan./jun. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3766>. Acesso em: 04 nov. 2019.

HOLLANDA, H. B. **Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem**. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/osestudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>. Acesso em: 20 jul. 2017.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Tradução Ângela M. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

PRIORE, M. D. **Histórias e conversas de Mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

SILVA, A. M. S. Dinorath do Vale: literatura e experiência midiática. In: _____. **Os bárbaros submetidos**. São Paulo: Unimar, 2006. p. 135-147.

TELLES, N. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: PRIORE, M. D. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

VALLE, D. **O vestido amarelo**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1976.

ZOLIN, L. Crítica Feminista. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2004. p. 217-242.

Para citar este artigo

RAMOS, P. C. dos. Dinorath do Valle: das personagens femininas a temas universais. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato**, v. 10, n. 1, 2021, p. 169-187.

A Autora

PÂMELA COCA DOS SANTOS RAMOS é Mestre em Letras Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/IBILCE).