



A MULHER NA LITERATURA VOL. III

Nádia Battella Gotlib (Org.)

A MULHER NA LITERATURA VOL. III

Organizadora:

NÁDIA BATTELLA GOTLIB

IVIA IRACEMA DUARTE ALVES

GT A Mulher na Literatura

Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa
em Letras e Lingüística (ANPOLL)

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da
Biblioteca Prof. Rubens Romanelli - FALE/UFMG

M957 A mulher na literatura. Org. por Nádia Battella
Gotlib. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade
Federal de Minas Gerais, 1990.

v.3

312 p.

4º Encontro Nacional da ANPOLL, São Paulo,
1989 — Grupo de Trabalho: A mulher na literatura.

1. Mulheres na literatura. I. Gotlib, Nádia
Battella, *org.*

CDD-809.89287

SUMÁRIO

GT

A MULHER NA LITERATURA

NO

IV ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL

SÃO PAULO - JULHO DE 1989

IVIA IRACEMA DUARTE ALVES

BELO HORIZONTE
1990

SUMÁRIO

Apresentação Geral	7
○ Alguns Resultados e Perspectivas de um Trabalho Conjunto - <i>Nádia Battella Gotlib (USP)</i>	9
CONFERÊNCIA	
As Cantigas que a Gente Canta, os Amores que a Gente Quer (O Papel da Mulher na Passagem da Tradição Oral à Escrita) • <i>Ria Lemaire (Univ. de Utrecht)</i>	13
MESAS-REDONDAS	
A mulher na literatura e na história X	
✓ Nos Primórdios do Feminismo Brasileiro: Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens - <i>Constância Lima Duarte (UFRN)</i>	38
Escritoras Negras: Buscando sua História - <i>Maria Lúcia de Barros Mott (USP)</i>	42
○ Uma Construção Enviesada: A Mulher e o Nacionalismo - <i>Miriam Lifchitz Moreira Leite (USP)</i>	56 X
A mulher na literatura e no jornalismo	
fs ○ O Discurso Feminino Possível: Um Século de Imprensa Feminina em Pernambuco (1830 a 1930) - <i>Luzilá Gonçalves Ferreira, Maria Nilda M. Pessoa, Elizabeth A. S. Siqueira, Marluce Raposo Dantas, Rachel H. Costa (UFPE)</i>	69
A mulher na literatura e na psicanálise	
○ Masculino e Feminino: Papéis em Jogo em São Bernardo - <i>Lúcia Helena de Oliveira Vianna (UFF)</i>	85
○ Notas Sobre uma Memória Feminina - <i>Lúcia Castello Branco (UFMG)</i>	92
○ No Impasse do Gozo: O Fantástico Feminino - <i>Vera Lúcia Andrade (UFMG)</i>	104
A mulher enquanto crítica e ensaísta: projetos de pesquisa	
Dicionário de Ensaístas Brasileiras - <i>Lúcia de Oliveira Araújo (UFRJ-CIEC)</i>	117
○ A Crítica Literária Feita por Mulheres (Esboço de um Projeto) <i>Cleonice Paes Barreto Mourão (UFMG), Nádia Battella Gotlib (USP)</i>	120

COMUNICAÇÕES

Resultados de pesquisas na área: questões teóricas,
metodológicas e críticas

este	○	Escritoras Brasileiras no Século XIX - <i>Norma Telles</i> (PUC-SP) ..	127
este		A Fala-a-Menos: A Repressão do Desejo na Poesia Feminina do Final do Século XIX e Início do Século XX, no Brasil - <i>Sylvia Perlingeiro Paixão</i> (PUC-RJ)	136
este		Lendo Júlia da Costa - <i>Zahidê L. Muzart</i> (UFSC)	143
		O «Bacillus Vírgula» no Brasil: Monteiro Lobato, os Russos e a Liberação da Mulher - <i>Dilma Castelo Branco Diniz</i> (UFMG)	149
		Gilka Machado, Adélia Prado and the Feminist Search for Female Poetic Voices - <i>Joyce Carlson-Leavitt</i> (Washington College - USA)	157
este	○	De Cinderela a Mulher-Maravilha: a Viagem do Desejo - <i>Maria Cristina de Souza</i> (USP)	166
	○	Luísa: A Múltipla Face da Sedução - <i>Marita Deeke Sasse</i> (Fund. Univ. Reg. de Blumenau)	170
		Reminiscências de uma Professora Primária em Minas Gerais - <i>Ângela Senra</i> (UFMG)	179
		Do Édipo à Esfinge: no Inter(t)sex(t)o de Clarice Lispector e Nelson Rodrigues - <i>Ana Luíza Andrade</i> (Harvard Univ. - USA)	185
		The Female Body and Desire in Lispector's «The Imitation of the Rose» - <i>Lucia Helena</i> (UFRJ)	194
		Zila Mamede: Notícias Breves de sua Vida e Obra - <i>Diva Maria Cunha Pereira de Macedo</i> (UFRN)	203
we		A Modernidade e o Feminino na Pulsação do Discurso - <i>Rita Terezinha Schmidt</i> (UFRGS)	209
		Em Vez dos Rasgos de Verdade, Embarcar no Olhar Estetizante <i>Ana Cláudia Coutinho Viegas</i> (UFRJ)	218
		O Ser/a Escrita/a Epifania do Feminino - <i>Sebastien Joachim</i> (UFPE)	226
Técnicos		Por uma Teoria do Discurso Feminino - <i>Elódia Xavier</i> (UFRJ) ...	235
		Para que Servem Trabalhos Comparativos? - <i>Christl M. K. Brink-Friederici</i> (USP)	242
		A Evolução da Literatura Feminina/Feminista do Québec - <i>Raimunda Maria da Silva Bedasee</i> (UFB)	248
		O Künstlerroman na Literatura Norteamericana Contemporânea - <i>Susana Bornéo Funck</i> (UFSC)	259
		Natalie Clifford Barney: Escritora, Feminista e Protagonista ou Um Fenômeno do Século XX - <i>Ivone Pessoa Nogueira</i> (UFPB)	268
		Maria Judite de Carvalho: O Sujeito-Mulher no Espaço Literário <i>Benilde Justo Lacorte Caniato</i> (USP)	273
		Mulheres em Tempo Gerúndio - <i>Maria de Lourdes Martins de Azevedo Soares</i> (PUC-RJ)	280
		Poesia Africana, em Feminino - <i>Laura Cavalcante Padilha</i> (UFRJ)	286
Ma. José		Uma Bibliografia De e Sobre Clarice Lispector - <i>Glória Maria Cordovani</i> (USP)	294
		Formas Indagativas na Interação Homem-Mulher - <i>Elizabeth Marcuschi, Judith Chambliss Hoffnagel</i> (UFPE)	296

APRESENTAÇÃO GERAL

Este volume inclui os trabalhos desenvolvidos pelos pesquisadores e professores do GRUPO DE TRABALHO A MULHER NA LITERATURA, um dos GTs filiados a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL).

A edição desta série, em 3 volumes inclui os trabalhos apresentados em três Encontros Nacionais da ANPOLL, a saber:

*Vol. I — II Encontro Nacional da ANPOLL:
Rio de Janeiro (UFRJ), maio de 1987;*

*Vol. II — III Encontro Nacional da ANPOLL:
Rio de Janeiro (UFRJ), maio de 1988;*

*Vol. III — IV Encontro Nacional da ANPOLL:
São Paulo (PUC/SP), julho de 1989.*

A Organização de cada volume ficou sob a responsabilidade da pesquisadora que assumia a Coordenação dos trabalhos do GT A Mulher na Literatura nos períodos em que foram realizados os Encontros mencionados. Desta forma, a organização do volume I ficou sob a responsabilidade da Prof^a Ana Lúcia Almeida Gazolla (UFMG). E a organização dos volumes II e III ficou sob a responsabilidade da Prof^a Nádia Battella Gotlib (USP).

Cada volume traz os trabalhos aceitos para os Encontros, obedecendo, com o maior rigor possível, à ordem de sua apresentação nas várias sessões.

Os volumes têm, pois, o caráter de Actas dos trabalhos desenvolvidos pelo GT A MULHER NA LITERATURA nos II, III e IV Encontros Nacionais da ANPOLL. Este volume III reúne,

portanto, os trabalhos do GT apresentados por ocasião do IV Encontro Nacional da ANPOLL, realizado em julho de 1989, em São Paulo.

Manifestamos os nossos agradecimentos aos que colaboraram para o desenvolvimento das atividades deste Grupo de Trabalho.

Agradecemos aos Presidentes da ANPOLL, Prof. Paulino Vandresen, Prof^a Maria de Lourdes Cavalcanti Martini, Prof. Luiz Antônio Marcuschi, pelo apoio prestado por ocasião da criação e consolidação deste Grupo de Trabalho.

Os nossos agradecimentos à Universidade Federal de Minas Gerais, sobretudo à Prof^a Melânia Silva de Aguiar, Diretora da Faculdade de Letras, que colaborou na execução dos projetos ligados a este grupo de pesquisadores.

Agradecemos também a Vitae, Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, que financiou esta edição. E, em especial, ao Dr. José Mindlin, Conselheiro da Vitae, pela atenção que dispensou aos nossos trabalhos e pelo seu interesse em tornar possível esta publicação.

Esperamos que a edição destes 3 volumes tenha continuidade, mediante publicação dos trabalhos que serão apresentados e discutidos nos Encontros futuros. E que esta edição, através do registro das experiências de pesquisa que traz, colabore para o desenvolvimento dos estudos nesta área de especialização.

A. L. A. G.

N. B. G.

Organizadoras

ALGUNS RESULTADOS E PERSPECTIVAS DE UM TRABALHO CONJUNTO

O Grupo de Trabalho "A mulher na literatura" atravessa, no momento, o seu quarto ano de atividades. E neste IV Encontro damos prosseguimento a um trabalho que procura, sobretudo, privilegiar o *debate* em torno de questões importantes de nossas pesquisas, sob a forma de conferência, mesas-redondas e comunicações.

Para a conferência, convidamos a Prof^a Ria Lemaire, da Universidade de Utrecht, que atua neste nosso GT desde o nosso primeiro Encontro, em 1987. Este trabalho que a Professora, especialista em literatura medieval em línguas românicas, agora nos apresenta, constitui uma segunda etapa de uma discussão iniciada no ano passado, em que a questão da autoria das cantigas trazia para debate um momento importante na história da cultura medieval: o da passagem da tradição oral à escrita, isto é, a mudança da autoria das cantigas, antes cantadas por mulheres, posteriormente escritas pelos homens.

Os debates serão desenvolvidos pelas Professoras Elza Miné (USP), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ) e Luzilá Gonçalves Ferreira (UFPE). Pontos importantes para o melhor entendimento do texto da Prof^a Ria Lemaire e para as suas implicações no estudo que desenvolvemos serão aqui abordados.

Para mesas-redondas, procuramos selecionar temas que trouxessem questões interdisciplinares mais frequentes nas pesquisas específicas desenvolvidas por nossos colegas. Foram selecionados três destes itens: *A mulher na literatura e na história*, *A mulher na literatura e na psicanálise*, *A mulher na literatura e no jornalismo*.

Reservamos também espaço para discussão de Projetos de Pesquisa em torno do tema *A Mulher enquanto crítica e ensaísta*.

Os textos das comunicações, em torno de 25, sob a forma de *Boletim nº 2*, foram distribuídos a todos os pesquisadores do grupo que confirmaram sua participação neste IV Encontro, para que pudessem ser lidos e analisados pelos pesquisadores antes do Encontro. Desta forma, o horário destinado às comunicações pode ser todo ele utilizado para debates em torno dos textos já lidos.

Acreditamos que esta leitura prévia dos textos permitiu um conhecimento de maior número de trabalhos em execução na área e liberou o tempo para mais debates em torno de tais trabalhos. Constituiu, pois, uma nova etapa na consolidação de um trabalho que não se realiza apenas por ocasião dos Encontros, mas que, nesta ocasião, se reúne para discutir pesquisas já desenvolvidas e em elaboração e para programar atividades de pesquisa que se desenvolvem antes e depois de nossos Encontros Nacionais.

Posso afirmar que estas atividades marcam mais uma etapa na história do nosso GT e neste nosso percurso de nos constituirmos, efetivamente, como um grupo de trabalho conjunto.

NÁDIA BATTELLA GOTLIB
Universidade de São Paulo
Coordenadora do GT

AS CANTIGAS QUE A GENTE CANTA OS AMORES QUE A GENTE QUER

O papel da mulher na poesia da Idade Média
oral e escrita

ITA LIMA IRE
Universidade de Goiás - Goiânia

Partindo de um fragmento do *Amor de Inês* de Gil Vicente, apresentarei brevemente algumas questões sobre a divisão de trabalho entre os sexos, tal como existia nas sociedades europeias, não só a nível económico, mas também a nível cultural e literário.

CONFERÊNCIA

A Idade Média europeia é o período histórico durante o qual se produziu a passagem das tradições orais em línguas vernáculas a uma cultura escrita e durante a qual os homens, em geral, apropriaram-se das técnicas literárias que tradicionalmente pertenciam às mulheres.

Analisaremos dois textos da literatura medieval: uma cantiga bilingüe dos *Carvina Brevia* e uma cantiga de amigo portuguesa, de que existem duas variantes. Essas cantigas mostrarão o que aconteceu quando os homens se apropriaram dos gêneros femininos.

Trabalharemos, pois, com os recursos utilizados e com os conceitos estéticos e estilísticos que caracterizam a poesia oral e escrita medieval e medievalizada. E veremos como a mulher, antes de ser objeto de amor, se tornou sujeito de amor.

AS CANTIGAS QUE A GENTE CANTA, OS AMORES QUE A GENTE QUER

O papel da mulher na passagem da tradição oral à escrita

RIA LEMAIRE

Universidade de Utrecht - Holanda

Partindo de um fragmento do *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente, apresentarei brevemente teorias recentes sobre a divisão do trabalho entre os sexos, tal como existia nas sociedades indo-européias, não só a nível econômico, mas também a nível cultural e literário.

A Idade-Média europeia é o período histórico durante o qual se produziu a passagem das tradições orais em línguas vernáculas a uma cultura escrita e durante a qual os homens, usando a tecnologia escrita, ou abusando dela, se apropriaram dos gêneros literários que tradicionalmente pertenciam às mulheres.

Analisaremos dois textos da literatura medieval: uma cantiga bilingüe dos *Carmina Burana* e uma cantiga de amigo portuguesa, de que existem duas variantes. Essas cantigas mostrarão o que aconteceu, quando os homens se apossaram dos gêneros femininos.

Descobriremos quais foram as estratégias utilizadas e como os homens, usando essas estratégias, conseguiram transformar as concepções tradicionais do amor, da vida, da natureza e do papel de homens e mulheres nesses terrenos. E... tornar-se-á claro, como, através dessas mudanças, a represen-

tação da mulher, como sujeito ativo do seu destino, sofreu alterações fundamentais e negativas.

Cantar o trabalho cotidiano

Em 1532 foi representado pela primeira vez o *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente. A peça começa na loja de um alfaiate, Dom Juda ou Iacó. A filha Lediça está varrendo e tem uma conversa jocosa com um cortesão que a corteja. A mãe, muito descontente, está cosendo e gritando no sobrado da casa. Voltam à casa o pai e o filho Samuel e a mãe desce à loja.

Todos começam a trabalhar, como se vê no fragmento seguinte da peça:

PAI Assentai-vos a fiar,
Saulinho e eu a coser,
Lediça guise o jantar
como acabar de varrer
e a loiça de lavar.

Cantam Pai e Filho cosendo

“Ay Valença, guay Valença
de fogo sejas queymada,
primeyro foste de moyros
que de christianos tomada.
Alfaleme na cabeça,
en la mano una azagaya,
guay Valença, guay Valença,
como estás bien assentada;
antes que sejam três dias
de moiros serás cercada.”

PAI E assim o foi.

MÃE Por vida de dona Hecer,
dom Juda, quereis que vos diga?
Cuidais que o sabeis todo;
pera cantar e coser
haveis de dizer cantiga
que vos tire o pé do lodo;
a cantiga que eu queria,
era, olhai como a digo:

Canta:

“Donde vindes, filha,
branca e colorida?
De lá venho, madre,
de ribas de um rio;
achei meus amores
em um rosal florido.
Florido, enha filha,
branca e colorida.”

“De lá venho, madre,
de ribas de um alto,
achei meus amores
num rosal granado.
Granado, enha filha,
branca e colorida.”

PAI Se a cantiga não falar
em guerra de coitiladas
e d'espadas desnudadas,
lançadas e encontradas,
e coisas de pelejar,
não nas quero ver cantar,
nem as posso oivir cantadas.

Reparemos primeiro no fato de que a divisão do trabalho entre os sexos é, nesta família judia, a divisão moderna. O pai tem a loja, quer dizer, ocupa o terreno da vida pública. A mãe, enquanto o pai não estiver em casa, fica no sobrado e não atende os clientes! Lá no sobrado, ela faz costura, quer dizer, o que é a especialização do marido, mas faz isso como adjuvante do marido. Está relegada à vida privada, simbolizada na antítese: loja versus sobrado. Quando a mãe desce à loja, é para fiar, quer dizer, um trabalho subalterno, como faz o filho, outro adjuvante do pai.

A filha faz o serviço da empregada e só isso. Ela já representa o passo seguinte naquela divisão do trabalho entre homens e mulheres: não sabe coser, nem fiar; a sua especialização é a vida doméstica. Ela nem tem roca para fiar, como conta ao cortesão que vem cortejá-la na loja:

Não tenho roca de meu,
nem depois que sou nascida
nunca minha mãe ma deu.

Quer dizer que os pais não deram à filha a oportunidade de adquirir uma competência profissional fora da vida doméstica, competência essa que a mãe ainda possui e de que se orgulha perante o pai, com um tom de rivalidade provocadora:

Cuidais que o sabeis todo;
pera cantar e coser
haveis de dizer cantiga
que vos tire o pé do lodo.

Vejam agora o que os dois cantam e quais são as diferenças entre as canções cantadas. O pai e o filho cantam um fragmento de um canto ou romance heróico, épico. Trata-se de um episódio da luta secular entre mouros e *cristianos* na Península Ibérica: é a tomada de Valença, antiga capital do reino. É impressionante a quantidade de termos guerreiros num fragmento tão breve: *fogo, queimada, tomada, alfaleme, azagaya, assentada, cercada*.

A mãe canta uma cantiga de amigo bem tradicional; é uma cantiga paralelística, que repete até o esquema antigo das assonâncias:

- na primeira estrofe é *rio* e *florido*: a assonância em i;
- na segunda estrofe é *alto* e *granado*: a assonância em a.

Trata-se de uma canção que pertence ao gênero lírico das cantigas de amigo paralelísticas, cujas formas tão específicas traem a sua origem remota que é a forma artística da improvisação nas tradições orais indo-européias. A canção fala de amor e dos rituais ancestrais que os jovens repetiam para praticá-lo: ir à ribeira do rio para se verem, sentar-se ao pé de uma árvore sagrada ou de um bosque sagrado (aqui o rosal) e cortar a flor antes de praticar o ato sexual. O rosal florido é o símbolo da fecundidade da mulher em idade núbil; o rosal

granado (reparem na progressão; são duas fases consecutivas) é o símbolo do ato sexual e do ritual cumpridos. As cores *branca e colorida* constituem uma expressão simbólica da passagem, efetuada pela jovem, de moça a mulher. A mãe, ao cantar esta cantiga, repete conhecimentos tradicionais sobre ritos eróticos e mágicos cujo objetivo era incentivar a fecundidade da mulher.

Ao mesmo tempo, se apresenta como uma pessoa mais competente, mais eficiente do que o marido no campo profissional. Ela tem um argumento válido (alegando que é bom cantar canções que reforçam o ritmo do trabalho), ao passo que o pai não tem argumento nenhum:

não nas quero ver cantar
nem as posso ouvir cantadas,

pondo fim à discussão com um desprezo autoritário.

Dividir os trabalhos entre os sexos

O fragmento é interessante de muitos pontos de vista. Em primeiro lugar porque mostra os resultados da nova divisão do trabalho entre os sexos, tal como, depois de séculos de hesitações, se efetuou no limiar dos tempos modernos. Nesta peça, que se situa no século XVI, os homens tomam conta da costura na vida pública, como elemento importante da vida econômica. As mulheres ficam relegadas à vida privada, onde, como faz a mãe, podem prestar serviços secundários ao homem, ou, como a filha, têm que se especializar no serviço doméstico. Mas a rivalidade que se traí na discussão entre o pai e a mãe e o fato de a mãe ter razão, mostram que essa ordem das coisas, no século XVI, ainda não era considerada natural, nem lógica. As suas bases ainda não estavam assentadas indiscutivelmente.

Do ponto de vista cultural, literário, o texto é talvez mais interessante ainda. O fato de os homens cantarem o fragmento épico e a mulher uma canção lírica, lembra a divisão tradicio-

nal do trabalho cultural, tal como existia para os sexos nas comunidades indo-européias e nas suas tradições orais. Desde 1896 o economista e folclorista alemão, Karl Bücher, expôs os princípios dessa divisão do trabalho entre os sexos no seu famoso estudo *Arbeit und Rhythmus* (Trabalho e Ritmo). Demonstrou que para compreender o caráter das tradições orais, era preciso relacioná-las intimamente com o ritmo do trabalho durante o qual a maioria dos gêneros literários eram praticados. Para cada tipo de trabalho existiam canções com ritmos adequados, que impunham e reforçavam o ritmo do próprio trabalho. Assim existiam, relacionados com a divisão econômica do trabalho entre os sexos, muitos gêneros diferentes de canções, especificados segundo os sexos e os tipos de trabalho próprios aos sexos. Apareceu em 1979 um artigo do folclorista húngaro, Imre Katona, cujo título é *Reminiscences of Primitive Divisions of Labor between Sexes and Age Groups in the Peasant Folklore of Modern Times*. Retoma várias teses do estudo de Karl Bücher, atribuindo com mais nitidez o gênero lírico às mulheres e o épico aos homens e descrevendo as características específicas dos mundos literários específicos de homens e de mulheres.

Katona chegou à conclusão de que essa divisão de trabalho artístico entre os sexos era bem rígida, sem aliás ser radical. Em 10 por cento dos casos investigados, havia troca ou imitação de um gênero pelo outro sexo, ocasionando sempre mudanças no conteúdo do gênero imitado: cada sexo introduz elementos típicos seus no gênero imitado do outro sexo. Os cantos épicos por exemplo, cantados/imitados pelas mulheres, contêm elementos líricos ou introduzem personagens heróicas femininas. As cantigas líricas, imitadas por homens, se tornam mais épicas ou introduzem concepções da natureza ou do amor, ou da mulher que se podem considerar como masculinas.

Foi assim nas tradições orais do mundo indo-europeu e ficou parcialmente assim, como Katona demonstra, baseando-se em pesquisas efetuadas no século XX. Mas, entretanto, começou na Idade Média uma evolução que ia transformar profundamente as tradições orais em línguas vernáculas. Original-

mente, o mundo medieval estava assente em duas culturas que coexistiam separadamente: havia muitas culturas orais em línguas vernáculas de um lado e uma cultura escrita do outro lado. Era a cultura propagada pela elite intelectual que pertencia à igreja católica e cuja língua era o latim.

Aos poucos, essa elite começou a utilizar a tecnologia da escrita para consignar por escrito também palavras, frases e conjuntos de frases nas línguas vernáculas (cf. o primeiro texto de todos que são os Serments de Strasbourg de 842). A passagem de *orality* a *literacy* efetuada pelas línguas vernáculas, teve inúmeras conseqüências, tanto para a forma como para o conteúdo das tradições orais.

Para o nosso tema de hoje — a divisão do trabalho cultural entre os sexos — essas conseqüências foram enormes. Globalmente podemos caracterizá-las da seguinte maneira: ao passo que dentro das tradições orais a divisão tradicional persistiu durante séculos ainda, na tradição escrita os homens conseguiram monopolizar o trabalho literário, apropriando-se dos gêneros, líricos e outros, que tradicionalmente pertenciam às mulheres. Conseguiram isto, graças a várias estratégias, passando da imitação pura e simples, à adaptação e à recriação, antes de eles acabarem por inventar e impor as suas próprias formas e conteúdos líricos e narrativos.

Várias transformações sociais, políticas e culturais, ao favorecer a monopolização, contribuíram para criar essa impressão de que o trabalho literário era o monopólio do sexo masculino. Pensamos, por exemplo, no caso do romance ibérico. Foram as mulheres que, na vida privada, conservavam e recriavam o romance durante séculos, mas foram certos homens que, cantando-os como artistas/poetas na vida pública, impuseram a convicção de que se trata de um gênero predominantemente masculino, ao menos nas suas formas artísticas.

Outro fenômeno social e político que contribuiu muito para criar a mesma convicção foi a crescente desigualdade entre as classes sociais no mundo moderno. A cultura associava-se com a elite burguesa, ao passo que as tradições orais ficaram associadas cada vez mais às classes populares e reves-

tidas aos poucos de todas aquelas conotações tão depreciativas como primitivismo, analfabetismo, imoralidade, etc.

A invenção da tecnologia da imprimeria foi outro fator decisivo na marginalização e mutilação das tradições orais em geral e pelo fato de a imprimeria constituir muito mais ainda do que a tecnologia da escrita, um monopólio masculino, dos gêneros literários femininos.

Mas, ao mesmo tempo, é graças àquela convivência secular das duas culturas, graças às suas interações contínuas e mútuas, graças ao movimento dialético entre eles, que nós podemos reconstruir agora, parcialmente, o que aconteceu durante essa passagem progressiva das culturas orais a uma cultura escrita. Encontraremos raramente provas absolutas, mas existe uma imensa variedade de indícios, alusões e reminiscências, que, todos juntos, nos trazem provas e argumentos cada vez mais convincentes. O fragmento do *Auto da Lusitânia* constitui um exemplo do tipo de indícios e alusões que se encontram dentro da literatura escrita.

A questão que queria levantar hoje é a seguinte: como é que se faz a passagem da divisão tradicional do trabalho cultural entre os sexos ao monopólio masculino de todos os gêneros na literatura escrita ocidental? Quer dizer: quais foram as estratégias de apropriação, postas em prática pelos homens, para adaptar esses gêneros femininos com os seus conteúdos e as suas mensagens específicas, aos gostos e desejos masculinos? Essas estratégias, aliás, não foram utilizadas só no caso da apropriação pelos homens de gêneros femininos. São estratégias muito mais radicais, aplicadas pelo homem ocidental em outras situações de dominação e apropriação. Refiro-me, por exemplo, ao aproveitamento da arte africana pelo mundo ocidental ou à introdução de elementos de culturas marginais ou subversivas no discurso oficial dominante. Neste sentido, o estudo do tratamento imposto às tradições orais das mulheres no mundo ocidental, pode servir como modelo para o estudo de todas aquelas formas de apropriação e dominação que o homem ocidental tem imposto aos seres humanos e às culturas que o circundam.

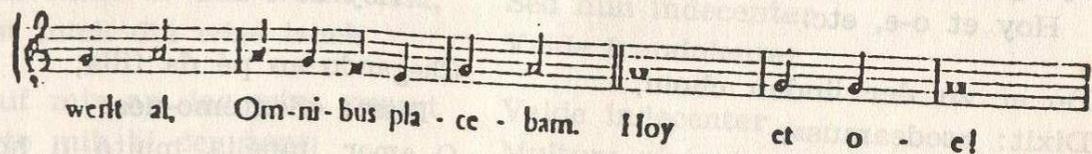
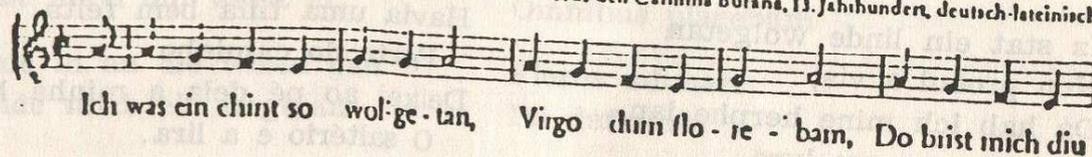
Analisaremos três estratégias de apropriação, a saber:

- o uso da língua duma elite — neste caso o latim — contra os que só falam a língua vernácula;
- a mutilação — pela profanação — dos símbolos e dos ritos que pertencem ao mundo cultural das mulheres;
- a introdução de fragmentos de discurso feminino, tirados do seu próprio contexto, dentro dos quadros de textos pertencentes ao discurso masculino.

Uma cantiga dos Carmina Burana

Ich was ein chint

Aus den Carmina Burana, 13. Jahrhundert, deutsch-lateinisch



Ich was ein chint

Ich was ein chint so wolgetan,
Virgo dum florebam,
Do brist mich diu werlt al,
Omnibus placebam,
Hoy et o-e!
Maledicantur thylie
Juxta viam posite!

Ia wolde ih an die visen gan,
Flores adunare,
Do wolde mich ein ungetan
Ibi deflorare.
Hoy et o-e, etc.

Eu era menina...

Eu era menina bem-feita
Quando era virgem
Todos me louvavam
A todos agradava.
Hoy e o-e
Amaldiçoada tília
À beira do caminho.

Quis ir ao campo
Para cortar flores
Lá um moço grosseiro e desejoso
Quis deflorar-me
Hoy e o-e

Er nam mich bi der wizen hant, Sed num indecenter, Er wist mich diu wise lanch, Valde fraudulentem, Hoy et o-e, etc.	Agarrou a minha mão branca Com certa decência Conduziu-me ao longo do prado Traioeiramente Hoy e o-e
Er graif mir an daz wize gewant Valde indecenter, Er furte mih bi der hant Multum violentem. Hoy et o-e, etc.	Agarrou o meu vestido branco Com muita indecência Arrastou-me pela mão Com muita violência Hoy e o-e
Er sprach, «vrowe, gewir baz! Nemus est remotum Dirre wech, der habe haz! Planxi et hoc totum. Hoy et o-e, etc.	Falou: «Mulher, vamos» O bosque é longe ainda Amaldiçoado caminho Arrependo-me de tudo. Hoy e o-e
Iz stat ein linde wolgetan Non procul a via, Da hab ich mine herphe lan, Tympanum cum lyra. Hoy et o-e, etc.	Havia uma tília bem feita Perto do caminho Deixei ao pé dela a minha harpa O saltério e a lira. Hoy et o-e
Do er zu der linden chom, Dixit: «sedeamus», - Diu minne twanch sere den man - «Ludum faciamus!» Hoy et o-e, etc.	Chegando ao pé da tília, Disse: «Sentemo-nos» O amor impelia muito o homem «Vamos fazer um jogo» Hoy e o-e
Er graif mir an den wizen lip, Non absque timore, Er sprach: «ich mache dich ein wip, Dulcis es com ore!» Hoy et o-e, etc.	Agarrou no meu corpo branco Com certa timidez Falou: «Faço de ti uma mulher Como é doce a tua boca» Hoy et o-e
Er warf mir uf daz hemdelin, Corpore detecta, Er rante mir in daz purgelin Cuspide erecta. Hoy et o-e, etc.	Despiu a minha camisa Desnudou o meu corpo Correu dentro da minha fortaleza Com a lança ereta Hoy et o-e
Er nam den chocher unde den bogen, Bene venabatur! Derselbe hete mich betrogen. «Ludus compleatur!» Hoy et o-e, etc.	Pegou a aljava e o arco Teve caça boa Este homem me enganou O jogo se acabou Hoy et o-e

'Carmina Burana' é o coletivo, indicando canções de vários tipos e gêneros, cantados pelos estudantes e clérigos vagabundos na Europa medieval. Uma coleção dessas cantigas foi consignada por escrito nos séculos XII e XIII. Do ponto de vista formal, a canção é bem característica deste mundo barulhento de semi-intelectuais vagabundos. Falavam as línguas vernáculas e, como a elite intelectual da época, tinham aprendido latim nas escolas da Igreja. A canção mostra de um lado esta familiaridade com o mundo da elite, a metade dela sendo cantada em latim, a outra metade na língua germânica.

Lendo as duas metades separadamente, vê-se logo que são de caráter bem diferente:

Ich was ein chint so wolgetan	Virgo dum florebam
Do brist mich diu werlt al	Omnibus placebam
Ia wolde ih an die wizen gan	Flores adunare
Do wolde mich ein ungetan	Ibi deflorare
Er nam mich bi der wizen hant,	Sed nun indecenter
Er wist mich diu wise lanch	Valde fraudulententer
Er graif mir an daz wize gewant	Valde indecenter
Er furte mih bi der hant	Multum violententer
Er sprach: vrowe, gewir baz	Nemus est retomum
Dirre wech der habe haz	Planxi et hoc totum
Iz stat ein linde wolgetan	Non procul a via
Da hab ich mine herphe lan	Tympanum cum lyra
Do er zu der linden chom	Dixit: sedeamus
Diu minne twanch sere den man	Ludum faciamus
Er graif mir an den wizen lip	Non absque timore
Er sprach: ich mache dich ein wip	Dulcis est com ore
Er warf mir uf daz hemdelin	Corpore detecta
Er rante mir in daz purgelin	Cuspide erecta
Er nam den chocher unde den bogen	Bene venabatur
Derselbe hete mich betrogen	Ludus compleatur

A parte em língua alemã é uma canção narrativa completa: é uma cantiga de mulher que conta a história de uma mulher

jovem e bonita (a *bem talhada e loada* das cantigas portuguesas) que vai ao campo, levando o seu instrumento de música. Trata-se de duas iniciativas amorosas, que são, ao mesmo tempo, ações concretas e simbólicas, e que fazem parte do ritual erótico-mágico tradicional. Senta-se debaixo da tília, uma árvore sagrada, para praticar o ato sexual, que é ao mesmo tempo um ritual para incentivar a fecundidade da mulher. Encontra um homem e tendo confiança no ritual mágico e no caráter sagrado do que está cumprindo, faz amor com ele. O homem entrega-se ao ritual, iniciado pela mulher, como mostra a parte alemã da canção: *er nam mich bi der wizen hant, er wist mich die wise lanch, er furte mih bi der hant, do er zu der linden chom*. Mas, na verdade, ele está enganando a mulher, o que os fragmentos em latim dizem abertamente: *valde fraudulentem e multum violenter*: só quer uma aventura sexual sem compromissos, um *ludus* ou *jogo*, como repete o texto em latim. O homem abusa da boa fé da moça que tem confiança no caráter sagrado e inviolável dos ritos que executa. Abusa dela, viola-a e abandona-a, deixando-a no desespero.

Os homens cantadores, que cantavam esse tipo de canções, cantavam a parte feminina com uma voz exageradamente efeminada, apresentando a parte latina com a sua voz natural. Até hoje em dia, é essa prática que ficou vigente, a interpretação oficial da canção sendo a de que se ridicularizam nela a credulidade e a avidez sexual da mulher!

Comparando agora a canção alemã com o texto em latim, observa-se logo que este não contém uma história ou narrativa. Trata-se de comentários, explicações e pormenores acrescentados ao texto-matriz em alemão e que só têm sentido a partir dele. Mas o discurso de que provêm essas interpolações é bem diferente do que se encontra na canção de mulher. Trata-se:

1. De elementos supérfluos ou exagerações: *omnibus placebam* repete *Do brist nicht diu werlt al* e *flores adunare* é uma expressão simbólica sinônima de *an die wizen gan*.

Assim, acrescentam-se vários elementos, pouco poéticos, que acentuam a atividade agressiva do homem: *valde indecenter* e *valde fraudulentem e multum violenter*. O homem até

acrescenta elementos ridículos, tais como: *dixit: sedeamus* e elementos que, devido à sua improbabilidade, ridicularizam a cena: a jovem deixa o seu instrumento de música, a harpa, à qual o texto latim acrescenta dois outros instrumentos: *tympanum cum lyra*. A presença de três instrumentos todos simbólicos do desejo libidinal da mulher dá a esse desejo dimensões imoderadas e ridículas e serve num certo sentido como legitimação para o estupro que segue!

2. Além disso, o texto em latim contém várias palavras e expressões com conotações exclusivamente e grosseiramente sexuais. Lá onde o texto alemão diz para apresentar a mulher: *chint, vrowe* e *wip*, o texto latim só tem *virgo* (= mulher que ainda não teve contactos sexuais com um homem).

E introduz expressões cruas e grosseiras como *deflorare* e *ludum/ludus* que é na poesia masculina medieval a expressão para indicar o ato sexual sem mais nada. Há também *corpore detecta* e *cuspidē erecta*. Reparem também no jogo de palavras com o verbo alemão *wolde*. É em alemão medieval, como o verbo *querer* em línguas ibéricas, um verbo independente para exprimir o desejo amoroso. Acrescentando o comentário em latim, o cantador masculino transforma-o em verbo auxiliar, num discurso amoroso completamente diferente e violento.

Resumindo, podemos dizer que ao passo que a cantiga de mulher apresenta uma mulher digna que quer praticar ativamente um ritual erótico-religioso, os fragmentos em latim transformam essa mulher — sujeito ativo de seu desejo — em um objeto sexual, violado, vítima da violência masculina e ridiculariza no que constitui, nas comunidades europeias tradicionais, a base da sua dignidade de mulher e do seu poder social.

Foi esta a sorte dos ritos erótico-religiosos praticados pelas mulheres nas sociedades indo-europeias e foi esta a sorte das mulheres praticantes, como veremos agora comparando a cantiga da mãe no *Auto da Lusitânia* e uma cantiga espanhola mais explícita, com uma canção muito célebre da civilização ocidental, criada pelo famoso poeta romântico Goethe.

Na cantiga da mãe encontramos a filha sexualmente ativa que sai da casa, da vila: *Donde vindes?, de lá venho e achei*.

Saiu para encontrar o namorado num lugar sagrado, relacionado magicamente com o amor e a fecundidade da mulher: são *a riba do rio* e o *rosal florido*. O paralelismo do *rosal florido* e depois *granado* avisa-nos simbolicamente de que o ritual erótico-religioso foi cumprido:

Canta:

“Donde vindes, filha,
branca e colorida?
De lá venho, madre,
de ribas de um rio;
achei meus amores
em um rosal florido.
Florido, enha filha,
branca e colorida.”

“De lá venho, madre,
de ribas de um alto,
achei meus amores
num rosal granado.
Granado, enha filha,
branca e colorida.”

A canção espanhola é muito parecida com a portuguesa. É outro diálogo entre mãe e filha sobre o mesmo assunto:

Levantéme, oh madre,
mañanica frida;
fui a cortar la rosa,
[la rosa] florida.
Malo es de guardar.

Levantéme, oh madre,
mañanica clara;
fui cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me pedía;
dile yo un cordone,
dile yo mi cinta.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me demanda,
dile yo un cordone,
dile yo una banda.
Malo es de guardar.

Mas esta cantiga espanhola dá mais pormenores. *Levantéme mañanica fria/clara* é uma expressão simbólica para dizer que a moça se levantou cedo para o encontro com o namorado, geralmente ao pé da fonte ou da ribeira. A mobilidade, a atividade da jovem são acentuadas: *levantéme* e *fui*. Há a mesma gradação que já encontramos na cantiga portuguesa, a saber *rosal florido/granado* e acentua-se mais ainda o papel ativo da mulher. Ao pedido do homem: *prenda me pedía*, reage duma maneira decidida: *dile yo un cordone, dile yo mi cinta e dile yo una banda*.

O famoso poeta romântico alemão Goethe (1749-1832) tirou desse material das tradições orais um *Lied* ou canção que teve um êxito impressionante no mundo europeu. Existem 60 composições musicais ou melodias diferentes para acompanhar o *Lied* e até hoje em dia consta no repertório de quase todos os coros e grupos musicais.

Sah ein Knab ein Röslein stehn
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden,
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihr doch kein Weh und Ach,

O moço viu uma rosinha
rosinha da charneca
Era tão jovem e bonitinha
Correu, para vê-la de perto,

Rosinha, rosinha, rosinha vermelha
Rosinha da charneca.

O moço disse: Vou cortar-te
rosinha da charneca
Rosinha disse: vou espinhar-te
Para de mim sempre lembrar-te
E não vou tolerá-lo
Rosinha, rosinha, rosinha vermelha
Rosinha da charneca.

E o moço selvagem cortou
a rosinha da charneca
Rosinha resistiu, picou
Mas a sua queixa não serviu

Mußt es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot
Röslein auf der Heiden.

Ela teve que tolerá-lo
Rosinha, rosinha, rosinha vermelha
Rosinha da charneca.

Comparando agora esse *Lied* com a cantiga portuguesa e a espanhola, descobrimos mudanças fascinantes. Desapareceu o diálogo da mãe e da filha: os falantes femininos/narradores internos foram substituídos por um narrador externo. Esse narrador é provavelmente o autor que assina o poema, quer dizer, é um narrador masculino. Neste discurso masculino ocorreu uma mudança capital: a 'rosa florida/granada', elemento central do ritual erótico tradicional, e que, dentro dos quadros do ritual tradicional, a mulher como sujeito ativo, iniciador do ritual, devia cortar, transformou-se em metáfora para indicar a própria mulher. Reparemos também no emprego do diminutivo: *Röslein*, *Rosinha*, que é a palavra-chave do poema, repetindo-se 18 vezes em 3 estrofes relativamente breves. Como sabemos, essa alteração do símbolo tradicional da rosa, já se efetuou no discurso masculino medieval: é só lembrar a longa alegoria do *Roman de la Rose* (século XIII) do Guillaume de Lorris e Jean de Meung (*Romance da Rosa*).

Alterou-se também a imagem da jovem cuja grande mobilidade e atividade traía o desejo ansioso de encontrar o namorado. O poeta apresenta-a por meio do verbo *stehen*, estar, o que quer dizer que a ela atribui o princípio passivo, ao passo que ao moço é conferido o do movimento: *lief er schnell*, correu rapidamente, e também o da ansiedade desejosa. Quanto à moça, o tema do desejo ansioso, expresso no levantar-se matinal, é imobilizado também sutilmente: a moça é *morgenschön*, tem a beleza da manhã. Em vez de um sinal de mobilidade, temos aqui a apresentação de uma qualidade, que não tem nada de ativo.

Invertem-se também os papéis dos actores. Na cantiga espanhola é a moça que corta a rosa: é ela que toma as iniciativas amorosas. O moço pede e aceita. A canção alemã diz: *Knabe sprach, ich breche dich*. É o homem que toma a iniciativa e não há reciprocidade, nem rito cumprido juntos. Há oposição, conflito, visto que a mulher resiste, recusa-se: *Ich*

steche dich. As conseqüências do conflito são as que já encontramos também na canção dos *Carmina Burana*: a resistência da mulher não serve para nada; ela é violada. Em todos os textos analisados até agora vimos como a inserção e utilização dos símbolos tradicionais pertencentes aos gêneros femininos num discurso masculino e a sua conseqüente alteração constituem estratégias básicas do esforço que fizeram os homens para se apossarem do mundo cultural das mulheres, a fim de adaptá-lo aos seus próprios gostos e desejos.

Desvendaremos agora os seus mecanismos e conseqüências, comparando uma cantiga de amigo, atribuída a Pero Meogo, com uma cantiga de D. Dinis, que viveu uns 50 anos mais tarde que Pero Meogo.

Levou-s'a louçana,
levou-s'a velida;
vai lavar cabelos
na fontana fria
leda dos amores,
dos amores leda.

Levou-s'a velida,
levou-s'a a louçana;
vai lavar cabelos
na fria fontana
leda dos amores,
dos amores leda.

Vai lavar cabelos
na fontana fria;
passa seu amigo,
que lhi ben queria,
leda dos amores,
dos amores leda.

Vai lavar cabelos
na fria fontana,
passa seu amigo
que a muit'ama,
leda dos amores,
dos amores leda.

Levantou s'a velida,
levantou-s' alva;
e vai lavar camisas
eno alto:
vai-las lavar alva.

Levantou-s'a louçãa,
levantou-s' alva;
e vai lavar delgadas
eno alto:
vai-las lavar alva.

[E] vai lavar camisas;
levantou-s' alva;
o vento lh'as desvia
eno alto:
vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas;
levantou-s' alva;
o vento lh'as levava
eno alto:
vai-las lavar alva.

Passa seu amigo,
que lhi ben queria;
o cervo do monte
a augua volvia,
leda dos amores,
dos amores leda.

Passa seu amigo
que a muit'ama;
o cervo do monte
volvia a augua,
leda dos amores,
dos amores leda.

Pero Meogo

O vento lh'as desvia;
levantou-s' alva;
meteu-s' alva en ira
eno alto:
vai-las lavar alva.

O vento lh'as levava;
levantou-s' alva;
meteu-s' alva en sanha
eno alto:
vai-las lavar alva.

D. Dinis

Nas duas cantigas trata-se de práticas erótico-religiosas bem tradicionais, nas quais as mulheres tomam as iniciativas:

- levantar-se cedo para ir à fonte, como sinal do desejo ansioso do namorado;
- ir à fonte ou ao rio, lugar sagrado para os encontros dos namorados;
- lavar aí camisas ou cabelos, ritual que prepara para o ato sexual e cujo objetivo é favorecer esse contato e a fecundidade da mulher.

Mas depois destes começos bem tradicionais, a intriga das duas cantigas desenvolve-se de duas maneiras bem diferentes. Na cantiga atribuída a Meogo, a jovem efetua com êxito todos os rituais necessários: atrai e seduz o amigo e os dois celebram o ato sexual, o que nos revela a expressão simbólica do cervo (simbólico fálico) que volvia a água.

D. Dinis, ao recriar a cantiga, alterou profundamente o conteúdo erótico-religioso. A moça lava as camisas, mas o vento leva-as e a moça fica furiosa. Em lugar de uma mulher que celebra respeitosamente o velho ritual sagrado, encontramos aqui uma jovem desleixada que não impede ao vento levar a roupa. Aliás, o fenômeno em si não tem nada de natural e é mesmo bem estranho, visto que roupa que se lava torna-se tão pesada que, em geral, o vento não consegue levá-la. A água da ribeira, sim, ela pode, mas o vento não, o que todas as

mulheres/lavadeiras nas comunidades tradicionais sabiam. A anedota em si fornece assim um argumento para concluir que esta cantiga foi recriada por um homem que, como o alfaiate no *Auto da Lusitânia*, não sabe muito bem como se fazem esses trabalhos tradicionalmente executados pelas mulheres.

A reação da jovem também é um pouco estranha e mostra que D. Dinis não tinha conhecimentos suficientes do mundo cultural das mulheres (ou quis mutilá-lo deliberadamente?). Perder a camisa durante o ritual não tornaria a mulher furiosa, mas desesperada, sendo a perda um sinal indubitável de má sorte e infelicidade.

Isso nos leva à conclusão de que D. Dinis, ao recriar esta cantiga, mutilou-a consideravelmente. O ato sagrado foi transformado por ele em um fato banal da vida cotidiana. À jovem mulher que toma iniciativa para um ato sagrado e cumpre como sujeito ativo o ritual, cuja base reside no conhecimento íntimo das forças mágicas da natureza e na confiança que tem a mulher que ela pode utilizar essa força mágica para os seus objetivos, opõe uma moça negligente, estúpida que cede a iniciativa ao vento e se torna vítima das forças da natureza. Transforma a mulher-sujeito competente no ritual mágico — em ator estúpido e ridículo num acontecimento banal.

Tentemos formular algumas conclusões que terão de ficar bem provisórias. Tornou-se claro que para analisarmos as cantigas que a gente canta e os amores que a gente quer, é preciso elaborar um questionamento especificado segundo os sexos. Vimos que essa diversificação tem conseqüências fundamentais para a nossa compreensão da representação da mulher como ator/agente da canção de amor. Sujeito ativo e competente nas cantigas cantadas por mulheres, transformou-se em objeto sexual nas imitações das mesmas cantigas feitas por homens.

Integramos essas transformações dentro dos quadros duma transformação muito mais ampla, a do processo secular durante o qual se impôs no mundo europeu, uma nova divisão

do trabalho entre os sexos, baseada na separação radical da vida pública e privada. Naquele processo as mulheres perderam progressivamente os lugares e destaque que ocupavam em vários setores da vida econômica, perdendo também aos poucos o seu mundo cultural que era distinto e separado do dos homens.

Estudamos um episódio da longa história dessa mudança cultural, a qual resultou na monopolização da expressão literária pelos homens. Foi o episódio que, segundo as teorias elaboradas por Imre Katona, em si era muito normal nas tradições orais indo-européias: em 10 por cento dos casos estudados um dos sexos (neste caso os homens) imitavam gêneros do outro sexo, introduzindo ligeiras transformações. Usaram várias estratégias estilísticas e retóricas, tais como o exagero, a ironia, a ridicularização, a transformação de símbolos concretos em metáforas abstratas e outras, para transformarem, nas suas imitações, as mulheres em objetos passivos e incompetentes ou estúpidos.

É neste ponto que interveio a tecnologia da escrita, obscurecendo a nossa visão desses fenômenos literários. Foram, globalmente, essas visões masculinas que ficaram consignadas por escrito e, por isso, conservadas no cânon do que é agora 'A Literatura'. As versões originais das mulheres perderam-se ou sobreviveram nas tradições orais, marginalizadas e desprezadas cada vez mais no mundo europeu, na medida em que a elite intelectual e burguesa conseguia impor a sua ordem política e cultural às outras camadas e classes da sociedade.

Foi assim que nasceu essa versão da história da literatura ocidental que a apresenta como uma história de obras escritas e quase exclusivamente masculinas, originando uma historiografia dessa literatura que se baseia no pressuposto de que a literatura ocidental se compõe de uma longa série cronológica, ininterrupta, de obras escritas por uma elite intelectual masculina, desde a Antigüidade grega de Homero até os nossos dias. Uma só tradição, um só cânon, uma só literatura.

Ora, quem partir do ponto de vista da mulher e das tradições orais vernáculas, se dá conta logo do fato de que essa

história convencional é uma construção bem artificial, cheia de contradições, vazios e rupturas. Sublinhando a unicidade e a superioridade da cultura escrita, ela permitiu marginalizar as tradições orais, tanto as dos homens como as das mulheres, e apresentar o monopólio duma sociedade europeia, como um fato natural e universal. Permitiu ao mesmo tempo ocultar o fato de que esse monopólio (e as obras que gerou), não se baseia só na superioridade intelectual — e quase extra-temporal — dos artistas, mas é também o produto e o resultado de lutas e conflitos seculares entre os sexos e as classes sociais. Esta visão crítica da história da literatura convencional impõe às mulheres uma tarefa difícil mas fascinante: a da desconstrução radical dessa historiografia. Essa desconstrução comportará ao menos três etapas, como tentei ilustrar. Começará por uma releitura dos textos, tanto primários como secundários, de um ponto de vista especificado segundo os sexos. Em seguida, essa releitura permitirá detectar as contradições e as lacunas nas interpretações e teorias vigentes, e desvelar os interesses masculinos que estão por trás. Fornecerá também, numa terceira etapa, os elementos para mostrar quais foram os interesses políticos e sociais, as lutas pelo poder dos que compuseram essas canções, dos que os imitaram, dos que os incluíram no cânon.

E, finalmente, teremos que reconstruir a história da literatura, não como uma história retilínea de Homero até agora, mas com uma visão de muitas histórias de muitas evoluções parecidas que se produziram em todos os países do mundo ocidental onde, em épocas e situações diferentes, as tradições orais foram substituídas pela tradição escrita, depois imprimida, e as tradições das mulheres ingeridas pela cultura masculina.*

* Este trabalho foi amplamente debatido pela Prof^a Elza Miné (USP), Prof^a Heloísa Buarque de Hollanda (CIEC-UFRJ) e pela Prof^a Luzilá Gonçalves Ferreira (UFPE). Tendo em vista a quantidade e a extensão das intervenções e a inexistência de um texto escrito por cada debatedora, foi impossível registrar, nesta publicação, o referido debate. (Nota da Organizadora).

NOS PRIMÓRDIOS DO FEMINISMO BRASILEIRO: DIREITOS DAS MULHERES E INJUSTIÇA DOS HOMENS

CONSTANÇIA LIMA DUARTE

Universidade Federal de Rio Grande do Norte

Quando pensamos na história da luta feminina em busca de seus direitos, várias são as nomes de mulheres que nos ocorrem. Bertha Lutz, Jessilma Alvaros de Azevedo, Luciana de Abreu, Francisca Senhorinha da Mota Diniz, Prescilliana Duarte de Almeida, Joana Paula Mauço de Noronha, por exemplo, são apenas algumas delas.

MESAS-REDONDAS

Mas se recusamos ainda mais e tentamos alcançar as primeiras páginas dessa história, um nome logo se destaca e se impõe: Nísia Floresta Brasileira Augusta. A esta mulher devemos as primeiras e mais importantes páginas dessa luta, pela coragem revelada em seus escritos e pelo meditarismo e ousadia de suas idéias.

Nísia Floresta publicou diversos livros sobre a mulher, mas quero tratar aqui apenas do seu primeiro, justamente aquele que ela intitulou provocativamente *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*.

Quando a primeira edição desse livro surgiu a 157 anos atrás (1832), em Recife, Nísia tinha 22 anos e a grande maioria das mulheres brasileiras via o casamento no mais redobrado dos preconceitos, sem que

A mulher na literatura e na história

o casamento sempre a via como uma obrigação. Uma informação de que se trata de um livro publicado no famoso panfletista inglês de Mary Wollstonecraft, *Declaration of the rights of women*. No ano seguinte, 1833, teve edição do livro

NOS PRIMÓRDIOS DO FEMINISMO BRASILEIRO: DIREITOS DAS MULHERES E INJUSTIÇA DOS HOMENS

CONSTANCIA LIMA DUARTE

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Quando pensamos na história da luta feminina em busca de seus direitos, vários são os nomes de mulheres que nos ocorrem. Bertha Lutz, Josefina Álvares de Azevedo, Luciana de Abreu, Francisca Senhorinha da Mota Diniz, Presciliana Duarte de Almeida, Joana Paula Manso de Noronha, por exemplo, são apenas algumas que poderiam ser citadas.

Mas se recuamos ainda mais e tentamos alcançar as primeiras páginas dessa história, um nome logo se destaca e se impõe: Nísia Floresta Brasileira Augusta. A esta mulher devemos as primeiras e mais importantes páginas dessa luta, pela coragem revelada em seus escritos e pelo ineditismo e ousadia de suas idéias.

Nísia Floresta publicou diversos livros sobre a mulher, mas quero tratar aqui apenas do seu primeiro, justamente aquele que ela intitulou provocativamente *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*.

Quando a primeira edição desse livro surgiu a 157 anos atrás (1832), em Recife, Nísia tinha 22 anos e a grande maioria das mulheres brasileiras vivia enclausurada no mais recôndito dos preconceitos, sem qualquer direito que não fosse o de ceder e aquiescer sempre à vontade masculina. Na capa estava a informação de que se tratava de uma tradução do famoso panfleto inglês de Mary Wollstonecraft: *Vindication of the rights of woman*. No ano seguinte, 1833, nova edição do livro

vinha à luz em Porto Alegre, para onde sua autora havia se transferido. E, em 1839, já no Rio de Janeiro, mais outra é anunciada pela imprensa.

O texto revolucionário de Mary Wollstonecraft tinha sido publicado em Londres em 1792, como uma resposta à Declaração Universal dos Direitos do Homem. Neste mesmo ano surgiu a tradução francesa e, nos anos seguintes, diversas outras edições. Rapidamente o livro se tornou conhecido e repercutiu pela Europa e Estados Unidos, consagrando o nome de sua autora como a pioneira na defesa dos direitos da mulher.

Quatro décadas mais tarde seria a vez de Nísia Floresta inscrever seu nome nesta história, ao fazer a tradução livre deste livro, baseada na versão francesa. E aí está a grande questão. Na verdade, Nísia Floresta não realiza uma tradução no sentido convencional, do texto da feminista. Ela realiza sim, um outro texto, o seu texto sobre os direitos das mulheres.

Mary Wollstonecraft lhe deu a motivação ao colocar em letra impressa questões pertinentes à mulher inglesa, voltadas naturalmente para o público de seu país. Nísia empreende então uma antropofagia libertária e, poderíamos ainda acrescentar: não como opção, mas até como uma fatalidade histórica. Na deglutição geral das idéias estrangeiras aqui chegadas, era comum promover-se uma acomodação das mesmas ao cenário nacional. É o que ela faz. Assimila as concepções de Mary e devolve um outro produto, pessoal, em que cada palavra é vivida, em que os conceitos surgem das páginas como algo visceral, extraído da própria experiência e mediadas pelo intelecto.

Não é, portanto, o texto inglês que se conhece ao ler estes *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*. Ainda está para ser feita a sua tradução em língua portuguesa. Temos sim, nesta tradução livre, talvez o texto fundante do feminismo brasileiro, se o vemos como uma nova escritura, ainda que inspirado na leitura de outro. Vejo-o como uma resposta brasileira ao texto inglês: a nossa autora se colocando em pé de igualdade com a Wollstonecraft e até com o pensamento euro-

peu, cumprindo o importante papel de elo entre as idéias e a realidade nacional.

Em sua essência, os *Direitos das mulheres* de Nísia Floresta se encontram com os *Rights of woman* de Mary Wollstonecraft, tanto na denúncia da mulher como classe oprimida, como na reivindicação de uma sociedade mais justa, em que ela seja respeitada e tenha os mesmos direitos. Também são pontos comuns a denúncia da superioridade masculina apoiada na força física, a valorização da função materna, a educação como o meio eficaz de promoção feminina e o aparato filosófico de feição iluminista. No mais, os textos se distanciam tomando cada qual o seu rumo, segundo as motivações das autoras, o público a que se destinavam e as peculiaridades da condição feminina num e noutro lugar.

Por exemplo: enquanto a feminista inglesa dedica seu livro ao senhor Talleyrand-Périgord — o antigo bispo de Autun e líder moderado da Revolução Francesa — não exatamente para homenageá-lo, mas como forma de lhe responder e contestar suas idéias sobre a educação feminina, Nísia Floresta dedica seus *Direitos às mulheres brasileiras e aos jovens acadêmicos de seu tempo*. É fácil entender porquê. Às mulheres porque é delas que trata e por elas escreve. E aos acadêmicos brasileiros porque, afinal de contas, eram eles os representantes legítimos da elite pensante do país, aqueles que poderiam, se quisessem, mudar os rumos dos acontecimentos. Foi desta geração, sabemos bem, que saíram os abolicionistas, os republicanos e também uns poucos — bem poucos — defensores dos direitos da mulher.

Já na *Introdução* encontramos algumas das questões que são desenvolvidas nos capítulos seguintes. Nísia identifica no *costume* e no *preconceito* o cerne do problema e procura atacá-lo de todas as formas, utilizando todos os argumentos de que é capaz. Os homens são de imediato identificados como os manipuladores desta tirania, até porque tiram proveito da situação. A autora exige sempre que eles apresentem as *provas* ou os *títulos* que comprovem sua superioridade sobre as mulheres.

c) Extrapolando o raciocínio de Mary Wollstonecraft, Nísia Floresta tenta inverter a relação: antes, as mulheres eram inferiores socialmente; ela agora quer provar a superioridade feminina frente aos homens. Superioridade essa, diga-se de passagem, que o "sexo invejoso e pouco generoso" reconhece, mas oculta, para melhor dominar através da força física.

Como descendente intelectual do século das luzes, a autora lança mão de conceitos e doutrinas iluministas — tão difundidas no Pernambuco de seu tempo — para melhor fundamentar seus argumentos e construir a coerência, por ela exigida.

d) Vemos, então, em seu texto, desfilarem inúmeros conceitos como Moral, Verdade, Virtude, Modéstia, entendidos conforme os estóicos os definiram, bem como a ênfase no uso da razão como o melhor método para se chegar à verdade. Os ideais de dignidade e valor humano, formulados pelos iluministas, estão presentes no texto nisiano, assim como a pregação da doutrina Utilitarista, muito cara aos ilustrados.

Em seu texto, Nísia como que arma um jogo: Mulher versus Homem (a partir mesmo do título: *Direitos das Mulheres versus Injustiça dos Homens*), e joga por nós. Lançando mão de verdadeiros passes de mágica, transforma cada *handicap* em "vantagem" para a mulher e até a "delicadeza" em superioridade. A mágica que utiliza tem um nome: Retórica, que, praticada com surpreendente habilidade, inverte e subverte tudo, desmontando aos poucos a argumentação e acusações masculinas.

Nísia Floresta questiona, em 1832, o porquê de não haver mulheres ocupando cargos de comando, tais como de general, almirante, ministro de estado e outras chefias. Ou ainda, porque não estão elas nas cátedras universitárias, exercendo a medicina, a magistratura ou a advocacia, uma vez que têm a mesma capacidade que os homens. Como se vê, ela vai fundo em suas intenções de acender o debate e de abalar as eternas verdades de nossas elites patriarcais.

E, assim, à medida que nos deixamos envolver pelo discurso nisiano, maior se torna nossa admiração por esta figura

inovadora e audaciosa. Se Mary Wollstonecraft foi a primeira na Grã-Bretanha a defender os direitos da mulher, no cenário nacional coube a Nísia Floresta o privilégio de praticamente deflagrar a formação de uma consciência feminista. Se considerarmos a contribuição nisiana a esse processo, seu papel de fundadora e sua trajetória militante, num momento histórico de verdadeiro obscurantismo em relação aos direitos femininos, seus vacilos, contradições e certas posturas que hoje interpretaríamos como ingênuas e pueris, afiguram-se menores, diante do aspecto pioneiro de sua obra.

No momento em que se pesquisa e se constrói a história intelectual da mulher brasileira, é hora de dar a Nísia Floresta o lugar de destaque que ela de fato merece e reconhecer o ineditismo de seus escritos. A autora — que tão longe iria em sua trajetória de vida — foi sim uma mulher “educada” entre as que surgiram no Brasil patriarcal e também uma das raras mulheres de letras de seu tempo. Mas foi mais ainda. Nísia Floresta foi também uma brasileira erudita e “ilustrada”, como bem poucas em nossa história.

ESCRITORAS NEGRAS: Buscando sua história

MARIA LÚCIA DE BARROS MOTT
Universidade de São Paulo

material da mulher →
É difícil não se impressionar com a produção literária das mulheres americanas negras do passado, se comparadas com a das brasileiras: foi lançada recentemente nos Estados Unidos uma coleção composta de 30 volumes escritos no século XIX, *The Schomburg Library of Nineteenth Black-Women Writers*, que reúne poesia, ficção, memórias, diários e ensaios.

Esta coleção, organizada por Henry Louis Gates Jr. é resultado de uma pesquisa iniciada ainda em 1980, com o objetivo de recuperar a escrita das mulheres negras americanas. Até o momento foram localizados cerca de 12 mil textos de ficção, 18 mil poemas e 40 resenhas, publicados entre 1827 e 1940.

→ Segundo o crítico Eric J. Sundquit, do *The New York Times Book Review* (03-07-1988), os trabalhos incluídos nesta coleção têm valor literário desigual. Ressalta porém a importância e o caráter precursor de alguns deles, como a coletânea de ensaios feministas escritos pela educadora Anna Julia Cooper, que defendia uma consciência afro-americana autônoma e a ficção de Pauline Hopkins, favorável a um feminismo pan-africanista.

Dentre estes 30 volumes incluem-se 12 memórias de ex-escravos e de libertas, como a de Harriet Jacobs, *Incidentes na vida de uma escrava contados por ela mesma*, traduzido para o português e publicado pela editora Campus, em 1988.

O livro mais antigo escrito por uma mulher negra nos EUA, data ainda do século XVIII, *Poems of various subject*, de Phillis Weatley, publicado em 1773.

No Brasil o livro mais antigo, que se tem notícia, escrito por uma mulher negra, seria o de Rosa Maria Egipciana da Vera Cruz, se não tivesse sido destruído por seu confessor quando a escrava foi acusada em 1763 de heresia e falsa santidade. Segundo seu biógrafo Luiz Mott,¹ o livro possuía mais de 200 páginas, versava sobre as visões e pensamentos de Rosa, e tinha o título *Sagrada Teologia do Amor Divino das Almas Peregrinas*.

Assim como Phillis Weatley, Rosa nasceu na África e foi trazida para o “novo-mundo” como escrava. Phillis tinha 8 anos e Rosa, apenas 6 anos.

Quando foi presa pela Inquisição, Rosa afirmou que era natural da Costa de Mina, e da nação courana. Aportou no Rio de Janeiro em 1725, onde permaneceu até os 14 anos, sendo aí deflorada pelo antigo proprietário e posteriormente vendida para Minas onde viveu por quase duas décadas como meretriz. Devido às suas possessões e visões, a escrava foi examinada por uma junta de teólogos e exorcistas, sendo considerada embusteira e por isso açoitada. Temendo novas represálias mudou-se para o Rio de Janeiro, levada pelo seu confessor, ex-exorcista e co-proprietário, onde fundaram o Recolhimento do Parto, em 1751. As visões e profecias de Rosa continuaram, devotos disputavam suas relíquias, até que o então bispo do Rio de Janeiro mandou que fosse presa e enviada para Lisboa a fim de ser interrogada pela Inquisição.

O fato de Rosa não só saber escrever — aprendeu a escrever e a ler com mais de 30 anos, obrigada por visão celestial —, como o de ter iniciado um livro, deve ter tido enorme repercussão junto a seus fiéis pois consta que havia um quadro, no altar do Recolhimento do Parto no Rio de Janeiro, repre-

¹ Sobre Rosa, ver o artigo de Luiz Mott, no *D.O. Leitura*, julho de 1987. Aproveito para agradecer ao autor as informações e a bibliografia sobre algumas das escritoras aqui citadas.

sentando sua figura com o Menino Jesus no colo e uma pena (caneta) na mão.

Quanto à possibilidade do livro de Rcsa vir a ser impresso, esta já seria uma outra história: Portugal proibia a existência de gráficas no Brasil, como os livros no período, antes de serem impressos, precisavam da autorização do Santo Ofício.

Até meados do século XIX, o Brasil parece não ter conhecido nenhuma romancista nativa. Alguns autores consideram Teresa Margarida da Silva e Orta (1711 e 1712-1793), autora de *Aventuras de Diófanes* (1752), como sendo a nossa primeira romancista, afirmativa que considero exagerada pois ela, embora tenha nascido em São Paulo, teve toda sua formação em Portugal, onde viveu desde os 4 anos de idade e onde estudou, se casou, teve seus 12 filhos, enviuvou, foi presa e morreu.

Pelo lado materno, Teresa possuía ascendência negra. Ernesto Ennes (1944), seu principal biógrafo, afirma que a ascendência negra de D. Catarina (mãe da escritora) remontava ao 6º ou 7º grau, segundo o capitão Matias de Oliveira e João de Toledo Castelhana, "que assim o atestaram e juraram".

Talvez esteja aí, na própria biografia de Teresa Margarida, a primeira dificuldade com a qual vai se deparar o pesquisador ou a pesquisadora interessada em literatura negra no Brasil, e que eventualmente venha a continuar esta pesquisa: quem considerar como escritora negra: quem tem ascendência negra, como Teresa Margarida? Quem tem ascendência negra e aparenta ser negra? Quem tem aparência e ascendência e se vê como tal? Ou ainda: quem além da ascendência, aparência, se vê como negra e escreve sobre temas negros? Voltarei a estas questões no decorrer da comunicação.

Para alguns autores, Maria Firmina dos Reis, autora de *Ursula* (1859, 1975), seria a nossa primeira romancista. Caso esta afirmativa seja comprovada, a primeira romancista brasileira seria mulata — ou negra como preferem os militantes do Movimento Negro —, como aliás o precursor do romance brasileiro, Teixeira e Souza.

Maria Firmina dos Reis nasceu em 1827, em S. Luis do Maranhão. Os pais da escritora, segundo seu biógrafo Nascimento de Moraes Filho² (s.d.), não eram casados. A menina passou a infância com a mãe e a irmã, na casa da avó. Teve uma infância "freirática", fechada, relacionando-se apenas com familiares, vivendo, posteriormente, na casa da tia, que era de mais posses. Embora nunca tenha casado, teve alguns filhos adotivos. Aos 22 anos, apresentou-se no concurso para uma vaga da cadeira de primeiras letras, na cidade de Guimarães. Obtida a aprovação, tornou-se professora por vários anos, recebendo o título de Mestra Régia.

Com pouco mais de 30 anos, em 1859, Maria Firmina publicou *Ursula*, sem contudo colocar o seu nome na capa, escondendo-se sob o pseudônimo de "uma maranhense". O livro conta a história de um amor infeliz entre uma órfã e um bacharel de Direito. O negro, enquanto escravo, tem presença marcante no livro. Embora a escravidão não seja o assunto principal do romance, os escravos têm um papel importante na trama, possuem uma história, um passado, além de sentimentos nobres.

A narradora denuncia a violência do sistema escravista e questiona a sua legitimidade. Os escravos eram arrancados da terra natal, transportados como animais nos navios negreiros, reprimidos sadicamente em caso de justa revolta, e separados de suas famílias, sem respeito algum aos seus sentimentos. Trabalhavam sem descanso, nem alimentação, roupas ou moradia adequadas. O já difícil cotidiano vivido pelo escravo se tornava pior devido às arbitrariedades sem limites praticadas pelos proprietários.

É preciso lembrar a posição corajosa de Maria Firmina ao denunciar a ilegitimidade e violência da escravidão justa-

² O romance *Ursula* foi recentemente reeditado pela Editora Presença, em co-edição com o MinC, Pró-Memória e INL. O escritor Nascimento Moraes Filho, em *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*, faz uma biografia da autora e transcreve alguns dos seus trabalhos. Norma Telles também se refere à escritora em sua tese de doutoramento intitulada *Encantações* e recentemente foi publicado um artigo sobre Maria Firmina, de Luiza Lobo, a que, infelizmente, ainda não tive acesso.

Luiza Lobo
Norma Telles
Nadia Gotlieb

mente no Maranhão, província que era considerada como sendo fortemente escravista. O fato de o vilão da história — aquele que persegue a irmã, mata o cunhado e o pretendente da sobrinha — ser o pior e mais cruel dos senhores, não quer dizer que a escravidão seja legítima para os escravos que possuem um bom senhor ou uma boa senhora. Túlio e Suzana, escravos de Luiza B., proprietária boa e compreensiva, não aceitam sua condição de “miseros cativos”.

*ideias
sobre a
escravidão*

Maria Firmina situa-se ao lado daqueles autores que condenam a escravidão porque ela era contrária às leis de Deus e que acreditavam que o negro, apesar dos anos vividos sob o cativo, não tinham perdido as suas qualidades naturais. Difere neste ponto de autores contemporâneos, como Macedo, que condenavam a escravidão, dentre outras razões, porque ela corrompia o escravo e conseqüentemente contaminava a família branca.

A militância de Maria Firmina foi além da escrita: recusava-se a andar de palanquim pois acredita que “negro não era animal para se andar montada nele!”.

Publicou, ainda, um livro de versos românticos e compôs letra e música de gosto popular, como hinos, valsas e autos para pastoral e bumba-meu-boi. Já nonagenária, morreu na casa de uma ex-escrava.

2) → Continuando a lista das escritoras negras do século XIX, incluiríamos Luciana de Abreu, caso sejam comprovados os dados fornecidos por militantes do Movimento Negro de Porto Alegre, que a escritora era negra.

Andradina de Oliveira, escritora também gaúcha, em uma pequena biografia de Luciana de Abreu, assim descreveu os traços da conterrânea: “rosto moreno pérola, grandes olhos dulcorosos, fronte emoldurada por cabelos escuros” (Laytano, 1949). Moreno pérola seria um eufemismo para se referir à cor mulata da escritora?

Nascida em Porto Alegre, em 1847, filha de pais incógnitos, Luciana foi colocada na roda dos expostos da Santa Casa de Misericórdia. No livro da Irmandade de S. Miguel das Almas, que registra a sua morte, no item cor, aparece como sendo

de cor branca (também Machado de Assis foi tido como sendo branco no seu atestado de óbito). A tradição oral, guardada por ex-alunos e mestres da Escola Luciana de Abreu, e que me foi transmitida por Jussara Ávila, do Movimento Negro de Porto Alegre, refere-se porém a sua ascendência negra.³

Adotada por um guarda livros, teve sua inteligência reconhecida pela família, que supria a curiosidade da menina com livros emprestados. Aos sete anos foi para a escola, e após completar o curso primário, aí permaneceu como assistente da professora. Já mãe, formou-se professora e concorreu para uma vaga no ensino público, sendo preterida apesar da brilhante colocação. Esta não foi a primeira vez que Luciana se viu desencorajada de continuar suas aspirações intelectuais: foi alvo de chacota de suas colegas de classe quando souberam que escrevia um romance. Qual a razão destas atitudes hostis? Talvez não estivessem relacionadas com o preconceito existente na nossa sociedade que discrimina não somente as mulheres inteligentes, como os negros e todos aqueles considerados de origem dita duvidosa?

Luciana fez conferências no *Partenon Literário*, sociedade que agregava intelectuais, defendendo a educação da mulher e a emancipação gradual dos escravos. Isto, em 1873, sete anos antes de morrer.⁴ Morreu em 1880.

Se até aqui falei de escritoras pouco conhecidas e menos ainda festejadas nacionalmente, destacarei agora Auta de Souza, cujo livro *Horto* teve três edições, entre 1901 e 1936, e recebeu preciosos elogios da crítica, não sendo esquecida nas histórias da literatura e nas antologias, como em geral acontece com as demais escritoras brasileiras.

Apesar do belo retrato da autora, que ilustra o seu livro *Horto*, deixar à mostra as origens da escritora, alguns biógra-

³ Correspondência de Jussara Ávila. Porto Alegre, 05-01-1988.

⁴ Pedro Maia Soares faz referência à conferencista num artigo sobre as escritoras gaúchas, publicado na coletânea *Vivência*, editado pela Fundação Carlos Chagas e Brasiliense, em 1980. Aproveito para agradecer ao autor todo o material que gentilmente vem me fornecendo ao longo destes anos.

fos tentam ocultar a sua ascendência negra, como se fosse um dado negativo. Por que agiriam assim? Por que “comprometeria” a posição social da família que pertencia à elite local, ou porque colocaria em questão o valor da poetisa? Por outro lado, certos críticos têm reservas em considerá-la como sendo uma escritora negra ou afro-brasileira, pelo fato de não se referir a assuntos ou personagens negros em seus escritos.

Nascida no Rio Grande do Norte, Auta era filha de um conhecido comerciante local, e ficou órfã muito jovem. Sua educação foi feita num colégio de freiras em Pernambuco, onde leu os místicos e aprendeu francês. Já doente, com tuberculose, voltou para a casa da avó, onde completou sua formação através dos livros obtidos na biblioteca do irmão, também poeta (Carvalho, 1971).

Auta de Souza morreu com apenas 24 anos, em 1901, ano da publicação do seu único livro. A sua poesia permaneceu viva na memória popular transformando-se em cantigas “anônimas”.

4) No mesmo ano de 1901, nascia em Florianópolis Antonieta Barros, que viria a ser professora, jornalista, escritora e primeira mulher eleita para a Assembléia Legislativa de seu Estado, em 1934.

Pouca coisa sabemos da infância e da família de Antonieta Barros. Órfã de pai, foi criada pela mãe de quem recebeu as primeiras lições de conduta e relacionamento humano. Dados os limitadíssimos recursos materiais, teve de esperar alguns anos para ingressar no curso Normal. Formada professora, fundou um curso de alfabetização gratuito, que funcionou por cerca de 40 anos e sobreviveu vários anos além da sua morte. No ensino médio, lecionou Português e Psicologia. Foi diretora do Instituto de Educação e do Colégio Dias Velho. Filiada ao Partido Liberal, foi eleita deputada estadual em 1934 e, em 1947, pelo antigo PSD, participou novamente da Assembléia Estadual. Morreu aos 51 anos, em 1952 (Bittencourt, 1970).

Antonieta escreveu na imprensa do seu Estado, utilizando o pseudônimo de Maria da Ilha. Fundou e dirigiu o jornal A Semana (1922-1927) e Vida Ilhoa (1930). Os artigos publi-

cados no jornal República foram reunidos e editados em forma de coletânea, em 1937, recebendo o nome de Farrapos de Idéias (1971). Referem-se a aspectos da vida cotidiana da cidade, comentários sobre ocorrências nacionais e, principalmente, a ensinamentos de cunho moral. Aí, dentro dos limites cristãos, encontramos uma Antonieta preocupada com o pacifismo, com a necessidade de uma campanha nacional pela alfabetização, com as diferenças sociais e com os papéis sexuais.

5) Em Diário de Bitita (1986), a mineira Carolina Maria de Jesus diz não ter certeza se nasceu em 1914 ou na década de 20. Neta de escravos, não conheceu o pai que "tocava violão e não gostava de trabalhar". Criada pela mãe, passou toda sorte de necessidades, sendo obrigada a abandonar a escola primária para acompanhá-la quando foi trabalhar numa fazenda. Já alfabetizada, lia tudo que lhe emprestavam: a Bíblia, romances, como A Escrava Isaura, livros de história, etc. Perambulou por várias cidades do Sul de Minas Gerais — nasceu em Sacramento — e do Oeste paulista a fim de tratar das pernas doentes, empregando-se como doméstica. Foi trazida para São Paulo, por uma patroa, para trabalhar como empregada.

No livro Quarto de Despejo (s.d.), já encontramos Carolina vivendo na favela do Canindé, em São Paulo, mãe de três filhos e sobrevivendo com o dinheiro obtido pela venda de papéis e outros objetos encontrados no lixo.

Com o sucesso deste livro, que teve várias edições e foi traduzido em mais de 20 países, obteve enorme espaço na imprensa, comprou uma casa de alvenaria, viajou por vários estados e mesmo países, participou de inúmeros programas de televisão, chegando a comprar um terreno lá para os lados de Parelheiros (Grande São Paulo), onde formou um pequeno sítio e morou até o fim da vida, em 1977.

Até hoje, algumas pessoas olham com reservas a obra de Carolina, negando inclusive a autoria de seus livros, atribuindo Quarto de Despejo ao jornalista Audálio Dantas. Esta não é a primeira vez que o livro de uma escritora negra tem a autoria atribuída ao apresentador da obra. Lembramos aqui

Procurar livro Antonieta Barros - Farrapos de Idéias 49
(1971) Florianópolis. 2ª ed.

Passa seu amigo,
que lhi ben queria;
o cervo do monte
a augua volvia,
leda dos amores,
dos amores leda.

Passa seu amigo
que a muit'ama;
o cervo do monte
volvia a augua,
leda dos amores,
dos amores leda.

Pero Meogo

O vento lh'as desvia;
levantou-s' alva;
meteu-s' alva en ira
eno alto:
vai-las lavar alva.

O vento lh'as levava;
levantou-s' alva;
meteu-s' alva en sanha
eno alto:
vai-las lavar alva.

D. Dinis

Nas duas cantigas trata-se de práticas erótico-religiosas bem tradicionais, nas quais as mulheres tomam as iniciativas:

- levantar-se cedo para ir à fonte, como sinal do desejo ansioso do namorado;
- ir à fonte ou ao rio, lugar sagrado para os encontros dos namorados;
- lavar aí camisas ou cabelos, ritual que prepara para o ato sexual e cujo objetivo é favorecer esse contato e a fecundidade da mulher.

Mas depois destes começos bem tradicionais, a intriga das duas cantigas desenvolve-se de duas maneiras bem diferentes. Na cantiga atribuída a Meogo, a jovem efetua com êxito todos os rituais necessários: atrai e seduz o amigo e os dois celebram o ato sexual, o que nos revela a expressão simbólica do cervo (simbólico fálico) que volvia a água.

D. Dinis, ao recriar a cantiga, alterou profundamente o conteúdo erótico-religioso. A moça lava as camisas, mas o vento leva-as e a moça fica furiosa. Em lugar de uma mulher que celebra respeitosamente o velho ritual sagrado, encontramos aqui uma jovem desleixada que não impede ao vento levar a roupa. Aliás, o fenômeno em si não tem nada de natural e é mesmo bem estranho, visto que roupa que se lava torna-se tão pesada que, em geral, o vento não consegue levá-la. A água da ribeira, sim, ela pode, mas o vento não, o que todas as

Ruth tem publicado, além de romances, livros de estudos de folclore e participado da elaboração de inúmeros dicionários e enciclopédias sobre variados assuntos, além de livros de medicina popular. Atualmente, ainda leciona no ensino público. Em entrevista afirmou que nunca sofreu discriminação, nem como mulher, nem como negra. Tem pesado, porém, sobre Ruth Guimarães a mesma discriminação sofrida por Auta de Souza e por vários autores negros: o de não ser comprometida, através de seus escritos, com a defesa e a projeção dos afro-brasileiros.

Para encerrar este levantamento preliminar sobre as escritoras negras, anteriores ao Movimento Negro organizado dos anos 70 e sobretudo dos anos 80, quero destacar duas autoras sobre as quais temos pouquíssimas informações biográficas, apesar de uma delas, Vera Teresa de Jesus, ter escrito *Ela e a reclusão* (1965), livro onde narra suas memórias desde a infância até os anos vividos na marginalidade e na prisão.

Vera foi criada apenas pela mãe, até por volta dos 10 anos, na cidade de Tupã, interior de São Paulo, quando foi "dada" para uma família, para quem passou a trabalhar e de onde fugiu. Internada no Juizado de Menores por furto, após uma fuga, recebeu tratamento "psiquiátrico" com direito a choque, injeções, etc. Em 1949, foi colocada em liberdade por bom comportamento. Trabalhou numa creche, foi empregada doméstica e prostituta, acabando por ser presa como ladra. Viveu cerca de 10 anos nas prisões do Rio de Janeiro e São Paulo. Saindo da prisão, trabalhou como costureira e tornou-se, no dizer do poeta Eduardo de Oliveira,⁵ uma verdadeira "rábula", ajudando ex-presidiários, seja por seus conhecimentos no trato com as leis, seja com o dinheiro obtido através da venda do seu livro.

De Anajá Caetano, autora de *Negra Efigênia, paixão do senhor branco* (1966), tenho menos informações ainda: parece ser natural da cidade de São Sebastião do Paraíso, sul de

⁵ Agradeço ao poeta as informações sobre as escritoras Vera Teresa de Jesus e Anajá Caetano.

Minas Gerais, onde teve como tutor o historiador José de Souza Soares.

O livro de Anajá foi publicado em 1966, sendo dedicado a John Kennedy, pela sua luta contra os preconceitos raciais. A história remonta ao final do século XVIII e relata a ocupação e a expansão agrícola do Sul de Minas, até o 13 de Maio. Efigênia, escrava de uma senhora cruel, foi raptada para ser esposa de um proprietário que, anos antes da Abolição, já havia transformado os escravos em colonos.

Para Anajá, a escravidão não destruiu a cultura dos escravos, nem mesmo suas lideranças nativas. Cultura e liderança eram reconhecidas pelos brancos. A crueldade do sistema centraliza-se quase que exclusivamente nas "sinhas". Eram elas que castigavam duramente os escravos, e sobretudo as escravas, sendo por isso desprezadas por seus parceiros, como também por serem consideradas sexualmente devassas. Os homens brancos, a Igreja, e mesmo os escravos, não condenavam a união entre senhor-escrava.

A história termina com as segundas núpcias de Efigênia, abençoada pela igreja católica, com o amor do seu coração, um jovem advogado branco, seu irmão de leite e herdeiro da fazenda onde ela fora escrava, justamente no 13 de Maio, quando brancos e negros irmanados, comemoravam a Abolição.

Acredito que se fossem feitas pesquisas regionais cuidadosas esta lista seria acrescida de muitos outros nomes e a afirmação de que no Brasil existem poucos escritores negros e, menos ainda escritoras negras, certamente seria revista.

Este pequeno levantamento pelo menos já serviu para desfazer um equívoco: o de que existem poucas romancistas negras no Brasil. Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus e Anajá Caetano estão aí para serem lidas e estudadas. Diria, antes, que os estudiosos da literatura negra brasileira é que têm desprezado estas autoras. Isto talvez se deva, em parte, ao fato de desconsiderarem a produção feminina em geral e de considerarem como literatura negra apenas aquela tida como "militante". Com o que eu discordo.

A produção literária de autores e autoras negros tem permanecido, assim, no fogo cruzado da crítica e dos estudiosos de literatura: aqueles que se dizem negros ou afro-brasileiros são freqüentemente acusados de só tratarem de assuntos negros. Aqueles que omitem a questão da cor, como Auta de Souza, não são muitas vezes considerados como negros.

As mudanças dos quesitos *cor* nos censos brasileiros, desde 1871, e mesmo a sua exclusão, em 1970, são apenas um exemplo do difícil problema de identidade enfrentado pelas negros e mulatos brasileiros. A produção literária, a crítica e os estudiosos de literatura apenas refletem este problema.

post-
alho
lema
so

Mais do que rejeição e esquecimento, estas autoras precisam de uma análise em conjunto. Suas vidas, como seus escritos certamente ajudarão a compreender não apenas questões específicas “do ser negra no Brasil”, como aquelas mais gerais que afetam ou afetaram toda comunidade negra, como por exemplo: a opressão exercida pelas mulheres brancas sobre as mulheres negras, como perpassa na obra de Anajá Caetano (daí talvez o perfil terrivelmente pejorativo que atribui às “sinhas”); a solidariedade entre mulatos pobres e escravos, como transparece na vida de Maria Firmina dos Reis; a marginalidade econômica e educacional vivida por homens e mulheres negros após a Abolição, tão bem descrita por Carolina Maria de Jesus, no já citado *Diário de Bitita*; ou então, a identidade negra possível quando o elemento negro foi criado, socializado por brancos, como no caso de Ruth Guimarães; ou ainda a relação entre ascensão social e identidade negra, lembrando novamente o caso de Auta de Souza.

“A experiência interior de um negro nenhum branco tem”, afirma o poeta negro Cuti, numa entrevista publicada na revista *Afinal* (13-01-1987), ao que eu acrescentaria: a experiência interior de uma mulher negra, por razões sociais, nenhuma mulher branca ou homem, mesmo negro, tem. Escrever, ou não escrever sobre homens e mulheres negras, jamais anularia esta verdade. Nem clareando fotografias, ou forjando dados no atestado de óbito.

Referências bibliográficas

- 2 || BITTENCOURT, Adalzira. *Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1970.
- BARROS, Antonieta (pseud. Maria da Ilha). *Farrapos de idéias*. 2ª ed. Florianópolis, s.c.p., 1971.
- || BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- CAETANO, Anajá. *Negra Efigênia, paixão do senhor branco*. São Paulo, Edicel, 1966.
- CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*. São Paulo, IMESP, 1987.
- 2 || CARVALHO, Jandira. Auta de Souza. In *Mulheres do Brasil*, vol. I, Fortaleza, Editora Henriqueta Galeno, 1971.
- COUTINHO, Sonia. Exército de palavras. São Paulo, *Afinal* : 27-29, 13-01-1987.
- ENNES, Ernesto. *Tereza Margarida da Silva e Orta*. São Paulo, Ed. Nacional, 1944.
- FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. Raça Negra e educação. *Cadernos de Pesquisa*, nº 63, nov. 1987.
- || GOMES, Heloisa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo, Atual, 1988.
- GUIMARÃES, Ruth. *Água Funda*. Globo, Porto Alegre, s.d.
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- . *Pedaços da Fome*. São Paulo, Aguilar, 1963.
- . *Quarto de despejo*. 3ª ed. São Paulo, Francisco Alves, s.d.
- JESUS, Vera Tereza de. *Ela e a reclusão*. São Paulo, «O Livreiro», 1965.
- LAYTANO, Dante. *Luciana de Abreu*. Porto Alegre, Museu Júlio de Castilhos, 1949.
- MORAIS, F. Nascimento. *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. Maranhão, s.c.p., s.d.
- MOTT, Luiz. Uma santa africana no Brasil colonial. *D.O. Leitura*, nº 62, p. 4, jul. 1987.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. *Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão*. São Paulo, Contexto, 1988.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.

REIS, Maria Firmina dos. *Ursula*. Edição fac-similar (da edição da San Luis, Typ. do Progresso, 1859), Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica Editora, 1975.

RUTH Guimarães — a revelação literária de 1946. *Suplemento Literário do Jornal de São Paulo*, 29-09-1946.

SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1958.

SOUZA, Auta de. *Horto*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Tip. Batista de Souza, 1936.

3 SOARES, Pedro Maia. *Feminismo no Rio do Sul: primeiros apontamentos (1835-1945)*. In FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. *Vivência*, São Paulo, Brasiliense, 1980.

SUNDQUIT, Eric J. The Schomburg Library of Nineteenth Black-Women Writers. *The New York Times Book Review*, 03-07-1988.

4 TELLES, Norma. *Encantações - escritoras e imaginação literária no Brasil no século XIX*. Tese de Doutorado, PUC/SP, 1987. Mimeografada.

Pegar em S. Paulo.

com

UMA CONSTRUÇÃO ENVIESADA:

A mulher e o nacionalismo

MIRIAM LIFCHITZ MOREIRA LEITE
Universidade de São Paulo

O pensamento nacionalista brasileiro foi construído¹ durante o século XIX, através de vários processos paralelos: lutas armadas, medidas políticas, obras literárias e um esforço concentrado de europeização e modernização do país.

A Independência de Portugal em 1822, ainda que seja um marco no desenvolvimento do conceito de uma nação brasileira autônoma, não é a primeira manifestação, nem a mais importante. É a partir de então que se estabeleceu, em ritmos e com alcances diversos, a construção de uma simbologia e uma atmosfera de concentração de interesses brasileiros, incorporando antes a natureza tropical, depois a população indígena, o culto da língua portuguesa e o estabelecimento de cores, hinos, costumes e aspirações que se opusessem à identidade de outras nações.

Durante o período colonial, a existência de ilhas de população branca e mestiça em algumas regiões afastadas umas das outras, sem transportes nem comunicações, dificultou o estabelecimento dessa unidade. As diversidades étnicas da população, nesses diferentes núcleos criavam ainda maiores entraves à totalidade implícita no pensamento nacionalista.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984, p. 1-23.

Com a Independência ocorre um aprofundamento do sentimento antiportuguês, que sempre apresentou muitas nuances, pois a Corte reinante continuava sendo um ramo da dinastia que governava Portugal. Nem a personificação da nação na figura do monarca permitia reforçar valores nacionais, pois o monarca era português. Somente depois do deflagrar político da descentralização brasileira, durante o período regencial é que D. Pedro II e Caxias, no chamado Segundo Império, se empenharam em estabelecer uma unidade com desígnios controlados e, nos diferentes setores da população procurou-se fazer com que alguns se sentissem como representantes de um todo, com interesses e aspirações comuns.

O exame das obras de viajantes estrangeiros que visitaram o Brasil dá uma medida da situação. Se bem que visto de fora e de longe o Brasil ganhasse mais facilmente uma unidade, a análise do material escrito sobre a Mulher Brasileira² esbarrou na indefinição do que seria a brasileira. Não são consideradas, nem se consideram mulheres brasileiras todas aquelas que habitavam as terras do Brasil. Em alguns casos, acrescentando-se, a mulher escrava nem sequer era considerada mulher.³

Para os letrados brasileiros do grupo dirigente, a brasileira era a branca que se comunicasse em português, com família fixada no país há umas quatro gerações. Para os escritores do início do século XIX, as brasileiras seriam as mulheres indígenas, sendo consideradas portuguesas as de famílias brancas e que falavam a língua portuguesa. Negras e mulatas foram tratadas, nos livros de viagens, quase sempre como africanas, se bem que, da metade do século XIX em diante passaram a ser consideradas brasileiras, em oposição às mulheres brancas, que seriam européias. Aos poucos, os diferentes grupos europeus estabelecidos no Brasil começaram a ser diferenciados, não apenas pela língua falada, como também pela

² MOREIRA LEITE, M. L. Prefácio de *A Condição Feminina no século XIX*. S. Paulo, Hucitec-INL-Pró-Memória, 1984.

³ EXPILLY, Charles. *Mulheres e Costumes do Brasil* (1853). Trad. prefácio e notas de Gastão Penalva. São Paulo, Editora Nacional, 1977, p. 249.

religião e por padrões culturais. A miscigenação das diferentes etnias não contribuiu para tornar a população brasileira um grupo homogêneo. O que ocorreu foi que, em diferentes momentos do século XIX designava-se como brasileiras outras pessoas, dependendo de quem designasse e do elemento físico, social, econômico ou lingüístico de que se servia a designada para falar de alguém. Observou-se que uma rede de convenções, crenças, escritos e polêmicas maiores ou menores foi necessária para se construir a idéia de uma unidade nacional a que homens e mulheres, vivos e mortos estivessem ligados por um sentimento de dever e pertencer.

Em 1853, a educadora brasileira Nísia Floresta, com uma perspectiva francesa e positivista, deixava indicada a necessidade desse esforço de construção de uma unidade nacional:

Dissemos que não limitaríamos a nossa análise sobre a educação de nossas mulheres a esta ou aquela outra província mas sim a todo o Brasil. Nunca nos assomaram os epidêmicos delírios de mal entendido orgulho provincial, funesto germe fomentado outrora entre nós por disfarçados inimigos da prosperidade desta grandiosa e rica peça, tão invejada pelos estrangeiros e tão ameaçada por seus próprios possuidores de perder em sua divisão o prodigioso valor que o seu todo constitui.⁴

Foi realmente depois de 1840 que surgiram os romances nacionalistas que vieram reforçar uma representação da realidade capaz de vincular a produção artística à realidade nacional, dentro de uma tradição literária.

O nacionalismo aflora nos livros dos viajantes, nas observações sobre as reações de susceptibilidade dos brasileiros (o grupo letrado dirigente) diante de descrições críticas da vida brasileira.⁵ Nem sequer críticas precisavam ser as descrições.

⁴ FLORESTA, Nísia. *Opúsculo Humanitário*. Rio de Janeiro, Typographia de M. A. Silva Lima, 1853, p. 127.

⁵ Parecer do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de 31/10/1840 sobre a obra de DEBRET, J. B. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. EXPILLY, Charles. *Le Brésil tel qu'il est*. Paris, E. Dentu Editeur, 1862, p. 34-37.

Bastava que não refletissem o “progresso” que esse grupo de leitores considerava ter atingido. Sem levar em conta se a surpresa maravilhosa provinha de visitantes oficiais, ou de livros escritos a fim de atrair imigrantes europeus, tomavam-se sempre as restrições apresentadas como exageros de má fé, busca de pitoresco ou calúnias de inimigos do Brasil. Trata-se aqui da unidade nacional construída em oposição ao estrangeiro, caluniador e ingrato. O material abundante que os viajantes apresentam sobre as relações entre brasileiros e estrangeiros oscila entre manifestações apreciadoras de uma hospitalidade extrema a constatações de uma hostilidade desconfiada diante dos estrangeiros. O estudo da literatura de viagem através do século XIX⁶ permitiu constatar a ambigüidade extrema dessa variação, distante da verdade expressa pelo viajante e do nacionalismo de seus leitores ou anfitriões. Nos casos em que os viajantes chegavam com cartas de recomendação de pessoas conhecidas ou autoridades estrangeiras ou nacionais eram bem recebidos, sendo festejados com muita curiosidade até pelos membros femininos das famílias. Quando apareciam sem qualquer apresentação, a ingenuidade dos primitivos habitantes da terra diante dos europeus já tinha sido soterrada por suspeitas bem compreensíveis quanto aos resultados desastrosos do encontro.

No caso específico das mulheres, tudo levaria a crer que o nacionalismo estivesse inteiramente ausente de suas preocupações. Circunscritas ao círculo familiar e às obrigações cotidianas, restringiram-se a atividades domésticas e religiosas quando se afastavam do círculo da família ou dos pesados encargos para a sobrevivência. Toda uma literatura de louvação à mulher aponta nelas virtudes “úteis” de capacidade de sacrifício, de dedicação e de fidelidade. Ao examinar escolas primárias e secundárias para mulheres no Brasil, em 1853,⁷ Nísia

⁶ MOREIRA LEITE, M. L. *et alii*. *A Mulher no Século XIX*. São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1982.

⁷ FLORESTA, Nísia. *Op. cit.* p. 88-89.

Floresta considerou uma vantagem a educação dirigida pelas próprias mães,

em condições apropriadas para o que, desejaríamos proporcionar a todas conhecimentos, aptidão e gosto a fim de preencherem elas mesmas, como deviam, a honrosa e sublime missão de preceptoras de suas filhas.

AR ||
J.A ||
As mulheres de letras do século XIX insistem na necessidade de se educar a mulher para que ela possa exercer com maior eficiência suas atribuições de esposa, mãe e mestra do homem.⁸ A luta em que se empenham é contra toda uma tradicional desconfiança da educação, que tiraria as mulheres de suas atribuições sagradas e "naturais". Ler romances, saber ler e escrever, exercer uma profissão fora de casa, gostar de escrever eram considerados deslizes perigosos, transgressões da "verdadeira" missão feminina que era casar-se e cuidar de filhos seus ou alheios, obedecendo aos sucessivos amos e senhores.

Como exprimiu Nísia Floresta:

Em vez da leitura de inflamantes e perigosos romances que imprudentemente lhes deixais livre, fornecei-lhes bons, escolhidos livros de moral e de filosofia religiosa, que formem o seu espírito, esclareçam e fortifiquem sua razão. A História, principalmente a de nossa terra, de que bem poucas se ocupam, é um estudo útil e agradável, mais digno de ocupar as suas horas vagas que certos contos de mau gosto, inventados pela superstição ou fanatismo ignorante para recriar a mocidade sem espírito.⁹

|| Com esse nível de aspiração focalizado na unidade familiar e na procriação não seria de se esperar que as mulheres contri-

8

BERNARDES, Maria Theresa Crescenti. *Mulheres Educadas — Rio de Janeiro do século XIX (1840-1890)*. São Paulo, Tese de Doutorado em Sociologia, FFLCH-USP, 1983, p. 137 e ss. (mimeo).

9

FLORESTA, Nísia. *Op. cit.* p. 156.

buissem para a construção do pensamento nacionalista, nem fossem alvo de sua atuação. Dirigida para a guarda do lar, com todas as pressões ideológicas a estimular os corações maternos, desmerecendo qualquer colaboração mais ativa nos diversos setores da vida nacional, a mulher do século XIX viu-se excluída da construção educacional do nacionalismo realizado através dos livros didáticos de História Pátria que começaram a aparecer nos colégios masculinos.

Eram Histórias de um Brasil que surgia e se desenvolvia num espaço muito extenso e cheio de florestas, governado por um Estado Unitário, resultante de uma história comum dos diferentes tipos de convivência humana, mas principalmente masculina e referente ao domínio progressivo de portugueses e europeus. Não só as mulheres estavam excluídas dessa História, mas todas as camadas subalternas — índios, negros e imigrantes. Elas apareciam apenas para permitir a vitória dos vencedores.

A preocupação de construir um sentimento nacionalista através da História do Brasil já vinha do primeiro Instituto científico brasileiro, fundado em 1838. Em seus primeiros anos, o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* instituiu um prêmio para o trabalho que respondesse a seu apelo: *Como se deve escrever a História brasileira?* O botânico alemão von Martius foi o premiado, e sua memória foi publicada nas pp. 389 e ss. da *Revista Trimestral de História e Geografia* de janeiro de 1845. Von Martius foi um dos naturalistas que veio ao Brasil em 1817, na missão científica que acompanhou a princesa D. Leopoldina e suas sugestões, muito criticadas pelos contemporâneos (e vistas com restrições até hoje)¹⁰ incluíam o estudo da reunião e contacto das raças branca, africana e indígena, e ao movimento histórico que esse caldeamento imprimiu ao povo brasileiro. A História brasileira incluída nos textos didáticos, contudo, interessou-se mais pela sedimentação dos feitos políticos dos governantes. Somente

¹⁰ OBERACKER JR., Carlos H. Martius e a historiografia nacional in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 347 : 11-46, abr./jun. 1985.

a segunda metade do século XX é que incorporou o estudo das diferentes camadas da população brasileira.

Havia uma distinção muito grande entre os currículos dos cursos oferecidos a meninos e a meninas, predominando para estas os de trabalhos manuais e o preparo para o magistério primário.

Certo o que se chama por via de regra no Brasil dar boa educação a uma menina? Mandá-la aprender a dançar, não pela utilidade que resulta aos membros de tal exercício, mas pelo gosto de a fazer brilhar nos salões; ler e escrever o português, que, apesar de ser o nosso idioma, não se tem grande empenho de conhecer cabalmente; falar um pouco o francês, o inglês, sem o menos conhecimento de sua literatura; cantar, tocar piano, muita vez sem gosto, sem estilo, e mesmo sem compreender devidamente a música; simples noções de desenho, geografia e história, cujo estudo abandona com os livros ao sair do colégio; alguns trabalhos de tapeçaria, bordados, crochê, etc., que possam figurar pelo meio dos objetos de luxo expostos nas salas dos pais a fim de granjear fúteis louvores à sua autora.¹¹

Apesar de ter havido inúmeras profissionais, religiosas e leigas, em diferentes áreas, a maioria das mulheres se preparava para se desincumbir de práticas domésticas e maternais, dentro ou fora do casamento, e eram desqualificadas ou desaconselhadas as intervenções públicas, intelectuais ou outras quaisquer.¹²

Paralelamente às *Histórias Pátrias* que visavam a construção da idéia de Nação, aparecem outras enaltecendo heroínas, com atributos masculinos de bravura guerreira, em defesa imediata ou simbólica do que viria a ser a nação. A incorporação dos sentimentos e pensamentos nacionalistas às mulheres foi feito por uma aparente substituição dos valores femininos

¹¹ FLORESTA, Nisia. *Op. cit.*, p. 108.

¹² MOTT, Maria Lúcia de Barros. Introdução 4. Artes e Meios de Comunicação. In: *Mulher Brasileira — Bibliografia Anotada 2*. São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 308-315.

de faceirice, esquivança e medo, por valores viris que se revelavam em figuras excepcionais ou simbólicas de donzelas guerreiras¹³ ou mulheres guerreiras que cortavam os cabelos, vestiam-se de homem e exerciam ou estimulavam o exercício mais radical das virtudes masculinas em lutas armadas, em defesa da Pátria.

Recebi hoje uma visita de D. Maria de Jesus, jovem que se distinguiu ultimamente na guerra do Recôncavo. Sua vestimenta é a de um soldado de um dos batalhões do Imperador, com a adição de saiote escocês, que ela me disse ter adotado da pintura de um escocês, como um uniforme militar mais feminino. . . . Seu pai é um português, chamado Gonçalves de Almeida e possui uma fazenda no rio Pex (sic) . . . Sua mãe era também portuguesa; contudo, as feições da jovem, especialmente os olhos e a testa, apresentam os mais acentuados traços dos índios.¹⁴

Desobedecendo ordens paternas, para quem o lugar da mulher é em casa, cosendo e parindo, vestiu a roupa do cunhado e partiu com a tropa para Cachoeira, onde subjugou os soldados de Tapajoz, à frente de um batalhão, combatendo com água até o peito.¹⁵

A celebração passa a ser feita ao rompimento dos padrões de obediência e omissão das guardiãs da casa, da família e da vida para apontar exemplos de penetração no mundo masculino, e desempenho de ações bélicas, que exigiam audácia, firmeza e coragem para lidar e provocar a morte.

Por ocasião da Luta da Independência, quando as tropas do General Madeira tomaram Salvador, Joana Angélica

¹³ GALVAO, Walnice Nogueira. *Freqüentação da Donzela-Guerreira*. In *Almanaque 10. A Mulher Objeto... de Estudo*. São Paulo, Brasiliense, 1979, p. 19-31.

¹⁴ GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos 1821, 1822 e 1823*. Trad. e notas de Américo J. Lacombe. São Paulo, Editora Nacional, 1956, p. 329-331.

¹⁵ ALVES, Fernando. *A biografia de Maria Quitéria de Jesus*. Salvador, Liv. Progresso, 1952.

resistiu aos invasores, que aterraram as religiosas com sua violência, querendo invadir a clausura. A oposição de Joana Angélica permitiu que as outras irmãs se refugassem no Convento do Desterro, enquanto ela morria atravessada por uma baioneta.¹⁶

Ana de Jesus Ribeiro, nascida em Morrinhos e habitando em Laguna, por ocasião da Guerra dos Farrapos, abandonou o noivo e os pais para acompanhar um estrangeiro que viera lutar pela República. Além de participar dos combates navais e terrestres com uma coragem e um despojamento totais, instigava os combatentes a prosseguir a luta apesar de ferida e em precárias condições de saúde... Em 1847 partiu com Garibaldi para a Itália, onde lutou, ao lado do marido pela unificação italiana, contra as tropas austríacas.¹⁷

Não eram as rainhas do lar, as louvadas, nem aquelas que estimulavam pelo sofrimento e o ódio a vingança contra famílias rivais, mas as que partiam para combater o inimigo da Pátria, substituindo ou acompanhando os homens, ou ainda fazendo com que os filhos partissem para a morte.

Na revolução de 1817 vemos D. Bárbara Pereira de Alencar, mãe sublime, que se votou aos sacrifícios por amor da causa santa de sua pátria e de seus filhos.¹⁷

Observou-se que, não só na segunda metade do século XIX, mas em diferentes momentos de exacerbação do nacionalismo, como durante a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Constitucionalista de 32 apareceram essas seletas de biografias de mulheres, para utilização nas escolas femininas, onde se enaltece o patriotismo, a abnegação e a bravura das biografias. Em muitos casos as heroínas não defendem ainda a Nação, que ainda não se formulara como tal, mas são lembradas pela vitória dos portugueses sobre outros europeus, ou pela luta de

16

MOREIRA LEITE, M. L. História. In: Fundação Carlos Chagas. *Mulher brasileira — Bibliografia Anotada*. São Paulo, Brasiliense, 1979, p. 110.

17

CAPITOLINO, H. *Pernambucanas Illustres*. Recife, Typographia Mercantil, 1879, p. 115-123.

libertação ou pela República de uma parte do Brasil. São heroínas locais, como as de Tejucupapo, anônimas celebradas pela coragem varonil como ilustres pernambucanas que deixaram

o Hollandez espavorido em face de tanto denodo e de tanto heroísmo, abandona o combate, deixando o campo juncado de cadáveres e de munições!...

ou

de D. Clara Camarão, a quem o autor oferece como epígrafe versos de Jeanne Darc à Orleans

Le nom de patrie
Fait battre mon coeur;
Mon âme est remplie
D'une sainte ardeur.¹⁸

Na verdade, heroínas de todo o Nordeste são transformadas em pernambucanas ilustres, o que não só indica uma certa indefinição dos territórios, como uma necessidade de incorporar em seus habitantes, a idéia de a eles pertencer.

Os mais conhecidos livros sobre Brasileiras Célebres, do século XIX, são os de Joaquim Norberto de Souza e Silva (1862) e o de Joaquim Manoel de Macedo (1878). Os dois são freqüentemente citados nos artigos e conferências parciais, sobre baianas, mineiras e pernambucanas ilustres. Não chegam a explicitar a intenção de fazer uma Bíblia de instrução moral e cívica, como as Mulheres ilustres do Brasil de Ignês Sabino (1899). Mas produzem um texto cheio de ambigüidades diante da lição de moral que a instrução feminina deve retirar da galeria de brasileiras apresentadas.

Joaquim Norberto de Souza e Silva apesar de classificar suas brasileiras por atitudes fundamentalmente varonis, como "Armas e Virtudes", "Religião e Vocação", "Gênio e Glória", "Pátria e Independência", está convencido da importância da

¹⁸

CAPITOLINO, H. *Op. cit.*, p. 75-79.

missão da mulher como esposa e mãe, não deseja seduzir as meninas das escolas com exemplos de mulheres guerreiras, nem sequer de outras que se dedicaram exclusivamente à arte.¹⁹

Joaquim Manoel de Macedo é o conhecido autor de *A Moreninha* (1844), médico, professor de História do Colégio Pedro II para o qual escreveu *Lições de História do Brasil* (1861) e *Noções de Corografia do Brasil* (1863). Político e escritor prolífico, seu projeto nacionalista circunscreveu-se aos romances localizados no Rio de Janeiro e a suas obras didáticas como este livro para leitura das classes superiores de instrução primária feminina. Aqui, a ambigüidade está bem explicitada. Ao se referir a Dona Maria Ursula de Alencastre, que abandonou a casa paterna para assentar praça como soldado, lembra as leitoras que esse não é um exemplo a ser seguido. "... O que de sua história deve ficar como exemplo, é a esplêndida virtude com que em 13 anos de serviço militar e campanha — soube conservar-se tão honesta, tão casta que mereceu, depois, e pobre como era, ser desposada por um oficial militar".²⁰

Afora o livro de Ignez Sabino²¹ os trabalhos das escritoras e jornalistas do século XIX não procuraram criar a idéia de Nação entre as mulheres, pelo exemplo de brasileiras guerreiras. Procuravam exemplos e modelos em mulheres universais,²² que lideraram a emancipação feminina em outros países. O empenho feminino para a criação de uma Pátria Brasileira só vai se intensificar com as redes de professoras normalistas que, na década de vinte deste século, vão investir-se da missão de salvar o Brasil pela alfabetização de seus habitantes.

 19 SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *Brasileiras Célebres*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1862.

20 MACEDO, Joaquim Manoel de. *Mulheres Célebres*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1878.

21 SABINO, Ignez. *Mulheres ilustres do Brasil*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1899.

22 MOTT, Maria Lúcia de Barros. In Fundação Carlos Chagas. *Mulher Brasileira — Bibliografia Anotada*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1979, p. 107.

O DISCURSO FEMININO POSSÍVEL

Um século de imprensa feminina em Pernambuco
(1830 a 1930)

LUPILA JONCALVES FERREIRA
MARIA NILOA M. PESSOA
ISABELLE A. S. SIQUEIRA
MARLUCY RAPOSO SANTAS
RACHEL H. COSTA

Universidade Federal de Pernambuco

A existência de uma vasta produção jornalística escrita por mulheres em Pernambuco, no século passado e começo deste, era desconhecida até mesmo por especialistas, e foi a grande descoberta do nosso grupo de trabalho, na UFPE. Buscando recuperar a fala feminina brasileira, através de documentos vários, deparamo-nos com um número surpreendente de artigos e títulos, escritos por mulheres, empenhadas em criar, para elas próprias e para suas contemporâneas um espaço de fala possível. São 18 títulos, 33 números de jornais, que testemunham uma evolução do pensamento feminino brasileiro e cujo estudo nos obrigará, certamente, a uma re-leitura da História.

Nosso projeto de trabalho, inédito, será uma ocasião de colaborar para a recuperação da memória feminina do país e para a re-escrita do Sujeito-Mulher. Sua urgência é dupla. Primeiramente, por um lado, devido à fragilidade dos documentos. Em segundo lugar, por ser este um momento em que se busca re-criar a história pátria a partir da escuta de vozes que até então não tiveram vez — o negro, a índia, entre elas. E um século é

A mulher na literatura e no jornalismo

O DISCURSO FEMININO POSSÍVEL

Um século de imprensa feminina em Pernambuco
(1830 a 1930)

LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA
MARIA NILDA M. PESSOA
ELIZABETH A. S. SIQUEIRA
MARLUCE RAPOSO DANTAS
RACHEL H. COSTA

Universidade Federal de Pernambuco

A existência de uma vasta produção jornalística escrita por mulheres em Pernambuco, no século passado e começo deste, era desconhecida até mesmo por especialistas, e foi a grande descoberta do nosso grupo de trabalho, na UFPE. Buscando recuperar a fala feminina brasileira, através de documentos vários, deparamo-nos com um número surpreendente de jornais e títulos, escritos por mulheres, empenhadas em criar, para elas próprias e para suas contemporâneas um espaço de fala possível. São 18 títulos, 38 números de jornais, que testemunham uma evolução do pensamento feminino brasileiro e cujo estudo nos obrigará, certamente, a uma re-leitura da História.

Nosso projeto de trabalho, inédito, será uma ocasião de colaborar para a recuperação da memória feminina do país e para a re-escrita do Sujeito-Mulher. Sua urgência é dupla. Primeiramente, por um fato de ordem puramente material: a fragilidade dos documentos. Em segundo lugar, por ser este um momento em que, a nível nacional, tenta-se re-escrever a história pátria a partir da escuta de vozes que até então não tiveram vez — o negro, o índio, entre elas. E um século é

espaço suficiente para se ter uma idéia de que variou o pensamento brasileiro e evoluíram as mentalidades.

→ Que buscamos nestes jornais e que atestam eles?

o que querem aprender

Antes de tudo, a cultura dessas mulheres, o que liam e como antropofagicamente digeriam essas leituras. A história do seu cotidiano e os mecanismos de comunicação de suas crenças, repressões, normas. De que modo assumiam as distorções ideológicas, o sentimento de uma fragilidade imposto, às vezes levando a que assumissem posições de uma possível incapacidade no trato social. Os preconceitos religiosos e sociais. A visão crítica do mundo, suas noções de perspectiva histórica, a aceitação ou rejeição do contexto da vida. Seus sentimentos nacionalistas, suas reivindicações neste sentido. As representações que faziam delas próprias: como se legitimavam e criavam uma rede de solidariedade com outras mulheres.

o que queru aprender

A leitura atenta desses jornais nos mostrará como a mulher que preparou o nosso caminho, a nós, mulheres atuais, se construía enquanto Sujeito do discurso. Reproduziam nossas irmãs os esquemas dominantes ou os subvertiam? De que estratégias se valeram para poder furar as manifestações do sistema e se fazerem ouvir? Como souberam recusar os espaços que lhes eram oferecidos nos jornais editados por homens e que lhes reservavam conselhos sobre a educação das crianças, receitas de cozinha, riscos de bordado (sic), orientação sobre modas? e criaram seu espaço de discussão, de "sororidade"?

Nosso trabalho pretende, deste modo, contribuir para a ampliação da discussão sobre a posição da mulher enquanto escritora/jornalista objetivando a definição de seu papel social e sua identidade.

I. *Notas sobre abordagem do texto feminino e a questão metodológica na pesquisa sobre a produção jornalística feminina do século passado e começo deste século.*

Partindo da afirmação de Huguette Dagenais, diretora do Grupo de Pesquisa Multidisciplinar Feminista na Universidade

Laval-Québec de que o “feminismo é um movimento com várias vozes/vias”, estamos conduzindo nosso trabalho de pesquisa da produção jornalística feminina numa perspectiva de busca de uma linha de análise que não represente tanto uma inovação conceitual e científica original, porém uma tentativa de aprofundamento e de refinamento na leitura de um *discurso feminino possível*.

Vamos utilizar alguns princípios da Exploração do Imaginário de Durand sem, no entanto, nos filiarmente a esta corrente de abordagem, uma vez que nos parece mais produtiva uma posição maleável que não se identifique totalmente com um quadro teórico pré-existente. Aliás, gostaríamos de assinalar que o material que constitui nosso *corpus* de pesquisa requer uma improvisação na metodologia, caso contrário ele se “pulverizaria” ou poderia se revelar enganosamente banal e inútil. Deste modo, nos parece que teremos que ser *humildes, pacientes, inventivas, intuitivas e imaginativas*.

Em lugar de um texto teórico talvez tenha sido um texto romanesco que nos apontou pista e nos deu indicações de posturas possíveis face a essa produção jornalística feminina.

Estamos nos referindo ao segundo capítulo do romance de Suzane Prou, *La Terrasse des Bernardin*, publicado pela Calmann-Lévy em 1973 e que recebeu o prêmio Renaudaut em 1976. Numa passagem do capítulo indicado, a narradora nos fala da fascinação que ela sentia em observar as velhas senhoras, amigas de sua mãe, que vinham conversar enquanto costuravam, faziam crochê ou tricô e a narradora nos fala igualmente de seus métodos para recuperar e fazer reviver o passado dessas velhas senhoras.

Tentando extrair *uma espécie de roteiro* para abordagem dos nossos textos jornalísticos, resolvemos observar os verbos utilizados no discurso da narradora e que constituem uma atitude de pesquisa face a um dado da realidade material que se tornará matéria romanesca.

Para uma abordagem do texto feminino: indicações dos passos da pesquisa sobre a Imprensa Feminina a partir de grupos de verbos.

Durand
Suzane Prou

1. Situação inicial definida por modalidades lógicas do discurso indicadoras de atitudes do locutor a respeito de sua enunciação, através dos seguintes verbos:

- a) "Je les connais bien" — o lugar dos impulsos;
- b) "Je crois les connaître" — a dúvida e a subjetividade se inserem na postura analítica;
- c) "J'essaie d'imaginer" — uma tentativa de aproximação do objeto do estudo;
- d) "Je voudrais savoir" — o lugar do desejo.

Esse momento inicial representa o primeiro movimento enganoso fazendo-se uma regressão para em seguida a razão vir matizar o primeiro impulso.

2. A complexidade do mundo a ser analisado, o universo feminino revelado/camuflado nas escrituras dos jornais, leva-nos a adotar valores éticos como guias de trabalho (humildade, paciência...):

- a) Quand je l'interroge;
- b) Le passé qu'elle me livre ne suffit pas à *composer la trame* de plusieurs existences;
- c) C'est devenu mon jeu de patience;
- d) Je voudrais les *retenir*, les *ouvrir*, comme on ouvre un coffret, *lire* une espèce de message qui va se perdre pour jamais.

Este segundo grupo de verbos define um *segundo momento* no trabalho de pesquisa e reflexão no qual a razão vem matizar o primeiro impulso. Interrogar os textos significará começar uma observação empírica dos textos jornalísticos posicionando-nos de tal maneira que as respostas se transformem em perguntas. Uma atitude aberta diante do objeto para deixar que ele se revele. Desse "jogo de paciência" tudo pode sair e devemos estar preparados para aceitar os limites a partir do momento em que tomamos consciência da inadequação derivada de nossa situação espaço-temporal.

Registramos igualmente o caráter efêmero dessas vozes e perfis, conscientes da dimensão de resgate da memória que atribuímos a nosso trabalho.

3. No terceiro momento de *approche* dos textos uma atitude fenomenológica se afirma.

- a) Je les regarde, je me grise de leur parfum...
- b) puis je questionne et je recueille quelques images, des souvenirs, des on-dits, des peut-être...

“Ver” o objeto da pesquisa adquire um peso especial. Este olhar meditativo dirigido para a coisa mesma que se põe diante de cada um de nós para ser experienciada, constitui o que Husserl denominou “epoché”, o que quer dizer suspensão de qualquer julgamento ou parada, após haver saído da maneira comum, vigente, de olhar as coisas e abandonar os pressupostos com respeito a elas.

4. Finalmente, a última etapa que seria ao mesmo tempo de ordenação científica e de revelação epifânica que aspiramos atingir com nosso trabalho paciente: “je classe, j’imagine, je reconstitue. Et des figures montent du fond du temps, se mettent à revivre”.

Classificar temas e distinguir conotações ideológicas é um trabalho que vai exigir leituras paralelas e consultas a especialistas de outras áreas como Antropologia e História. A revelação “das figuras” deverá ser o resultado final de uma análise textual e intertextual que poderá nos revelar o imaginário dessas mulheres e ao mesmo tempo esclarecer melhor nossa história presente.

II. O discurso feminino possível.

O Lyrio

Entre os muitos jornais e revistas recuperados, temos 13 números de *O Lyrio*, fundado no dia 15 de novembro de 1902. Apresenta esta revista alguns aspectos interessantes como o de

ser a “única revista escrita exclusivamente pela mulher brasileira” mas que tem como fundadores e, presumimos financiadores, dois senhores que só aparecem na revista em situações especiais, ou seja, no lançamento e no primeiro aniversário da revista para homenagear “os mimosos rebentos de cérebros femininos que tem a melodia divina de uma harpa Eólea”. No número de lançamento eles afirmam que “deliberaram fundar esta revista para servir de mensageira do talento de nossas patrícias anunciando que a mulher pernambucana também ama o Belo e sabe elevar-se nas múltiplas variações d’esta arte divina”.

Outro fato interessante é que, além de 8 redatoras, todas “gentis senhoras e senhoritas” freqüentadoras de salões que demonstram ter uma formação intelectual bastante elevada, leitoras de autores nacionais e estrangeiros como Casemiro de Abreu, Raimundo Corrêa, Tolstoi, Goethe, Byron, impregnadas da cultura francesa, sobretudo dos séculos 18 e 19, a revista conta com cerca de 40 correspondentes de mais de 30 cidades de 15 estados brasileiros, indo do Pará a Santa Catarina.

As senhoras Amélia de Freitas Bevilaqua, Úrsula Garcia, Adalgisa Duarte Ribeiro, Luiza Cintra Ramalho, Maria Augusta Freire, Cândida Duarte Barros, Belmira Villarim e Edwiges Sá Pereira, no primeiro número da revista, definem claramente que público elas pretendem atingir, quando no editorial elas se dirigem “às mimosas leitoras, às bondosas e compassivas mães, às senhoritas gentis”, mas também “aos cavalheiros illustres”, pedindo-lhes que “não olheis de sobrelhas carregadas para esta florinha que desponta. Acolhei-a nas vossas secretarias, com a devoção benevolente, que se tributa a um filho... Não a desencorajeis, porque ela é o símbolo da fé, a verdade concentrada na alma da mulher brasileira, que é vossa mãe, vossa irmã e vossa esposa”.

E elas continuam o editorial, definindo a revista através do que ela não pretende ser, seguido de uma definição do que realmente elas querem. Apresentam elas *O Lyrio* como “não sendo político, não tendo pretensões literárias, não sendo vai-

dosos. É um seduzido pela arte que em homenagem aos vossos encantos adoráveis, vem brindar-vos com a sua modesta presença". Mas, na verdade elas pretendem ir mais além como verificamos em outros momentos.

ntal
O *Lyrio* é um catalisador de informações de obras literárias femininas. É um espaço permanente de liberdade para que a mulher escreva o que quiser, que divulgue suas produções como poemas (já mais de 90 catalogadas em 13 números), contos, crônicas, críticas, que deixe falar o seu coração da maneira que lhe convier, sem limitações.

A Rosa

Em cinco números analisados do jornal *A Rosa* observa-se que a estrutura do periódico segue sempre a mesma linha editorial. Como se trata de um "Periódico Crítico e Científico", não apresenta anúncios. Seu primeiro número data de 18 de outubro de 1890 e suas redatoras são algumas Senhoras da Sociedade, tendo à frente Porcia Constância de Melo.

A periodicidade do jornal é tão indefinida quanto sua linha editorial e este é publicado em "dias indeterminados".

O jornal traz algumas notícias de interesse público, como o que se refere ao "Uso dos Cigarros" no 1º número, além de anedotas, poemas e no final sempre uma "História Brasileira" em matéria intitulada Folhetim onde narra, como uma novela seriada, em capítulos, a estória de uma mulher denominada Luíza.

Teido
Em seu primeiro editorial, o jornal *A Rosa* começa "pedindo licença" para se iniciar no mundo da imprensa e se desculpando pela sua pequenez frente a "tantos jornaes corpulentos", certamente escritos pelos homens da época.

Cheio de ambigüidade, fala da "coragem e ozadia das senhoras" que o instituíam e sustentavam, afirmando que "nada de grande pode prometer". Solicita que "não vos rias desse arrogo mulheril", mas menciona a "grande tarefa da emancipação da mulher".

Os afazeres domésticos e a educação recebida pelas mulheres são apontadas como a causa do “adormecer da inteligência feminina”. Entretanto, no mesmo parágrafo, afirma-se categoricamente que não se deve censurar “esse modo prático de educar”. Todo o jornal sugere esse tipo de argumentação tateante e camuflada.

O Editorial é uma constatação de que, àquela época, apenas esporadicamente a intelectualidade feminina se manifesta de maneira efetiva, embora não esclareça a razão desse fato. Assim ele finaliza com o texto: “E apenas de tempos em tempos irrompe dessas trevas um raio de inteligência que portentoso esclarece o mundo com divina luz”.

O nome do jornal, *A Rosa*, não aparece por acaso. Rosa, nome de flor, de mulher, sugere uma imprensa perfumada, apesar de seus espinhos. *A Rosa* é sempre descrito como um jornal delicado como “a mimosa flor” da qual toma o nome. Considera-se também a “donzella da imprensa pernambucana”.

A Mulher

O único número ao qual conseguimos ter acesso (nº 7 — ano 1) se apresenta assinado por duas redatoras: Josepha A. M. Oliveira e Maria A. G. Estrella e com data de 15 de fevereiro de 1883. O subtítulo e a dedicatória anunciam a posição de vanguarda e o tom de luta de suas organizadoras.

O número em questão reúne 6 artigos e um anúncio bastante original e significativo. O tema central dos artigos corresponde exatamente à orientação anunciada no cabeçalho do jornal — defesa dos “interesses e direitos da Mulher Brasileira”.

O Editorial com o título de “Advertência” explica que o jornal *A Mulher* tem já uma história anterior e que volta a ser publicado após interrupção de dois anos. Levanta ele uma bandeira de luta “para a defesa do nosso sexo e para provar sua capacidade intelectual com a sciencia e com fatos históricos”. Pretende também despertar o interesse masculino chamando-lhe a atenção para as vantagens de uma mulher instruída, numa “jogada” estratégica.

Teve A autora dos artigos identifica-se como muito jovem, tendo passado três anos nos Estados Unidos, onde iniciou o curso de Medicina. Em artigo de primeira página sobre Instrução Superior da Mulher, a articulista nos fala da “sentença condenatória” que pesava sobre a mulher impedindo-a de aspirar a uma educação superior. O texto nos traça a história dessa luta ressaltando, num tom hiperbólico, natural da linguagem jornalística, que “milhões de senhoras carpiam na dôr e na agonia, por se lhes negar a educação superior, enquanto os homens viviam fartos e desfrutavam as belezas do conhecimento das sciencias”.

Esse pequeno jornal, de duas colunas, se alia a uma luta maior dando voz a vários itens reivindicatórios sobre o direito da Mulher. A seguir destacaremos alguns desses itens afirmados e discutidos através dos seis artigos.

1. *Direito à expressão*: “Resolvemos continuar a publicação da nossa Gazeta que como anuncia seu programa será em defesa do nosso sexo e para provar sua capacidade intelectual...”

2. *Direito à instrução superior*: “É problema que já está resolvido — a educação superior da mulher. Sobre esse assunto teem fallado autoridades muito competentes escudadas na sciencia anatomica como em factos que a história refere. No domínio da vetusta civilização houve muitos comentários a respeito da educação superior da mulher e quasi todos contra ela”.

3. *Direito a definir ela própria seu papel*: “Alguns, intitulados sábios, procuravam provar que a mulher, quando veio ao mundo foi para um único fim, procriar e educar domesticamente seus filhos. E, tendo-se assim as bases do papel da mulher no mundo, isto pela maioria dos entendidos foi ela condenada a procriar e educar os filhos no lar doméstico”. O tom do artigo é nitidamente irônico em relação aos “intitulados sábios” e a “maioria dos entendidos”. A *Mulher* discute a validade dessas afirmações tradicionalmente aceitas com base na inquestionabilidade da autoridade masculina. A voz feminina resolve chamar a atenção para a univocidade

que exigia a cumplicidade do silêncio. Segundo as afirmações dos especialistas, em análise do discurso, o uso da palavra já implica o interlocutor, o outro, a alteridade.

J.A

4. *Direito a questionar uma história fundada em interesses que lhe são adversos*. A terceiranista de medicina Josepha M. de Oliveira critica a visão histórica fundada num determinismo de fundo religioso: “Falsos apóstolos procuravam convencel-a de que a doutrina do ser inferior ao homem, intelectualmente, era celeste e portanto devia consolar-se... Por outro préstimo, sem outra ocupação senão a de procrear, criar filhos e cozinhar...” E no nosso século, até estas últimas décadas, essa ainda é a história de muitas mulheres.

5. *Direito a participar ativamente na sociedade como força de trabalho reconhecida*: “Sem trabalhar, sem economisar e sem estudar, jamais a moça se poderá tornar digna de alto apreço. Esperamos, pois, que as moças brasileiras inspirando-se nas verdades por nós enunciadas trabalhem, economisem e estudem”.

interessante

A bandeira de luta desfraldada anunciava uma cruzada ao mesmo tempo audaciosa e avançada para a época, mas moralizadora e inatacável para lograr credibilidade: “Por uma observação paciente tem-se conhecido que o trabalho é um dever imprescindível para a creatura humana. A moça que vive na ociosidade entrega sua imaginação em phantasias que prejudicam a economia e a moral. E aquella que se quer elevar na Sociedade deve ocupar seu espírito na leitura de bons livros, no estudo das questões de economia doméstica e d'aquellas que interessam à pátria e ao bem estar de todos os seus concidadãos”.

Sociedade Abolicionista — Ave Libertas

Em 12 textos analisados do jornal *Ave Libertas*, de 1885, fundado e editado por mulheres pernambucanas, observa-se um profundo envolvimento dessas mulheres com o movimento abolicionista no Brasil, sendo esse assunto a grande preocupação desse periódico, num tom de verdadeira indignação.

No artigo de Ernestina Bastos *Aos Escravos*, talvez o mais forte entre os demais, a autora desenvolve seu tema numa linguagem ousada de protesto. “Sem aceitarmos as injúrias e apôdos, as imprecações hydrophobicas, os qualificativos de que se despem para emprestar-nos os nossos adversários escravocratas, sugadores do sangue humano, sem que nos caibam as amáveis antonomasias de petroleiros e nihilistas temos, até o presente, conseguido libertar cerca de 200 escravizados, travando esta renhida batalha, em que para nossa infelicidade e vergonha, procura-se reconquistar o que pode haver de mais sublime — a liberdade humana!”

Como armas femininas utilizadas na luta, evoca não somente o Evangelho, como também palavras de ternura, palavras “ungidas de patriotismo, estas flores sempre viçosas de nosso coração de mulheres, são as únicas armas que podemos e devemos empregar”. Aqui destacamos a preocupação com o poder.

Ressalta ao leitor a força da linguagem dessas mulheres a partir dos títulos, ora conclamando as mulheres à luta (*As Brasileiras*), ora uma defesa direta dos escravos (*Aos escravos*), ora uma referência ao êxito da revolução francesa (*Le jour de gloire c'est arrivé*).

Numa mensagem aos negros, de confiança e coragem, exorta-os a confiarem nos defensores da grande causa. Há referência ao mito de Prometeu e garantias, num tom desafiador, de que enfrentarão a batalha de peito aberto:

“Descançai, martyres que tendes o unico crime de serem pretos;... confiae em nós, modernos Prometheus, que estaremos sempre a vosso lado! Confiae em nós, que não nos deixaremos vencer, ainda que à nossa frente se estendam em linha de batalha os bacamartes e cães de fila...”

O tom de desafio prossegue num crescendo indicativo de luta contra as forças oficiais: “Confiae em nós, que affrontaremos em vosso benefício a fuzilaria dos soldados mercenarios e o ribombar dos canhões officiaes, se tanto for preciso.”

A autora, Ernestina Barros, na mesma atitude eloqüente e ferrenha defesa dos escravos em outro artigo (*As Brasileiras*)

retoma o tema da abolição como uma santa causa, usando aí o adjetivo *santa*, já recorrente no artigo *Aos Escravos*, quando se refere à liberdade, como o que há de mais *santo* a se buscar, acentuando assim, o tom de religiosidade presente em seu discurso. Desafia por duas vezes o parlamento nacional: “E agora que no Parlamento Nacional deu-se á questão do elemento servil, uma solução retrógrada e que ainda seria muito atrasada e insuficiente se fosse dada mesmo há 50 anos antes.”

O Myosote

No editorial do nº 1, Anno I (grafado com um i final) encontramos, neste jornal de arrabalde, uma linguagem de luta disfarçada estrategicamente em epítetos de *doçura* ou *modéstia*. Aliás, esse disfarce de gentileza exagerada ou de sentimentalidade melosa parece estar presente em vários textos desses jornais femininos cuja palavra de luta marca um passo de avanço, para logo em seguida realizar o “negaceio” do recuo num gesto inferiorizado aí reprimido. Os dois campos semânticos da *luta* e da *modéstia* do oprimido se confundem.

XX A vontade de luta está expressa em substantivos e verbos enquanto a “fingida doçura” ou a “necessária modéstia” exigida ao sexo frágil está fundada sobretudo nos epítetos ou em expressões cujo valor semântico conota “o escondido”.

XX Embora a redatora de *O Myosote*, Guiomar de Carvalho, solicitasse de suas colaboradoras artigos românticos e colocasse seu “adorável Myosote” a serviço dos jovens apaixonados, “em alguns números encontramos crônicas de caráter jornalístico no sentido da informação de peso. É o caso da *Descrição dos funeraes de Nabuco*, no nº 6 do Anno II, com data de abril 1911. Há igualmente informações sobre o movimento artístico da cidade e, sobretudo, a respeito da programação do Teatro Arrayalense — com apresentação de orquestra composta de senhoritas sob a direção de uma das colaboradoras do jornal, Gláucia Brandão, e com representação de pequenas comédias.

Conclusão

Após este resumo descritivo/avaliativo desse material, verificamos que a abordagem do discurso feminino possível, que iniciamos, nos levará a uma análise de conteúdo que se fará no estudo de:

- a) Uma tipologia temática — faremos uma comparação com os textos masculinos.
- b) Uma análise da época — situação do contexto social, econômico, cultural.
- c) Representações que a mulher faz de si mesma e de como as outras a vêem.
- d) Como a mulher se constrói enquanto sujeito do discurso.

Teremos assim, talvez, uma configuração do que foi o universo feminino da época, diferente do que julgávamos até então, em suas implicações sociais, como num possível “bordado do imaginário feminino da época”, isto é, a mulher enquanto sujeito da história e sujeito de si própria.

A mulher na literatura
e na psicanálise

MASCULINO E FEMININO: Papéis em jogo em São Bernardo

LOCIA HELENA DE OLIVEIRA VIANNA
Universidade Federal Fluminense

São Bernardo (1934) é um romance masculino por excelência. Romance de homem, escrito por homem, narrado por um protagonista homem. Um narrador autocalificado, com absoluto domínio sobre o discurso que, como se sabe, não cede a ninguém, em nenhum momento.

Também é muito forte e coesa a estrutura masculina no sistema de personagens. Enquanto as mulheres são relativamente poucas e com pequena participação narrativa (Germana, Rosa, a velha Margarida, Maria das Dores, D. Marcela, D. Glória e Madalena), à exceção de Madalena e D. Glória, não mantêm relação estreita entre si, permanecem isoladas e praticamente não falam. Extraído o valor simbólico que possuem por serem personagens romanescoas, constituem meras referências ambientais. Já o grupo masculino ganha preeminência no texto. Paulo Honório cerca-se habitualmente do Condina, do Padilha, do Nogueira, do Pe. Silvestre, sem falar no Casimiro Lopes, que funciona como sua própria sombra. Além disso, mantém relações frequentes com o Dr. Magalhães e o Costa Brito. Fora as que mantém com o Salazar, Padilha e com o Mendonça e o...

A mulher na literatura e na psicanálise

MASCULINO E FEMININO: Papéis em jogo em São Bernardo

LÚCIA HELENA DE OLIVEIRA VIANNA
Universidade Federal Fluminense

São Bernardo (1934) é um romance masculino por excelência. Romance de homem, escrito por homem, narrado por um protagonista homem. Um narrador autocentrado, com absoluto domínio sobre o discurso que, como se sabe, não cede a ninguém, em nenhum momento.

Também é muito forte e coesa a estrutura masculina no sistema de personagens. Enquanto as mulheres são relativamente poucas e com pequena participação romanesca (Germana, Rosa, a velha Margarida, Maria das Dores, D. Marcela, D. Glória e Madalena), à exceção de Madalena e D. Glória, não mantêm relação estreita entre si: permanecem isoladas e praticamente não falam. Extraído o valor simbólico que possam ter como personagens romanescas, constituem meras referências ambientais. Já o grupo masculino ganha proeminência no texto. Paulo Honório cerca-se habitualmente do Gondim, do Padilha, do Nogueira, do Pe. Silvestre, sem falar no Casimiro Lopes, que funciona como sua própria sombra. Além disso, mantém relações freqüentes com o Dr. Magalhães e o Costa Brito. Fora as que manteve com o Salustiano Padilha e com o Mendonça e outras figuras ainda mais eventuais, ao longo da sua história. Todos os homens estão devidamente assinalados pelo nome genealógico, enquanto que as mulheres, apenas as Mendonça o trazem. O grupo masculino constela-se ao redor do fazendeiro, assegurando-lhe estamento social e

servindo ao exercício de sua autoridade de “coronel” poderoso. Movimentam-se tanto na ordem privada quanto na pública: encontram-se, reúnem-se, fazem negócios, discutem política, movem o sistema de trocas, agem, criam situações, ocupam os diferentes espaços no tabuleiro social.

Esta divisão de mundo representada em *São Bernardo* separa rigidamente o *masculino do feminino* e aparece magnificamente encenada no capítulo 12 do romance, naquela reunião na casa do juiz, quando pela primeira vez, Paulo Honório vê Madalena. Homens de um lado, mulheres de outro. Os homens tratam de negócios e política, as mulheres falam de romances e cinema. É a partir deste momento em que bate os olhos na professora, que o fazendeiro começa a experimentar a oscilação no eixo em que até então se sustentava. Na primeira parte do livro, enquanto narra o projeto econômico de conquistar a propriedade e desenvolvê-la, ostenta um papel essencialmente masculino, como agente-motor de todas as ações realizadas, calculadamente, com vistas aos objetivos traçados. Domina o jogo com segurança e precisão. No instante, porém, em que a mulher entra em cena e o captura pelo olhar, o desejo se insinua nos planos iniciais do homem, mesmo que renegado e encoberto. Ao sair da casa do Dr. Magalhães, sai “*bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando que um acaso lhe fizesse saber o nome dela*”. A própria estrutura sintática do texto define a condição de paciente do personagem, que dá voltas pela cidade, faz rodeios, desejando maiores informações sobre a moça. Mas não consegue realizar a ação direta que normalmente o caracteriza: “teve acanhamento de tocar naquele assunto delicado, receou tornar-se ridículo.”

Depois, fechado o negócio do casamento, o duelo das posições se vê acirrado. O marido surpreende-se com a mulher que se revela de um modo perturbador: “Não vim aqui para dormir”, avisa ela, disposta a participar ativamente da vida administrativa da fazenda. Esses propósitos participativos

chocam-se de frente com a concepção que tem o homem do casamento e seus preconceitos sobre a mulher (“Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis”. “Mulher sem religião é capaz de tudo”).

Todos muito de acordo com os valores dominantes num regime sustentado pela propriedade privada e nos bens de capital, onde a mulher deve permanecer invisível à ordem pública, dedicada unicamente aos afazeres da ordem privada.

O comportamento ativo a que Madalena se propõe ameaça a autoridade masculina, diria mesmo que ameaça sua posição masculina na relação. E já se sabe o quanto é insuportável para o masculino ver-se numa função feminizada. Como historicamente o homem não se deixou definir pelo outro natural (o feminino), desde que a ordem patriarcal se constituiu sobre um evidente recalamento, encarar a feminilidade, que a própria cultura dos homens obscureceu na sua realidade, tem sido o desafio maior ao mesmo tempo que uma demanda, absolutamente necessária à constituição da subjetividade. E como o recalque é sempre angustiante e perturbador quando se entre-mostra, essa é a condição em que fica o homem no momento em que se vê ocupando um papel naturalmente feminizado. Desordem interna, ameaças, medo, ansiedade. A resistência a esta necessidade tem tornado a relação amorosa um conflito, um jogo de forças, que só parece ser possível na idealização e na fantasia.

O amor, força-motriz da relação eu-outro, constitutiva da subjetividade, será conseqüentemente desqualificado. Em *São Bernardo*, ele é silencioso, negado, recalcado. Só aparece nomeado duas vezes e assim mesmo para ser repudiado. Como as personagens não se reconhecem na sua posição de alteridade, passam a temer a condição de assujeitamento. A mulher requisitando uma condição diferente dessa e o homem fugindo à possibilidade de aí se colocar. A luta contra a ameaça da sujeição elimina qualquer possibilidade de encontro entre as personagens, entre masculino e feminino.

Esta ameaça simbólica aparece nitidamente representada no episódio da carta. Tradicional ingrediente do romance

burguês, a carta aqui se apresenta como significante radical de uma cadeia que percorre o texto (a *escrita*, o *saber*, e até o *pio da coruja*). É a preocupação com a carta que domina no capítulo 31 do romance, destinado a ser o clímax do enredo, com o suicídio de Madalena.

Saindo do escritório, Paulo Honório depara-se com uma “folha de prosa” trazida pelo vento. Reconhece a bonita letra redonda da mulher. Sob a máscara de um aparente desinteresse, defronta-se com um texto intransponível — “palavras desconhecidas”, “rabiscos”, “entrelinhas”. Madalena *sabia gramática e era fecunda em entrelinhas*. Mesmo obscuro, o texto permite a Paulo Honório entender uma coisa: *era carta a homem*.

Paulo Honório não consegue, porém, reconhecer-se como o destinatário, como o *homem* a quem é dirigida a carta. Este lugar lhe aparece como vazio. O significante põe em evidência a fragilidade da posição em que se encontra o personagem. Tem em mãos uma carta e nada sabe do que ela diz ou a quem é endereçada. (No capítulo 26, Paulo Honório já havia tido uma forte discussão com a mulher, motivada também por uma carta, cujo teor não conseguiu ficar sabendo). Somente Madalena *sabe* sobre a carta. A mulher, guardando a carta consigo, ocupa no jogo a posição de quem “dá as cartas” e fica numa posição privilegiada diante do homem, momentaneamente colocado na condição do que nada pode. Na conversa que terão, logo depois, na sacristia em sombras, o homem vai inquirir a mulher sobre a carta e revelar sua demanda principal: “*Há uma carta. Eu preciso saber, compreende?*” Segue o texto:

“Meti a mão no bolso e apresentei-lhe a folha, já amarrada e suja. Madalena estendeu-a sobre a mesa, examinou-a, afastou-a para um lado.

— Então.

— Já li.

A vela acabou-se. Acendi outra e fiquei com o fósforo entre os dedos até queimar-me.

— Diga alguma coisa.

Pareceu-me que havia ali um equívoco e que se Madalena quisesse, tudo se esclareceria. O coração dava-me coices desesperados, desejei doidamente convencer-me da inocência dela.

Para quê? murmurou Madalena. Há três anos vivemos uma vida horrível.

(.....)

— Mas a carta?

Madalena apanhou o papel, dobrou-o e entregou-mo.

— O resto está no escritório, na minha banca. Provavelmente esta folha voou para o jardim quando eu escrevi.

— A quem?

— Você verá! Está em cima da banca. Não é caso para barulho. Você verá. (p. 160).

O diálogo coloca em cena a questão crucial, repetidamente indagada: saber. Saber sobre a carta constitui na verdade saber sobre o que está oculto, sobre a verdade cifrada que ali se aloja, sem que se possa divisá-la. É saber sobre o *outro* — o destinatário (sujeito a quem se remete a carta). Como lhe é impossível encarar a alteridade na figura do feminino, o enigma espelhado na carta, o homem só pode entender o *outro* como o rival, como já notou Luis Costa Lima. Um outro masculino sempre pronto a apossar-se do seu lugar de direito.

O homem não se deixou definir pelo outro gênero (*L'homme ne s'est pas laissé définir par un autre genre: féminin*" — Luce Irigaray, SP, p. 74, § 2). A impossibilidade de reconhecer o feminino como alteridade legítima, dado que não o reconhece como igual, torna-se a fonte dos conflitos intransponíveis entre o homem e a mulher. Para ele a posição do feminino é sempre uma de sujeitada, já que historicamente tal condição ficou assim determinada pelos (pré) conceitos que atribuíram à mulher o lugar da *falta*. As metáforas enigmáticas com que a cultura do masculino revestiu um pretenso

saber sobre o feminino — texto obscuro e cifrado de rabiscos — explicam-se certamente pela necessidade de afastar de si algo que se tem e não se pode suportar. Colocada a mulher no lugar da falta e da sujeição, no momento em que, no jogo das relações, o homem passa a ocupar tal função, desestabiliza-se o palco das certezas, abalam-se as seguranças, fazendo irromper a demanda essencial sobre a própria condição.

A carta funciona, pois, como o significante que promove a irrupção daquilo que tanto o homem quer saber. Saber sobre o destinatário em branco, o vazio. A condição de intrasubjetividade é a demanda última que se encontra no seu insistente questionamento.

No circuito que a carta promove entre o masculino e o feminino, ela põe em cheque aquilo que parece fundamental ao romance de Graciliano: a questão da intrasubjetividade. A irrupção do desejo, sob a forma do desejo de saber, torna manifesto o desejo do Outro (A) maiúsculo com o qual Lacan procura definir o lado oculto, inacessível e fugidio (o inconsciente, se quisermos), que instaura a condição de subjetividade. O sujeito denuncia-se, não como agente obrigatório de uma concepção cogitativa e cartesiana, mas como *lugar* que irrompe na sintaxe das relações, segundo certo sistema de regras próprio, como quer Lacan. Conforme deixa explicitado na análise que faz do conto “A carta roubada”, de Poe (no seminário “La Lettre volée”), quando os personagens se apoderam da carta, pode-se dizer que algo sobrepuja e de muito suas particularidades individuais, os pega e os arrasta. Sejam quem forem (Rainha, Rei, Ministro, Polícia), a cada etapa simbólica da carta, eles serão unicamente definidos pela posição que ocupam em relação a este sujeito radical. A carta é para cada um seu inconsciente, com todas as conseqüências e, a cada momento do circuito simbólico, cada qual torna-se outro homem, pois “a cada instante cada um está se definindo” (p. 248 e 258 respectivamente).

O que há de perturbador e que se encontra mascarado no romance burguês, parodisticamente representado por *Dom Casmurro*, de Machado e ainda presente em Graciliano é a

posição feminizada em que o homem se vê colocado no instante em que a mulher passa a agente, transgredindo as regras estabelecidas para seu comportamento social. Estudos literários como os de Flora Sussekind (*Tal Brasil, qual romance?*) e Roberto Reis (*A permanência do círculo*) mostram que no romance da *decadência*, quando a ordem patriarcal, solidamente arraigada na história da cultura brasileira, se vê fraturada, irrompe o *vazio* na descendência do masculino. O feminino aparece então como ameaça aberrante. A luta contra esse papel que desestabiliza a ordem masculina e patriarcal penaliza sempre a mulher, a maior parte das vezes com a morte, mas abre simultaneamente a questão da condição subjetiva.

Referências bibliográficas

- IRIGARAY, Luce. *Sexes et parentés*. Paris, de Minuit, 1987.
- LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris, du Seuil, 1966.
- . *O Seminário*. Livro 2. O eu na teoria de Freud e na psicanálise. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

NOTAS SOBRE UMA MEMÓRIA FEMININA

LÚCIA CASTELLO BRANCO

Universidade Federal de Minas Gerais

Talvez a maneira menos agressiva de se abordar a questão das relações entre o feminino e a escrita seja também a maneira mais radical: aquela que envereda pelo impossível do discurso, pelos silêncios do inominável, pelos absurdos de uma pré-linguagem que se quer além (ou aquém) do verbo, mas que se quer também comunicação. Vê-se logo que, a partir de tal abordagem, somos irremediavelmente lançados no território do insólito e do invulgar: aqui, exatamente aqui onde se dá a singularidade, busca-se a generalização, a gramática de um discurso que se diz feminino. E aí nesse território não há como ignorar o entrecruzamento das vozes da Psicanálise e da Teoria Literária — fala-se da morte, do esfacelamento, da fragmentação, do gozo.

Afinal, é possível escrever o gozo? Do desejo, dessa falta que nos move e nos constitui, não é difícil falar — aliás, fala-se sempre, de uma forma ou de outra, em nome do desejo. Mas do excesso, do inútil, daquilo que sobra, daquilo que, ao contrário, não move, mas paralisa, daquilo que é perda, aniquilamento, transbordamento, voragem, como falar? Pior: como calar sobre o gozo? Porque é exatamente em torno desse indizível que se constrói grande parte da tagarelice do texto, do delírio “linguareiro”,¹ da falácia literária. É aí neste lugar atópico, do elíptico

¹ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1977. A expressão «matéria linguareira» é empregada por Barthes para referir-se à linguagem em sua materialidade, enquanto enunciação, independente do sentido ou das ideologias que carrega.

e do prolixo, da lacuna e do excesso, do falar demais justamente por não se ter muito o que dizer, ou por não se saber o que dizer, aí quem sabe se construa o feminino da escrita, ou o que precariamente se possa denominar de escrita feminina.

Parece ser a partir das idéias de Lacan acerca do gozo da mulher, entendido por ele como um gozo “a mais”, que a concepção do feminino como um vazio, como lacuna, tem se tornado familiar em Psicanálise. É claro que essas idéias já se apresentavam, ainda que de maneira embrionária, em Freud, e na origem mesma da Psicanálise que, afinal, nasce da escuta das analisandas e da perplexidade do analista diante da questão que permanece insolúvel: afinal, “o que quer a mulher?”² Ora, tal indagação já aponta para a opacidade do feminino que, aos olhos da ciência cartesiana do século XIX e, ao que parece, para o imaginário masculino, a partir do qual ainda se erige a ciência contemporânea, resiste à decifração.

O que há de mais curioso nas teorias de Lacan acerca da mulher, sobretudo em seu seminário “Deus e O Gozo d’A Mulher”, de 1973, é a maneira magistral como ele consegue articular os pólos da falta e do excesso em torno do feminino.³ Para Lacan, o gozo “a mais”, ou gozo “além” que goza a mulher (ou qualquer ser falante que “se alinha sob a bandeira das mulheres”)⁴ deve-se, não ao fato desta ser portadora de uma plenitude que lhe permita gozar além da medida, mas exatamente ao fato de ser ela “não-toda”, ou seja, de haver nela algo que não se inscreve na função fálica, que escapa a essa função e que, portanto, lhe permite gozar um gozo suplementar, mais além do gozo fálico.

É justamente a partir de um de seus aforismas mais polêmicos — “não há A mulher”⁵ — que, apontando para a singu-

² FREUD, Sigmund apud JONES, Ernest. *A vida e obra de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1960.

³ LACAN, Jacques. Deus e o Gozo d’A Mulher. In: ————. *O Seminário*; mais, ainda. v. 20. 2ª ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 98.

⁵ ————, p. 98.

laridade do feminino, Lacan desenvolve a idéia de um gozo *outro* que a mulher gozaria, um gozo insubjetivável, porque não inscrito na função fálica, um gozo, portanto, indizível, já que dele a mesma talvez “não saiba nada a não ser que o experimenta”.⁶ E aí o aforisma se completa: se não há uma inscrição para o feminino no inconsciente, se o gozo que goza a mulher é insubjetivável, indescritível, se esse gozo se localiza fora da linguagem, e se é apenas a partir da linguagem que se pode falar da existência das coisas, isso equivale a dizer que o gozo “a mais” não existe, da mesma forma que A mulher, aquela que goza, não existe.⁷

Não há como conter o paradoxo: o que dizer, então, de um texto que se erige a partir dessa inexistência, desse nada, e que no entanto insiste, em sua própria materialidade, em afirmar: “aqui estou eu, um texto *outro*, falando numa outra dicção, talvez de algo que não sei, mas que está aí, na espuma espessa do significante, na voz, no tom, na respiração, no ritmo, nas lacunas, nos excessos, aqui, ali e em nenhum lugar?” Refiro-me, evidentemente, a esse feminino da escrita, à escrita feminina, que pretende o absurdo de dizer o indizível e que talvez por isso não diga nada além de sua incapacidade, sua impotência, sua sofreguidão.

E como se dá, de fato, esse processo de escrita? Em primeiro lugar, através de um lento e criterioso exercício de detalhismo, de minúcia, que não faz mais que reiterar infinitamente a vacuidade da linguagem: são estórias sem estória, discursos sem percurso definido, enredos que não vão a lugar algum senão a sua própria ausência de enredo, palavras que se proliferam e que se esvaziam de sentido, como num progressivo trabalho de extenuação, que termina por colocar a lingua-

⁶ _____, p. 100.

⁷ LACAN, Jacques apud ANDRÉ, Serge. *O Que Quer Uma Mulher?* Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, Zahar, 1987. p. 217. Segundo Lacan, essa esfera em que se processaria o gozo «a mais» feminino, a esfera pré-discursiva (aquém ou além da linguagem), de fato, não existe, já que tudo se dá na e pela linguagem: «Não há nenhuma realidade pré-discursiva. Cada realidade se funda e se define por um discurso.»

gem em relação com seu próprio limite.⁸ Este o paradoxo maior do texto feminino: falar em excesso, na pura tagarelice, na máxima capacidade de minúcia do discurso, até não falar, até o silêncio absoluto do que se cala pela mais completa incapacidade de dizer: o gozo.

Além desse trabalho de detalhismo, que paralisa, estanca o fluxo do texto, a escrita feminina também se desenvolve através de deslocamentos constantes, o que nos permite aproximar mais uma vez o texto feminino do gozo "a mais" da mulher, a que se refere Lacan. Ora, ao gozar além do gozo fálico, o gozo feminino se processa por deslocamentos, a nível metonímico, que o aproximam de um deslizamento infinito, sempre aqui, ali e em outro lugar, distinto, portanto, do gozo masculino, localizado, fechado, resolvido, metafórico.⁹ A escrita feminina, enquanto texto de gozo, obedece a uma dinâmica absolutamente similar, já que ela também se constrói de deslizamentos que se dão por elipses, por absurdas associações, por saltos inesperados, e que fazem com que a tessitura do texto reproduza mimeticamente a estrutura lacunar que esse mesmo bordado, com um véu, procura encobrir. Como tapar o sol com uma peneira. Como tapar os furos de um discurso com um discurso, ele próprio, constituído de furos, de brechas,

⁸ BARTHES, op. cit., p. 42-3.

⁹ BOONS, Marie Claire. A Propósito do Orgasmo. In: O FEMININO; aproximações. Rio de Janeiro, Editora Campus Ltda., 1986. p. 92. São palavras da autora: «Do lado masculino, a relação do esperma em excesso — do corpo ao pênis em detumescência — anula o todo fálico, deixando, por intermédio da ejaculação, o traço desta anulação. A própria marca da inscrição fálica desaparece, deixando o seu traço. O esperma vem, no lugar do pênis e então tudo está terminado. A metáfora é fechada. Do lado feminino, existe de fato uma substituição possível do esperma por uma criança, mas aqui o gozo é fundamentalmente da ordem do deslizamento. É um «a mais» que, de algum modo, não está relacionado ao todo, pois o excesso feminino que destotaliza é diferente daquele da anulação e do traço do todo. É uma derivação em excesso. Metonímia. Como se houvesse no gozo feminino o equivalente do esperma, mas sem a detumescência, sem o decréscimo de prazer, sem fechamento do ciclo.»

de cortes. E não é Lacan quem define o feminino como um furo no discurso, como uma lacuna no tecido significante?¹⁰

Ê, portanto, através de uma estrutura paradoxalmente prolixa e elíptica que o texto feminino se desenvolve. Afinal, o furo é sempre bordejado por uma margem, por um desenho, que por sua vez contornará outros furos, bordejados por outras margens. Como um bordado. Como uma renda, na perfeita metáfora do feminino sugerida por Ana Maria Portugal:

E o que é uma RENDA?

Não mais que uma linha, cordão ou fita, que contorna buracos, fazendo desenhos. Com esse contorno desfilam flores, folhas, arabescos, gregas, uma infinidade de formas, mas o buraco continua lá.

E o que acontece se, por acidente, o fio é puxado?

Não sobra nada dos desenhos, apenas o fio. A renda, com seus desenhos, é devolvida, em sua condição de buraco, ao espaço vazio.¹¹

Assim, como um tecido, uma renda, a escrita feminina se desenha, excessiva e econômica, detalhista e lacunar. Abordá-la, portanto, é também bordejar os contornos, é também suportar o silêncio e a tagarelice, os saltos inesperados e as voltas em torno de um mesmo eixo. Ê talvez ocupar, como o texto feminino, o lugar que não é este nem aquele, mas um terceiro, não intermediário, não mediador, mas *outro*, terceira via, terceiro veio, terceira margem: aquele do suporte da ambigüidade, da sustentação do absurdo, da exasperação de um

10

ANDRÉ, op. cit., p. 60. Parafraseando Lacan, Serge André afirma: «Eis aí, então uma terceira forma de demarcar, no discurso, aquilo que constitui a realidade do sexo feminino: é o que vai se manifestar como furo no discurso, como lacuna no tecido significante.»

11

SALIBA, Ana Maria Portugal M. Mulher: da Cortadura à Bordadura. *Reverso*, Belo Horizonte, Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, 13(26) : 31-2, mar. 1987.

processo que pretende fazer da linguagem uma “não-linguagem”.¹²

E aqui desembocamos na impossibilidade da escrita feminina. Não se trata mais de escrever o desejo, já que este, de uma forma ou de outra, sempre fala, sempre é aquele que fala. Trata-se de escrever o gozo, a morte, o real.¹³ Por isso talvez ela apresente certa preferência pelos gêneros do impossível: os diários, as cartas, as memórias, as autobiografias. Nada mais utópico que a captura de um sujeito, nada mais intangível que a configuração, o retrato desse sujeito no texto. E nisso reside o projeto alucinado da autobiografia: fazer falar o sujeito, constituí-lo, apresentá-lo como ser uno, íntegro, sem fissuras, sem brechas. Aí, e no pacto de fidedignidade que ela pretende estabelecer com o leitor, desenha-se, subrepticamente, essa trajetória absurda de captação do real — entendido como a “vida real”, como a “verdade dos fatos”, ou como a “verdade dos sentimentos”. É sobretudo aí, nessa tentativa de captação do real, e ainda por seu caráter de discurso que se funda a partir de uma falta, de um vazio, as escritas feminina e memorialista se encontram.

Em “Júlia”, de Lillian Hellman, revela-se, de maneira exemplar, esse parentesco entre os projetos de escritas feminina e memorialista. Mas, à primeira vista, “Júlia” não é exatamente o texto apropriado para uma leitura que pretende enveredar pelas bordaduras do feminino, uma vez que a narrativa, aparentemente, obedece à lógica cartesiana, ordenada, sem lapsos evidentes, sem a presença de um ritmo cíclico entrecortado, como ocorre em geral na escrita feminina. Entretanto,

12

DELEUZE, Gilles. *Masochismo*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro, Taurus, 1983. p. 26. Deleuze utiliza essa expressão para caracterizar a situação limítrofe a que são levados determinados discursos por ele denominados de «pornológicos», como o de Sacher-Masoch. Aqui, tal expressão é empregada com relação à escrita feminina que, de maneira análoga ao discurso pornológico, leva a linguagem a seu limite.

13

CASTRO, Eliana Moura e. *Psicanálise e Linguagem*. São Paulo, Ática, 1986. p. 50-1. Refiro-me aqui ao conceito psicanalítico de real que, segundo Lacan, corresponderia ao elemento não-simbolizado, não-representado, que não pode ser recalcado e que, portanto, se situa à margem da linguagem.

iniciar o percurso por “Júlia” talvez signifique de alguma forma também tecer o bordado, bordejar as margens de um universo em que o feminino não se apresente de maneira explícita, direta, ou não se apresente por inteiro, como um outros textos femininos. E quem sabe é exatamente onde ele é de fato “não todo”, onde ele não pretende negar sua manifestação enviesada, onde ele exhibe, ostensivamente, sua máscara fálica, que podemos percebê-lo com certa concretude, com alguma precisão?

Certamente não escapará ao leitor do texto a cena em que as duas amigas, ainda jovens, conversam, deitadas em camas iguais, falando de tudo e de nada e causando-lhe a estranha emoção de penetrar “não todo” numa intimidade que se insinua, mas que de alguma forma resiste à decifração. A primeira suspeita, óbvia e trivial, que recairia sobre a homossexualidade das amigas, não justifica a tensão que mantém a cena e o leitor suspensos, em torno de algo que não se diz, à procura de alguma coisa que falta:

Cada véspera de Ano Novo em minha vida me traz de volta a lembrança daquela noite. Júlia e eu estávamos deitadas em camas iguais, e Júlia recitava trechos esparsos de poesia (de vez em quando parava, e me pedia que recitasse também, mas eu não sabia nada de cor). Dante em italiano, Heine em alemão, e ainda que não entendesse nenhuma das línguas, os sons eram tão bonitos que me enchiam de uma doce tristeza, como se o mundo tivesse muito a me oferecer no futuro, coisas que poderiam ser maravilhosas e compensadoras, se soubesse encontrar meu caminho. (...)

Não me recordo do momento em que parei de ouvir para olhar o belo rosto apoiado no travesseiro, emoldurado pelos cabelos espessos e escuros, onde a luz brincava em reflexos sutis. Nem sei se na época conhecia, ou se já tinha usado, as palavras ‘terno’, ‘delicado’, ou ‘vigoroso’, mas naquela noite pensei que era o rosto mais bonito que jamais vira.¹⁴

14

HELLMAN, Lillian. Júlia. In: ————. *Pentimento*; um livro de retratos. 3ª ed. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, p. 81-2.

Na relação de amor que aqui se encena, arcaica, materna, especular, onde apenas a língua que é puro som, que é pura enunciação, tem lugar, há algo que escapa, que não cede à decifração, algo possivelmente da ordem do real, e que, por isso, atordoa, encanta, seduz e mantém atado o leitor. E, de fato, é no registro da falta que esse amor parece falar quando, numa linguagem cifrada, as duas pretendem reiterá-lo, mantê-lo vivo:

No saguão do hotel li o bilhete, escrito numa caligrafia fraca, como se a pena tivesse sido pousada de leve no papel. Dizia: 'Ainda falta alguma coisa. Amanhã vão me levar para outro lugar. Volte depressa a Paris e deixe seu endereço no Sacher. Com amor, Júlia.'

Já tinha regressado a Paris, quando me lembrei que em nosso tempo de criança fazíamos juntas os nossos exercícios de latim, e nos alternávamos traduzindo e corrigindo. Muitas vezes uma de nós dizia à outra: 'Ainda falta alguma coisa'. Isso era tão freqüente que acabou por se transformar numa brincadeira de família.¹⁵

Aqui, a coisa que falta para as duas amigas é também a coisa que falta no texto, aparentemente arquitetado de maneira lógica, explanatória, ordenada, para que as peças se encaixem, para que um jogo faça sentido. Para o leitor que busca na autobiografia um relato fidedigno da vida do autor trata-se sobretudo da coisa que falta no percurso do enunciado, daquilo que se calou, ou se perdeu, no momento da decifração, da leitura. Entretanto, numa leitura que bordeja o desenho da enunciação, a coisa que falta é precisamente o elemento estruturado, a lacuna, o buraco, o furo no discurso a partir do qual o texto se constitui. É exatamente porque falta alguma coisa que o discurso pode se construir excessivo, pleno de detalhes, de minúcias, de meticulosidades que funcionam como efeitos de real, como tentativas de reiterar a credibilidade de uma narrativa que se pretende relato de vida. Assim, dados

15

Idem, ibidem, p. 103.

16

_____, p. 94.

como endereços completos, referências a pessoas notórias (como a alusão ao contato entre Júlia e Freud), marcos históricos etc., constituem-se em detalhes referenciais que se alternam com a estrutura elíptica do texto que, sobretudo nas falas de Júlia, desemboca invariavelmente no fragmento, no laconismo ou no silêncio absoluto:

Uma noite, depois de ficarmos em silêncio por muito tempo, porque ela estava lendo uma gramática alemã perto do fogo, apoiada no cotovelo, ri dos sons que fazia com a boca, ao repetir as frases.

— Não, você não compreende — disse ela. — Todos somos bons professores ou alunos. Você é uma aluna.

— Boa?

— Quando souber o que quer, será muito boa.

Estendi-lhe o braço e toquei-lhe a mão.

— Gosto de você, Júlia.

Ela olhou para mim e levou minha mão a seu rosto.¹⁶

E aqui, a partir do que se cala, enveredamos pelo território da construção, onde, como já foi dito, se irmanam os textos feminino e memorialista, já que ambos se erigem a partir de um vazio estruturante, de uma lacuna que os constrói. (só se lembra do que já se esqueceu), assim como é sobretudo a partir da falta, do silêncio, do vazio, que o texto feminino se edifica. Esse parentesco entre as escritas memorialista e feminina, já detalhadamente observado por Béatrice Didier, em *Le Journal Intime*, deve-se, segundo a autora, sobretudo à tessitura do discurso que, nos dois tipos de escrita, engendra-se a partir de uma pré-linguagem, de uma pré-escrita, mais próxima de gritos e balbucios que propriamente de palavras.¹⁷

17

DIDIER, Béatrice. *Le Journal Intime*. Paris, Presses Universitaires de France, 1976. p. 102. Segundo B. Didier, «em vários aspectos, o diarista é ainda *in-fans*, para utilizar uma expressão latina: ele se situa num estágio de pré-linguagem, de pré-escrita (...) A palavra não chega a tomar forma, a jorrar, definitiva, decisiva.»

Ora, a que outro tipo de discurso nos remetem os silêncios de Júlia, as elipses da narradora, as lacunas da narrativa, senão à pró-linguagem feminina a que se refere B. Didier? Não é por acaso, portanto, que, além dos diálogos entre as duas amigas se construírem a partir de lapsos, de falhas de memória, de deslocamentos, as falas de Júlia, mais que lacônicas, efetuam-se sempre numa língua outra (Dante em italiano, Heine em alemão), mesmo quando essa língua é o inglês:

Quase um ano depois, recebi uma carta de Júlia, mas perdi-a, e embora esteja certa do que dizia, não sei mais como era dito por aquela mulher que escrevia num inglês que se tornara quase estrangeiro, e que falava de coisas das quais, evidentemente, julgava que eu já soubesse.¹⁸

Ao falar em línguas estrangeiras que, mesmo incompreensíveis, possuem “sons tão bonitos” que enchem de “uma doce tristeza”, Júlia não faz mais que ecoar essa fala materna, acalentadora, perturbadora, pré-discursiva, a partir da qual o discurso feminino se constitui. E é no momento em que a linguagem verbal se cala que o corpo da personagem invade a cena, através da tentativa exaustiva da narradora de reconstituí-lo, de restaurá-lo. Como pintar um rosto, como fazê-lo surgir, delinear-se pela via da memória, e capturá-lo, emoldurá-lo na página em branco, como um sujeito não cindido, não fragmentado? Esta a grande questão do discurso memorialista, este seu impossível, que termina por desembocar na cisão do sujeito. Assim, não é à toa que, em vários momentos, os silêncios de Júlia sejam abruptamente substituídos pela imagem de seu rosto (“terno”, “delicado”, “vigoroso”, mas agora, pela via da memória, definitivamente marcado pelas cicatrizes), ou de seu corpo, irremediavelmente retaliado pela amputação da perna:

18

HELLMAN, op. cit., p. 34.

O fato de nunca nos termos beijado não prova nada: mesmo na capela fúnebre em Londres, quando me inclinei para beijar o rosto maltratado, tão grotescamente reconstituído, o que me deteve não foram as terríveis cicatrizes: porque nunca a tinha beijado, senti que ela talvez não desejasse que o fizesse e, em vez disso, toquei-lhe a face.¹⁹

O que evoca esse rosto incapturável senão a intangibilidade do feminino e a integridade de um sujeito que se pretende uno, sem rasuras e sem brechas? Entretanto, os projetos feminino e memorialista terminam por ser paralisados pela própria natureza de seu percurso: o rosto é maltratado, sulcado pelas cicatrizes, e apenas grotescamente poderá ser reconstruído, já que a memória jamais captará o original intacto (assim como a escrita feminina apenas tangencialmente tocará o real), caminhando antes em direção à construção, à invenção, à grosseira restauração de um rosto marcado, de um corpo retaliado, retrato sempre infiel de um sujeito cindido. Aliás, é a própria narradora quem acena para a impossibilidade de seu projeto no início da narrativa: "No passado, todas as vezes em que me referi a essa viagem, omiti a história de minha passagem por Berlim; não me sentia capaz de escrever sobre Júlia". No agora do texto, na ocorrência mesma da narrativa memorialista, será ela capaz de escrever sobre Júlia? Ou Júlia não permanecerá sempre como este impossível, como aquilo que apenas parcialmente se mostra, como algo da ordem do real, como o "não todo" em que se constituem o feminino e a memória?

Abordar esse corpo retaliado certamente significa imergir nessa fragmentação do discurso, onde palavras se querem coisas, mas não passam irremediavelmente, de palavras. Mas abordar esse discurso que também apenas parcialmente se mostra, talvez signifique optar por um discurso crítico ele mesmo "não todo", humildemente construído de meias-palavras,

¹⁹

_____, p. 81.

de meias-verdades, de meias-revelações. Assim, somente assim, talvez o feminino e a memória se permitam vislumbrar: como uma miragem, como uma cintilância, como um “fulgor do real”.²⁰

20

BARTHES, Aula. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, s. d. p. 18. A imagem do «fulgor do real», utilizada por Barthes para configurar o discurso literário, pode ser aqui empregada de maneira similar como metáfora das escritas feminina e memorialista, já que nenhuma das duas apresenta diretamente o real, como de fato pretendem, mas ambas permitem ao leitor entrevê-lo, de viés, como uma cintilância, um fulgor.

NO IMPASSE DO GOZO: O fantástico feminino

VERA LÚCIA ANDRADE

Universidade Federal de Minas Gerais

Gostaria de iniciar minha comunicação com um comentário a propósito do título de uma antologia de 14 contos fantásticos, publicada em Lisboa, em 1985, pelas Edições Rolim, denominada *Fantástico no Feminino*.¹

O título dessa antologia logo despertou minha atenção e minha curiosidade. Inicialmente, por se tratar de textos de literatura fantástica, que tem sido objeto de meu interesse e estudo há mais de dez anos. No entanto, se por um lado ele me pareceu familiar, um dado novo se impunha que me soava estranho: a justaposição de dois termos, “fantástico” e “feminino”, ambos de muita evidência na atualidade, mas que, até então, jamais vira aproximados.

Tentando decifrar meu sentimento de “estranheza” percebi que ele tinha origem numa ambigüidade inscrita no próprio título. Como lê-lo? Vi aí, pelo menos, três possibilidades de leitura. Fantástico no feminino: uma versão feminina do fantástico; ou, o que há de feminino no fantástico?; ou ainda, textos fantásticos produzidos por mulheres.

Esse terceiro sentido era evidente: o livro estampa em sua capa, logo abaixo do título, a lista de seus autores, ou, mais exatamente, de suas autoras.

¹ CORREIA, Clara Pinto et alii. *Fantástico no feminino*. Lisboa, Edições Rolim, 1985.

Essa evidência, no entanto, não me pareceu suficiente para excluir as outras possibilidades. Pelo contrário, serviu para orientar minha leitura, desta vez, dos textos propriamente ditos, contidos na antologia.

A bem da verdade, o próprio fato de serem textos fantásticos escritos por mulheres — quatorze ao todo — já constitui em si um dado incomum. A literatura fantástica, com uma tradição formada e confirmada pela vasta produção que encontramos neste campo na literatura universal, não apresenta em seu percurso histórico, a não ser muito excepcionalmente, obras produzidas por mulheres. Em meio a uma enormidade de autores de textos fantásticos que facilmente poderíamos enumerar, apenas dois nomes de mulheres aí figurariam: o de Ann Radcliffe, que teve um papel muito importante no desenvolvimento e mesmo na criação de um gênero, o “roman noir”, considerado como um dos precursores do fantástico, e o de Mary Shelley, que se imortalizou através de seu *Frankenstein*. Tais autoras, porém, ainda se inscrevem no que poderíamos chamar de uma concepção masculina do fantástico, pois suas obras, por seus temas e estruturação, não apresentam características marcantes que as distinguem das produções de seus colegas homens.

Chegamos assim ao ponto que eu gostaria de discutir aqui e que eu colocaria ainda, por ora, sob forma interrogativa: existiria uma concepção feminina do fantástico, uma “versão” feminina do fantástico?

Estou ciente do risco dessa colocação, pela complexidade de ambos os conceitos, o de fantástico e o de feminino.

Coloca-se assim a questão: o que é o fantástico? O que é o feminino? Nossa preocupação não se prende à aceção adjetiva dos termos, mas sim à sua concepção substantiva, enquanto designam categorias do imaginário.

É bom lembrar que o fantástico é apenas uma das categorias da literatura do imaginário ou, se preferirem, da literatura do estranho. Ao lado dele figuram várias outras, como o maravilhoso, o frenético, o “roman noir”, a ficção científica, cada uma delas com suas particularidades.

Além do mais, é necessário observar que a literatura fantástica apresenta, ao longo de sua evolução, diferenças bastante significativas. Nas obras fantásticas tradicionais (e assim denominamos as produções fantásticas do século XIX, época em que ela ganha um estatuto e se firma como gênero) o que se observa, de maneira geral, é a presença do elemento “sobrenatural” que intervém no curso normal dos acontecimentos, aí provocando uma ruptura, um “suspense”. É necessário, assim, desmascarar esse mistério, o que acontece, inevitavelmente, no final da narrativa.

No fantástico moderno, no entanto, os elementos sobrenaturais já não mais intervêm, ou seja, não há interferência na ordem natural do fato narrado, de tal forma que o fantástico, o misterioso e o curso natural dos acontecimentos coexistem pacificamente na linguagem organizadora da narrativa. Isso equivale a dizer que o fantástico, em sua concepção atual, é uma questão de discurso. O fantástico é uma maneira de contar, uma forma de dizer e de ver o real.

Para essa nova concepção do fantástico a Psicanálise teve um papel fundamental. De fato, a noção de “unheimlich” introduzida por Freud em seu artigo de 1919 (*Das Unheimliche*), o Estranho,² veio revolucionar os estudos sobre o fantástico. O “unheimlich”, ou a “inquietante estranheza”, como preferem os franceses em sua tradução do termo alemão, aponta para aquilo que é, ao mesmo tempo, familiar e estranho, o “retorno do recalcado”, como nos diz Freud, e que foi definido por Schelling como “aquilo que deveria ter permanecido escondido e que no entanto veio à luz”.

Desta forma, via Freud, não só o “unheimlich” mas outros conceitos psicanalíticos, tais como o fantasma e o recalcado, passam a fazer parte do território do fantástico.

Na trilha de Freud, o crítico francês Jean Bellemin-Noël vai definir o fantástico através de uma fórmula dupla: “o fan-

² FREUD, S. O Estranho. In: ————. *Edições Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. XVII. Tradução do alemão e do inglês sob a direção-geral e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976, p. 271-314.

tástico é uma maneira de contar, o fantástico é estruturado como o fantasma”,³ introduzindo assim os conceitos de fantasmagórico e de fantasmático.⁴

Por sua vez, Max Milner, em seu livro intitulado *La fantasmagorie — essai sur l’optique fantastique*,⁵ vem nos mostrar que o fantástico é uma questão de óptica, de visão: fazer ver o invisível é próprio do texto fantástico e isso se realiza também a nível de linguagem, do discurso.

Resumindo, a partir da Psicanálise, os estudos sobre o fantástico não se vinculam mais a temas, a conteúdos, mas sim à própria estrutura do discurso e de traços formais que, articulados, configuram a categoria do fantástico.

Quanto ao outro termo, o feminino, é a Psicanálise que, mais uma vez, vem nos servir de suporte, ainda que para ela o conceito de feminino inexista. Basta lembrar o aforismo lacaniano: “a Mulher não existe”.⁶ Na verdade, no inconsciente não existem os conceitos de feminino e masculino. Ali, tais categorias são substituídas pelas noções de passivo e ativo.

Apesar do aforismo lacaniano, “Mulher” é uma palavra que existe, é certo, mas que não remete a nada que seja próprio à feminilidade. “Mulher” é essa palavra, única em seu gênero na língua, cujo ponto de referência faz falta. Eis porque ela evoca aquilo que os significantes não poderiam conter, ou seja, a fantasia, o sonho. Porque “A Mulher” ocupa o próprio lugar da fantasia, nenhum significante pode definir aquilo que “mulher” quer dizer. Essa ausência de um termo adequado deixa indeterminada uma identificação que só pode se estabe-

³ São minhas as traduções de textos teóricos — deste e de outros, a seguir — cuja referência está feita na língua original.

⁴ BELLEMIN-NOËL, Jean. Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier). *Littérature*; Le Fantastique. Paris, Larousse, 8, déc. 1972. p. 3.

⁵ MILNER, Max. *La fantasmagorie — essai sur l’optique fantastique*. Paris, PUF, 1982.

⁶ LACAN, Jacques. Deus e o gozo d’A Mulher. In: ————. *O Seminário*. Mais, ainda. livro 20. Trad. de M. D. Magno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 86-104.

lecer graças ao significante, como nos diz Gérard Pommier em *A Exceção feminina: os impasses do gozo*.⁷ Citando-o: “o protótipo feminino é um enigma, qualquer que seja a aparência que o imaginário tente lhe dar. As incessantes modificações de sua apresentação encontram seu fundamento numa ausência de fundamento e sua forma evolui indefinidamente. Como o desejo, a feminilidade escapa às palavras e se mantém em outra parte que não aquela aonde se mostra. A mulher não tem identificação, mas sim identificações, que exprimem a falta de consistência do traço identificatório e revelam a impossibilidade de definir um modelo feminino. A feminilidade se resume na apresentação desse ornamento do vazio — no qual ela inexistente”.⁸

Em suma, a Psicanálise nos fala de um feminino que falta, de um feminino que se constrói em torno do vazio, de uma ausência, de um “buraco”.⁹ O feminino se define enfim por essa falta e é também pela linguagem, ainda que marcada por essa falta, que o feminino se (in)define.

Resta-nos agora voltar ao texto objeto de nosso estudo, a antologia de textos fantásticos escritos por mulheres, para tentarmos articular o que foi dito até então.

Evidentemente, por uma questão de tempo e de espaço, será impossível analisar todos os contos dessa antologia. Uma alternativa seria “bordejar” esses textos, traçando linhas comuns ou fios diversos, numa visão panorâmica que, a meu ver, pouco ou nada nos elucidaria a respeito da problemática que estamos investigando, uma vez que, conforme já vimos, tanto o fantástico quanto o feminino dizem respeito à linguagem, ao discurso.

A opção mais correta, parece-me, é atermo-nos a um desses contos, escolhido não aleatoriamente, mas propositalmente,

⁷ POMMIER, Gérard. *A Exceção feminina — os impasses do gozo*. Tradução de Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987, p. 33.

⁸ Idem, p. 33.

⁹ LACAN, Jacques. *O Seminário. As psicoses. livro 3*. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 202-229.

enquanto aquele que realiza de maneira mais plena a junção dos dois termos, fantástico e feminino, constituindo o que poderíamos chamar de uma versão feminina do fantástico.

O conto escolhido intitula-se “Vigília”, de autoria de Wanda Ramos.¹⁰

O texto inicia-se da seguinte forma:

“Havia muito tempo que era sempre assim, todas as manhãs. Despertava de supetão, no *mamilo esquerdo* uma *impressão esquisita*, tal qual: um formigueiro, *como uma chaga que se abrisse, ou ferida que cicatrizasse*; ou então uma *espécie de prurido*, vontade assanhada de coçar. *Indefinível*.

Abria os olhos, esquadrinhava em volta. Nada que lhe explicasse. Havia meses que *aquilo* durava: da primeira vez, dera-se alguns dias depois de ter acabado *tudo*” (V., p. 185, grifo meu).

Algumas linhas depois, no parágrafo seguinte, encontramos:

“*União tempestuosa*, sim, mas *decerto não havia ligação entre uma coisa e outra*. Porque havia de haver? *Só na cabeça dela*, muito lá no fundo, *a associação teria cabimento*” (V. p. 185, grifo meu).

Assim apresentada, denegada, a associação “entre uma coisa e outra” — a “impressão esquisita” no mamilo esquerdo e o fim de uma “união tempestuosa” — afirma-se como verdadeira para o leitor que, desta forma integrado ao mundo da personagem-narradora, segue-lhe os passos, as pistas, mas, a partir de então, tece suas próprias associações (estabelece

¹⁰

Wanda Ramos nasceu em Dundo, Angola. Exerce a profissão de tradutora e revisora literária. Tem colaborado em vários jornais e está representada em diversas antologias. Obras publicadas: *Nas coxas do tempo*, poesia (1970); *E contudo cantar sempre*, poesia (1979); «Que rio vem forçar a entrada desta casa?», in *A jovem poesia portuguesa* (1979); *Percursos* (do Luachimo ao Luena), ficção (1981); *As Incontáveis Vésperas*, ficção (1983). Faz parte da atual Direção da Associação Portuguesa de Escritores. Todas as referências a esse conto «Vigília» serão indicadas pela abreviatura V., seguida do número da página.

a cadeia de significantes) e intervém no texto, participando literalmente da construção/desconstrução daquilo que lê.¹¹

Retorna assim à primeira pista, à primeira marca: “como uma chaga que se abrisse, ou ferida que cicatrizasse”, imagem-paradoxo que instaura o fantástico no texto, reveladora que é da inquietante estranheza — “impressão esquisita” — que vai e volta (...) em todas as manhãs aquilo acontecia, despertava com a exacta sensação do dia anterior” (V., p. 185)”... nos últimos tempos, logo ao começo do dia, aquela sensação tão estranha. Pensando melhor, era como um súbito ardor, um demarcado fogo, num crescendo insuportável” (V., p. 186).

Chaga, ferida, cicatriz, que se inscreve no corpo da personagem, que é, metonimicamente, o seu próprio corpo. Tudo por causa “daquilo”: “Não havia meio de encontrar *a palavra exacta* para explicar *aquilo*, até para si própria. (...) Um ardor, uma comichão, um prurido, *uma dor*, pertinaz, súbita, *inominável*” (V., p. 187, grifo meu).

Dessa forma, essa chaga-ferida, em sua ambigüidade que instaura o fantástico no texto, instala-o também no âmbito do feminino, na medida em que aponta para esse “inominável” — o vazio, a ausência, a falta (do nome). “Indefinível”. Que ela tenta, no entanto, capturar.

“*Abria os olhos*, custando-lhe muito, levava-os e a mão ao seio, o esquerdo, soerguendo-se num impulso para *ver* melhor de repente, sem aviso: julgava ela que apanhava o ardor em flagrante”. (V., p. 186, grifo meu).

Olhos e mãos que se tocam, mas que nada captam. Apenas o vazio. Olhos que acariciam o próprio corpo, essa ferida aberta, incictrizável: “levava-os e a mão ao seio”, alimentando-se desse e nesse seio, com um olhar devorador que, narcisicamente busca conhecer-se e identificar-se. Mas nada, aí, novamente o vazio.

Lacan já nos ensinou que “uma identificação imaginária só se fixa como semelhança do sujeito se puder se apoiar sobre

¹¹

Sobre a função do leitor no texto fantástico, ver: BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris, Larousse, 1974, p. 164-168.

um traço simbólico, “traço unário”, como ele o chama, espécie de significante mínimo que o sujeito apanha do outro para arrimar sua identidade. Ora, a mãe não pode em caso algum fornecer à filha um traço unário que suporte sua identidade de menina, pelo motivo de que o significante da identidade feminina não existe. É com essa falta radical no Outro que a menina deve-se confrontar (...) é a falta de “uma palavra-ausência”, de uma palavra-furo, perfurada em seu centro por um buraco, deste buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas”.¹²

Palavra-furo, o inominável.

Mas, pertinaz, persistente, ela “engendra estratégias”: “Por exemplo, pôr o despertador para muito antes dessa hora, e não voltar a adormecer, *imóvel aguardar o momento, apanhar de surpresa a coisa*, o que quer que fosse (e seria alguma coisa? existiria sequer?) Ou então, tomar um soporífero e dormir até bem passada a hora do costume de acordar e portanto, também, o risco de dar pelo *ataque da coisa*” (V., p. 187, grifo meu).

A Coisa — “Das Ding” — insimbolizável, inominável. É o Real que irrompe no seu corpo e no corpo do texto, como sintoma, mas enquanto aquilo que, por sua natureza, escapa à simbolização, permite-lhe apenas margear o furo, lugar do vazio.

E essa “coisa” inominável, marca do feminino, aponta também para a “coisa” fantástica: “le monstre immontrable”, “l’indicible”, como o define Jean Bellemin-Noël.¹³ Ou, como quer Roger Dadoun, no seu artigo — “King-Kong: du monstre comme dé-monstration”:¹⁴ “Porque é uma superfície de inscrição, o monstro mostra, mas é enquanto a exibição, a “monstração” se desenvolve e perdura, que o fantástico pode aparecer.

¹² ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987, p. 195.

¹³ BELLEMIN-NOËL, Jean. *Op. cit.*, p. 5.

¹⁴ DADOUN, Roger. King-Kong: du monstre comme dé-monstration. *Littérature*, Le fantastique. Paris, Larousse, 8, déc. 1972, p. 107-118.

O monstro mostra, mas se desfaz como monstro, esvazia-se de sua monstruosidade, mais exatamente: de-monstra. (...) o mesmo é o outro, tal é a demonstração que nos propõe o monstro”¹⁵.

O desejo do Outro, de tentar capturar esse “monstro” que a angustia, incita a personagem a persistir em suas engendrações estratégicas. Como um recurso último, prepara-se ritualisticamente, para uma noite de vigília. Daí a espera, em que ante-goza. Espera do gozo que é o próprio gozo. “Mudei os lençóis, pus os únicos de linho com barra de renda que tinha naquela arca de cânfora ali ao canto para que mais suave, mais fresca, a vigília em noite que se adivinha de tão opressivo calor; (...) vou tomar um duche frio, abro a torneira, deito na concha da mão uma noz deste gel translúcido cheiroso a fetos e a cedro, esfrego-me (...), enxugo-me, não, nunca conseguirei secar-me completamente porque logo me ponho a suar, esse toalhão cor-de-rosa vivo e fofo (...) cubro-me de água de colônia, desta aqui que cheira a jasmim...” (V., p. 190).

Espera feita de minúcias em que cada gesto “um ritual que urge saborear até a última gota. (...) Nua, distensa, a janela aberta de par em par” (V., p. 190).

Vigilante, espera, mas cedendo ao insuportável torpor de muitas horas de imobilidade e vigília, adormece. “O bastante para ser apanhada desprevenida pela coisa, ou assim julgaria esta, parecendo como que treinada para lhe *espreitar* o momento de maior esbanjamento da vigilância nos meandros do sono” (V., p. 191, grifo meu).

“Coisa” que a “espreita”, mas não a “olha”, não lhe permitindo identificar-se, não lhe dando uma identidade.

E, novamente, “o mamilo esquerdo, tumefacto, abria-se num fino sulco de sangue, uma vaga de febre arrebatava-lhe já o corpo suado. Alívio, delírio, imponderabilidade”. (V., p. 191).

¹⁵

Idem, p. 118.

O texto, tal como sua personagem que se mira em si mesmo, narcisicamente, que gira em torno de si e desse vazio, constrói-se também como um discurso especular que, através de uma cadeia de significantes que apontam também para esse vazio, borda a sua escrita-tecido, como uma renda: “não mais que uma linha, cordão ou fita, que contorna buracos, fazendo desenhos. Com esse contorno desfilam-se flores, folhas, arabescos, gregas, uma infinidade de formas, mas o buraco continua lá”.¹⁶

Uma vez que, nessa leitura, puxamos o fio do texto, desconstruindo/reconstruindo a cadeia significante, o seu “desenho” desfez-se, ficando apenas o fio. E o texto rendado é devolvido, em sua condição de buraco, ao espaço vazio.

¹⁶

SALIBRA, Ana Maria Portugal M. Mulher: da cortadura à bordadura. *Reverso* (publicação do círculo psicanalítico de Minas Gerais). Belo Horizonte, 26, março 1987, p. 31.

DICIONÁRIO DE ENSAISTAS BRASILEIRAS

LOETA DE OLIVEIRA ARAÚJO

Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

O objetivo deste projeto é produzir um catálogo das ensaístas brasileiras na área de literatura e artes em geral, com obras publicadas ou colaboração em periódicos.

A idéia inicial era abranger toda a área de Ciências Humanas e Sociais, isto é, Letras, Artes, Filosofia, Sociologia, Psicologia, Antropologia, História, Geografia, Serviço Social, Educação, Comunicação. O período se restringiria a 60 anos, a partir de 1930, quando foi iniciada a produção acadêmica no Brasil.

Após uma reunião com os consultores, Prof. Silvano Santiago, da Universidade Federal Fluminense, Prof. Nédia Battella Gotlib — da Universidade de São Paulo e Prof. Heloisa Buarque de Hollanda, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, traçamos um plano de trabalho de modo a abranger todo o território nacional. As pesquisas seriam baseadas em informações obtidas em todas as universidades brasileiras, centros de pesquisa, bibliotecas, academias, editoras, jornais e núcleos de produção artística.

Em meados de março deste ano, demos início a um levantamento de nomes de ensaístas de literatura na biblioteca da OLAC — Oficina Literária Afrânio Coutinho — No Rio de Janeiro, com o objetivo de fazer um levantamento de cerca de 100 ensaístas.

A mulher enquanto crítica e ensaísta: projetos de pesquisa

Novas perspectivas que tornavam o projeto muito mais extenso do imaginado inicialmente. Foi decidido, então, ampliar o campo de

DICIONÁRIO DE ENSAÍSTAS BRASILEIRAS

LÚCIA DE OLIVEIRA ARAÚJO

Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

O objetivo deste projeto é produzir um catálogo das ensaístas brasileiras na área de literatura e artes em geral, com obras publicadas ou colaboração em periódicos.

A idéia inicial era abranger toda a área de Ciências Humanas e Sociais, isto é, Letras, Artes, Filosofia, Sociologia, Psicologia, Antropologia, História, Geografia, Serviço Social, Educação, Comunicação. O período se restringiria a 60 anos, a partir de 1930, quando foi iniciada a produção acadêmica no Brasil.

Após uma reunião com os consultores, Prof. Silviano Santiago, da Universidade Federal Fluminense, Prof^a Nádia Battella Gotlib — da Universidade de São Paulo e Prof^a Heloísa Buarque de Hollanda, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, traçamos um plano de trabalho de modo a abranger todo o território nacional. As pesquisas seriam baseadas em informações obtidas em todas as universidades brasileiras, centros de pesquisa, bibliotecas, academias, editoras, jornais e núcleos de produção artística.

Em meados de março deste ano, demos início a um levantamento de nomes de ensaístas de literatura na biblioteca da OLAC — Oficina Literária Afrânio Coutinho — No Rio de Janeiro, conseguindo um número bastante significativo, isto é, perto de 400 ensaístas, fato este que nos surpreendeu.

Novamente nos reunimos para discutir as recentes descobertas que tornavam o projeto muito mais extenso do imaginado inicialmente. Foi decidido, então, limitar o campo de

estudos à área de literatura e artes em geral, desde o princípio do século XIX até o ano de 1990, eliminando as demais áreas de Ciências Humanas e Sociais.

Neste levantamento primeiro, procuramos identificar o ensaísmo brasileiro na crítica literária e artística, incluindo biografia e história.

Além da relação dos nomes das ensaístas, o volume pretende fornecer informação sobre a vida e a obra da autora: nome literário, nome completo e pseudônimo, se houver; local e data de nascimento (e morte, se for o caso); formação acadêmica: graduação, mestrado e doutorado, incluindo o título das dissertações, consideradas como obra publicada; áreas de especialização e local de trabalho. Incluiremos também as associações a que pertencem e os prêmios recebidos. A bibliografia constará do título das obras ensaísticas com as respectivas datas de publicação, assim como as colaborações em periódicos. A entrada dos nomes será feita pelo primeiro e não pelo sobrenome, como é comum nos demais dicionários e catálogos.

A idéia de produzir este tipo de levantamento surgiu a partir do interesse cada vez maior sobre a produção feminina no campo intelectual e artístico. Muitos trabalhos estão sendo realizados atualmente neste sentido, principalmente no que diz respeito à pesquisa acadêmica.

O CIEC — Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vem elaborando catálogos sobre este assunto, entre os quais o de *Mulheres nas Artes Plásticas — Anos 70* e o de *Cinema realizado por mulheres*, supervisionado pela prof^a Heloísa Buarque de Hollanda.

A Prof^a Nelly Novaes Coelho, escritora e titular da Universidade de São Paulo, deverá publicar ainda este ano pela Editora Melhoramentos o *Dicionário de Escritoras Brasileiras*, no qual, porém, não estão incluídas as ensaístas.

Sendo assim, resolvemos nos dedicar a este levantamento, a fim de suprir as necessidades atuais dos pesquisadores, que sentem a falta de informação e documentação adequadas.

No momento, estamos enviando correspondência para as Academias de Letras, editoras e escritoras de todo o Brasil, solicitando dados, que já estão chegando às nossas mãos.

Finalmente, estamos em busca de um financiamento que possibilite um maior desenvolvimento da pesquisa, cuja importância nos parece fundamental para o estudo da mulher enquanto crítica e ensaísta.

ANEXO I
Relatório de Atividades
1964-1965

1. que tipo de leitura a mulher faz? como se comporta diante de textos literários? poderíamos concluir pela ocorrência de um comportamento específico da mulher-crítica, diante de textos de diferente autoria, se escritos por homens e por mulheres?

A CRÍTICA LITERÁRIA FEITA POR MULHERES

(Esboço de um projeto)

CLEONICE PAES BARRETO MOURÃO

Universidade Federal de Minas Gerais

NÁDIA BATTELLA GOTLIB

Universidade de São Paulo

O Grupo de Trabalho "A Mulher na Literatura", da ANPOLL, tem se preocupado em reunir pesquisadores da área e divulgar os resultados de seus estudos. Nota-se uma quantidade considerável de investigações em torno da *mulher* enquanto *escritora de ficção* e enquanto *personagem* de textos literários.

No entanto, uma outra linha de pesquisa, tão importante como essas, vem-se delineando como objeto de estudo necessário: a *mulher* enquanto *autora de textos críticos*. Este tipo de abordagem merece atenção especial. Por um lado, surge como conseqüência do anterior: é da leitura de obras literárias escritas por mulheres e da análise de personagens femininas que surge, por injunção deste tipo de enfoque, a recorrência a todo um repertório crítico. E é da leitura deste repertório crítico que se observa a importância da presença da mulher-crítica literária. Daí, questões que aguardam resposta, tais como:

1. que tipo de *leitura* a mulher faz? como se comporta diante de textos literários? poderíamos concluir pela ocorrência de um comportamento específico da mulher-crítica, diante de textos de diferente autoria, se escritos por homens e por mulheres?

2. que tipo de *escrita* é utilizado, preferencialmente, pela mulher na crítica? acadêmico? marginal?

Além dessas questões, de ordem mais geral, surge um segundo conjunto de preocupações, referentes à *diacronia* de tal produção crítica. Faz-se necessário pesquisar uma linha de evolução histórica da crítica feita por mulheres, que, por decorrência do próprio tema, implicaria em englobar, também, os textos críticos escritos por homens sobre a literatura ou temas outros ligados ao tema central: a produção literária feita por mulheres. Esta parte da pesquisa tem, pois, como objetivo, responder as seguintes questões:

1. quais os principais textos de crítica literária escritos por mulheres?
2. quais os principais textos que poderiam ser considerados fundamentais ao desenvolvimento da *formação de uma consciência crítica por parte das mulheres*, escritos por mulheres e por homens?
3. quais os principais textos críticos que poderiam ser considerados fundamentais ao desenvolvimento de uma *história da crítica em torno da literatura feminina*, escritos por homens e por mulheres?

Esta pesquisa prevê um estudo específico de críticas feitas no Brasil, por brasileiras residindo no Brasil ou no exterior. Prevê ainda um estudo específico de críticas feitas no exterior, privilegiando os países em que tal tipo de estudo mostra-se mais desenvolvido.

Numa primeira etapa, prevê-se, pois, o *levantamento* de nomes de autoras significativas e a análise de textos críticos significativos obedecendo-se aos seguintes itens:

1. França
2. Canadá
3. Inglaterra

4. Estados Unidos
5. Alemanha
6. Brasil
7. Portugal
8. América Latina

Para coordenar estes trabalhos, apresentaram-se os seguintes pesquisadores do nosso Grupo de Trabalho:

França: Prof^a Cleonice Paes Barreto Mourão (UFMG)

Estados Unidos: Prof^a Suzana Bornéo Funck (UFSC)

Brasil: Prof^a Nádia Battella Gotlib (USP)

Portugal: Prof^a Elza Miné (USP)

Esta linha de pesquisa, a ser desenvolvida por pesquisadores do Grupo de Trabalho "A mulher na literatura", prevê apresentação dos resultados parciais a cada Encontro Nacional da ANPOLL, além de possíveis Encontros Regionais, em locais a serem combinados.

Esta equipe de trabalho em torno de "A crítica literária feita por mulheres" pretende, em 1988/1990, desenvolver os seguintes tópicos:

1. panorama da crítica no país em questão, com:

- a) levantamento de principais autoras da crítica;
- b) informações básicas sobre obras publicadas;
- c) princípios teórico-ideológicos e metodológicos;

2. especificação de um *tema* para a primeira etapa da pesquisa:

- a) uma autora significativa do século XX;
- b) um texto significativo desta autora;
- c) informações complementares: bibliográficas, biográficas e de contextualização cultural;

3. especificação de um *tema* para a segunda etapa da pesquisa.

Nossa intenção é a de ampliar este grupo inicial de pesquisa para formarmos equipes responsáveis por cada um dos

itens relacionados, isto é, por cada uma das literaturas a serem examinadas, em função das diferentes áreas de especialização dos pesquisadores.

Aguardamos adesões para que possamos rediscutir este Projeto e dar prosseguimento a sua execução.

COMUNICAÇÕES

Resultados de pesquisas na área:
questões teóricas, metodológicas e
críticas

COMUNICAÇÕES

Resultados de pesquisas na área:
questões teóricas, metodológicas e
críticas

ESCRITORAS BRASILEIRAS NO SÉCULO XIX

NORMA TELLES

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

A cultura produzida pela conquista e colonização do Brasil foi uma cultura profundamente dividida, onde a violência do choque entre vencedores e vencidos presidiu tanto aos acasalamientos quanto às representações coletivas. Uma cultura de caráter acentuadamente masculino, racista e eminentemente verbal: uma cultura do púlpito e dos serões familiares. No século XIX, a urbanização irá impor o discurso sobre a *natureza feminina*, formulado nos países europeus, no século XVIII, e que define a mulher, quando maternal e delicada, como a força do bem, o anjo do lar. Mas ela também é potência do mal quando sai da esfera privada ou usurpa atividades que não lhe são culturalmente atribuídas. Torna-se então monstro, bruxa, malvada ou decaída. A literatura, que foi entre nós se firmando, endossa e difunde esse discurso que naturaliza o feminino. Nele, de um modo ou de outro, além ou aquém, a mulher é sempre colocada fora da cultura. E mais, a tradição estética define a criação artística como um dom essencialmente masculino. Tal qual Deus Pai, que criou o mundo e o nomeou, o artista é o progenitor de seu texto, um patriarca estético.

Excluídas de uma efetiva participação na sociedade, de modos de assegurar condignamente sua própria sobrevivência, de uma educação superior, as mulheres no século XIX permaneciam literalmente fechadas em casas ou sobrados construídos pelos pais, maridos ou senhores. Viviam em espaços desenhados e planejados pela arquitetura masculina assim como estavam constringidas e restritas nos "Palácios da Arte e nas Casas

da Ficção masculinas”,¹ naquilo que, no final do século, Gertrude Stein chamaria de “Poesia patriarcal suas origens e suas histórias suas histórias poesia patriarcal suas origens poesia patriarcal suas histórias...”²

mas
em
com

Mesmo assim, muitas mulheres tomaram da pena e escreveram, desobedecendo o recato imposto e transgredindo o padrão cultural. Para escrever, neste tipo de cultura, é preciso uma revisão, consciente ou inconsciente, do processo de socialização, das representações; e um confronto com o inconsciente, invadido pela situação objetiva de dependência e subjetiva de impotência criadora que condicionaram a estruturação do eu. As semelhanças que se encontram entre os temas de diversas escritoras devem ser atribuídas a um impulso comum de lutar contra as condições sócio-econômicas adversas e as limitações impostas pelas imagens literárias, como estratégias para a redefinição de si mesmas e da arte. Através de sua escritura, as mulheres do século XIX nos legaram uma tradição de cultura feminina que, acredito, é importante conhecer. Esta cultura se desenvolveu dentro da masculina dominante, com tensões que ameaçam os equilíbrios simbólicos, com contrastes e compromissos.

T

Através da educação, ou da literatura, a mulher no século passado aprendia a ser tola ou dissimulada, a se adequar a um retrato de si do qual não era autora. Excluída do processo de criação, encerrada na reprodução, era musa ou criatura, nunca criadora. E as escritoras comentarão essa situação. Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, em *Elles e Ellas*, faz suas personagens tecerem comentários:

“Sou uma boneca de carne e osso; não sou mais nada. A minha dependência é o motivo da felicidade que todos celebram ao redor de mim...”

Uma outra personagem murmura para si mesma: “Ah! O lar! a sagração da mulher... Entretanto os homens, pelo

¹ GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. p. xi.

² STEIN, Gertrude. *Bee time vine*. p. 263.

menos meu marido (...) meu pai também (...) imiscue-se tanto na ordem da casa (...) afinal, quem faz, refaz, dá gostos, impõe vontades, não somos nós, pelo menos eu (...) Tudo é ele! Tudo! A casa é o mundo que está a seus pés, obediente a seu gesto (...) A minha virtude deve consistir em ser de fácil persuasão. (...) nossas opiniões são desconstruídas, mas pela minha submissão, concordamos infalivelmente! Ele nem dá pelo sacrifício (...) É que o sacrifício da mulher é mudo, tanto quanto o do marido barulhento..."

E uma terceira comenta a educação que recebem as moças que são "criadas para mártires ou hipócritas" e, por isso, desenvolvem um sentimento de inferioridade. Enquanto os filhos são educados "para a liberdade", as "filhas criamos para os homens".

Nem mesmo de seu desejo são elas donas, comenta uma outra personagem que reflete enquanto janta com o marido, e sente vontade de levantar-se "suspender com as duas mãos as pontas do bigodão ruivo (...) e beijá-lo na boca (...). Na impossibilidade de o beijar, fiz-lhe uma outra pergunta. Havia meia hora que eu falava sozinha! Ele (...) grunhiu um monossílabo (...) Desabotoei a gola da blusa e pensei que me seria doce que meu marido me viesse beijar o pescoço..." Mas nada acontece. Enquanto o pensamento dela dispara, ele lê o jornal não sem antes admoestá-la para que prestasse atenção aos pratos servidos e depois os ensinasse, em casa, à cozinheira.

Uma outra personagem, uma jovem esposa, ao limpar a casa depara-se com a cesta de papéis, no escritório do marido, e comenta para si mesma: "O que aqui vai! Se eu escrevesse metade disto que está aqui amarfanhado, já estaria no hospício!" E uma outra: "Dentro das paredes da minha casa ou da caixa do meu cérebro, não ocorre incidente sem que o senhor meu esposo não exija contas escrupulosas (...) falando ou calada, eu não me devo ocupar senão da sua pessoa, sem dar licença ao desafogo de uma única idéia em que a sua imagem não se reflita. Dir-se-ia que, com o direito de posse do meu corpo, ele adquiriu o de todos os pensamentos que desabrochem

ou atravessassem fugazmente o meu cérebro...” Obrigada, pela própria sobrevivência a ser reflexo do marido, não tendo outro espaço para se expandir, ela se tornou uma sombra. “Tenho procurado ensaiar ao espelho uma fisionomia muda mas, por outra infelicidade de que me não posso arredar, sempre que estou em frente ao espelho, não consigo deixar de sorrir e nem pensar noutra coisa que não seja em mim.!”³

Na estética mimética que se inicia com Aristóteles e prossegue séculos afora, a poesia é definida como um espelho suspenso sobre a natureza e o poeta, tal qual Deus Pai, antes dele, engendra um universo-espelho alternativo no qual ele parece enquadrar ou captar sombras da realidade. Dentro deste mesmo conjunto de idéias, a mulher não detém o dom criativo, não é ser da transcendência nem mesmo possui realidade ontológica, só existe para ser encenada pelos homens como personagem de seus universos ficcionais ou com objetos sensuais.

Sendo assim, quando se contempla no espelho ela enxerga as sombras que foram sobre ela projetadas, imagens que a apagaram pois escondem sua possibilidade de ser. Se continuar olhando, se mantiver a indagação por um pouco mais de tempo, verá uma prisioneira enraivecida, ela mesma.

Antes de empreender a jornada através do espelho, antes de atingir autonomia, ela deve repassar e repensar as imagens do espelho, isto é, as “máscaras míticas” que lhe foram colocadas. Isto quer dizer que a mulher para poder escrever terá que matar, como disse Virginia Woolf, o *anjo do lar*, os ideais femininos estéticos que a deixaram fora da arte. E precisa matar também o seu oposto, o monstro, sempre à espreita. Matar o anjo e o monstro implica em dissecar essas imagens do *feminino ideal* que de tão ubíquas também se fazem presentes nos textos das escritoras.⁴ Para as mulheres que no século XIX pensaram ser algo mais do que bonecas ou personagens literárias, os textos masculinos colocaram problemas tanto

3

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Elles e Ellas*. p. 131-32, p. 23.

4

WOOLF, Virginia. *Um quarto que seja seu*.

literários quanto filosóficos, metafísicos e psicológicos. Aprisionadas pelas definições culturais e pelos textos, antes de tentar a pena tiveram elas de escapar das definições de ninharia, nulidade ou vacuidade, do sonho e do devaneio masculino, para "adquirir autonomia para propor alternativas à autoridade que as aprisionou".⁵ A conquista do território da escrita pelas mulheres foi longa e difícil, assim como o foi romper as paredes da casa-prisão e da prisão-textual que as confinava, as dificuldades com a linguagem e com a auto-definição.

Narcisa Amália (1836-1924) escritora, jornalista e professora tornou-se conhecida por volta de 1870 através de publicações em jornais e de um livro, *Nebulosas* (1872). Democrata, abolicionista, batalhou pela causa das mulheres e percebeu, com acuidade, os seus problemas específicos. Para ela, o ideal do século, a Musa Inspiradora, era a Liberdade que, sonhava, talvez num futuro não muito distante permitiria aos povos, aos homens e às mulheres, viverem livres de violência, opressão e injustiças. Quanto às dificuldades da mulher tornar-se escritora, escreveu, em 1889, em *O Garatuja*: "A pena obedece ao cérebro, mas o cérebro submete-se antes ao poderoso influxo do coração; como há de a mulher revelar-se artista se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a probidade, habituando-se ao balbucio de insignificantes frases convencionais?"

Ninguém melhor do que Maria Benedicta Bormann (1853-1895), que escreveu vários livros sob o pseudônimo de Délia, retratou as dificuldades de uma escritora no Brasil. Em *Lesbia*, que estudei com maior profundidade em outro texto,⁶ constrói a personagem de uma escritora que só encontra paralelo na Judith Shakespeare, de Virginia Woolf. Nele dá um dos exemplos de como as escritoras transformaram a inconstância da

⁵

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan, op. cit., p. 64; para maiores desenvolvimentos do tema ver o meu *Encantações — escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*.

⁶

DÉLIA. *Lesbia*. Ver também: TELLES, Norma. *Encantações — escritoras e imaginação literária no Brasil*. Introdução à reedição de *Lesbia*. De Délia também, *Celeste*.

Ver em S. Paulo, Norma Telles. *Encantações* (PVC)

mulher, tão decantada pelos poetas e escritores como algo negativo e leviano, numa força criativa. A *inconstância* é força criativa, na medida em que significa a recusa, por parte da mulher, em se deixar fixar ou silenciar e significa sua insistência numa maneira própria de ser. A inconstância sugeriu à Délia e a outras escritoras, que a mulher possui certo poder de criar-se como personagem múltiplo e isto por sua vez lhes sugeriu serem elas detentoras de certa mobilidade. A máscara da inconstância, colocada pelos textos masculinos, é tentativa de limitação, de redução da multiplicidade do ser a uma pasta única facilmente moldável. Para as escritoras é justo o contrário. Lesbia possui “a mobilidade de impressões” que lhe permite criar tramas e se desvencilhar de situações difíceis, assim como a caracteriza a “mobilidade de sua imaginação” que é sua força criativa.

Celina, personagem de Carmem Dolores, tentando se libertar da “escravidão” que é seu casamento, inclina-se para um ex-namorado, para outro homem, mas não se decide, muda, e, enquanto isto, está observando as suas próprias possibilidades.⁷

E as mulheres-escritoras tiveram também, de algum modo, de praticar a “inconstância” em relação à sua educação como meninas, “educadas para os homens”, em relação às lições para serem “hipócritas e dissimuladas”, aos papéis que deveriam desempenhar. Tendo sido treinadas para reprimir, para não ter vontade própria, para se sacrificar, para viver para os outros, ensinadas a não demonstrarem sentimentos, a não deixarem transparecer a paixão, para censurar-se, era-lhes penoso o processo de revisão da socialização para chegarem à auto-definição que precede toda expressão. Os elementos apontados, e outros mais, tornavam esse processo penoso, exaustivo e, algumas vezes, aniquilador.

Nísia Floresta queixava-se: “Não sentindo nenhuma espécie de dor física, meu vigor natural se extenua assim num langor

⁷

DOLORES, Carmem. *A Luta*.

geral que toda a energia de meu espírito tinha dificuldade de superar.”⁸

Narcisa Amália, num artigo de *A Família* em 1889, explicita: “A violenta oposição que meu último artigo despertou, fez-me crer então que, em vez de uma pena Malat, eu me servira de um estilete perigoso, que feriu certo e fundo (...).”

“Mas (...) colheu-me de surpresa a nevrose cardíaca, enfraquecendo-me a energia, inutilizando-me absolutamente para as lutas da inteligência, para as pugnas incruentas, mas extenuantes da imprensa...”

Júlia Lopes de Almeida, convencida de que são os homens que dizem às mulheres que elas são frágeis e doentias e que estas acabam se convencendo, dará o exemplo oposto. Jamais estará cansada, terá sempre disposição para o trabalho e a família, embora se saiba que esteve várias vezes adoentada sem que o demonstrasse. Esta atitude oposta foi uma das estratégias das mulheres para superar a debilidade imposta pelo próprio processo.

No século XIX, as mulheres estavam cercadas por imagens e convites à doença e à morte e, portanto, tinham ao seu redor espelhos que lhes refletiam o desconforto de sua natureza. Literal ou artisticamente, as escritoras se preocuparam com doenças, como se estivessem demonstrando a força sobrehumana que era necessária para lutar contra a fragmentação e a inércia. Para lutar contra a ansiedade de autoria, decorrente de uma base complexa e dos padrões culturais e estéticos, uma ansiedade nem sempre consciente surgia da sensação de que, ao escrever, a mulher estava negando seu gênero e exercendo uma atividade imprópria à mulher. Diz Narcisa Amália: “Vitimada pela opressão, galé do círculo murado em que inutilmente se debate, a mulher inteligente acompanha com mágoa a extinção gradativa de sua fecundidade cerebral...”

A vocação requeria muita energia, força de vontade e uma transcendência do gênero feminino. As mulheres, na época, não estavam acostumadas, nem eram preparadas para escolher

⁸ Citado por Zélia Maria Bezerra Marix, *Nisia Floresta Brasileira Augusta*.

sua vocação; a maternagem e o sentimentalismo, elaborados pelas representações, eram a única vocação prescrita. Trabalhar significava trabalhar para os outros e não auto-desenvolvimento, auto-definição ou prazer intelectual. Os livros de moral e os tratados sobre a mulher farão a escrita parecer algo egoísta para ela, pois afastavam-na daqueles a quem devia servir ou cuidar. Por todas estas questões raramente, no século XIX, se encontrará a descrição da auto-afirmação feminina no verso, ou da heroína na ficção. Mas as escritoras encontraram estratégias específicas para contornar essa questão e nos legaram obras que, sem dúvida, devem ser resgatadas do silêncio imposto pelas últimas gerações. Mais uma vez Narcisa Amalia: “É sobre a pressão esmagadora da desventura que a poetisa ou a pensadora anima-se a passar da Concepção à Execução — cerrados os olhos à multidão circundante — cerrados os ouvidos aos rumores circunstantes, a fim de evitar, no momento supremo, a hesitação ou o desfalecimento.” (*O Garatuja*, 1889).

Nunca será demais enfatizar a força extraordinária destas mulheres lutando bravamente contra as dificuldades para escrever. Desta forma, deve-se empreender um ato de re-revisão, resgatá-las do passado: um ato de olhar para trás de maneira nova, “de ver como novos olhos, de penetrar um texto a partir de uma nova direção crítica, um ato de sobrevivência.”⁹

Referências bibliográficas

(Autoras brasileiras citadas)

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Elles e Ellas*, 2ª ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves & Cia., 1910. (Júlia Lopes de Almeida escreveu muitos livros e muitos artigos. Alguns desses textos foram traduzidos para outras línguas. Há reedições, sendo as mais recentes as de *Correio da Roça* e *A Família Medeiros*, pelo INL/Presença).

⁹ RICH, Adrienne. *On lies, secrets and silence*. p. 35. Da mesma autora ver *The Dream of a Common Language*.

- DELIA (M. Benedicta Bormann). *Lesbia*. Rio de Janeiro, Garnier, 1890.
Reedição INL/Presença (no prelo). *Celeste*. Rio de Janeiro, Garnier,
1893; reedição INL/Presença. (Escreveu também outros livros).
- DOLORES, Carmem (Emília Moncarvo Bandeira de Mello). *A Luta*. Rio
de Janeiro, Garnier, 1911. (Escreveu outro livro e muitos artigos
em jornal).

Bibliografia geral

- GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New
Heaven, Yale U.P., 1979.
- MARIX, Zélia M. Bezerra. *Nísia Floresta Brasileira Augusta*. Natal, Ed.
Universitária, 1982.
- REIS, Antônio Simões dos. *Narcisa Amália*. Rio de Janeiro, Org. Simões,
1949.
- RICH, Adrienne. *On lies, secrets and silence*. 2ª ed. Virago, 1984.
- . *The Dream of a Common Language*. N.Y., W.W. Norton &
Company, 1978.
- STEIN, Gertrude. *Bee time vine*. New Heaven, Yale U.P., 1953.
- TELLES, Norma. Encantações — escritoras e imaginação literária no
Brasil, século XIX. São Paulo, 1987, tese de doutorado. Mimeografada.
- WOOLF, Virginia. *Um quarto que seja seu*. Lisboa, Vega, s/d. *Death
of the Moth and Other Essays*. NY, Harcourt, Brace, 1942.

A FALA-A-MENOS

A repressão do desejo na poesia feminina do final do século XIX e início do século XX, no Brasil

SYLVIA PERLINGEIRO PAIXÃO

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Trata-se da análise da obra poética de Narcisa Amália (1852-1924), Júlia Cortines (1868-1948) e Gilka Machado (1893-1980), tendo por finalidade o estudo do desejo na poesia feminina. As duas primeiras foram selecionadas a partir da leitura da revista *A Mensageira*, um veículo de divulgação da literatura feminina do final do século, publicada de 1897 a 1900, em São Paulo. Através do estudo deste periódico, podemos detectar os mecanismos usados no sentido de impedir que a mulher expressasse livremente o seu desejo. A poesia feminina apresentava, assim, uma fala camuflada, resultado da repressão, um discurso de recalque do desejo, do erotismo e da sexualidade.

No início do século XX, Gilka Machado vive a experiência da transgressão, que se processa tanto na forma quanto na temática de sua poesia, tornando-se a pioneira na luta pelos direitos da mulher em alcançar as representações do desejo na literatura.

O interesse em reler algumas escritoras quase desconhecidas nos dias de hoje surge da necessidade de mapear a trajetória da mulher a partir do século XIX, sobretudo no período da Primeira República, quando as mudanças sociais influíram decisivamente na participação feminina nas letras.

É nesse momento que aparecem os primeiros periódicos femininos, que retratam a mulher burguesa, educada, urbana, através de artigos, crônicas, contos, registrando a intimidade doméstica da mulher. A imprensa feminina vai propiciar à mulher a conquista do espaço público, até então domínio exclusivo do homem.

Um dos periódicos mais importantes é a revista *A Mensageira*, dirigida por Presciliana Duarte. Publicando poesias, cartas, contos e crônicas, abre espaço às manifestações literárias da mulher, criando uma espécie de cumplicidade que irá reforçar a identidade feminina, extrapolando os limites do quarto, da sala, invadindo o espaço público com uma fala intimista, caseira, que será uma das peculiaridades do discurso feminino.

Tendo como finalidade principal a educação da mulher para que possa cumprir as suas funções de mãe e esposa, a revista promove também a libertação feminina ao expor publicamente seus versos, incitando a que a mulher se profissionalize e estude.

Até que a escrita feminina se apresente livre dos subterfúgios criados no sentido de dificultar a sua expressão, inúmeros mecanismos de poder serão acionados a fim de manter a mulher no domínio do privado. Um desses mecanismos consiste em criar uma atmosfera de terror, que procura culpabilizar e enfraquecer a mulher. Essa forma de intimidar está fartamente documentada em *A Mensageira*, nos contos ficcionais, ou nas crônicas verídicas impregnadas de terror — um dos artifícios usados pelo discurso da repressão. O medo e o pavor serão utilizados para despertar a angústia da mãe que se ausenta do lar.

São inúmeros os contos que tematizam a morte de crianças, ou doença das mesmas. Crianças cegas por animais, na ausência da mãe, crianças mortas de pestes ou febres súbitas, mostrando o paradoxo vivido pela mulher naquele momento.

O terror implícito nos contos nos leva a refletir sobre essa incidência também no romance gótico do século XVIII, na Inglaterra.

Ellen Moers, no seu livro *Mulheres Literárias* (New York, Anchor Press/Doubleday, 1977), identifica uma tradição no gótico feminino, dizendo não ser coincidência o fato de que é um gênero privilegiado pelas mulheres que escrevem. Na tentativa de se impor numa sociedade patriarcal, procuram um rompimento efetivo na estrutura cultural, dissolvendo a narrativa linear. Como exemplo, cita Emily e Charlotte Brontë, Ann Radcliff, Angela Carter e Mary Shelley. Esta última nos interessa mais, por ter centrado o seu famoso romance *Frankenstein* (1818) no tema do infanticídio. O recém-nascido que retorna à literatura, dessa vez como monstro, reflete a fantasia da autora, que vê na criança, um agente de destruição.

Nos contos da revista *A Mensageira*, também o corpo da mulher será visto como depositário do mal, sendo vítima de doenças e pestes, além de ser reprimido através do uso de determinadas roupas. Para a jovem casada, somente roupas escuras e sóbrias que escondam suas formas femininas. Delminda Silveira escreve numa crônica a respeito do comportamento ideal para uma senhora casada, contando o caso de uma jovem que discute com o marido por causa do uso de um vestido branco, provocando a ira do esposo:

A princípio ele gracejava, depois tornou-se sério, dizendo que o traje de donzela não ficava bem à esposa, finalmente encolerizou-se deveras... e adeus soirée até quinze anos depois, que teve de apresentar na sociedade sua jovem filha. (Ano I, nº 23, p. 363).

O encarceramento do corpo feminino em roupas sóbrias e escuras sugere à mulher uma visão de si mesma sombria, melancólica. O seu imaginário, sofrendo a influência decadentista, vai reproduzir a tendência ao mórbido, reforçando a ideologia dominante. Vestindo negro, a poesia feminina se confunde com a realidade vivida pela mulher no século XIX: uma poesia reprimida, presa aos padrões a ela impostos de fora, que só muito sutilmente deixa escapar a fala do desejo.

Narcisa Amália nasceu em São João da Barra, RJ, a 13 de abril de 1852. Em 1872 publica *Nebulosas*, livro de poesia

que alcança grande sucesso. Casada pela segunda vez com o Rocha Padeiro, dono de uma padaria em Resende, recebe a visita do imperador Pedro II, seu grande admirador. Novamente separada, Narcisa deixa Resende e se fixa no Rio de Janeiro, onde exerce o magistério. Vítima dos preconceitos sociais, perde o estímulo literário, limitando-se a esparsas contribuições para os jornais. A participação da poetisa na imprensa como defensora dos direitos da mulher, no entanto, é grande, tendo lutado também pela Abolição da Escravatura.

a
A) Representante do Romantismo, nos versos que falam da natureza e da pátria, Narcisa Amália mostra um momento primeiro em que a alteridade se apresenta, identificando na poesia a fala feminina: "Quando intento librar-me no espaço / as rajadas em tétrico abraço / Me arremessam a frase — mulher!" (N. p. 67).

b
5 A poesia de Narcisa Amália, embora apresente uma inovação, é expressiva de uma "fala-a-menos", de um desejo que se cala, vítima da condição feminina. Como ela mesma diz em carta a José Palmela: "A pena obedece ao cérebro, mas o cérebro submete-se antes ao poderoso influxo do coração; como há de a mulher revelar-se artista, se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a proibidade, habituando-se ao balbucio de insignificantes frases convencionais?"

B Júlia Cortines nasceu em Rio Bonito, RJ, a 12 de dezembro de 1868. A sua poesia é marcada pela idéia de morte, tema central da maioria de seus poemas, impregnados dessa pulsão que pressiona para o retorno ao inorgânico, ao estado de não investimento: "Vale a pena morrer; fugir do mundo / As trilhas de selvática aspereza / E mergulhar de novo no profundo / Abismo da profunda natureza."

C A poética de Júlia Cortines mostra, na fala do desejo reprimido, o sofrimento que consiste em viver: toda dor advém do fato de viver, o sofrimento não era a morte, era a vida, a incapacidade em vivenciar o seu desejo: "Vais repousa para sempre, ó meu cansado e triste coração! / Supus eterna e, no entanto, é morta / Minha extrema ilusão / É morta. Sinto

bem / Que não só de quimeras a esperança / Está dentro de nós extinta, como / O desejo também..."

Júlia Cortines representa o domínio de Tanatos, numa fala-a-menos onde a libido se mostra sublimada através do discurso que procura aplacar a guerra entre o corpo e a alma. A sublimação, na sua poesia, resulta da repressão imposta à mulher, uma saída para satisfazer os instintos reprimidos.

Gilka da Costa Machado nasceu no Rio de Janeiro, no dia 12 de março de 1893. No início do século, Gilka Machado viveu a dupla discriminação de ser mulher e poeta. Seus versos falam da condição feminina, expondo de forma ousada para a época o desejo da mulher em se libertar e ser dona do próprio corpo. Gilka Machado busca, no discurso do erotismo, a construção de um ego dionisíaco, fazendo da poesia uma forma de conciliação entre a carne e o espírito.

Ao instituir a fala do desejo na poesia, Gilka se utiliza dos mesmos motivos poéticos que inspiraram os seus contemporâneos simbolistas, mas o faz inovando, propondo a desrepressão dos sentidos, através de uma nova linguagem. A proposta central de sua poesia diz respeito à abolição das formas repressoras que tolhem a mulher na sua vivência. O eixo centralizador da poesia de Gilka situa-se no erotismo, nessa fala da ausência do Outro, que se processa no discurso amoroso, instituindo, na literatura, a marca do feminino. "Tem teu mórbido olhar / penetrações supremas / e sinto, por senti-lo, tal prazer, / há nos meus poros tal palpitação / que me vem a ilusão / de que vai se abrir / todo o meu corpo em poemas."

Gilka Machado foi a precursora na luta pelos direitos da mulher em alcançar as representações do desejo na poesia, fazendo do erotismo uma forma de vivenciar o seu encontro com o Outro, numa tentativa de desrepressão do corpo, a única maneira de reconciliar o instinto de morte com o instinto de vida.

Um dos fatores que contribuíram para uma fala-a-menos na poesia feminina foi a crítica literária da época, que sempre se manifestou com um olhar condescendente em relação à mulher que escrevia.

71 Podemos perceber, na crítica literária daquele momento, sempre um comentário preconceituoso em relação à mulher. Dentre os críticos mais importantes, destacamos alguns que falaram especialmente sobre as poetisas estudadas.

Sílvio Romero diz a respeito de Narcisa Amália: "A autora das *Nebulosas* teve esse senso delicado e fez o sacrifício de emudecer a fibra mais agitada de todos os corações: — a do amor."

José Veríssimo, sobre Júlia Cortines: "Não é fácil falar com desembaraço das mulheres autoras, pois, por mais que elas como escritoras se extremem de seu sexo, exige a mais elementar galanteria que não as tratemos senão como senhoras."

De Humberto de Campos, falando de Gilka Machado: "Ao ler-lhe as rimas cheirando a pecado, toda a gente supôs que estas subiam dos subterrâneos escuros de um temperamento, quando elas, na realidade, provinham de uma bizarra imaginação."

Um crítico observa na revista *Mensageira*: "Sou dos que pensam que a mulher não deve tão somente limitar-se a aprender a arte de ser boa mãe de família, não querendo dizer, contudo, que se entregue a estudos profundíssimos, assaz penosos para tão gentis e frágeis organismos."

8) Mesmo a mulher, quando criticava outra, era vencida pelo olhar condescendente. Perpétua do Vale, na revista *A Mensageira*, diz que "é verdade que a crítica para ser justa, precisa ter certa disposição de bondade para com as escritoras, atendendo ao pouco cultivado que tem comumente a mulher."

Machado de Assis também não escapa ao olhar condescendente em relação a Narcisa Amália: "Naturalmente, a simpatia da escritora vai de preferência às composições que mais lhe quadram à própria índole, e, no nosso caso, basta conhecer a que lhe arranca mais aplausos, para adivinhar todas as delicadezas da mulher."

11) Gilka Machado, por imprimir a fala do desejo, foi a mais perseguida pelos críticos, inconformados com a audácia da poetisa em transpor para o papel versos eróticos. Alguns, não podendo atacar a sua poesia, já premiada, desviavam a

mordacidade para a própria poetisa ou seus familiares. Afrânio Peixoto, por exemplo, conta Humberto de Campos o seu encontro com Gilka: “Subi uma escadinha suja e escura e dei, no segundo andar, com uma porta fechando um corredor escuro, bati e apareceu-me uma mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro. Perguntei se era ali que morava D. Gilka Machado. — Sim senhor; sou eu mesma — respondeu-me a mulatinha. Não entrei. Mas seu Humberto, que tristeza! Eu não conhecia a Gilka senão de retrato: moça branca, vistosa... E fiquei penalizado ao vê-la naquela alfurja, onde tudo respirava pobreza e quase miséria!” (CAMPOS, Humberto de. *Diário Secreto*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1954. V. II, p. 50).

Ainda do diálogo de Humberto de Campos, o crítico reproduz o que lhe contara Lindolfo Gomes sobre Gilka. O curioso é que o mesmo não escreve o nome da poetisa, insinuando apenas com as iniciais: “Quem está perdendo essas meninas é a G... com os seus versos cheios de sensualidade animal. (...) Padece é certo da tara da família. Ela é neta do P.... C.... um violinista de muito talento. Este violinista deixava a casa aberta a uma porção de boêmios que lhe iam namorar as filhas escandalosamente...”

A fala-a-menos na literatura feminina do século XIX é resultado da repressão imposta ao corpo da mulher pelo social, como forma de calar as experiências de um ser corpóreo marcado pela multiplicidade. Um corpo que vive a completude na gestação, um corpo que se desdobra em outro, um corpo de onde nascem a vida e a palavra — a Virgem Maria como origem do Verbo.

Corpo e fala transitam juntos nos domínios do feminino. O erotismo dos versos de Gilka Machado insere, no discurso poético do século XX, uma nova proposta no sentido de compreender a mulher e o seu desejo. É na palavra e é no corpo que a poesia se faz, promovendo a cisão do Eu com o o Outro, revelando a multiplicidade do ser feminino, onde a ausência assume uma nova conotação. Não mais um corpo marcado pelo a-menos, mas sim um corpo que pode assinalar a fonte de um novo discurso.

LENDO JÚLIA DA COSTA

ZAHIDÉ L. MUZART

Universidade Federal de Santa Catarina

A inteligência nas mulheres
é um dom fatal.

J.C.

No presente trabalho, procuro resgatar uma escritora do século XIX: a poetisa Júlia da Costa. Nasceu em Paranaguá em 1844 e viveu, desde a infância, em São Francisco do Sul, tendo ali falecido em 1911. Entre as muitas escritoras desconhecidas de Santa Catarina, escolhi Júlia da Costa por ter livros publicados, por sua poesia e sobretudo por sua curiosa e ficcional biografia.

Júlia da Costa foi uma mulher diferente das mulheres de sua época, pois preferiu a pena aos afazeres domésticos. Escreveu, desde muito jovem, tendo colaborado com vários jornais do Sul do país.¹ Publicou dois livros, em Desterro: *Bouquet de Violetas*, 1864 e *Flores Dispersas*, 1867.

Figura controvertida. Seus biógrafos a retratam de diversas maneiras, às vezes, contraditórias. Lendo suas cartas à família e, sobretudo, as de amor, vemos delinear-se uma personalidade muito interessante: forte, decidida, humana, às vezes audaciosa, antes de mais nada, uma mulher que se antecipou à sua época e que, por isso, muito sofreu.

¹ Jornais como: *Conservador*, *Despertador* e *O Mercantil* de Desterro; *Itiberê* de Paranaguá e *Gazeta* de Joinville. Nesses periódicos, publicou muitas vezes com os pseudônimos «Americana», «A Sonhadora», «Júlia C.».

Nascida em um tempo cheio de preconceitos e tabus, e vivendo em uma cidadezinha muito pequena, seu espírito ansioso de liberdade refugia-se na literatura, evade-se no sonho, nas cartas...

Casada, por conveniência (e imposição familiar), com um homem rico e idoso (trinta anos mais velho), Júlia da Costa leva para o casamento a desilusão de um afeto não concretizado pelo poeta Benjamin Carvoliva.² Todo o namoro com este foi pontilhado de poemas e de cartas quase diárias. Em todas as que li, Júlia da Costa anima o poeta que, bem romântico, padecia de melancolia e tristezas sem fim pelo “desprezo do mundo”...

Ex.: “Um poeta é nada para o homem sem prestígios, para a jovem sem cultura, para esse povo rude que encara tudo, pelo lado do interesse, e que só tem em si uma idéia: Ouro! Enriquecer para deslumbrar o mundo com suas riquezas. Para estes, o poeta é nada, mas, para aquele que encara a vida pelo lado espiritual, para aqueles, o poeta é tudo.” (Carta XXXI). “O horizonte de nossa vida é vastíssimo. Não precisamos das riquezas da terra, nem dos incensos de um mundo que desprezamos”.³ (Carta XII).

Vemos a cada linha, a generosidade e a paixão da escritora. Observa-se, da parte do poeta catarinense Carvoliva, muitas hesitações, dúvidas. E é ele quem foge de um maior compromisso (exigido pela mãe da moça), indo-se de São Francisco.

Depois de quatro anos de casamento infeliz, Júlia da Costa vê voltar o poeta, reiniciando-se assim a apaixonada correspondência diária, as cartas sendo colocadas em esconderijos. É Júlia da Costa quem, com rara audácia (para a época, a

² Pseudônimo de Benjamin Carvalho de Oliveira, filho do Padre Benjamin Carvalho de Oliveira. Ele fez essa modificação em seu nome em 1890 (Apud Carlos da Costa Pereira. *Traços da Vida da Poetisa Júlia da Costa*. Florianópolis, FCC Edições, 1982, p. 73).

³ As cartas de Júlia da Costa encontram-se parcialmente reproduzidas em Rosy Pinheiro Lima. *Vida de Júlia da Costa*. Curitiba, Escola Técnica, 1953, p. 62.

notar que ela era esposa de um comendador...) e desprendimento sugere a fuga e a vida conjunta. Mais uma vez, é o poeta quem foge do compromisso, com medo da opinião pública.

“O segredo de minha vida, só tu o sabes. Tu foste o noivo escolhido por minh'alma; não posso morrer sem que se realize o sonho embriagador que me afaga o coração.

Se me fores fiel, juro-te em nome deste sol que nos alumia em nome de Deus, que nos ouve, que serei tua um dia, custe o que custar. Se Deus demorar a realização do nosso sonho, então pisarei em todos os preconceitos da sociedade, e serei tua embora no centro das florestas, longe do mundo, longe de tudo que possa lançar-me em rosto o excesso de minha paixão.” (Carta XLIII).

“Conheço que te amo; não com esse amor ávido de sociedade onde o cálculo é tudo, mas com um amor imenso, imenso como o infinito. Nunca amei senão agora, acredita” (Carta X).⁴

A solidão cada vez maior, depois de tudo isso e da morte do comendador, enlouquece a poetisa que se fecha no casarão de São Francisco, por oito anos, dele só saindo para o cemitério.

Dentro do casarão, servida por uma fiel empregada, Júlia da Costa planeja escrever um romance (o de sua vida?). Para isso, faz painéis coloridos com cola e papel de cores diversos, que representariam cenas, personagens e paisagens do romance. Se ele foi realmente escrito, nada se sabe. Foi escrito na imaginação da escritora e nas cores dos estranhos painéis, que ornaram as paredes do casarão. Curiosamente, segundo consta, os painéis não tinham cores sombrias mas alegres — as cores da fantasia de uma mulher enlouquecida pela solidão e aridez do meio em que viveu.

Embora a melancolia seja uma das características de muitos poetas de toda época, no Romantismo, nós a encontramos exacerbada em alguns escritores, como, por exemplo, em Júlia da Costa que manifesta, em sua poesia, uma tristeza infinita, uma melancolia muito profunda. Daí o poder-se classificar seu temperamento em um dos oito tipos funcionais de Jung: o tipo

⁴ Idem, op. cit., p. 41.

sentimento introvertido. De sentimentalidade reprimida, este tipo esconde sob aspectos dóceis, às vezes sentimentos e paixões violentos. Segundo Guy Michaud⁵ “esta sentimentalidade reprimida, que se exprime voluntariamente sob uma forma poética, ou artística, o leva para a inquietude, a melancolia ou mesmo a angústia e pode, nos casos extremos, virar em delírio de perseguição.” A este propósito, Guy Michaud evoca o escritor J. J. Rousseau. E eu penso em Júlia da Costa, cuja sensibilidade predisponha à melancolia e os desgostos de amor acentuavam.

Lemos em Júlia Kristeva:⁶ “O estado amoroso e a melancolia têm uma ligação profunda: um é o tema corolário do outro. A criação literária, por sua vez, tem uma inteira relação com ambos: não há escrita que não seja amorosa, nem imaginação que não seja aberta, ou secretamente melancólica.”

Os biógrafos de Júlia da Costa sempre atestaram essa característica. As perdas em sua vida, do amado, da confiança sobretudo, mergulharam-na em grande melancolia de onde passa progressivamente para o desejo de solidão, à mania de perseguição, ao isolamento e à demência.

Lendo Júlia da Costa, suas cartas, seus poemas, meditando sobre sua vida na pequenina São Francisco do Sul conclui-se que a mediocridade do meio deva ter abafado um espírito ansioso por maior liberdade, maiores realizações e ambições. Está na poesia a sua tentativa de liberação dos modelos e sua rejeição dos valores impostos. Porém ela mesma era muito consciente de sua própria condição de mulher, escrevendo em um ambiente acanhado e sem ter tido todas as condições de desenvolvimento que seu espírito teria ansiado. Na *dedicatória* de *Flores Dispersas*, 1ª série, publicado em 1867, lê-se o seguinte: “Não pode uma flor que cresce entre estufas, sem sol, sem orvalho, estender seus ramos e perfumar os campos, com os gratos perfumes das flores da primavera”. As estufas: o meio

⁵ *Le Visage Intérieur*. Paris, Nizet, 1974, p. 182.

⁶ *Sol Negro — Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

acanhado, as injunções familiares. É até extraordinário tenha ela escrito tanto e tanto publicado em sua época.

Diz Susan Sontag⁷ que “não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se a partir da obra, interpretar a vida”. É neste sentido que vou lendo Júlia da Costa, procurando encontrar a mulher na poesia.

Há um motivo quase constante em seus poemas: o das *sombras*. Essa sombra pode ser interpretada de muitos modos: ora é o amado perdido, ora a morte à espreita, ora as tristezas da vida. Assim pergunta-se ela: “Meu Deus! se a vida é para uns tão calma / por que p’ra mim ela é tão negra e mesta!” Contudo, para alguns de seus contemporâneos e mesmo para um ou outro crítico, a poetisa não tinha de que se queixar: um excelente marido, o Comendador (embora já idoso), uma casa maravilhosa, vida próspera, belos vestidos, festas! Que mais poderia uma mulher desejar?... Mas o coração da poetisa esteve sempre a clamar “Assim, ó sombra, na minh’alma vivas / sem dor, nem luz, a divagar perdida... / Em vão te chamo! minha voz se perde / Por este espaço que chamamos vida!”

Em outro trecho: “Eu canto ainda, mas meu canto é triste / como do nauta o arquejar aflito!”

O hábito de vestir-se sempre de branco lembrou-me da grande poetisa americana Emily Dickinson (1830-1886) que “a partir de 1862, afastou-se do todo convívio social, enclaus-trou-se em casa e passou até o fim da vida a vestir-se de branco — como noiva ou noviça”.⁸ Também Júlia da Costa prefere o branco para seus vestidos, também afasta-se de todo convívio e morre enclausurada em sua própria casa.

No belo poema *Página solta* a poetisa pergunta-se: “Queres saber quem eu sou? / Meu nome queres saber? / Eu sou a sombra dourada. / De um tempo que já lá foi, / Sou o fantasma

⁷ *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre, L & M Editores, 1986, p. 87.

⁸ Aíla de Oliveira Gomes. Introdução a Emily Dickinson. *Uma centena de poemas*. São Paulo, T.A. Queiroz/Editora da USP.

de um sonho / Que em tua mente passou; / Sou uma folha
sem nome / Que o vento forte mirrou..."

Os temas de Júlia da Costa são sempre os da ausência e da perda, da dor de viver, da angústia ou do desejo da morte, da falta de esperança e da solidão. Tudo isso pode ser resumido na angústia de um espírito superior acorrentado à mesquinhez de um meio provinciano. Os críticos acham Júlia da Costa mística. No entanto, o sentimento maior que nos transmite a sua poesia é o de desejos carnavais não realizados e de uma sensualidade insatisfeita: "Nas longas noites de um sonhar sem flores", / soltei meus cabelos aos ventos cheirosos..." Deve-se ler essa sensualidade bem de acordo com sua época e com a sua condição, é claro. Mas, mesmo no que há de promessa em sua poesia, foi ela, na procura do cantante, do singelo e do cotidiano, a mais interessante poeta em Santa Catarina no Romantismo. Poesia que se lê, mesmo hoje, com prazer, com fruição e que está a exigir uma reedição.

O «BACILLUS VÍRGULA» NO BRASIL

Monteiro Lobato, os russos e a liberação da mulher

DILMA CASTELO BRANCO DINIZ

Universidade Federal de Minas Gerais

Quando Gerd Bornheim, num de seus estudos, analisa os conceitos de *tradição* e de *ruptura*,¹ observa que entre eles há uma atração recíproca e que, de certo modo, formam uma unidade, ainda que conflituada. Reconhece aí movimentos de atração e repulsa, já que cada termo se afirma como o seu oposto. A tradição parece afastar qualquer tipo de ruptura, desejando-se imutável, mas essa imobilidade seria sua própria estagnação, sua morte. Há, portanto, a necessidade de ruptura para restituir à tradição o seu aspecto dinâmico.

Bornheim acrescenta que a novidade, hoje, é que a “experiência da ruptura suplanta em muito a vigência da tradição.”² No passado, as modificações eram muito lentas e o impulso da ruptura não conseguia abalar a estabilidade da tradição. Foi só no século passado que ocorreu o pensamento inédito da ruptura radical.

É dentro desse espírito moderno de ruptura que se inserem as crônicas de Monteiro Lobato sobre a condição da mulher e o casamento, estampadas no jornal *A Manhã* de Mário Rodrigues e reunidas mais tarde pelo autor, no volume *Na Antevés-*

¹ BORNHEIM, Gerd A. O conceito de tradição. In: *Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987, p. 15.

² Idem, p. 16.

pera, de suas *Obras Completas*. Trata-se de duas crônicas ligadas pelo mesmo tema — *Bacillus Virgula* e *Idéias Russas*.

Torna-se importante fixá-las no tempo: foram escritas durante o governo de Artur Bernardes (1922-1926), período bem atormentado da vida brasileira em que o país viveu praticamente em estado de sítio e todos sentiam um certo mal estar indefinível. Havia no ar, diz Lobato no prefácio da 1ª edição, “um anseio vago por uma revolução que viesse quebrar a sórdida cristalização leda e cega em que vivíamos desde 89”.³

O pretexto fora dado por uma reportagem de Adolfo Agorio, sobre a Rússia de Lenin, que saiu, em edições consecutivas, no jornal argentino *Crítica*. Agorio fora enviado especialmente ao “teatro eslavo” para ver, ouvir e sentir pessoalmente o “imenso drama encenado por Lenin”.⁴ Lobato louva essa iniciativa que proporcionou aos argentinos ter sua própria visão da Rússia, enquanto nós a víamos através do olhar suspeito e tendencioso do francês. O que nos levava a “monumentos de ratice”, segundo expressão do próprio Lobato, que cita como exemplo o caso do navio russo impedido de entrar em nossos portos.

Deu-nos o medo de que o pobre barco mercante viesse com carga de idéias novas e nos contaminassem as idéias velhas, bolorentas como batatas podres, em torno das quais vivemos de cócoras.⁵

Nesta reflexão, a crítica recai não só sobre a tradição, vista como um conjunto de idéias “velhas”, “bolorentas” e “podres”, mas também sobre a passividade do brasileiro diante de tal circunstância. Além disso, a expressão “vivemos de cócoras” nos lembra o Jeca Tatu com toda sua conotação pejorativa.

³ LOBATO, J. B. M. *Na Antevéspera*. In: *Obras Completas*. 1ª série. São Paulo, Editora Brasiliense, 1950, p. 3.

⁴ LOBATO, J. B. M. *Bacillus Virgula*. In: *Na Antevéspera*. *Obras Completas*. 1ª série. p. 62.

⁵ Idem, p. 63.

Lobato compara o fato a uma impressão de meninice. Uma epidemia de cólera-morbo atingira Tremembé e os coronéis, responsáveis pelas deliberações no interior, resolveram estabelecer cordões sanitários, em meio à “febre de planos profiláticos”. E foi assim que ele assistiu ao esticar-se de um desses cordões, junto à ponte do rio Paraíba:

Constituíam-no três soldados, de Comblain ao ombro, com ordens terminantíssimas de não deixar passar... o “bacillus vírgula”!

Riem-se os da capital da ingenuidade coronelícia; no entanto, em que se diferencia ela do caso do navio russo? ⁶

As idéias passam como as brisas e nenhum movimento repressor poderá sustá-las, porque “a censura ao pensamento humano é cerca de taquara”,⁷ afirma Lobato.

Convém lembrar que, após a publicação desse texto, Monteiro Lobato foi chamado pela polícia e recebeu uma advertência: não deveria editar o livro de Adolfo Agorio.⁸ Caso o fizesse, tinham ordens “de cima” para apreendê-lo. Lobato não editou, mas fez questão de acrescentar ao artigo uma nota irônica comentando o fato, quando, mais tarde, o livro foi editado.

Mas é na crônica *Idéias Russas* que Monteiro Lobato se torna mais ousado: escolhe o tema relativo à questão sexual e toma o partido das mulheres.

Começa exaltando a figura de Lenin que “ainda há de dar o seu nome ao século como o maior reformador social de todos os tempos.”⁹ Em relação à mulher, Lenin aparece como o seu “messias”:

⁶ Ibidem, p. 63. Note-se a ironia do autor ao nomear por «bacillus vírgula», o bacilo que tinha forma «física» parecida com uma vírgula.

⁷ Ibidem, p. 64.

⁸ Ibidem, p. 65.

⁹ LOBATO, J. B. M. *Idéias Russas*. In: *Na antevéspera*. p. 67.

Libertou-a da escravidão doméstica, aboliu o preconceito da sua inferioridade, pô-la em situação de ocupar todos os cargos da república, desde o comissariado do povo até o juizado. O regime de igualdade dos sexos é perfeito, pois".¹⁰

Afirma que Lenin destruiu o conjunto de injustiças que se foram acumulando através dos séculos de civilização helênica e cristã, caracterizados pelo despotismo masculino, a que ele se refere como "o despotismo do galo".

Na verdade, ao longo de sua atuação revolucionária, Lenin escreveu e falou muito sobre a emancipação da mulher, procurando vincular a luta da classe trabalhadora à melhoria da condição feminina.

O regime russo segundo Lenin, apresentado por Lobato, defende responsabilidades e deveres mútuos entre os cônjuges, cujos direitos se equiparam, permitindo à mulher libertar-se da servidão conjugal. A união livre, controlada pelo Estado, não significa a anarquia tão propalada pelos anti-russos. Essa anarquia existe, sim, no regime burguês do casamento monogâmico sem divórcio, que Lobato compara a "um monstruoso Moloch que só funciona à custa do mais cruel lubrificante: a prostituição."¹¹

E continua Lobato: o casamento russo baseado só no amor é mais duradouro que o alicerçado no dinheiro, tanto que o número de divórcios lá é mínimo. No entanto, na Rússia, se é fácil casar, mais fácil ainda divorciar. Para o casamento, é necessário o comparecimento, perante o juiz, dos dois interessados, para o divórcio, basta a presença de um.

Lobato defende o divórcio como um meio de se obter a felicidade. Diz ele que as pessoas que possuem muita imaginação idealizam, e raramente alcançam a felicidade "tanto o ideal é inimigo do real". Daí a grande insatisfação existente em nosso regime sexual.

¹⁰ Idem, p. 68.

¹¹ Ibidem, p. 68.

Na Rússia não. Mme. de Bovary não se suicida. Solta o primeiro marido, inservível por insuficiência glandular (devia ser isto), e vai sucessivamente casando até encontrar o eleito de sua fantasia. E acha, pois as almas andam aos pares, a afinidade eletiva é um fato e o tudo é que a sociedade não as impeça de se reunirem.¹²

Ataca a omissão de nossa sociedade e a falta de responsabilidade do homem em nosso meio, quando, ironicamente, diz que quem sofre com o regime russo é o homem que “perde sua liberdade de borboletear de mulher em mulher”, às escondidas, e de “se regalar com o sadismo de fazer mãe a uma virgem”,¹³ abandonando-a depois, sob o olhar complacente da comunidade.

Lenin, ao fundar as bases de uma nova família, garante todos os direitos da maternidade, bem como põe fim à diferença entre filhos legítimos e ilegítimos. O código bolchevista afirma-se, pois, muito mais justo que o nosso, já que espelha a reação do pobre oprimido contra o rico tirânico.

A mulher, na Rússia, trabalha igual ao homem, contribui economicamente para a manutenção da casa e, assim, garante sua independência e justifica seus direitos. Não existe lá esse tipo de mulher que vive às custas do marido e nem o contrário disso como, por exemplo, o “chopim” de nossa organização atual, comenta Lobato. Aqui é preciso fazer um parênteses, para explicar o que quer dizer “chopim”. “Chopim” era o apelido dado pelo povo ao “marido de professora”, por analogia com o passarinho preto que vive às custas do tico-tico. Lobato descreve bem esse tipo de homem em seu conto *O romance do chopim*¹⁴ — um homem que não tem virilidade moral.

O problema do celibato desaparece, depois de todas essas reformas, já que nada impede à mulher solteira de afrontar a experiência matrimonial.

¹² Ibidem, p. 69.

¹³ Ibidem, p. 69.

¹⁴ LOBATO, J. B. B. O romance do chopim. In: *Cidades Mortas*. p. 119.

Nosso regime sexual é monstruoso, continua Lobato, e nós não percebemos esta monstruosidade porque “o cão não atenta à coleira quando a recebe desde o nascer”:¹⁵

milhões de pobres criaturas mirram no tormento da castidade à força, ao lado de outros milhões que se rebolcam nos prostíbulos, devoradas, umas, de histerismos vários e outras de variadíssimas sífilis, para que Monsieur Homais, de braço dado ao conselheiro Acácio, possa sentenciar gravemente:

— “O casamento é uma instituição divina. Não lhe toquem!”¹⁶

Na Rússia, essa hipocrisia não existe, homens e mulheres olham-se como iguais, como companheiros e, segundo Agorio, as mulheres conservam todo o seu encanto.

E Lobato termina ironizando:

é justo que fechemos os portos aos navios russos que trazem em barris tais idéias.

Viriam perturbar a deliciosa lambança sexual, leda e cega, em que vivemos, com um olho nos bismutos e outro nos macacos de Voronoff...¹⁷

Sabemos todos que a situação da mulher na União Soviética, há muito tempo, não espelha essa realidade preconizada por Lenin. É que o Programa inicial do Partido não pôde ser efetivado totalmente e, a partir de 1930, a atitude em relação à mulher e à família mudam radicalmente.

Trotsky escreveu na Noruega, em 1936, o artigo *Termidor e a Família*¹⁸ em que analisa a situação das mulheres e da

¹⁵ LOBATO, J. B. M. Idéias Russas. In: *Na Antevéspera*. p. 70.

¹⁶ Idem, p. 70-71.

¹⁷ Ibidem, p. 71.

¹⁸ TROTSKY, Leon. *Termidor e a Família*. In: *Da Velha à Nova Família*. São Paulo, Proposta Editorial, 1980.

família como parte integrante do processo degenerativo da Revolução Comunista. O termo usado por Trotsky, "Termidor", é uma analogia histórica, para indicar a tomada do poder, na União Soviética, pela burocracia conservadora stalinista, dentro do marco das relações de propriedade nacionalizadas.

Houve um grande retrocesso com a preocupação de manter a família tradicional. Muitas das conquistas alcançadas pelas mulheres, nos dez primeiros anos da revolução, foram eliminadas: tornou-se difícil obter o divórcio, o horário de funcionamento das creches foi reduzido, o aborto ilegalizado e até a igualdade de direitos entre filhos legítimos e ilegítimos desapareceu.

Na verdade, o que aconteceu foi uma contra-revolução, que teve como principal causa a grande pobreza do povo russo, herdada do czarismo. Essa falta de recursos impossibilitou o governo soviético de construir alternativas ao sistema familiar como creches, restaurantes, lavanderias, etc. Por outro lado, o restabelecimento da família contribuiu para o fortalecimento da burocracia que se aproveitou do autoritarismo familiar, de sua força repressiva e de seu instinto conservador, para favorecer seu próprio governo e interesses.

De qualquer forma, essa volta à família pequeno-burguesa representou a vitória da tradição sobre a ruptura.

Hoje, em tempos de "Glasnost" e "Perestroika", talvez haja uma nova mudança... Em que direção, é prematuro dizer...

Mas voltemos a Monteiro Lobato e ao Brasil da década de 20. Lobato mostra-se extremamente avançado nessas crônicas, onde lança com incrível ousadia idéias bastante polêmicas, como a defesa do divórcio. Tanto que, só por volta de meio século depois, é que se promulgou a lei do divórcio em nosso país. Até então, havia uma resistência bastante forte, liderada sobretudo pela Igreja Católica.

Entretanto, é curioso observar que, em nenhum momento, Lobato se volta contra a essência da doutrina cristã. Aliás, tudo o que ele defende é a justiça e a liberdade, pontos básicos do cristianismo. A própria lei do divórcio não é anticristã,

já que ninguém é obrigado a se divorciar. Além disso, Lobato afirma que “se Lenin quisesse justificar suas idéias com as de Jesus, era só abrir o Evangelho.”¹⁹

E ele prossegue dizendo: “é ingenuidade acreditar em idéias russas.”²⁰ Se o “de cima” que proibiu a publicação do livro de Agorio fizesse um exame de consciência, veria surpreso que tinha a cabeça cheia de idéias russas. E acrescenta:

Até a sua crença na eficácia da polícia na compressão do pensamento humano é uma idéia russíssima. Esteve encasquetada durante séculos na cabeça dos czares empenhados em manter a servidão do povo eslavo, e está na cabeça dos líderes bolchevistas que suprimem os que não pensam como eles.²¹

Nessas crônicas, Monteiro Lobato apresenta-se como um homem moderno que vive sob o signo do *pluralismo* e da *ruptura*. Acreditando na impossibilidade de se instituir um ponto de vista fixo e definitivo sobre seres e eventos, ele dessacraliza a razão, retirando-a da intemporalidade. Concebe e exercita uma razão humanizada, múltipla e temporal. Desse modo, consegue mostrar que a unidade e a contituidade, tão caras à tradição, fundamentam um consenso em torno de verdades universais, mas constituem construções arbitrárias e fictícias, máscaras a justificar várias formas de autoritarismo e dominação.

¹⁹ LOBATO, J. B. M. *Na Antevéspera*. Nota do autor, p. 65.

²⁰ Idem, p. 65.

²¹ Ibidem, p. 65.

GILKA MACHADO, ADÉLIA PRADO AND THE FEMINIST SEARCH FOR FEMALE POETIC VOICES

JOYCE CARLSON LEAVITT

Washington College, EUA

Gilka Machado, writing as a social literary outcast during the early twentieth century in Rio de Janeiro, and Adélia Prado, writing in a small town in the interior of Brazil during the waning years of the same century, have created a striking, strongly female poetry. Although both women are well-read, neither has had access to contemporary feminist criticism, nor have they read descriptions of the "female voice" in art.¹ Still, they both write poetry which bears remarkable resemblance to some of the poetry described in Anglo-American feminist poetic criticism.² Prado and Machado's intuitive creation of female voices similar to those English-speaking ones described by contemporary feminist literary critics reinforces the tentative definitions these critics formulate, and thus, moves critics one step further in their search for female poetic voices; their poetry substantiates opinion that indeed there are unique forms of female poetic expression.

¹ Machado is now dead and wrote long before feminist investigations along this line were begun. Prado's interviews and writings give no indications of familiarity with this material which only recently has reached Brazil in translation.

² Some general works are: Carruthers, Gilbert and Gubar, Juhász, Montefiore, Ostriker, and Pope. See bibliography for further references.

In spite of their dissimilar styles, themes and emphases, Prado and Machado as poets resemble one another are also similar to many contemporary English-speaking women poets in the following ways:

1. They are conscious of themselves as female creators of poetry with a poetic mission. Although they often see the muse as female, theirs is not the traditional diaphanous, passive muse,³ but an active, female inspirer of art. They frequently emphasize process over the completed task⁴ they deal with societally imposed conflicts in relation to artistic creation through spit self images (Ostriker 1986: 59-90), and the poet is closely identified with her speaker.⁵ Female eroticism is an integral part of poetic creation, and they draw spiritual and creative nourishment from connections recently associated with female spirituality, either from identification with nature (Machado) or association with a community of women (Prado).⁶

2. They combine the spiritual with the mundane and the erotic. As each woman does this, she openly enjoys her own body and its sensuality.

3. They rework traditional myths into positive, empowering images for women. They reconstruct new myths as their use of female physical and domestic images raises them to an artistic plane. This enhances their significance and moves toward giving them mythic dimensions.

³ Some feminist critics treating this topic are: DeShazer, Diehl (1978).

⁴ Feminist critics who discuss this topic are: Cixous (1981), Ecker, Juhasz (1977), Irigaray, Lenk and Sandoff.

⁵ Feminist critics who discuss this identification are: Burke, Karwell, Juhasz (1977) and Ostriker (1986).

⁶ In her study of several women writers, Christ finds that women find their spiritual nurturance either in intimate connections with nature or with communities of women («Toward Wholeness»). Other feminist works concerned with new female spirituality are: Christ and Plaskow, Goldenberg. Some feminists are turning to ancient goddesses for spiritual nourishment.

Female poetic mission; spiritual and creative nourishment

Both women are conscious of themselves as female poets with a special poetic mission although they differ in their manner of expressing this. Machado's depiction of her mission takes two forms: 1) the symbolist protest against the limitations imposed on women which prevent their flying into the blue of eternal beauty and esthetic mystery; 2) the connection of female eroticism with the process of poetic creation shown by the erotic association of the female speaker with her (usually genderless) lover/poetic inspiration. Female sensual images pervade nature and are part of the interaction of the female speaker with the sources of her inspiration. As is frequent in women's art, Machado's speaker draws much of her inspiration from this female eroticized nature. This is a dynamic interaction with the process more important than the finished product. This concern with process has later resonances in Prado's portrayal of women--and her art--as unfolding rather than complete.

In Machado's poetry, the association of female eroticism and poetic creativity is further enhanced by the speaker's erotic interaction with her female muse. This is most common in the poems where the muse is not directly connected with the lover/poetic inspiration and in the early poems which call on a female muse or which portray the muse as an erotic female dance. In none of these portrayals is the muse the traditional inspirer of art; she is an active participant or even, seductress. Prado goes even further in transforming the traditional male image when she shows the violent forces of the poetic impulses through her creation of a female muse rapist who violates the female speaker.

In the poems where Machado describes the poet as a woman, she often uses the split self image common in women's poetry. Sometimes it takes the stereotypical symbolist form of the spiritual soul separating itself from the worn-out, polluted and imprisoned body which shames her. Machado's emphasis

on the oppression the woman's body suffers reveals her feminist divergences from symbolism. At times, the speaker's split self overtly helps in the process of creation, either by enabling her soul to fly off to join her distant lover or by harboring the phantom stranger who is the speaker's own poetic talent. Machado presents multiple beings within her speaker who either represent her own former selves or the ideal sensual woman within her. The first group inspires her to revolt or causes revulsion by its reminder of her oppression as a woman. The individual females of the second group are each ready to give full pleasure to the lover/poetic inspiration.

Prado diverges from Machado in her portrayal of the split self in that this image plays a much less significant role in her poetry than it does in Machado's. It is merely suggested on a few occasions such as when the speaker feels separate from the stereotypical image of herself as "great lady" who writes books. Sometimes her speaker's soul is cut off from the rest of her being, as when the lyric voice says that her soul wants to copulate, or when the soul responds to the speaker's negative vision of life by invoking life. Moreover, the conflict between the external pain the speaker sees and her internal joy hints at a nascent split. Basically, though, Prado's speaker appreciates herself as a person in harmony with herself.

Prado is more overt than Machado in her expression of her mission as a woman poet. She opens each book of poetry with a clear definition of her mission as the poet of the experiences of voiceless people, of the "ordinary" rural people of her town, and, most importantly, of her muted female ancestors. Besides her faith in God, her female community--the women at the laundry tubs, her relatives, and her village "comadres"--are the source of her spiritual nourishment. Like many contemporary women poets, she empowers women and gives significance to their lives by naming and transforming into art the details of their existence. This portrayal includes all of life, from the most crude and prosaic to the most sublime since all is imbued with a God-given transcendence.

Association of the spiritual with the mundane and the erotic

In Machado's association of the lover with poetic inspiration and of female eroticism with artistic creativity, she joins the spiritual and the earthy in a manner both ancient and contemporary; ancient, as she uses the Semitic mystics device of juxtaposition of the sexual and the spiritual, and contemporary, as she makes the spiritual/mundane connection frequent in contemporary women's poetry. In women poet's efforts at eliminating traditional dichotomies, they attempt to make permeable the barriers between the spiritual and the material. They see all aspects of life as part of a harmonious whole.⁷ With the exception of the traditional poems expressing stereotypical bodily shame and tension between her natural sensuality and societally imposed inhibitions, Machado uses female sensual body images with such ease, exuberance and pervasiveness that they become an intrinsic part of her art and poetic creation; she extols female sensuality in the same breath that she celebrates artistic creativity. The pleasure she express in her female sensuality foreshadows modern feminists' celebration of their own bodies.⁸

The basis for Prado's comfortable mixture of the spiritual with the erotic and the mundane is different from Machado's but the result is the same: the naming and celebration of female sensuality as an integral part of life. Rather than overtly associating eroticism with artistic creation, Prado joins these apparent opposites (in the traditional Western view) under the all-pervasive immanence of the sacred. All life, from the most spiritual to the most earthy and ordinary, are sacred because they are part of God's creation.

⁷ Ruether discusses the effects of dualities on the modern world view and of the feminists' vision of a new humanity coming out of the reconciliation of spirit and body. Also see Spelman and Lenk.

⁸ Some feminist critics who discuss this sensual enjoyment of the female body are: Carruthers, Jones, Marks and de Courtivron, Moi (102-149), Ostriker (91-121). See Lorde for a description of the power of the erotic.

Thus, Machado and Prado perform the modern feminist blending of opposites and making barriers permeable for reasons more related to each woman's personal philosophy than to feminist ideology. Machado, both as a symbolist who seeks the spiritual essence outside of life and as a woman who enjoys her femaleness, cannot help but blend these apparent dichotomies. Prado, as a spontaneous pantheistic Catholic, will not perpetuate unnatural separations; in this refusal, she breathes new life into the Catholic experience-even if iconoclastically. Both women, though, come out of a long Hispanic Semitic mystic tradition which encourages these connections (Castro).

Feminist mythmaking

Another striking similarity between Machado and Prado is their intuitive feminist mythmaking. Although mythmaking is common in contemporary poetry as poets reach for the core of meaning in life, women artists carry on this poetic task in their own feminist fashion. They consciously try to re-vision and reconstruct the myths which have dominated Western traditions. They feel that the most prevalent myths-whether they appear in fairy tales, Greek tragedies or Jungian psychoanalysis-spring from a patriarchal vision of life which has oppressed women, distorted female images, muted the female voice and suppressed the old matriarchal myths. These feminists search for new sources of female spirituality as together they create new female myths which empower rather than debilitate them. Since myths spring from a collective consciousness, these feminists will be successful to the extent that they tap basic truths of female experience to which women different cultures and religions can relate.⁹ Gilka Machado and Adélia Prado play important roles in this process since they both-each working from her own perspective-are mythmakers.

⁹

For discussion of feminist mythmaking see: Culpepper and Erwin, Gubar, Hirst, Lauter, Sandoff, Walker (1983), and Wiegler.

Both women engage in this process in two ways commonly used by many overtly feminist mythmakers. They deconstruct traditional myths and reconstruct new ones based on their own-and countless others'-female experience. Machado and Prado both deconstruct the myths of the ideal passive, asexual unattainable women.¹⁰ Machado stresses sensual pleasure, female sexual assertiveness, and freedom to soar in artistic pursuits and sensual pleasure. She occasionally protests against myths of blessed motherhood and blissful domesticity. Prado portrays women's entrapment in more specific terms than Machado, using images such as that of the three sisters imprisoned by irate Catholicism and misguided love.

Although both poets praise female sensuality in an empowering feminist manner, each one's form different. Machado's eroticism is more pervasive as she eroticism nature and as she associates it with poetic creativity. Prado's is an down-to-earth description which stresses a natural acceptance of sexuality in women of all ages. It is as much a part of life created by God as beauty, joy, illness, ugliness and death. Prado especially deconstructs the myth of sexuality in young girls and old women with her depictions of women of all ages comfortable with their sexuality. With this natural acceptance Prado indirectly decongestants also the myth of the sexually powerful and dangerous predatory female which is the other side of the Hispanic virgin/prostitute dichotomy. The only image of threatening, violent female sexuality is that of the female muse rapist, and she uses this image for other purposes than the presentation of female sexuality.

Machado, as a symbolist, is more systematic and intentional than Prado in her reversal of mythic traditions underlying her poetry, while Prado is more limited and, perhaps, more purely intuitive in her myth reversals. Machado consciously turns around images such as the submissive female earth

¹⁰

This is one side of the myth of female sexuality, the side of the good woman, the virgin, who is usually juxtaposed with the castrating, threatening and raging highly sexual female who traps men or merely serves as the passive object of their sexual passions.

patiently awaiting the male seed, the passive woman lamenting the loss of her lover, and female hair and body being used as sensual objects of male desire and voyeurism. She changes these from passive objects into active female subjects: women energetically search for lovers, determine the course of growth and creativity, control and enjoy their own sensuality, and become their own subjects and voyeurs in their own right.¹¹ In Machado's eroticized world, hair and other female body parts arouse total female orgasmic responses instead of just male ones. Typical female images of domesticity and creativity, such as the spider and its web, are eroticized elements of the creative process. The traditional association of the moon and the snake with female eroticism is strengthened and altered through Machado's poetic emphasis on their association with female sensuality and creativity. As Machado eroticism nature with female sexual images, she moves toward creating new myths of the positive power of female sensuality which collude with modern feminists' celebration of their bodies.

Prado's reconstruction of new myths takes another turn. Besides deconstructing the myth of female asexuality with her natural acceptance of sexuality, she reconstructs myths through her use of images of female domesticity. Women's lives and their things--their houses, food, clothes and gardens--are no longer mere domestic accoutrements with no significance beyond their usefulness. Along with many contemporary feminists who imbue these objects with special significance and artistic worth,¹² Prado's constant depiction of these in her nostalgia poems especially also gives value beyond their mere utilitarian use. They become icons representing the sacred dimension of human life--and, especially, of women's experiences. For example, clothes represent more than mere attire

¹¹

See Lenk for a discussion of this feminist shift from object to subject.

¹²

See Ecker for a comparison of past arts/crafts distinctions, former prescriptive views on women's writing, and the feminists' modern artistic goals. Other feminist discussions of this topic are: Bovenschen, Ostriker (1986 : 59-89), Weigle (285-97).

as they stand for stages of growth and the persistence of memory. Food and its preparation represent human love and caring. For Prado, then, these domestic items stand for activities universal to humankind.

Prado and other feminists find a special meaning in these elements and tasks of women's lives as together they move forward toward a communal expression of the worth of female experiences, a communal expression which retrieves and recreates female myths essential for women's empowerment.

Because of their thematic connections with each other and with the poetry of English-speaking women, both Gilka Machado and Adélia Prado's poetry contributes to definitions of the female poetic voice. Intuitively, far away in a "Third World" country, they too join the chorus of women worldwide who are finding and celebrating their female poetic voices, voices muted for too many centuries, voices now refusing to be silenced.

DE CINDERELA A MULHER-MARAVILHA:

A viagem do desejo

MARIA CRISTINA DE SOUZA

Universidade de São Paulo

A literatura dramática de autoria feminina, no Brasil, tem suas origens em meados do século XIX, com a publicação, em 1848, da tragédia em versos, em 3 atos, *Norma*, de Gertrudes Angélica da Cunha, e com as encenações dos dramas *A Esmeralda*, em 5 atos e 6 quadros, em 23 de julho de 1851, no Teatro São Pedro de Alcântara, e a 2 de outubro de 1861, no Teatro São Januário, e *O Ditador Rosas e a Mashorca*, a 7 de junho e a 21 de outubro do ano de 1853, no Teatro São Pedro de Alcântara, ambas peças de Joana Maria Paula Manso de Noronha.

Seu período de formação se estende até a década de 1910, em que se consolida e reconhece a criação de textos teatrais por mulheres, com o aparecimento no cenário dramático nacional de Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida, autora de *A Herança*, drama em 1 ato; *Quem não perdoa*, drama em 3 atos; *Nos jardins de Saul*, drama em 1 ato, e *Doidos de amor*, comédia em 1 ato.

Entre as décadas de 10 e 80 deste século, o teatro feminino brasileiro assume pleno desenvolvimento, contando com autoras de reconhecido valor como Celina Azevedo, Helena Silveira, Maria Clara Machado, Renata Palottini e Leilah Assunção, entre outras.

As peças, em conjunto, acompanham e realçam a história da opressão e o processo de liberação feminina; são testemu-

nhos vivos da trajetória de mudança da posição das mulheres de objeto a sujeito de ação.

Basicamente, as autoras seguem três vertentes: a do teatro de cunho social, em que procuram investigar as causas históricas e sociais da subjugação das mulheres, relacionando-as aos outros tantos marginalizados; a do teatro intimista, no qual discutem as angústias existenciais e os conflitos interiores ocasionados pela situação de submissão em que se encontram, enfatizando o questionamento em referência à identidade; e a de um teatro que aponta para a diferença entre os sexos, tratando do ambiente doméstico, em que detectam como principal fonte de opressão o casamento e, dentro dele, o marido, que ao invés de companheiro passa a interpretar o papel de um inimigo.

Entre mais de um milhar de peças existentes escritas por mulheres, uma revista sintetiza a linha de conduta adotada pelo teatro feminino no Brasil: *Mulher, Mulheres*, de Ísis Baião.

O gênero do teatro de revista se postula como ideal para estabelecer a panorâmica da situação das mulheres, e do teatro feito por elas, devido a sua própria essência que é *passar em revista* o cotidiano, seja por representar os acontecimentos mais significativos de um dado momento, ou seja por apresentar, através de uma ou mais personagens, um ponto de vista crítico em relação a um fato ou a um estado.

Embora aparentemente fragmentária, a revista possui unidade, um elemento de ligação entre os flashes instituídos em seus quadros, que permite a formação de uma visão em conjunto.

Em *Mulher, Mulheres* a cena se abre com uma mulher “com roupa de viagem do século passado” que ao ouvir o apito de um navio, reúne sua bagagem, em um desejo de ir, porém hesita e acaba ficando.

A ela se segue Maria dos Aflitos, recém-descasada que mora com a mãe, Maria das Dores, e com a filha, Maria do Socorro. Maria dos Aflitos pretende sair com os amigos após o jantar, mas, através das cobranças e acusações por parte da mãe, que fica só o dia inteiro, e por parte da filha, que

a compara com as mães de suas amigas, descobre a culpa, fortuna herdada em caso de se pretender ser aquilo que é.

No quadro seguinte, a personagem "O Fantasma da Culpa" institui uma premiação à espectadora mais culpada e distribui cartões de um psicanalista.

Na cena 3, denominada "A vingança histórica ou As mulheres vão à luta", duas mulheres invertem a situação da paquera utilizando-se dos recursos masculinos, até o ponto em que os homens, constrangidos, recorrem aos recursos femininos de esquivia.

Na posterior, o aparecimento de uma sereia que dança um tango com um marinheiro, evidencia o sexismo interno e reprimido das mulheres em oposição à liberdade da aventura masculina.

Sucessivamente, a peça retrata, através de situações-chave, o desejo da mulher de participar do mundo exterior, de soltar as amarras, e o sentimento de culpa que sobrevém, junto à angústia, ao desespero e à solidão, quando ela procura assumir sua essência,¹ até a aparição arquetípica da Virgem Maria que procura o SOS Mulher em busca de sua liberação.

A cerimônia do casamento resgata o mito do príncipe encantado que, contudo, começa a ser desmascarado no próprio altar e falece, definitivamente, na rotina da dona-de-casa que ao varrer o chão varre junto suas ilusões, ao passar a roupa a ferro vê a vida passar, ao cozinhar o pão percebe que está cozinhando seu tempo, ao lavar a louça lava também o cérebro e, que ao costurar as fronhas, costura suas próprias vontades.

O cuidado com o filho recém-nascido que sugere a abnegação total e o silêncio estabelecido pelo diálogo incomunicante entre ela e o marido, perfazem o recheio dos sonhos da princesa desencantada.

Dona-de-casa, operária, executiva ou desempregada, a solidão biológica intrínseca e o tratamento aviltante da justiça diante do estupro e do aborto são os mesmos.

O apito do navio para a mulher antiga do prólogo se transforma no ruído do avião decolando para a mulher intelectual, ou executiva, e em sons de carros em alta velocidade

para a jovem hippie, mas o apelo é único, ver-se livre do passado claustrofóbico e seguir em busca de sua real identidade e conseqüente felicidade.

A incapacidade masculina em compreender, aceitar ou avalizar a emancipação feminina, por princípio e essência, ou por falta de costume, é retratada, na peça, pela confissão do Super Homem que, mesmo sendo "super" não enfrenta a barra da Mulher Maravilha.

Entretanto, a busca feminina não cessa e no epílogo as mulheres abandonam as bagagens da tradição patriarcal e partem rumo à "viagem do desejo".

LUÍSA: A MÚLTIPLA FACE DA SEDUÇÃO

MARITA DEEKE SASSE

Fundação Univ. Regional de Blumenau

Com razão afirma Cristina Rauter¹ que a mulher tem sido peça-chave nas transformações ocorridas no seio da família nas sociedades modernas. Ela passou a não ser mais aquela criatura inculta e prisioneira da casa como o fora na ordem colonial e até bem pouco tempo.

A Literatura tem retratado mulheres emblemáticas, modelos de todas as épocas e principalmente a Literatura Feminina (aquela que é escrita por mulheres sobre as mulheres) tem sido porta-voz de reivindicações de todo tipo. Depois de Virgínia Woolf² e de Simone de Beauvoir³ e de seus depoimentos sobre a ficção feminina, que revolucionaram velhos conceitos, e de suas teorias sobre a própria natureza da mulher, que fazem surgir novos questionamentos atraentes e curiosos, muita coisa há que se discutir. Uma delas é o múltiplo perfil da mulher da modernidade.

Assumindo de Simone a teoria de que o ser masculino ou o ser feminino é fato determinado não só pelo corpo biológico, mas pelo conjunto das fantasias subjacentes aos comportamen-

¹ RAUTER, Cristina. *Mulher: Reflexões psicopolíticas*. In: Da Poian, Carmem. *Homem-Mulher: abordagens sociais e psicanalíticas*. Rio de Janeiro, Taurus, 1987, p. 21.

² WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

³ BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 2 vols. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Círculo do Livro, 1988.

tos biológicos e sociais, resta-nos um complexo campo de pesquisa. Fazer uma leitura crítica de obras de romancistas contemporâneos será um bom início.

A escolha da obra de Maria Adelaide Amaral incita a curiosidade, principalmente porque representa a narrativa despojada de seu conteúdo reivindicatório habitual. Luísa, a protagonista, apresentando um comportamento distanciado daquele reputado como especificamente feminino, torna-se transgressora de todos os arquétipos. No entanto, mesmo como criatura liberada, representa ainda o feminino em seu aspecto mais velho e mais instigante: o da sedução.

Irradiador de todo um contexto, o novo ser feminino, nesse livro, poderá provocar a reformulação de antigos conceitos.

A intenção dessa leitura será, portanto, verificar em que medida a mulher brasileira está assimilando as facetas de uma realidade social diferente, prevista pelos princípios teóricos da atualidade.

Luísa é uma obra singular dentro da linha de estudo a que nos propusemos: a reflexão sobre a ficção feminina. Isto porque, embora a protagonista do romance em questão, de fato, seja mulher-Luísa — e sua autora também uma mulher — Maria Adelaide Amaral — o narrador não é mulher ou não é representado por uma mulher especialmente: cinco pessoas que falam de Luísa, em primeira pessoa. Por acaso, uma delas é mulher. As outras vozes são de homens. Todos, em estilo peculiar, espelhando uma filosofia particular, tentam entender uma única mulher.

Caio Fernando Abreu,⁴ em sua apresentação no próprio livro, introduz o leitor desavisado no universo de Maria Adelaide Amaral e esclarece muitas referências que a autora lança ocasionalmente, como identificando autores de livros citados ou personagens de obras comentadas.

⁴ Apresentação da obra *Luísa*, p. 10.

O citado crítico chama a atenção para a obra de Lawrence Durrell, *Quarteto de Alexandria*, que direciona a narrativa.⁵

Na obra de Durrell, Alexandria é o centro de encontro de todas as nacionalidades, ou cidade símbolo de todas as culturas. No livro de Maria Adelaide, Alexandria é um espaço metafórico para onde desejam refugiar-se os protagonistas.⁶

Mas não é o ambiente que liga *Luísa* a *Justine* do *Quarteto de Alexandria* de um modo mais íntimo. Será elo de ligação, a maneira de contar a história, o recurso que Maria Adelaide e Durrell usam, que não é novo, mas se renova pela sua precisão através do recurso do ponto de vista: onisciência seletiva múltipla.⁷ Vários personagens retratam Justine e Luísa ou tentam retratá-las, já que aparecem tão diversas quanto diversos são os olhos que as vêem. As versões sobre elas, portanto, não são definitivas, embora todas sejam tentativas de compreensão da mulher por cuja força de atração todos são seduzidos. A figura central de Durrell é personagem título do primeiro volume da coleção de quatro livros (que é seguido por Baltasar, Mountolive e Clea) cada volume contendo, no mesmo espaço e numa mesma seqüência de tempo a mesma história contada por vários personagens. *Luísa* é livro único (cada capítulo é a fala de um personagem). A filosofia das duas obras é tributária do campo das Artes e da Ciência — a Relatividade. O Universo não tem uma verdade, mas um observador. Não existe uma só realidade. A realidade não é. Ela configura um objeto, um espaço e um tempo, que variam em função do observador que se transforma, então, em autor do real.

Embora nem sempre coincidindo muito bem, numa e noutra narrativa, surgem os contadores da história: as figuras do marido, do amante, do amigo homossexual, da amiga feminista, todos seduzidos pelos encantos da protagonista.

⁵ Idem, p. 9.

⁶ AMARAL, Maria Adelaide. *Luísa (quase uma história de amor)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. p. 129.

⁷ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 1987, p. 56.

Maria Adelaide Amaral, portanto, numa apropriação parafrásica,⁸ prolonga, intencionalmente, o texto anterior de Durrel no seu texto atual e legitima seu propósito, nos fornecendo pistas, embora mínimas ou insignificantes para quem não leu Durrel, mas definitivas e preciosas para quem quisesse realizar uma leitura crítica comparada, o que não é justamente o nosso caso. Nossa análise centraliza-se em *Luísa*. A menção de *Justine* é apenas uma lembrança necessária.

A história de Luísa, pois, não é uma sucessão linear. Ela transparece nas falas de diversos monólogos. Nascida no seio de família da alta burguesia paulista, sua educação privilegiada lhe propicia o contato com elementos estranhos ao mundo tradicionalista que a sustenta e ao mesmo tempo sufoca. Sua ânsia de liberdade a encaminha aos campos do jornalismo e da arte, que lhe proporcionam, por sua vez, caminho aberto para viver amores sem freios e atitudes descompromissadas. Por isso mesmo, não corresponde nunca às expectativas de seus adoradores: “Luísa é um modelo acabado do que a mulher não deve ser” (p. 170) diz Marga, a amiga feminista.

E a sua voz, não a ouvimos. Dela própria, como depoimento, apenas uma agenda com pensamentos esparsos em que o espaço reservado ao amor é o mesmo de uma hora marcada no dentista.

O processo da sedução

O primeiro a falar de Luísa (a guerreira)⁹ é Raul (o conselheiro); a ele cabe o papel de apresentar todos os outros personagens também como suas relações com a protagonista. Ele próprio é seduzido pelo seu brilho social, pela sua carreira artística e pela própria maneira de envolver as pessoas, embora reconheça que “Luísa é perversa” (p. 34); sua ligação, porém,

⁸ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo, Ática, 1985, p. 35.

⁹ OBATA, Regina. *Dicionário dos nomes*. São Paulo, Círculo do livro, 1988. Todos os nomes próprios constantes da obra *Luísa* foram relacionados aos conceitos desse dicionário.

com ela não tem nada a ver com a sensualidade, pois ele é homossexual.

A sedução física

A voz de Rogério, no capítulo II, ocupa o maior espaço no livro. A nenhum outro personagem é dada tanta oportunidade de expressão. Rogério cujo nome, ironicamente, segundo a etimologia, significa *famoso pela lança*, nunca consegue possuir Luísa (quando chega a oportunidade, sua virilidade falha) embora a ame mais fisicamente que os outros. É dele a materialização do corpo de Luísa:

A primeira coisa que me chamou a atenção em Luísa foram os pés. Há quem goste de bundas, de seios grandes, de pernas de mãos. Eu gosto de pés. Magros, esguios, sem traços de calos, olhos de peixe ou joanetes. Um pé, senão é tudo, é quase tudo numa mulher. Como se não bastasse, Luísa era magra, tinha os ossos do quadriz proeminentes, a barriga ligeiramente entrada. Podia adivinhar-lhe o umbigo: um botão tímido, rodeado de penugem dourada. Os seios pequenos caberiam, de acordo com cânones do Tio Zeca, numa taça de champagne (p. 35).

Rogério leva-a da redação de um jornal para trabalhar com ele como chefe de arte numa revista e reafirma: "Luísa ameaçava minha solidão. Depois ameaçou minha sanidade" (p. 57). O desejo em Rogério se nutre de sua impossibilidade como nos tempos do amor cortês.¹⁰ Impressionado pelos sentidos, delira com seu perfume (p. 59) e mostra-se fetichista conforme confessa: "Encerrado em casa, acariciava as coisas em que ela deixava sua marca". (p. 61). O efeito desta mulher sobre o homem vivido e experimentado e até cínico parece inexplicável. Feiticeira, Luísa prende-o como que por um encanto. Sem ter nenhum interesse relacionado a poder ou outros motivos diversos, ela apenas se diverte.

¹⁰

BADINTER, Elizabeth. *Um é o outro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. Cita Denis de Rougement p. 281.

Francisco Alberoni¹¹ explicando as faces da sedução feminina fala de duas imagens arquetípicas: a da Bela Adormecida, Branca de Neve e Cinderela, em que o homem é atraído pela beleza e a mulher amada corresponde ao seu amor e parte com ele; a das feiticeiras (Circe, Alcina). Este tipo de sedução é relacionado ao filtro mágico, ao engano, à manipulação do poder. Alcina encanta seu Rogério (o mesmo nome será coincidência?) para impedi-lo de combater contra os serracenos, de quem é aliada. Luísa encanta o Rogério da Modernidade apenas para divertir-se: “Não havia dúvida que Luísa afetava meu sistema circulatório, minhas gônadas, meu baixo ventre” (p. 65). Sua “voz rouca, seus olhos esquivos” (p. 57) exercem uma atração desmedida.

A sedução do ânimus

A ligação de Luísa com Sérgio não tem fundamento essencialmente sensual citado por Alberoni e Badinter.¹² Sérgio, em primeiro lugar, lhe proporciona certo aconchego ao qual, porém, ela não se entrega completamente e se farta rapidamente, logo que surgem os primeiros problemas. Ele, por sua vez, ligado à própria esposa pelos “santos laços da Madre Igreja”, não pensa dissolver seu casamento, mas sucumbe à emoção que lhe provoca Luísa. Um romance que se inicia com uma brincadeira de correspondência secreta em que os dois, antes de se conhecerem fisicamente trocam recados inteligentes e confidenciais. Ele é seduzido, portanto, mais fortemente, pela mulher intelectual, pelo “ânimus que produz opiniões, antes do que pela ânsima que produz caprichos”, segundo Jung.¹³ As opiniões do ânimus apresentam o caráter de sólidas convicções, fala o ilustre mestre e Sérgio, e conforme

¹¹ ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Trad. Elia Edel. São Paulo, Círculo do livro, 1986. p. 41.

¹² Idem, p. 10 e 11.

¹³ JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva, Petrópolis, Vozes, 1984, p. 82.

comprova seu depoimento, sucumbiu a elas: “Luísa parecia saber tudo ou pelo menos tudo o que eu queria saber” (p. 111). Antes de tudo foi seduzido, pois, pela cabeça dessa mulher excepcional para ele: “Luísa era também a única pessoa capaz de me proporcionar, naquele tempo, o prazer de jogar qualquer tipo de jogo (...) bastava uma frase para que Luísa, ágil, soubesse de imediato quais as regras, as peças necessárias e o tempo de duração (p. 113). Mais do que nunca, neste capítulo está presente (entre Fitzgerald, Proust) Lawrence Durrell com seu *Quarteto de Alexandria*: “... quase sempre eu a convidava para fugir para Alexandria” (p. 117) que significava um futuro mágico e lindo para os dois, mas por isto mesmo, inatingível. Com Sérgio, observa-se a ligação mais forte a que se entrega Luísa em todo romance. Aliás, ele é o seu amante, embora não se possa dizer, definitivamente, que ela tenha sido seu amor, o “quase” afinal já está contido no título do livro. E ele mesmo confessa no início de seu caso com ela a impossibilidade da posse definitiva:

Quando eu conheci Luisa, eu a olhava como se olha o que jamais se pode ter (...) O andar de Luísa. O perfume de Luísa. A pele de seda de Luísa. Luísa narcisa. Luísa no Olimpo entre os deuses (p. 111).

Uma atitude de servo que muito tem a ver com seu nome: Sérgio.

A sedução como resposta às pressões sociais

O depoimento de Marga revela uma Luísa diferente. É uma surpresa para o leitor. Marga proporciona uma volta mais violenta ao passado e encontra-se uma Luísa mal-amada pelo jovem revolucionário Paulo, que não quer ser pai de seu filho e que a faz, muito sofrida, submeter-se ao aborto mais de uma vez. É o primeiro homem de Luísa que abandonara o conforto da casa dos pais para viver intensamente sua

emoção. No entanto, quando ele é obrigado a deixar o país por razões políticas, não o acompanha. Não mais recebendo notícias suas, Luísa casa-se com o jovem, convencional e belo Mário do qual engravida, conforme seu desejo. Mas Paulo volta e refugia-se na casa dela, mostrando os piores lados do seu caráter. Mário a tudo assiste. Paulo, enfim, parte com a ajuda de Luísa, mas morre no estrangeiro. Reencontramos, enfim, a Luísa-sedução. A que se diverte com “namorados”. “Nada sério” (p. 156). Brinca com Rogério. Quase ama Sérgio. Deixa-se acariciar por Raul. Preocupa Mário. Marga que a chama carinhosamente de Magra (Magro era o apelido do revolucionário Paulo) é amiga absolutamente, mesmo conhecendo e desaprovando todos os desacertos de Luísa, fechada com um molusco em sua concha, em sua fidelidade incorruptível. (A autora escolheu muito bem seu nome). Ela, que deve muitos favores tanto a Luísa quanto a Mário, imagina conhecer a amiga melhor do que todos. Nisto muito assemelha-se a Clea de Durrel, que imaginava conhecer melhor do que qualquer um. Seu relato justifica as razões do estranho ser de Luísa. De suas incoerências aparentes. De sua volubilidade aparente. De sua frieza aparente. De sua força aparente.

Mário, o marido, este também julgava conhecê-la mais que todos. másculo, viril são os adjetivos que caracterizam o nome do homem, com o qual Luísa não compartilhava nenhuma afinidade, a não ser a prática do jogo de tênis (p. 187). E pretendia, a seu modo, explicar o segredo da sua necessidade de sentir-se amada e admirada: sua insegurança. Era uma deusa para Sérgio (p. 111) mas “seus pés eram de barro” para Mário (p. 192). Mas não tem a coragem de ser mais categórico, quando chega perto da verdade:

Houve um momento em que cheguei a supor que os casos de Luísa eram apenas jogos de sedução, uma resposta a essa necessidade de amor irrestrito que ela esperava a humanidade devesse lhe render (p. 193).

Se voltarmos a Lawrence Durrel,¹⁴ encontramos Justine e algumas tentativas de justificação psicológica para seu comportamento. Mas nada é imposto ao leitor, a quem cabe juntar as peças de um quebra-cabeça, em que muitas delas foram perdidas. Num e noutro romance, portanto, protagonistas são personagens emblemáticas. Embaralham-se as cartas da virtude (do bem e do mal) sem maniqueísmos. Baltasar, do livro de Durrel dizia: “Todas as mulheres são Justines”. A diferença, segundo ele, estaria no estilo. A leitura de *Luísa* nos apresenta uma mulher semelhante a Justine até no estilo. As duas, distanciadas dos arquétipos do feminino tradicionais (submissão, recato, fidelidade, doçura) que povoaram a literatura e o romance até bem pouco tempo, configuram um novo perfil, embora não bem definido, e até por isso mesmo, da mulher da Modernidade. Aquela que não se “submete ao macho”, aquela que “não morre de amor”. As entrelinhas, no entanto, deixam entrever resquícios de outras submissões, talvez mais cruéis que as tradicionais.

É Marga que, de passagem, lança uma idéia:

Luísa também se referia à mulher de Sérgio como coitada e não percebia que a seu modo — um modo mais refinado — era mais coitada do que ela (...). De pouco lhe adiantou ser inteligente e informada. Quando a relação chegou ao fim, seu fracasso não era menor que o da mulher de Sérgio — a dona-de-casa simplória, resignada no seu papel de sofredora (p. 166).

Concluiremos, afinal, que Luísa existe. E Maria Adelaide soube contá-la. Ela mostrou também que o mundo não tem apenas uma verdade absoluta. A realidade é a configuração de um objeto, um espaço ou um tempo que variam em função do observador que se transforma, então em autor do real, como o escultor ante sua estátua acabada, como o pintor ante sua tela úmida.

¹⁴ DURREL, Lawrence. *Justine*. Trad. Daniel Gonçalves. Lousã, Ulisséia, 1986.

REMINISCÊNCIAS DE UMA PROFESSORA PRIMÁRIA EM MINAS GERAIS

ÂNGELA SENRA

Universidade Federal de Minas Gerais

*Memórias de uma Professora*¹ reúne as reminiscências de Dona Maria da Glória Arreguy, professora primária no interior de Minas Gerais (e, por um curto período, em Belo Horizonte) durante 30 anos.

O texto se apresenta em pequenos capítulos perpassados pelas lembranças da família, do trabalho duro, necessário e nobre, das alegrias e das festas comemoradas sempre, das tristezas sempre resignadas.

Trata-se de um relato elegante, simples, simpático.

(Não penso em discutir a *qualidade* do texto. Até porque, Dona Maria da Glória, além do pai, um juiz de Direito, encontrou outros juizes: colegas de trabalho, diretoras de escolas, inspetores, secretários de Estado, etc.)

Um relato simples. Se dissesse ingênuo, ingênua seria eu. Porque a história de Dona Glorinha fragmenta-se numa pluralidade de histórias (das representações sociais, das ideologias,²

¹ ARREGUY, Maria da Glória d'Ávila. *Memórias de uma Professora*. Belo Horizonte, Carneiro & Cia. Editores, 1958.

² *Observação*: «(...) Entendemos por ideologia, tal como o faz Louis Althusser, «Um sistema (possuindo sua lógica e rigor próprios) de representações (imagens, mitos, idéias ou conceitos, segundo a ocasião) dotado de uma existência e de um papel histórico no seio de uma dada sociedade». DUBY, Georges, História social e ideologia das sociedades. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: Novos Problemas*. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1988, p. 130-145.

das mentalidades) — histórias que se contarão durante a viagem através do tempo/espço das *Memórias*.

Memórias de uma Professora desenha-se como um jogo de espelhos. O prefácio do filho Etienne (jornalista, professor de História, teatrólogo — um intelectual, como dizemos) conta o porquê e a história das *Memórias*. Escreve que, em 1947, trabalhando no Rio, vai a Caratinga ver a família e encontra a mãe “em estado de grande esgotamento”. Sugere-lhe, então, como terapêutica, que escreva a história dos seus 30 anos de magistério: “(...) Mais para atender ao pedido do filho, do que propriamente por acreditar na eficácia da medida, minha mãe atendeu”.

Mas Dona Glorinha não escreveu muito — parou na revolução de 30.

Tempos depois, o jornal mineiro *O Diário* remodela sua página feminina e Etienne propõe à mãe a publicação, em capítulos semanais, das suas “histórias verdadeiras”. Os capítulos vão nascendo, datilografados pelo marido ou por um dos filhos e intitulados por Etienne. O prefácio de Etienne anuncia (denuncia?) o que as 152 páginas refletem, repetem, refratam:

(...) Um livro, que é este que agora se entrega ao público, na certeza de lhe estar oferecendo o documento de uma sensibilidade a serviço de duas das mais nobres missões que Deus confiou à mulher: a maternidade e o magistério.

Em seguida ao prefácio, vem um pequeno texto de Dona Maria da Glória dirigido a Etienne:

Meu filho,

Cumprindo o seu desejo aqui estou para iniciar o livro que você sugeriu que eu escrevesse. Escolhi a data de hoje, por ser o aniversário natalício de mamãe, a quem devo a iniciativa de minha educação. Satisfazendo ao filho, rendo homenagem à memória de minha mãe, que Deus há de ter em sua glória. (...)

No final do livro, na última página, mais uma face do/no espelho: “Enquanto escrevo estas linhas, mais uma filha, justamente a que leva o mesmo nome que eu, prepara-se para receber o diploma de professora, missão que pretende exercer, tal como o mais velho e Maria do Carmo. Já que me considero hoje, pela idade e pelo cansaço, definitivamente à margem do magistério, fica-me o consolo de rever nos filhos o mesmo entusiasmo, a mesma chama, por essa carreira, às vezes tão ingrata, mas sempre tão bela. E, um pouco mais adiante, o ponto final: “A última palavra, do último capítulo, das “memórias de uma professora” sai justamente no dia em que se instala, em Belo Horizonte, o II Congresso Nacional das Professoras Primárias. É a todas as abnegadas companheiras que me dirijo, com verdadeira emoção, para dar-lhes uma palavra de estímulo e dizer-lhes que não serão vãos o seu, o nosso trabalho, pela dignificação da classe, pelo futuro do Brasil. (...)”.

A dedicatória do meu exemplar de *Memórias de uma Professora*, comprado num sebo em Belo Horizonte, se faz moldura de espelho, assinada pela autora e datada de “26-9-1967”.

(...) Caro Professor, — em sinal de simpatia e apreço e, sobretudo, de gratidão, pelo bem que fez aos alunos e meus filhos, (...).³

Os textos teóricos sobre memórias, as que são escritas como um diário (principalmente) falam que quem escreve seu *diário íntimo* diz sua ruptura com a sociedade, afirma sua solidão. Para Beátrice Didier,⁴ por exemplo, o diário se apre-

³ *Observação:* A dedicatória, na íntegra, é a seguinte: «Para o Dr. Waldemar Tavares Pais e exm^a esposa — neste dia feliz e glorioso de suas bodas matrimoniais. Caro Professor, — em sinal de simpatia e apreço e, sobretudo, de gratidão, pelo bem que fez aos seus alunos e meus filhos, ofereço-lhe estas modestas «*Memórias de uma Professora*».

Maria da Glória d'Ávila Arreguy
26-9-967

⁴ DIDIER, Béatrice. *Le Journal intime*. Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

senta como refúgio, contra o resto do mundo, contra o vazio. O diário é o *dis-cursus* da volta à vida pré-natal. Espelho.

(Não sei se, nesse jogo de espelhos, nos desdobramentos — professora, filha de professora — olho o texto, leio o escrito, (re)escrevo, fugiu-me algum reflexo. Se isso aconteceu, poderemos recuperá-lo nesse nosso espaço do chamado aqui e agora: encontro de professores — uma sala de espelhos?)

Dona Glorinha recompõe o tempo como terapêutica. Oferece-nos o passado com o olhar do presente.

Seu texto é presente, doação, dádiva. Amabilidade.

Doação. A mãe morre; Glorinha tem 18 anos e promete ao pai dirigir-lhe a casa, não abandoná-lo nunca. A boa menina, a adolescente estudiosa e amorosa continua na dona de casa eficiente e prestativa. Mesmo casada com João Etienne, amigo de um dos seus irmãos, não deixa a família. O amor à família se estende. Dona Glorinha cuida dos alunos, ensina-lhes as lições, preocupa-se com os mais pobres, ajudando-os, ensinando-lhes a buscar sustento. Se não há dinheiro para a sopa escolar, procura a comunidade, organiza pequenas festas. Se há leite, faz queijos e requeijões com os alunos nos finais de semana e, às segundas feiras, as vendas ajudam na compra de merenda, material escolar, remédios.

Como mãe, Dona Glorinha se desdobra. Mãe e esposa, cuida dos filhos (12, dos quais 4 morreram quando crianças), escuta o marido e se aconselha com ele durante os 40 anos de casada. Cristã, escreve as *Memórias* como um exercício moral: Confissão das alegrias e agradecimento por elas; comunhão com a família, a escola, os amigos; estado de graça pelo bem e o bom que a vida lhe concedeu; penitência pelas faltas cometidas; silêncio e educação cristã diante da dor quando perde um filho, um parente querido, quando sofre uma injustiça.

As *Memórias* desenvolvem-se, assim, segundo a técnica espiritual criada e plantada pelo cristianismo.

Dádiva. Dom. A professora quer sempre ensinar mais e melhor. Desdobra-se. Mas, seus trabalhos inovadores ameaçam. Quando faz uma exposição dos trabalhos dos alunos, cadernos e modelagens são destruídos. Freqüenta o curso de Aperfeiçoamento em Belo Horizonte, deixando a família em Itabirito. O final da primeira etapa do Curso, em 1930, é marcado pelos boatos políticos e pelo bate-boca provinciano: o curso de Aperfeiçoamento é inútil, diziam: desperdiça as rendas do Estado e protege um grupo pequeno de professoras.

Doação. Dádiva. As datas nas *Memórias* andam aos pares marcando o tempo de aluna, entrelaçando o nascimento de cada filho com a chegada de novas classes de alunos novos. Alguns acontecimentos político-sociais são datados: a revolução de 30 — o medo dos tiros, as portas protegidas por móveis, a preocupação com o marido tido como “prestista” em Itabirito. A gripe espanhola também é registrada. Mas, o que predomina nesses registros, é a solidariedade, a ajuda mútua, a amabilidade.

Amabilidade. As *Memórias* são marcadas pela benevolência da autora, pródiga em adjetivos para com as “mestras boníssimas” da Escola e do Colégio de Mariana, as colegas de magistério dedicadas e prestativas, o bom marido, os filhos estudiosos. Dona Glorinha é afável e discreta. Quando elogia ou é elogiada, cita nominalmente as pessoas. Quando denuncia injustiças sofridas pelo seu espírito inovador, pela sua vontade de mudança, por ser “atirada e otimista” é elegante — registra os fatos, marca as mágoas, não escreve os nomes. Amável e lúcida. A elegância e afabilidade da escrita não apagam a lucidez. Assim, as injustiças são registradas, as intrigas do ambiente provinciano da(s) Escola(s) vêm à tona, o “outro lado” do magistério-sacerdócio faz-se presente no salário insuficiente, no atraso do pagamento, nos erros voluntários dos superiores alterando nomes de professoras nomeadas... No (des)controle institucional instituído.

E, mesmo "habituada a obedecer", a professora traça, nas entrelinhas, o bico de pena(s), decepções, intrigas, injustiças, inveja, ciúme.

Memórias de uma Professora não é, apenas, mais um testemunho biográfico. Constitui-se como texto-documento quando, falando da condição da mulher, mãe e trabalhadora, escreve, ao mesmo tempo, o papel da Escola no Brasil, riscando o espaço histórico-sócio-cultural do aluno e do professor, *vigiados* (e *punidos*) pelas Instituições. Desde sempre.

Observação:

Essa comunicação integra uma pesquisa que venho realizando desde 1978, sobre o texto da mulher como documento da (sua) História. Ultimamente minhas reflexões inspiram-se na leitura dos autores que formam o grupo da *História Nova*: Michel de Certeau, Georges Duby, Pierre Nora e outros.

Gostaríamos que acrescentássemos, às *Memórias* de Dona Glorinha, nossas *anamneses*, ampliando a discussão sobre o papel da mulher professora, a mãe complacente, a sábia sacrificada e feliz, a mestra afável, a reprodutora da alienação sócio-político-cultural.

Propondo, assim, a risco de giz, o traço das reflexões, meu pequeno texto sobre as *Memórias de uma Professora* não passará, quem sabe, de um simples mote. Afável, pelo menos.

DO ÉDIPO À ESFINGE:
No inter(t)sex(t)o de Clarice Lispector
e Nelson Rodrigues

ANA LUIZA ANDRADE

Harvard University - USA

O ser humano é o único que se falsifica.

NELSON RODRIGUES

Escolher a própria máscara era o primeiro
gesto voluntário humano.

CLARICE LISPECTOR

A urgência da Esfinge que intimida cada vez mais o interlocutor com um "Decifra-me ou te devoro"¹ como no romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, tipifica a busca da identidade feminina contemporânea. No mesmo romance, o personagem Ulisses tenta dissuadi-la da busca, alegando (com Sófocles, um dos autores prediletos de Freud) ser essa a pergunta mais difícil do ser humano e acrescentando que se mirasse, ao invés, no seu exemplo.

A retomada da leitura do Édipo por escritores e estudiosos tem servido a propósitos e a teses diversas: Bachofen, etnólogo suíço, faz uma leitura histórica da ligação entre o Édipo e a Esfinge, vendo nela a importância do ser humano para o matriarcado grego. Numa época de crise política na Grécia em que a ginococracia dava lugar ao patriarcado, para Bachofen, essa ligação indica que o domínio do Eros passa a ser

¹ LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1969, p. 62.

o do Logos.² A versão freudiana já é mais conhecida, dando origem ao Complexo de Édipo ao privilegiar o conflito entre Édipo e o pai Laio, provocado pelos impulsos incestuosos do filho para com a sua mãe Jocasta.

Não surpreende que a versão freudiana, baseada num patriarcado já de muito vigente, tenha sido atacado pelas feministas que, ao atualizarem as graças Erínias à feição de deusas-mães modernas, vejam no Complexo de Édipo a dominação masculina, ou seja, a suposição nele implícita de que o pai seria o único possível caminho para a individualização e a civilização.

A história se repete, ao revés, com a atual ascensão social progressiva das mulheres, sua entrada no campo de trabalho tido como domínio exclusivo masculino, e, ao mesmo tempo, sua saída ou liberação do confinamento da casa para o mundo. Daí haver um questionamento dos papéis sexuais rígidos na hierarquia patriarcal todavia dominante, principalmente na família burguesa, bastião do casamento ocidental entre patriarcalismo e capitalismo. Tanto maior a razão do questionamento quando as funções culturais arraigadas familiares tendem a estender-se ao nepotismo.

Assim as perguntas, já que o diálogo ainda não é possível, do Édipo à Esfinge, têm sido abundantes nos escritores atuais. É interessante verificar como o dramaturgo Nelson Rodrigues coloca a questão da sexualidade em relação à escritora Clarice Lispector, especialmente quando se considera que ambos se preocuparam com os papéis sexuais demarcados na família em relação à marca de sexo: tanto um quanto outro joga com a sua contraparte sexual como autores/atores, questionando a autoridade (o poder de autoria) de seus textos numa farsa entre identidade e alteridade.

Ambos se inspiraram no teatro grego. Nelson Rodrigues encena o drama entre o Inconsciente e a máscara social, enquanto Clarice Lispector se utiliza de uma linguagem cons-

² SOUZA BRANDÃO, Junito de. *Teatro Grego, Tragédia e Comédia*. Rio de Janeiro, Vozes, 1984, p. 48-49.

cientemente sexualizada a fim de apreender o Inconsciente. De uma certa maneira, se poderia dizer que a passagem do teatro rodrigueano às narrativas lispectoreanas já se faz como uma significativa troca de papéis a de um Eros masculino para um Logos feminino. Num esforço de mútuo reconhecimento que vem das entrelinhas de uma leitura dupla, ou seja do inter(t)sex(t)o dos dois, chega-se a desvendar a máscara patriarcal para mostrar um princípio feminino que se forma ou se transforma, de objeto a sujeito.

Pelo menos em duas das mais famosas peças de Nelson Rodrigues, *Álbum de Família* (1945) e *Vestido de Noiva* (1943), os personagens se miram num espelho patriarcal que se coloca acusadoramente para a platéia quando o sexo subverte as relações entre eles, a luta pela identidade passando a ser a luta do corpo: “O homem começa a ser homem depois dos instintos e contra os instintos”³ disse o dramaturgo. Em *Álbum de Família*⁴ os retratos da família que abrem ironicamente os três atos da peça com imagens falsas de harmonia familiar, revelam-se, de fato, no desejo incestuoso dos instintos que impulsiona a ação. O incesto indica o aprisionamento do ser humano ao espelho patriarcal, oferecendo-lhe duas únicas e inaceitáveis opções: de um lado, a autoridade paterna que corrompe pelo dinheiro; e de outro, a materna, que atrai para o caos primitivo. Em *O Óbvio Ululante*, o autor, contando um caso, em que o filho rouba o pai, conclui que “um dos grandes sentimentos de nossa época é o ódio ao pai.”⁵ “O ódio ao pai. O ódio ao pai que não morre. E a paixão que está encravada em tantos lares brasileiros.”⁶

³ RODRIGUES, Nelson. *O Óbvio Ululante*. Rio de Janeiro, Eldorado Editora, 1968, p. 94.

⁴ RODRIGUES, Nelson. *Álbum de Família. Teatro Completo de Nelson Rodrigues. 2 Peças Míticas*. Org. introd. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

⁵ RODRIGUES, Nelson. *O Óbvio Ululante*, p. 295.

⁶ RODRIGUES, Nelson. *O Óbvio Ululante*, p. 289.

Em *Vestido de Noiva*,⁷ Nelson Rodrigues penetra tanto na mente quanto no corpo feminino, no vestir e desnudar erótico da noiva. Ele expõe o corpo atropelado da mulher na luta entre vida e morte da mesa do hospital, e ao mesmo tempo encena as fantasias mundanas da prostituta em relação à vida doméstica burguesa da esposa: o dia do casamento em que se olha no espelho vestida de noiva é a referência constante para o desencadeamento de ações e lembranças simultâneas a se iluminarem no palco, no anseio de encontrar uma solução para o enigma feminino: ele não é outro senão o da Esfinge. Mas a luta da mulher para ser sujeito é inútil por ser ela um produto do espelho em que se mira. Nas peças rodrigueanas, a partir de *Vestido de Noiva* ela é tanto objeto de desejo patriarcal quanto sua vítima, cristalizada nas imagens da virgem e da prostituta. Ademais, rivalizada pela irmã, que a trai com seu marido, ela compete com seu próprio sexo. Na busca pela identidade feminina, Nelson Rodrigues chega ao impasse entre cara (individualização) e sexo (anonimato), entre a mãe assexuada (espírito) e o feminino sexualizado (corpo).

A mulher é prisioneira tanto de sua função reprodutora, atraindo edipiana e regressivamente o filho para a maternidade primitiva — na fala do desejo: “O céu, não depois da morte; o céu antes do nascimento foi teu útero...”⁸ — quanto de sua função de objeto sexual, como prostituta. Identificando-se a vítima que se consome na platéia, Nelson Rodrigues, acusador e cúmplice do espelho patriarcal, publica o enigma feminino como alteridade especular ou Esfinge, ao expor o seu corpo em peças como *Dorotéia*, *Toda Nudez Será Castigada*, *Valsa nº 6*, *Viúva Porém Honesta*, *Bonitinha Mas Ordinária*, *Os Sete Gatinhos* e outras.

Inscrevendo-se a partir da realidade física do ser humano e de uma forte consciência de sua condição feminina, *A Via*

⁷ RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. *Teatro Quase Completo*, vol. 1. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.

⁸ RODRIGUES, Nelson. *Album de Família*, p. 102.

*Crucis do Corpo*⁹ de Clarice Lispector reúne contos em que os desejos carnavais se afirmam como vida, independente de papel sexual. Um deles, "Antes da Ponte Rio-Niterói", variação de "Um Caso para Nelson Rodrigues" (escrito para o *Jornal do Brasil* (1973) e reunido em *A Descoberta do Mundo*) é a estória de relacionamentos e crimes passionais entre amantes e parentes de uma noiva que fica aleijada e morre. Como que invadindo terreno alheio, o conto parece parodiar as tragédias rodrigueanas principalmente porque a narradora se desculpa e se interrompe a todo instante por julgar-se incapaz de contar um caso que "não é da sua safra".

Essa inadequação feminina para narrar, já diagnosticada como tendo a Ansiedade de autoria exatamente por considerar-se incapaz de equiparar, em poder, à narração tradicional masculina, evidencia-se no romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Aí Clarice Lispector faz uma paródia dos estilos masculino e feminino de narrar: um jogo de sedução entre amantes serve de pretexto para a reversão da epopéia do Ulisses homérico como aprendizagem humana, na aprendizagem da mulher que se transforma de Lori em Loreley, a sereia. Caricaturando os estilos de um e de outro, trata-se de uma estória de aprendizagem do texto feminino no processo de apropriação paródica do masculino. Para compensar o seu atraso em relação ao texto masculino, Lori, a porta-voz da escrita feminina, se disfarça para ir a uma festa, colocando a máscara de objeto sexual, na mímica ao espelho patriarcal; ela pinta o rosto, "pondo sobre si alguém outro, esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era."¹⁰ Pensando inspirar mais confiança, ela se desaponta com o efeito cômico de sua máscara. Assim, Clarice Lispector parodia os disfarces narrativos que ela própria usa em seu poder de iludir

⁹ LISPECTOR, Clarice. Antes da Ponte Rio-Niterói. In: *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974.

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, p. 89-91.

pela ficção, consciente de sua condição feminina e humana: “Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano.”¹¹

A aprendiz Clarice Lispector se revela mestre nas máscaras sexuais na produção de uma linguagem sexualizada. “Laços de Família”, da coleção do mesmo nome,¹² mostra, sob a aparente tranqüilidade do cotidiano familiar, um vaivém de separações subjetivas a partir das funções sexuais: num sábado, Catarina leva sua mãe à estação de trem e dela se despede; o marido Antônio fica em casa com o filho esperando a mulher/mãe, que retorna à casa para sair, novamente, levando o filho para passear e deixando o marido no apartamento só com o livro e a gripe. À proximidade do corpo materno que a toca, acidentalmente, no taxi para a estação, desperta-lhe “intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe”,¹³ surpreendendo na ligação mãe-filha um reconhecimento, primeiro com uma ponta de culpa — na menina cúmplice do pai — para em seguida, passando à superação dos ciúmes, voltar a amá-la desinteressadamente — na vontade de perguntar “se fora feliz com seu pai”.¹⁴ A união materna é uma falta que se faz sentir na hora da separação: “Que coisa tinham esquecido de dizer uma à outra, e agora era tarde demais. Parecia-lhe que deveriam um dia ter dito assim: sou tua mãe Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu sou tua filha. Transmitindo o sensorial como reflexo psíquico, ela sente-se em sintonia com o mundo, “caminho aberto pela sua mãe que lhe ardia no peito.”¹⁵

¹¹ LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, p. 92.

¹² LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1960.

¹³ LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*, p. 111.

¹⁴ LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*, p. 113.

¹⁵ LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*, p. 115.

Deslocado em sua posição de chefe de família, Antônio, o pai, se indaga quanto aos papéis aprendidos, vendo-se preso a eles.

Em que momento é que a mãe, apertando a criança, dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro do homem. Mais tarde, seu filho, já homem, sozinho, estaria de pé diante desta mesma janela, batendo dedos nesta vidraça, preso. Obrigado a responder a um morto.”¹⁶

Os contrastes na aprendizagem familiar dos papéis sexuais são, desde a adolescência, condicionamentos expressivos da criança em relação ao seu futuro, à sua formação como sujeito no mundo: o menino de “Começos de Uma Fortuna” supera uma crise “econômica” adolescente à medida em que aprende sobre a dívida para com o pai. Já a menina de “Preciosidade” precisa passar pela experiência humilhante e violenta de ser estuprada ao caminho da escola, para depois ter de se aceitar numa condição feminina que se cristaliza à sombra do homem. A Lei em Nome do Pai que tem na família a chave de uma sociedade patriarcal, sacrifica a menina, marginalizando-a como sujeito desde o momento em que se distinguem os sexos. Ela passa a ser a vítima da sociedade, como nas peças de Nelson Rodrigues.

Elas são vítimas adolescentes na descoberta do sexo na hora da morte, como a menina de *Valsa nº 6* (que depois de morta esquece o seu próprio nome). A Macabéa do romance de Clarice Lispector *A Hora da Estrela*, assim como a Alaíde de *Vestido de Noiva*, são sobretudo vítimas de um atropelamento metafórico para a violação de um mundo masculino que as força a nascer enquanto morrem. A desumanização do ser humano torna fútil a pergunta do Édipo à Esfinge diante deste quadro de vitimização social que torna clara a ligação do poder à marca do sexo.

¹⁶ LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*, p. 117.

A escolha de outro sexo para a autoria de suas obras é tanto no dramaturgo quanto na escritora, consciente, apesar de haver uma diferença intersexual: Clarice Lispector é uma cúmplice do narrador Rodrigo de Sá M., usando a máscara masculina de autoria como uma técnica de distanciamento em *A Hora da Estrela* (como um heterônimo, ou seja, fora da pessoa da autora). Já Nelson Rodrigues, através do pseudônimo (a pessoa do autor, assinado em outro nome) de Susana Flagg, vendeu inúmeros romances comerciais. Susana Flagg funciona pois como a máscara de prostituta do autor/ator, chamariz para consumo público, enquanto o escritor masculino de Clarice funciona como o "outro" necessário para refletir o seu desejo no espelho da escrita, unindo Eros e Logos.

Ainda em *Um Sopro de Vida*, Clarice Lispector se mascara no Autor (um personagem que também é autor) que cria uma personagem feminina Ângela Pralini. Aí também a sua linguagem sexualizada, a partir do interrelacionamento masculino/feminino, sujeito/objeto, eu/outro, leva Ângela a dizer: "Mas eu sou um enigma para a esfinge e no entanto não a devorei. Decifra-me, disse eu à esfinge. E esta ficou muda."¹⁷ O inter(t)sex(t)o de Clarice Lispector e Nelson Rodrigues indica a passagem da pergunta do Édipo que se exterioriza pela máscara, ao diálogo entre interior e exterior, da Esfinge. Ela própria se questiona, enigma humano de si mesma.

Da representação teatral dos papéis (t)sex(t)uais culturalmente demarcada, desde a fala edipiana do desejo de Nelson Rodrigues à linguagem sexualizada clariceana, ambos os autores derrubam falsas idealizações de homem ou de mulher, liberando-os das antigas noções do "album" ou de "laços" familiares que obrigam o ser humano a ser o que não é. O teatro de Nelson Rodrigues reflete o inconsciente edipiano falando o desejo de união que o separa patriarcalmente do público, enquanto a linguagem clariceana se estrutura como o inconsciente, o sensorial refletindo-se no psíquico, buscando matriar-

¹⁷ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978, p. 101.

calmente o parentesco íntimo entre palavras e coisas, escrevendo das lacunas do desejo, entre objeto e sujeito. Sobretudo, o relacionamento de um ao outro — o teatro como referência para a leitura — converte-os num único drama (t)sex(t)ual, terminando por apagar, inclusive, a individualidade da autoria através do próprio sexo, que, por natureza, é anônimo e egalitário. A máscara sexual de autoria, ao questionar o poder entre patriarcado erótico e matriarcado sensível e inteligível, equipara-os na materialidade anônima do corpo, raiz de desejo que transmite, como resultado, uma imagem pública mais humana: a de palavra silenciosa.

THE FEMALE BODY AND DESIRE
IN LISPECTOR'S
«THE IMITATION OF THE ROSE»

LUCIA HELENA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

“The Imitation of the Rose”, published by Lispector in the collection *Family Ties* in 1960, strikes me as one of the author's densest works. It calls my attention to the way the narrative strategies intertwine the female character's thoughts with the narrator's speech, through so-called 'stream-of-consciousness' fiction. Laura's speech is heard through the narrator's devices, and in so doing, the narrative compels the reader to discover that Laura's voice cannot exist. In another text,¹ I have demonstrated the results of this narrative technique in relation to genre and gender codes, and the inscription of the female subject. One of those results focuses upon narrative strategy and how the female character cannot have a voice in the patriarchal society that stifles the character's identity. Given this observation, it will be interesting to see whether there is any relation between the absence of Laura's voice and the way her body is represented in this particular story. My approach will be to look at the several images of Laura's body and discuss their representation.

¹ HELENA, Lucia. *Genre and Gender: The Inscription of the Female Subject in 'The Imitation of the Rose'*. The University of Rochester, Dept. of Foreign Languages, Literatures, and Linguistics. Rochester, NY, Nov., 1988. Lecture presented on December 6, 1988.

The first textual reference to Laura's body occurs when she "gazed at herself in the mirror" (54),² interrupting her efforts to tidy up the dressing table. Besides being contemplated through a mirroring effect, Laura's body is also metonymically represented as a *parts pro totum*: the whole figure of Laura is kept in the image of a face. Her face has a "domestic charm", with brown hair and brown eyes, her soft dark skin, and "um ar modesto de mulher" (36).³ Domestic, modest and brown, this is Laura's body image at the very first moment in the narrative. Therefore, in the representation of Laura's body, her social condition as a housewife is underscored.

Another significant element appears when the description of Laura's body highlights the conflict between being a woman and a wife. This is manifested in Laura's infertility: "the lack of children which she never had" (54). This point of fact can be seen as the first meaningful consequence of the metonymical interaction between the image of a material/individual body and a social/collective body. First, Laura's body is doubly represented both as a personal female body, and as a social body in her role as a wife. Secondly, this split indicates that Laura is not able to accomplish one of the expected of a wife within the dominant patriarchal social structure: that of motherhood. These arguments will be developed later.

The third significant element of Laura's embodiment is the interconnection between her body's physical description and her mind's peculiarities. Many textual references show Laura in "her obsession for personal hygiene" (55), and her preference for setting things in order; both indicating her mental configuration. She is also depicted as having "those low thick hips which her girdle parceled into one" (60), a

² See LISPECTOR, Clarice. *The Imitation of the Rose. Family Ties*. Trans. and Int. by Giovanni Pontiero. Austin, University of Texas Press, 1987.

³ See LISPECTOR, Clarice. *A Imitação da Rosa. Laços de Família*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1960.

characteristic that, as "she awkwardly explained to Armando, [...] resulted from ovarian insufficiency" (60). All these elements point toward her being on the dark side of a *normal* housewife's life - reminding us of the *anjo torto* (the *gauche*) of Carlos Drummond de Andrade, as if the character's fate was to be *torta na vida* (*gauche*). Moreover, in relation to her biology she lacks fertility. Laura's chestnut-body thus projects the image of an incomplete woman, lacking the social patterns she was expected to fulfill as the honest and modest wife of Armando. She was chestnut-haired in her body's external configuration as well as in her internal mindset. Laura's behavior duplicates her obscure understanding of how a wife ought to be. At the same time, her biological infertility is mirrored in another manner, that is, by her mental instability: her supposed madness.

A fourth significant element in the description of Laura's body presents the character as being "luminous" (72), a contradiction that sets her chestnut-embodiment in opposition to the image of light's brightness, and pleasure. On the one hand, Laura is the domestic, brown and unassuming wife of Armando, "and she even found herself disarranging them [the drawers] in order to tidy them up again" (61). On the other hand, after confronting the roses, when Armando comes back from his work and opens the door of their home, he finds another Laura.

As if a photograph were about to capture that moment, what he sees is his "wife's shamelessness as she sat there unburdened and serene" (71). At that moment she was no longer wearing her brown and discreet wife's dress, but "her little housedress" (72). Here are two "pictures" of Laura that are fundamental. First, as a representation of a social self, Laura is captured as a wife that has to repress her desire and impulses; she, "who had never any ambitions except to be a wife to some man" (57). Then, within her individual self, she could become -as it had already happened in her past-superhuman, "like a tranquil boat spreading its sails over the water" (57), within "her alert perfection, her feeling and

love... she, superhuman and tranquil in her bright isolation" (57). Metaphorically speaking, a discreet wife's dress covers Laura's body, as well as a culturally constructed discourse covers Laura's voice. It is useful to remember that only in the final dialogue with Armando does Laura actually speak without the use of the 'stream-of-consciousness' technique. Marriage and its restrained rules 'cover' the female's body and desire, while Laura's supposed madness and its displacements enlighten her face, although it does not rid Laura of her isolation.

Laura is doubly in trouble; she is not the model of the desirable woman, neither is she the representation of a fertile wife. She is deeply and doubly deprived either in her individual or in her social life, according to the patriarchy's rigid code. What else has Laura's supposed madness to do with these double images she projects? Through the theme of madness what is being suggested is that the character is at the outer edge of the social system. She is in the 'margin', on the verge of a nervous breakdown. As a woman, she does not match the social model of the attractive female; as a wife she does not em(body) the social need for children; she does not give birth to those who could repeat the social pattern of patriarchy. Laura does not adjust to the patriarchal model, neither does she fit in the matrix of all the *evil Eves* described in our literary and biblical tradition; nor is she a mother able to contribute to the existing social structure.

Paradoxically, she can indeed give birth to another being: but it will be another Laura, luminous and remote. There is a semantic axis spread throught the story that forces the reader to follow the character's metamorphosis. This transformation emerges in a dark-and-light picture of Laura, carefully prepared, and intensified through the unique relation she develops with the roses. The roses represent an instance that is forbidden to Laura, and one that as a wife, she represses, thereby stifling possibilities of pleasure, beauty and completeness. The roses are a bouquet.

"[...] several on the same stem. At some moment had climbed with quick eagerness over each other but then, their game over, they had become tranquilly immobilized. They were quite perfect in their minuteness, quite open, and their pink hue was almost white" (62).⁴

Laura, on the contrary, manifests in her own character an emptiness, a *void*. She is divided; furthermore, she is represented as having many split selves disconnected from one another. The beautiful scene that entangles Laura and the roses produces an important effect of meaning by giving to the character's metamorphosis a fundamental role in the story. Until the moment in which Laura confronts the roses, she had been shown continuously in relation to a limited polarity. Two axes have constituted the reference to Laura's individual and social body: female/wife; active/passive; madness/normality. After the *imitation* of the roses, this polarity confronts itself with another logic of meaning. No longer the dominance of the logic of exclusion (either/or), but the emergence of a kind logic we can call the logic of inclusion (both/and). Until confronting the roses, the dimension of Laura's body was represented either as a wife or as a woman (either "well" again or isolated in her madness). Then, after having confronted the roses with their multiple nature of being several on the same stem, Laura is shown in another state and also in another status, as can be seen in the following example:

"It came back, Armando, It came back. [...]
What came back? He asked suddenly with severity.
I couldn't help myself, she said and her final compassion for this man was in her voice, one last appeal for pardon which already came mingled with the arrogance of an almost perfect solitude." (70-1).

⁴ This passage of Lispector's story can be read as the strongest instance of inscribing Laura's tension with what I have called elsewhere «her repressed energy related to pleasure and eroticism» (See note 1). The whole passage is the simultaneous act of inscribing the subject's desire, as the image of a palimpsest, expressed by Lispector as an allegory of desire. As an ongoing process of marking and suppressing differences and, thus, stressing signification, Lispector's «The Imitation of the Rose» can be read as the *imitation of desire*.

In this new state, she finally has a voice. The dominant power relations (male strength/female passivity) are being inverted. If Armando is still severe, she is now feeling compassion and, moreover, can be arrogant in her solitude. She is no longer a silent face begging for pardon and compassion. Her immobility is no longer related to passivity, but to action, perfection, tranquility — attributes she never had. The scene with the roses enables Laura to experience a relation with something that had always been forbidden to her: pleasure and wholeness. The roses climb over each other, and make contact among themselves; they contaminate one another. In a broad sense, the scene of the roses, and Laura's relationship with them, can be read as the moment in which Laura's body discovers the beauty and completeness of pleasure.

There are three other images related to the representation of Laura's body that bear mention. The first one is related to a cat, the second to a boat, and the third one to a train. The cat's image evokes sensuality, while the other two, impersonality. But all of them refer to movement, to the displacement of something in a spatial and temporal dimension. The sense of impersonality is connected with Laura at various times during the narrative. Laura used to sit on the couch as if she were a guest in her own home

“[...] which, so recently regained, tidy and impersonal, recalled the peace of a stranger's house. A feeling that gave her great satisfaction; the opposite of Carlota who had made her home something similar to herself” (56).

Of course, even if the narrative denies the similarity between Laura and her home, this similarity is undeniable. Her house is presented as impersonal and the same effect of impersonality is doubled, especially in the discourse's strategies which address Laura's habit of talking about herself as if she were a third person. The images related to movement also have these impersonal attributes such as in the boat and the train, both referring to the external world,

to the space outside the house; to the forbidden space that was mapped out for Laura from the very beginning. It is only during the time-span of her supposed madness that Laura is related to movement and to the outside space.

The location of Laura's body in the space of a house within this story addresses a traditional patriarchal concept that connects the female subject to the inside dimension of a home, and one that relates the male subject to the outside world. It is Laura's mental anxiety, her supposed madness that propels her sense of movement and her interconnection with a space that *belongs to man*, given the social codes that constitute Laura's marriage. Therefore, we may view Laura's supposed madness as a narrative device to criticize the old concept that opposes male/female; outside/inside; body/soul; as divorced and split entities and identities. We may also surmise that through the comparisons and similes between Laura and the cat, the boat, and the train, this narrative strategy undermines patriarchal patterns and prescriptions. Even if only in her thoughts, and through her supposed madness and *abnormality*, Laura contradicts the behavior expected of her as a wife; she is now linked to images of movement that give to the configuration of the character's body another spatial location, as in the following example:

"[...] And she herself, finally returning to play an insignificant role with gratitude. Like a cat which, having spent the night out of doors, as if nothing had happened, had unexpectedly found a saucer of milk waiting" (54).

Or in this other fragment:

"[...] From the open door he saw his wife sitting upright on the couch, once more alert and tranquil as if on a train. A train that had already departed." (72).

In all these moments Laura occupies — through the device of the *simile* — the outside space. But this is seen as a

transgression of her expected behavior as the honest wife of Armando. Obviously, the sensual reference to "having spent the night out of doors" (also to a second degree, a metaphor of Laura's madness and transgression) is forbidden to her. Unexpectedly, she is also associated with sensuality and pleasure, as can be seen in the above quotations. Only by way of a transgressive chain of metaphors and similes, as in a mad hallucination, could that association of sensuality and pleasure be related to Laura. But, as already stated, Laura is doubly in trouble; there is no place for her self, for her very own self, independent from Armando's dominance, either inside or outside the home, especially if she is to live in accordance with the hegemonic patterns of patriarchal society. In this sense, she 'has to become mad', as an icon that indicates her restriction, and furthermore, one that indicates the repressive power of the cultural and unconsciously internalized social laws of behavior. At the same time, she cannot have a voice on the narrative level, or be represented as having a whole body. Her chestnut body's representation is out of light, out of being; as are her split self and her restricted location inside the home. All these images are narrative devices to connote Laura's constrained role.

A question can now be asked — what can we conclude from the character's body description, in relation to the question that is at stake, that is, concerning the interaction between the female subject's desire and body representation in Lispector's story? If we suppose that sensations, pleasures and energies are also inscribed in our bodies as the image of cultural practices, and that our bodies are also a cultural representation of our individual and collective social practices; and if we consider that our bodies are not only a physical dimension of our existence (that is, the body is not split from the soul), we can argue that not only are our bodies constituted by culture but they are also a social representation of a cultural heritage. We harbor a dualistic image of our body, one that is usually represented as external, physical, and spiritually non-essential, in opposition to the soul, which is internal,

spiritual, and essential. Such is the dominant heritage of Western culture, which philosophically represents the human being as a split self; that is, as having a material cloak (the body) that covers a repressed, inner, and essential self (the soul). But we cannot forget that this concept is a cultural construction; or, as I would prefer to say, a cultural *inscription*. This cultural construction is inscribed in our bodies and in their representations. And this cultural inscription, although promising freedom and liberation, has itself been used, socially and powerfully, as a vehicle for repression.

Laura's body representation stands for Laura's self. If Laura does not have her own voice in the narrative strategies, and if her speech is primarily heard through the narrator's speech, we can also suggest that her body, as an allegory of her exclusion,⁵ is never represented as a unified whole; at the end she is on the verge of something. Is it luminous madness, we see on the chestnut-face of Armando's wife? Or is it something new; still hidden from us as well as from Laura?

⁵ These specific images of woman — as a wife or as an ascetic representation of forbidden pleasure — are traditional male images of women. And they serve as a receptacle for all kinds of projections, displaced fear and anxieties, both personal and political. These fears are also a fear of woman, a fear of nature out of control, a fear of the unconscious, of sexuality, of the loss of identity seen as a stable ego's boundaries. Therefore I think that Lispector discusses the powerful masculine mystique which has to be somehow related to the persistent gendering of feminine as inferiority, imprisonment, madness, and fragility.

ZILA MAMEDE:

Notícias Breves de sua Vida e Obra

DIVA MARIA CUNHA PEREIRA DE MACEDO

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Zila Mamede nasceu em Nova Palmeira, na Paraíba, em 1929. Menina ainda nova veio para o interior do Rio Grande do Norte — Currais Novos — acompanhando seus pais Josafá Gomes da Costa Mamede e Elídia Bezerra Mamede. Cresceu rodeada de irmãos, como toda típica família sertaneja.

Em 1943 veio para Natal completar seus estudos, deixando-se seduzir definitivamente pelo Atlântico e recortado litoral, em tudo diverso à paisagem que conhecia: rude sertão de poucos risos e muito siso.

No Rio de Janeiro, para onde vai com a ajuda de uma Bolsa de Estudo, faz curso de Biblioteconomia na Biblioteca Nacional, entre 1955 e 1956. Nos Estados Unidos faz curso livre na área de Biblioteconomia em Siracusa, Nova York, com o *status* de visitante e bolsa da Biblioteca do Congresso.

Voltou a Natal para trabalhar e organizar as principais bibliotecas da cidade. Competente e dinâmica, logo ocupa cargos de importância, ao mesmo tempo em que participa ativamente da movimentação intelectual do estado produzindo inúmeros trabalhos, tanto em Biblioteconomia, como em Literatura: poesia.

Zila Mamede morreu em dezembro de 1985, em Natal, levada pelas águas do Rio Potengi e deixando enorme saudade entre os que a conheceram.

Obras

De Biblioteconomia:

Bibliografia sobre Xico Santeiro. Arquivo do Instituto de Antropologia, Natal, março de 1966.

Luís da Câmara Cascudo: um pesquisador. Natal, 1968.

Luís da Câmara Cascudo: 50 anos de vida intelectual. 1918/1968. 2 volumes, Natal, Fundação José Augusto, 1970.

Os Vários Caminhos de Maria Alice Barroso (Cronologia Literária). Belo Horizonte, Suplemento Literário Minas Gerais, 1974.

Edição Póstuma:

Civil Geometria — Bibliografia Crítica, Analítica e Anotada de João Cabral de Melo Neto. 1924-1982. São Paulo: Nobel; co-edição com EDUSP, Instituto Nacional do Livro, Vitae — Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, Governo do Estado do Rio Grande do Norte, 1987.

Colaborou ainda em vários jornais do Rio de Janeiro, Recife, Fortaleza e Natal.

De Poesia:

A produção poética de Zila Mamede de 1953 a 1978 está reunida em *Navegos*, editado em 1978 pela Editora Vega de Belo Horizonte. Compõe-se de cinco livros:

Rosa de Pedra. Natal, Imprensa Oficial do Rio Grande do Norte, 1953.

Salinas. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, 1958 (Coleção Aspectos).

Arado. Rio de Janeiro, Editora Livraria São José, 1959.

Exercício da Palavra. Natal, Fundação José Augusto, 1975.

Corpo a Corpo. In: *Navegos*. Belo Horizonte, Ed. Vega, 1978.

Em 1984 Zila Mamede publicou aquele que seria seu último livro de poesia que, premonitoriamente, chamou de *Herança*. Sobre *Navegos*, diz Nei Leandro de Castro, no Prefácio, que significa tal palavra *navegação, andanças*, enfim: *nave-ego* de Zila Mamede.

Do Texto:

Para esta apresentação escolhemos “Retrato”, um poema do segundo livro de Zila Mamede. A autora considerava esse livro — *Salinas* — mais bem acabado do que *Rosa de Pedra*, enquanto que seu prefaciador Paulo de Tarso, até então único estudioso de sua obra, considerava-o como um texto de transição.

Salinas contém 29 poemas de formas as mais variadas: sonetos, elegias, canções e outras composições mais livres.

No poema “Retrato”, Zila transubstancia um signo lírico sua vivência sertaneja, seu passado “de menina e moça na casa dos seus pais” e anuncia a matéria prima dos seus melhores cantos: o seu sertão natal.

RETRATO

Me lembrava da menina
escavando o chão agreste,
me lembrava do menino
carregando melancias.

Em que terras desembocam
esses talos de crianças
mais finos que as maravalhas,
mais fortes que a ventania?

Dois pés descobriram casa
multiplicaram-se em hastes
— são cabeleiras de trigo
dos moinhos de Van-Gogh.

A sobra dos dois irmãos
repartiu-se entre os veleiros:
seu tronco desarvorado
virou estrelas no mar.

O poema composto de quatro estrofes, com quatro versos cada, tem a forma poética bem popular que de certo modo se enquadra à simplicidade do tema tratado: a paisagem rural da infância.

A paisagem litorânea é a matéria básica do seu primeiro livro *Rosa de Pedra*. Através de uma imagética marinha, Zila tenta rever a infância passada e perdida. A não-correspondência entre essas duas fases — em termos de experiência real, já que o mar é a paisagem adulta, opondo-se à terra, paisagem de infância — leva à construção de cenas textuais profundamente depressivas, marcadas pela angústia do ser diante do desencontro entre seu tempo e espaço.

Em *Salinas* inicia-se a busca e o reencontro das verdadeiras raízes, marcadas por uma mudança temática que corresponde ao avanço da paisagem da terra — no seu espaço mais interior: os sertões — sobre a sedução atlântica. Resgate este que o poema em estudo atesta prenunciando o folhear deste “Álbum de recordações” tão íntimo e original, de que ele será o primeiro cromo.

Este retrato vivificado corresponde ao tempo fonte de vivas lembranças, ricas potencialmente de material poético. A primeira estrofe, dividida em duas partes, corresponde a óticas contrastivas: de um lado, a menina; de outro, o menino.

Me lembrava da menina
escavando o chão agreste

Me lembrava do menino
Carregando melancias.

As oposições de gênero (notar que a menina vem antes) vão corresponder à oposição de ações entre os dois. Aparentemente a ação masculina de carregar melancias parece um movimento mais dinâmico, para fora, isto é, movimento extrospectivo, do que aquela ação a que se dedica a menina “escavando o chão agreste”, primeira marca de universos distintos.

O lembrar do *eu* no presente, ao escrever o texto, liga-se umbilicalmente à atividade da menina no passado, que na

pele rude do chão agreste inscreve os sinais — sementes — daquela que será sua missão/trabalho, no futuro. Voltada para si mesma e debruçada sobre a terra-raiz-mãe, a menina procura (escavaca) algo que ainda não sabe o que é, até o momento em que, na arqueologia da memória encetada pelo eu-poético, concretize esses signos na materialidade do poema. O ato de escavar o chão significa a continuidade de uma reflexão do *eu* sobre o ser/estar no mundo e, também, sobre seu papel como criadora de artefatos verbais.

Do branco da folha brota esse pequeno quadro rural que de certo modo reflete e reduplica como uma lente o quadro do presente: uma menina (hoje mulher/poetisa) que escreve voltada sobre si mesma e sobre sua terra de origem. Os dois quadros conjugam-se inseparavelmente, pois no passado o presente já se faz na escrita que o resgata e o preserva.

O segundo quarteto é todo uma grande indagação sobre o destino desses dois rebentos do agreste, metaforizados com muita propriedade e lirismo em “talos de crianças”. Polissêmica, a palavra *talo* propicia uma dupla leitura, pois inclui o sentido de verde, flexível, ágil, delicado e, ao mesmo tempo, uma qualidade oposta, de forte. Portanto, são talos finos e fortes, “mais finos que maravalhas” e “mais fortes que ventanias”.

A terceira estrofe é dedicada ao menino e ao seu destino, respondendo às indagações colocadas pelo próprio poema na segunda estrofe:

Dois pés descobriram casa
multiplicaram-se em hastes
— são cabeleiras de trigo
dos moinhos de Van Gogh.

O destino do menino se faz numa continuação das ações previstas e/ou anunciadas ainda no primeiro quarteto (“carregava melancias”). Ele descobriu casa, multiplicou-se em outras hastes (talos-filhos), louros como os moinhos de Van Gogh. Cumpriu o caminho que lhe destinava a sociedade patriarcal

nordestina, fazendo a terra, a seu exemplo, também produzir dons naturais: frutos.

A sobra dos dois irmãos
repartiu-se entre os veleiros:
seu tronco desarvorado
virou estrelas no mar.

Sobra que, se não é o menino/irmão, é, por exclusão, a menina/irmã, a que resta. Tal negatividade é reforçada pela divisão que a palavra "repartiu-se" inocula no texto. Fugindo ao seu destino que é a terra e a multiplicação, a menina, atrás da qual espreita o eu-lírico, "fragmentou-se em veleiros" e "virou estrelas no mar". Ao torcer os rumos do seu caminho para o litoral, o *eu* perde sua identidade e deixa-se perder no sem limite do mar, "leit-motif" e leito final.

A MODERNIDADE E O FEMININO NA PULSAÇÃO DO DISCURSO

RITA TEREZINHA SCHMIDT

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Inclassificável, perturbador e subversivo é o texto de Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida* (Pulsações)¹ publicado postumamente em 1979 graças ao trabalho de sua amiga inseparável de tantos anos, Olga Borelli, que organizou os manuscritos inacabados. Tanto quanto ou até mais provocante do que os textos que o precederam, *Um Sopro de Vida* representa uma aventura definitiva na ordem do discurso na medida em que é essencialmente nessa instância que Lispector desarticula os paradigmas de representação em que está alicerçada toda a tradição filosófica-humanista ocidental. Dentro desta tradição, conceitos tais como a Verdade, o Bem, o Ético, o Justo foram naturalizados e reificados. Estabeleceu-se a lógica do signo através da polaridade (dialética), uma relação por oposição em que identidades e diferenças são maximizadas. A linguagem passou a articular a lógica do signo através de um sistema de representações binárias que, tal como assinalou Hélène Cixous, são os clássicos pares heterossexuais da filosofia ocidental.²

¹ Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978. Todas as referências ao texto referem-se a esta edição.

² Ver, por exemplo, o texto de Hélène Cixous, «Sorties», em *La Jeune Née* (Paris, 10/18, 1975), p. 115-246. Neste, Cixous demonstra que as dicotomias necessárias às estruturas fundadoras do mundo ocidental são os clássicos pares heterossexuais da filosofia: mente x corpo, cultura x natureza, techne x physis, inteligível x sensível, activo x passivo, sol x lua, dia x noite, pai x mãe, intelecto x sentimento, logos x pathos, forma x matéria, o mesmo x o outro.

Segundo este sistema de representação, que legitimou o contrato social e que se cristalizou como pilar das narrativas fundadoras de nossa cultura (narrativas filosófica, religiosa, histórica e literária), o centro, ou pólo positivo, é ocupado pelo pai, o homem, a lei, a ordem, o logos, a origem da verdade.³ Na margem, ou pólo negativo, situa-se a mãe, a mulher, com toda a sua carga de negatividade. Esta estrutura básica que, ao longo dos séculos, manteve em seu bojo a marca de uma interpretação ideológica da diferença, gerando até definições de ordem metafísica da identidade sexual, e que se instalou de forma decisiva em nossas práticas culturais, incluindo-se a literária, constitui-se na matéria problematizada por Lispector em *Um Sopro de Vida*.⁴ Perfazendo o caminho labiríntico da gênese literária apreendida basicamente na relação discursiva entre autor e personagem, já ensaiada nas páginas de *A Hora da Estrela* (1977), Lispector desestabiliza a representação da diferença a partir de um espaço retórico novo onde se desenrola um deslize entre o eu (masculino) e o outro (feminino), entre o imitante e o imitado, entre o significante pleno e o vazio. Em última análise, esse deslize assinala o colapso da economia simbólica da razão e da cultura e a emergência do feminino como pivot da diferença sem oposição, como a origem do jogo de significações, como fonte de *jouissance*.

Para se compreender o radicalismo deste texto que brinca com os limites do impossível e que se insinua provocantemente como um texto que ainda não existe, é imprescindível pinçar alguns elementos pertinentes a sua composição, buscando seus pressupostos e rastreando suas significações. Precedido de um preâmbulo onde um autor imaginário explicita suas intenções e seu papel, *Um Sopro de Vida* apresenta-se com uma estrutura

³ Jacques Derrida denominou este sistema de *falocentrismo*. Ver seu texto *Of Grammatology* (John Hopkins University Press, 1975).

⁴ Discordo aqui de Hélène Cixous em cujo artigo «L'approche de Clarice Lispector», *Poétique* 40 (Novembro 1979), p. 408-419, sugere que a narrativa de Lispector é muito mais tradicional do que se poderia esperar.

linguagem

tripartida: 1. *O sonho acordado é que é a realidade*; 2. *Como tornar tudo um sonho acordado* e 3. *Livro de Ângela*, sendo que os três capítulos correspondem a três movimentos distintos, ou seja, a concepção, a gestação e o nascimento da personagem Ângela Pralini. Em primeira instância, se observa que *Um Sopro de Vida* está pautado numa diluição narratológica entre estória (a seqüência de eventos e ações) e discurso (a apresentação discursiva dos eventos). Considerando que o único evento do texto é o nascimento da personagem e que este ocorre unicamente pela configuração de um discurso e de uma voz distinta do discurso e da voz de seu criador, conclui-se que o texto não obedece à noção tradicionalmente aceita de que o discurso constitui uma representação de eventos que ocorreram *a priori*. Pelo contrário, o texto postula o evento como produto de um discurso. Na rejeição do essencialismo metafísico que concebe a linguagem como mimética, isto é, que imita ou se refere a uma suposta realidade que lhe é anterior, *Um Sopro de Vida* desprende-se da fascinação da lógica segundo a qual a linguagem é um agente neutro e transparente da representação de significados dados como naturais. O jogo enunciativo que se estabelece entre autor e personagem sublinha o discurso como a zona privilegiada de produção de significado, evidenciando que conceitos tais como o de *sujeito* e *objeto* são, na verdade, *lógicas* produzidas pelo discurso. É na materialidade de sua tessitura que se constrói ou se subverte as representações do mundo.

Uma investigação preliminar do texto parece, no entanto, desautorizar as afirmações acima, uma vez que o pressuposto subjacente à concepção e papel de autor e personagem nasce da oposição binária que inscreve o signo *mulher/objeto* como subordinado ao signo *homem/sujeito*. Esta oposição que sintetiza o par fundamental *natureza x cultura* está na base da tradição teológica e literária da criatividade androcêntrica. Significativamente, o autor reveste o seu ato de conceber e nomear com ressonâncias míticas que remetem ao livro do gênesis e legitimam, assim, sua função de autor/criador/pai:

E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma (p. 25). No começo só havia a idéia. Depois o verbo veio ao encontro da idéia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo mundo, era de Ângela (p. 27).

Evidentemente que o autor se caracteriza pelo *ego cogito* por excelência. Ativo, crítico e analítico, assaltado pela sensação de perda e pela dúvida existencial, ele busca na escritura de sua história a presença do outro, Ângela, para que através dela ele consiga resgatar o sentido de sua própria condição:

Escrevo para aprender (p. 18). Eu inventei Ângela porque preciso me inventar (p. 27). Escolhi a mim e ao meu personagem — Ângela Pralini — para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição de vida (p. 18). Estou com medo de começar (p. 15). Ao mesmo tempo — aparento contradição — eu já comecei muitas vezes (p. 28).

A dinâmica de seu enunciado se consuma num sistema metafórico onde o *reto*, o *geométrico*, o *lógico* (p. 40), o *sóbrio* (p. 53) e o *mecanicista* (p. 101) abrigam as coordenadas do estilo contido e programático de sua enunciação: “Quero escrever esquálido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos, e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo” (p. 14). Seu discurso é a afirmação da *techne*, o aspecto masculino ativo da criação, cujo sentido não se limita ao aspecto meramente técnico mas à potencialidade para fazer a *physis* (a natureza) brotar para a existência, dando-lhe uma narrativa, fazendo-a falar. O discurso de Ângela é a *physis* transformada em palavra, palavra sensorial e sem intencionalidade, *orgânica e livre* (p. 134) que se esparrama pelo espaço de um terreno pantanoso onde “nasce musgo molhado cobrindo pedras escorregadias. Pântano com seus sufocantes miasmas intoleravelmente doce. Pântano borbulhante” (p. 43). Escorregadio e oblíquo onde se proliferam a lacuna e o excesso, o discurso de Ângela beira o delírio, o ininteligível. Mantendo

a força originária de uma natureza não sujeitada ao logos, ele termina por colocar a linguagem em relação ao seu próprio limite, explodindo como palavra-matéria na configuração metonímica do corpo: “Minha palavra é terra”. (p. 48)

Mediante as duas formas de enunciação, a do autor e a da personagem, parece redundante observar que os discursos constroem a representação binária. A diferença sexual e lingüística que emerge da oposição entre cultura e natureza nos seus desdobramentos, logos e pathos, forma e matéria, sujeito e objeto, determina e reforça o mito de uma ordem literária visivelmente comprometida com o legado epistemológico da representação patriarcal onde a lógica da *techne*, que pertence ao domínio do autor, se constitui como diferença positiva em relação ao irracionalismo da *physis*, domínio da personagem feminina. Todavia, e aqui deparamo-nos com um dos traços mais marcantes dos textos de Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida* não é somente o que parece ser. Na verdade, o texto dissimula o que quer dizer, instaurando uma diferença dele mesmo. Se por um lado o jogo discursivo desenha os contornos da estrutura visível e explícita na base de seu sistema narrativo, por outro lado ele incorpora elementos que viciam e desfiguram este mesmo sistema ao ponto de inverter a sua estrutura. Isto equivale a dizer que o texto contém a sua própria desconstrução.⁵

O primeiro elemento de desfiguramento é o esvaziamento de controle. Na medida em que a personagem Ângela vai crescendo como um *ela*, uma voz e uma presença distinta do *eu* do autor, este vai perdendo gradativamente o controle sobre sua escritura, na forma do afrouxamento do rigor de uma lógica pautada na consciência do ego cartesiano. É inútil a afirmação “eu sou produto de um pensamento” (p. 134), assim

5

Baseio-me na definição de desconstrução apresentada por Jonathan Culler em *The Pursuit of Signs* (Nova York, Cornell University Press, 1981), p. 183: «A deconstruction involves the demonstration that a hierarchical opposition, in which one term is said to be dependent upon another conceived as prior, is in fact a rhetorical or metaphysical imposition and that the hierarchy could well be reversed.»

como é vã a tentativa de assegurar seu papel como o significante privilegiado da diferença. Ângela representa a falência de seu sistema (p. 134) e a ele nada mais resta senão reconhecer a contradição que o arruina, “sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar” (p. 53); “sou um escritor enredado e perdido”. Sintomaticamente, é no terceiro movimento do texto, isto é, no *Livro de Ângela* que o autor sucumbe definitivamente à *doideira*, porque a razão já não lhe basta (p. 43) e ele se define agora como “vice-versa em ziguezague” (p. 130). Seu discurso, dispersivo e melancólico, registra a marca da perda e conseqüentemente, do desejo de posse do significado que lhe escapa e que ele, grotescamente, procura imitar (p. 114). Ironicamente, Ângela, a imitada, se torna o mecanismo que destitui o autor de sua função, decretando o seu fim como sujeito. Não obstante a narrativa manter a divisão categorial, autor e Ângela, até a sua conclusão, o *eu* autônomo do autor se torna invisível enquanto discurso, inviabilizando portanto a função autoral/paternal.

A erosão discursiva e conceitual das fronteiras entre sujeito/objetivo, ativo/passivo, eu/outro, autor/personagem que se mantivera embrionária e suspensa nos dois movimentos anteriores do texto, explode no terceiro movimento *O Livro de Ângela*: “... Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem” (p. 120). Este resvalar que se processa entre as categorias do *mesmo* e do *diferente* corrói o discurso e a representação calcadas na oposição binária, “eu a imito? ou ela me imita” (p. 101); “ou é apenas meu eco repetido?” (p. 104). Diz Ângela: “Eu sou a Noite” (p. 110). Diz o autor mais adiante: “Eu sou a noite” (p. 125). Na economia deste jogo de significantes onde o *eu* é igual ao *ela* e onde o *ela* não é mais o *outro* mas sim um *eu*, está imprimida a morte do autor, do pai e de sua ordem: a lógica do signo, a representação, a história. Em seu lugar irrompe a força do que se situa além do cogito: a presença de Ângela, codificação do feminino, que se articula um discurso em que as palavras não estão mais

naturalmente ligadas ao mundo. Afirma Ângela: "Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade" (p. 92). O seu nascimento —, "estou precisando urgentemente de nascer (...). Quero gritar para o mundo: Nasci!!! E então eu respiro" (p. 101) — registra a confluência do literal e do figurativo na ruptura da seqüência — a autoria masculina — para o delineamento de um espaço emergente: o da autoria feminina.⁶

O esvaziamento da função autoral/paternal está intimamente ligado à crise de legitimação que caracteriza a modernidade. Segundo Jean-François Lyotard em sua obra *The Post-modern Condition* (University of Minnesota Press, 1984) esta crise se consuma não só no terreno da filosofia, com a perda de autoridade dos sistemas de conhecimento e a conseqüente crise de estatuto do conhecimento — o que é a Verdade? a Justiça? o Ético? — mas também, na ruptura de estruturas narrativas fundadoras de nossa cultura. O próprio conceito de estrutura pressupõe a existência de um centro, uma presença, uma origem e, no caso de nossa tradição ocidental, este espaço sempre foi simbolicamente ocupado pela figura do pai. A crise de legitimação por que passa a modernidade tem portanto a ver, na visão de Lyotard, com a desestabilização do estatuto do conhecimento, com a incredulidade em relação ao sistema de representação da tradição filosófica e metafísica e, com o descentramento da base das narrativas fundadoras (do mito, ao épico e ao romance) que construíram o homem como sujeito e centro do universo. Se *Um Sopro de Vida* registra um momento dessa crise, ele também se constitui como uma resposta a ela.

⁶ No contexto dos estudos desenvolvidos por Julia Kristeva sobre a escrita feminina, que ela denomina, semiótica, (ver *Desire in Language*. Nova York, Columbia University Press, 1980 e *Revolution in Poetic Language*. Nova York, Columbia University Press, 1974), o feminino não designa, de forma alguma, categoria de gênero, mas um espaço pré-simbólico, ou seja, pertence à ordem do imaginário, do não-reprimido e portanto do não-sujeito à lei da repressão, lei essa que opera na crise edipiana e na entrada do indivíduo na ordem simbólica da linguagem e da cultura.

E é justamente neste momento que se torna pertinente apontar o segundo elemento de desfiguramento, que pode ser considerado o complemento invertido do primeiro. Este elemento é a presença de uma genealogia literária, sutilmente insinuada aqui e ali, que tece e desfaz as relações de interdependência entre autor e personagem, perturbando a lógica entre causa (origem) e consequência, a ponto de transgredir as margens reais do texto. Para apreendê-lo não é necessário penetrar em camadas mais profundas de significação, basta ordenar os dados do jogo textual. Referindo-se à maneira de Ângela escrever, o autor identifica-se com ela através de uma analogia entre pai e filho (p. 101), deixando implícito o fato de Ângela ser filha de sua idéia. Por outro lado, Ângela, que se diz filha e mãe (p. 95), refere-se a si mesma nesses termos: "Eu me abri e você de mim nasceu... E me apaguei para que tu tivesses a liberdade de um deus" (p. 108). Ora, o autor se imagina um Deus (p. 125), no sentido de pai-criador, mas Ângela é incisiva: "Deus não é o princípio e não é o fim. É sempre o meio" (p. 127). Se o autor, que se diz pai, não é o princípio e o fim (da escrita), quem o é? A resposta é evidente: é Ângela, a filha e a mãe, origem e produto. Ainda mais: num determinado momento, Ângela se diz autora de *A Cidade Sitiada*, o romance de Lispector publicado em 1949. Além disso, menciona várias vezes o seu cão Ulisses, (Ulisses era o nome do cão de Lispector além de ser o cão-narrador de seu quarto livro infantil, intitulado *Quase de Verdade*) e afirma o desejo de publicar um filho chamado João (o nome de um dos filhos de Lispector). Esses três dados referenciais que pertencem à história supratextual, incorporados ao contexto sequencial do exposto acima, permitem o desdobramento de uma genealogia surpreendente: Ângela é ao mesmo tempo filha e mãe, autora e personagem, o ponto 0 de todo o início (p. 127). Ela é duas e é "una" (p. 128). É matriz-mãe do significante primeiro, origem para os outros significados e, por isso mesmo, desafio incestuoso à ordem do pai. Literalmente Ângela é Clarice, cujo último sopro de vida se materializa na plenitude da escritura na *jouissance* do texto, que resiste

ao silêncio, à morte e ao nada.⁷ É significativo que no final de *Um Sopro de Vida*, Ângela retorna à terra, “não à terra em que é enterrado e sim à terra em que se revive” (p. 162).

Temos aqui, em toda a sua complexa dimensão, o radicalismo deste texto. Abolindo as fronteiras seculares e sagradas do sistema de representação patriarcal, disseminando os limites entre o imaginário ficcional e o real histórico, negando a divisão estrutural, experiencial e conceitual entre literatura e vida, *Um Sopro de Vida* transcende os seus próprios limites — eis aqui sua *diferença*. Ao desvelar a autoria feminina como presença, através de uma genealogia literária que privilegia os laços entre mãe e filha, Lispector projeta a visão utópica do feminino, na sua base material/maternal, estabelecendo uma relação intrínseca entre linguagem e corpo. É deste espaço e desta relação que emerge a fonte concreta e subversiva do significado, cujo pulsar milita contra a instituição da autoridade patriarcal/paternal.

Faço minhas as palavras de Hélène Cixous na medida em que elas oferecem uma nota definitiva sobre a prática de Clarice Lispector:

It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded — which doesn't mean that it doesn't exist. But it will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophical-theoretical formulation. It will be conceived of only subjects who are breakers of automatisms, by peripheral figures that no authority can ever subjugate.⁸

⁷ Cabe lembrar aqui as palavras de Virginia Woolf em seu texto *A Room of One's Own* (Harcourt, Brace and World, In., 1929), p. 81: «The book has somehow to be adapted to the body.»

⁸ *The Laugh of the Medusa*. In: *New French Feminisms*, eds.; Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, (Amhers, Mass., The University of Massachussets Press, 1980), p. 263.

EM VEZ DOS RASGOS DE VERDADE EMBARCAR NO OLHAR ESTETIZANTE...

ANA CLÁUDIA COUTINHO VIEGAS

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

1. Lançando um olhar à literatura contemporânea, nossa atenção se volta, quase que necessariamente, para a grande quantidade de textos intimistas, que pretendem recuperar uma possível *escrita do eu*. As causas para o recrudescimento desse tipo de escritura podem ser buscadas — ao contrário das origens da autobiografia, quando esta se ligava à ascensão burguesa e à afirmação do indivíduo — na fragmentação do eu, na perda da identidade, na incerteza da relação eu - outro. Enquanto o mundo moderno se caracterizava pela afirmação do indivíduo, numa relação sujeito - objeto, onde se acreditava que o homem era capaz de ter total controle sobre o Universo, o contemporâneo traz à cena a noção da intersubjetividade, em que o sujeito só se define em interação com o objeto.

Tomaremos por base obras de Ana Cristina Cesar (*a teus pés*) e Maria Gabriela Llansol (*um falcão no punho*), para verificarmos como essas obras desconstróem o modelo do relato autobiográfico, confessional, que pretende assegurar o primado da experiência individual, através da transparência da primeira pessoa como um reflexo da subjetividade. Revela-se, dessa forma, o processo de despersonalização inerente a toda escritura, até mesmo nos textos que pretensamente estabelecem com o leitor um pacto de representação da verdade.

Tal caminho nos levou à questão do escritor enquanto leitor e ao paradigma da intertextualidade, em que o texto se produz e o sujeito é apenas o interventor em outros textos.

Em se tratando de textos *íntimos* de escritoras, achamos necessária a colocação de alguns pontos em torno da questão da existência ou não de uma literatura feminina, até porque essa discussão também se liga à noção da individualidade autoral.

2. O texto de Maria Gabriela Llansol não nos deixa dúvidas, à primeira vista, quanto ao seu gênero: trata-se de um diário, dividido, portanto, por datas, numa seqüência temporal progressiva e com a indicação dos lugares onde foi escrito. Se, quanto à apresentação, ele se identifica com o diário, conforme tradicionalmente entendido, desde o início da leitura se percebe que ali não se pretende apenas narrar fatos do cotidiano (pelo menos, não se lhes dá prioridade) e essa apresentação formal será questionada ao longo da narrativa.

Decido hoje dividir este Diário não por anos e dias, mas igualmente por números; não é a primeira vez que a minha própria vida me aparece como estranha, ou pertencente ao mundo exterior: um diário pode ser mais objetivo que uma vida pessoal.¹

Mesmo que a narradora se refira, de início, à “libertação de poder *escrever* e *imprimir* eu própria” (*u.f.n.p.*, p. 8), o processo de travessia e despersonalização da escrita se revela a todo instante.

Eu estou a meio caminho entre o interior e o exterior e o que devo contar, para ser compreensível, é como se torna efetiva uma das hipóteses da passagem. (*n.f.n.p.*, p. 69).

A tensão entre o narrado e o vivido, característica do diário, é problematizada de modo a eliminar as fronteiras entre o real e a literatura.

¹

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa, Rolim, s/d, p. 64. (As demais citações desta obra foram retiradas desta mesma edição, passando a ser indicada pelas iniciais do livro, juntamente com a página.)

Noto que não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver. (*u.f.n.p.*, p. 79)

O diário, ainda que desconstruído, é uma garantia de proteção em relação aos extremos da linguagem e do silêncio. O lugar de onde se fala é, ao mesmo tempo, cômodo e perigoso.

É libertador viver aqui, mas sinto a vertigem de escalar um alto vôo sem haver onde me prender com garra. Preciso de galhos. (*u.f.n.p.*, p. 159).

À sucessão temporal do diário se contrapõe o “devir como simultaneidade”. O tempo se espacializa, rompendo-se, deste modo, o pacto com o calendário, definindo-se o texto como “lugar que viaja” (*u.f.n.p.*, p. 145).

Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. (...) O meu espaço é uma fala, são livros, leituras, inquietações, dicionários. (*u.f.n.p.*, p. 142)

3. Embora toda a obra de Ana Cristina Cesar seja marcada por *confissões íntimas*, nos deteremos aqui sobre a *Correspondência Completa*, *Luvras de Pelica* (também formado por cartas) e alguns poemas esparsos que vêm supradatados, como em um diário. Estes últimos não seguem uma seqüência temporal, havendo, inclusive, repetição de datas. Cabe ainda observar o texto *Jornal Íntimo*, em que as datas decrescem: 30, 29, 27, 27, 26, 25 de junho, para depois retornarem: 27, 28 e 30 de junho. Tais elementos já servem de índice ao leitor de que ali não se encontram confissões meramente pessoais.

Os pequenos fatos do dia-a-dia se misturam a referências a outros textos e/ou autores. Baudelaire, Bandeira, Pessoa, Drummond e outros convivem no espaço íntimo do quarto, dos amigos.

Seu texto, que prima por lacunas e elipses, desconstrói o modelo confessional, situando-se no espaço da descontinui-

dade, da contramão, do “tesão do talvez”. O sujeito que escreve hesita entre revelar ou não sua intimidade.

A vitrina é um dos vários anteparos que o texto, “castillo de alusiones / forest of mirrors”,² constrói: a lupa, os espelhos, a fotografia, as luvas. Observe-se que um dos conjuntos de cartas recebe justamente o título de “Luvas de pelica”.

A distância e a ausência, necessárias ao “gênero perverso”³ das cartas, servem de artifício para a travessia da linguagem literária.

Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (um reflexo verde na lagoa no meio do bosque)? (*a.t.p.*, p. 87)

Como as cartas não têm destinatário explícito, “a lenta cumplicidade da correspondência” (*a.t.p.*, p. 101) age duplamente sobre o emissor, que também se coloca como o seu leitor.

Leio para mim as cartas que vou mandar: ‘Perdoe a retórica. Bobagem para disfarçar carinho’. (*a.t.p.*, p. 101)

Observa-se, porém, a presença constante do leitor virtual, inerente a toda escrita (até mesmo ao diário, que, a princípio, seria um texto eminentemente privado), porque toda escritura é também uma leitura. E essa presença constante está permanentemente em tensão com a parcela de incomunicabilidade de um texto literário (ou, quem sabe, de toda escritura).⁴

² CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 4ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 24. (As demais citações desta obra foram retiradas desta mesma edição, passando a ser indicada pelas iniciais do livro, juntamente com a página.)

³ PIGLIA, Ricardo. *Respiración Artificial*. Pomaire, Buenos Aires, 1980, p. 39.

⁴ Referimo-nos aqui ao conceito de Derrida da escritura como *différance*, ou seja, da linguagem não como tradução de um referente em um nome, mas sim como instauradora de uma diferença, um suplemento. (DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971 e *Marges de la Philosophie*. Paris, Minuit, 1972.)

Seu texto não quer o leitor que busca discernir o falso do verdadeiro, desvendando significados e descobrindo pistas que ocultam “sintomas, segredos biográficos” (*a.t.p.*, p. 90). Ao contrário, procura livrar o leitor da verdade, já que esta não é passível de comprovação através de fatos, mas sim uma construção, um conjunto de interpretações.

4. Dentro dessa perspectiva, um novo olhar se lança sobre a intertextualidade presente nos textos intimistas aqui estruturados. Ana Cristina César e Maria Gabriela Llansol dialogam com suas tradições culturais enquanto textos, assim como é sob a forma textual que os seus cotidianos se apresentam.

Paralelamente ao que já comentamos em relação aos textos de Ana Cristina, são personagens do diário de Maria Gabriela, juntamente com amigos da narradora, Emily Brontë, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Musil, Pessoa.

Nesse diálogo com a tradição, Maria Gabriela hesita entre o que já foi dito e a fundação de uma nova escrita (o que talvez seja a situação da literatura contemporânea, de modo geral). Substitui a escrita doméstica, nacionalista, onde o leitor encontra o esperado, pela escrita de rapina, que fere. Seu texto quer desconstruir as grandes metáforas da literatura portuguesa, como o mar e a viagem.

Interrompo aqui o texto porque desliza para a metáfora. Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável. (*u.f.n.p.*, p. 32)

Abre o espaço ficcional de seu texto para produzir encontros que não se deram na cultura portuguesa: Camões e Copérnico, Pessoa e Al-Hallâj, corroborando o aspecto construtivo do discurso da história.

A relação com o passado enquanto narrativa configura o escritor-leitor, cujos textos propõem uma “poética da leitura”,

ou seja, uma disciplina poética que, em vez de fixar-se na produção da obra literária, se voltasse para a sua leitura.⁵

A configuração de um escritor-leitor nos remete a Borges, que pretende colocar-se para seu leitor como um outro leitor, simplesmente anterior e sem nenhum privilégio de invenção, numa atitude de negação da autoria.

A construção dos textos aqui estudados, feita principalmente a partir da intervenção em outros textos, nos permite falar da memória como uma espécie de antologia — termo borgeano para designar que suas lembranças mais vívidas não são de coisas que lhe aconteceram, mas de textos que leu.⁶

5. A questão da identidade autoral, em se tratando de textos escritos por mulheres, nos faz passar pela questão da existência ou não de uma literatura feminina.

Ana Cristina, no artigo *Literatura e Mulher: Essa Palavra de Luxo*, se pergunta se haveria uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina e aponta para o risco de considerarmos como tom feminino o suave, o delicado, associando lugares comuns relativos à poesia e à mulher. A complexidade maior de suas indagações estaria nas palavras “em sua natureza”, pois, com elas, escapa a um reducionismo sociologizante, que distinguiria uma literatura feminina através de elementos externos à literatura.

(...) o feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época. Todas as vezes, pois, que nos distanciamos da sexualidade pura, será difícil distinguir o feminino do masculino.⁷

⁵ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo, Perspectiva, 1980.

⁶ BORGES em São Paulo. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. 45 (1/4), 1984, p. 13.

⁷ CÉSAR, Ana Cristina. *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*. *Almanaque*, 10, 1979.

Em artigo posterior, *Riocorrente, depois de Eva e Adão...*, Ana Cristina reitera sua indagação inicial, enfatizando a natureza do objeto tratado:

Como falar de mulheres se estamos lidando com texto, e não com a pessoa do autor — essa categoria fugidia que o texto escamoteia, com razão?⁸

Preocupação semelhante parece ter a narradora de *um facão no punho*, quando afirma que não há uma escrita feminina:

À medida que o texto adquire uma certa potência, deixa de ser característico de homem, ou de mulher. (...) Eu própria vou sentindo uma parte neutra no meu ser — a terra prometida da força, e a terra de ninguém no sexo. (*u.f.n.p.*, p. 150)

Se consideramos, porém, como o feminino da linguagem o que nela há de mais interrogativo e menos afirmador, mais fugidio e menos conforme aos saberes acadêmicos, não podemos vinculá-lo ao sexo do escritor, enquanto pessoa.

A explosão da fala feminina hoje verificada situa-se no conjunto de vozes outras que concorrem com o discurso autorizado, dominador. Sendo assim, tal fala quer instaurar a diferença no lugar da oposição e, portanto, não pode querer rivalizar com a fala masculina, mas sim inventar uma multiplicidade de identidades. Visto de tal forma, o discurso feminino se insere nos paradigmas da contemporaneidade, onde à dialética se contrapõe o pensamento desconstrucionista, da diferença.

6. Verificando a desconstrução dos modelos intimista e confessional operada em alguns textos contemporâneos, lançamos algumas questões em torno da fratura, do esfacelamento do sujeito que escreve.

Considerar que a escrita de sua vida daria àquele que escreve uma unidade seria conceber a vida, a realidade como uma experiência una, apreensível em sua totalidade. Se, ao

⁸ . Riocorrente, depois de Eva e Adão... *Folhetim*, 12/09/1982.

invés disso, pensamos a memória, o passado, os fatos como construções, não podemos falar em categorias como a presença, o significado textual, o ser. Daí não distinguem-se, nos textos estudados, os eventos acontecidos e os livros lidos, a convivência com os amigos e com os outros escritores, todos existindo ali enquanto linguagem. Abolida a presença, não há diferença significativa entre ler sobre uma experiência e ter a experiência, pois esta, na verdade, nunca tem lugar.

O SER / A ESCRITA / A EPIFANIA DO FEMININO

SEBASTIEN JOACHIM

Universidade Federal de Pernambuco

Existe em nosso título uma coligação paradoxal. Só será percebido o nexos no término de nossa comunicação. A nossa reflexão oscila entre Literatura e Filosofia. A filosofia domina, tem como pontos de referência Jacques Derrida e Emmanuel Levinas. A finalidade é de sugerir uma certa postura de leitura em áreas tão diversificadas como: A Realidade Social, as Relações Homem-Mulher, Artes-Literatura. Para melhor conscientizar sobre a novidade e a radicalidade da busca de alternativas ao modo tradicional de ler texto artístico e texto social (em primeiro a Feminilidade), usamos a palavra Feminino, com um F maiúsculo, e atribuímos a ela a função de conceito heurístico. Por Feminino, queremos dizer uma entidade para além dos sexos, entidade ainda abstrata e vazia, apenas uma utopia de referência que apela para ser concretizada e preenchida. A Epifania ou revelação genuína do ser da mulher e reciprocamente do ser masculino começa por uma nova maneira de ler, onde são banidas as interpretações instituídas... Tudo deve acabar por uma conquista singular através de uma nova ética.

Percalços da leitura e do reconhecimento

Não sabemos com antecedência o que faz sentido, não sabemos com antecedência sob que forma vai surgir uma formação do Ics. Nem podemos saber ainda qual será o perfil

da mulher de amanhã e correlativamente o perfil do homem com que ela vai se relacionar, nem portanto o tipo de intersubjetividade que vai se instalar e se re-instalar em estruturas sócio-culturais inéditas. Mas sabemos, sim, que não sabemos como vai ser o futuro da Humanidade. A literatura trovadoresca contém, J. C. Huchet o demonstrou,¹ estados de coisas enganosos para com os seus leitores e leitoras imediatos. E nós que hoje observamos uma plausível problematização da situação da mulher nesses escritos, nos escritos ulteriores de Louise Labbé, de Madame de Gournay, de Madame de Lafayette, nos *Salons* literários dos Séculos 17 e 18, nos escritos de Madame de Staël, de Georges Sand, na *Sombra das Rapa-rigas em Flor* de Marcel Proust, no choque cromático das mulheres de Gustave Klimt, não parece que estamos mais avançados em saber, em sabedoria. O fato é que as experiências sociais vividas, e mais ainda a literatura e a Arte, não são *diretamente* a chave do ser, da Feminilidade em especial, nem das relações homo, hetero, inter-sexuais ou inter-grupos. É por isso que lingüistas como Dominique Maingueneau constata-m que, mais do que em qualquer outro fenômeno, vivemos no reino da inter-incompreensão,² num universo polêmico.

Convém todavia repetir que filósofos como Emmanuel Levinas e Jacques Derrida, artistas como Clarice Lispector, Federico Garcia Lorca, Alberto Giacometti, são capazes de aguçar nossa visão nessa navegação em direção da heterotopia, do outro-de-agora. A questão importante é: de que maneira um filósofo (por ex. - Levinas), uma artista (por ex. - Giacometti), nos dispõem a trabalhar essa emergência do outro nas relações humanas? Tanto no caso do filósofo como no caso do artista, a resposta é simples: lendo, aprendemos a ler. Tratando-se de Levinas, — Chaliier, Rolland, Derrida mesmo (*Altérités*. Osiris, 1986) podem servir de guia; se tratando de Giacometti, — o seu biógrafo Charles Juliet (Hazan, 1985)

¹ HUCHET, J. C. (1987). *L'amour discourtois*. Toulouse. Privat.

² MAINGUENEAU, Dominique (1984). *Genèses du Discours*. Bruxelles, P. Mardaga. Cap. 4.

é um ótimo introdutor; mas nada melhor que a freqüentação/meditação assídua das próprias obras dos pensadores e artistas concernidos.

Em torno de Levinas. «Responsabilidade», lógica de escrita

A partir do momento em que não somos únicos a ocupar um território, a nossa mesmidade deveria normalmente enxergar a diferença, a alteridade, a consciência de *territorialidade*. Começa automaticamente a crise da avizinhação, a obrigatoriedade extra, quase que uma violência limitadora de nossa onipotência infantil. Impõem-se gestos, pelo menos o esboço de um, que coincide a um levar-em-conta, um encarregamento da exterioridade, do outro como outro (no início, como intrusão). O sentimento que regula essa relação embrionária se chama em Levinas *Responsabilidade*, ou *Ética*. A sua existência em nós, desde que depare-se um outro em nosso horizonte, é irrevogável. É um impulso que se descarrega em fantasias machistas ou em feminismo radical, quando posto em xeque. Já sabemos da pena que uma certa masculinidade se dá para não mexer na sua unicidade egocêntrica. Vimos que o resultado foi bem a volta do perdido, do recalçado em cheio. Não adianta — como constatou Françoise Collin — barrar o outro da sua ipseidade num diálogo vão consigo mesmo. Os novos lingüistas (Ducrot, Maingueneau, Charaudeau), estudiosas como Marie-Louise von Franz e Murielle Gagnebin (cf. bibliografia) assinalam o “turn-taking” da alteridade no bojo mesmo da ipseidade. Por ser ensurdecida pelos clarins de uma certa Historiografia, a voz feminina não está menos presente no *diálogo* universal. Sobre a necessidade de reconhecer plenamente essa presença, a insistência de Levinas é incomparável. O desconhecimento gerenciado pela política sócio-cultural constitui uma violência sistematizada e perversa.

A nova ética, ampliada à escala comunitária, e que deve substituir esse desrespeito só pode ser uma desconstrução não menos sistemática, não menos violenta no seu questionamento.

É desta maneira que se recuperará uma identidade feminina que se tornou confusa (“*brouillé*”) ao longo da História.

Emmanuel Levinas acha prejudicial ao próprio ego masculino contrariar o “desejo metafísico”³ que nos move em direção do outro. Esse “desejo metafísico” é uma aspiração ontológica, i.e. fundadora de realidades alheias não alienantes — realidades menos mesquinhas, mas justas, mais pertinentes.

O desejo metafísico tende para um *totalmente outro* (Tout autre chose), para o *absolutamente outro*⁴ (grifado no original).

Tudo que se diz desse “desejo metafísico” é aplicável à escrita, ao Feminino, e ao Ics na sua versão esquizoanalítica.⁵ No âmbito da teoria da escrita, esse conceito confirma aliás que escrever/ler é empreitada ontológica. O movimento para a alteridade tem aí dimensão prospectiva:

Ele não aspira ao retorno, pois ele é desejo de um país onde nunca nascemos. De um país estrangeiro a toda natureza, que não foi nossa pátria e para onde nunca fomos.⁶

Derrida, muito diferente de Freud nesse respeito, ratificaria a 100% essa colocação, onde, contrariamente à arqueologia freudiana, se nota a derivação gramatológica, a interpeleção pelo Outro.

Como a escrita derrideana, a utopia do Feminino — nisso reside o seu lado estimulante e enobecedor — tem a vocação estóica de um questionamento inexaurível. É o eterno retorno nietzscheano. Não a Terra da Promissão. Levinas escolheu

³ LEVINAS, Emmanuel (1974). *Totalité et Infini*. La Haye. Nijhoff citado por Guy Petitdemande, in *Autrement que Savoir*. p. 15 (infra).

⁴ LEVINAS, Emmanuel et alii (1986). *Autrement que Savoir*. Paris, Osiris, p. 15 (citação de Petitdemande tirada de *Totalité et Infini*).

⁵ GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely (1986). *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis, Vozes.

⁶ LEVINAS, Emmanuel. cf. nota 69.

o termo "Enigma" para expressar essa sede impossível de saciar. Um outro filósofo, Michel Meyer, alimenta essa problemática sob o nome de "problematologia".⁷ Respeitar o enigma no seu caráter de enigma significa que nós o trabalhamos para afastar dele o inefável, aproximando asintoticamente dele em discursos e em gestos. Não confundem enigma e *mistério*, convite à procura e demissão preguiçosa. Face à alteridade, homens e mulheres não esperam a transferência absoluta, mas se empenham numa incansável progressão individual-coletiva. A esperança é de diminuir dissimetrias, discrepâncias, dissonâncias. Claro que sempre haverá um resto. Tal é o destino humano. Perseguir o enaltecimento da alteridade, combater na linha de fogo de seu *Animus* ou de sua *Anima* a fim de instaurar relações equitáveis, são tarefas intermináveis. O mesmo se diz desse treinamento ímpar a um tal labor: a leitura poética (no sentido lato), a pesquisa-ação.⁸ A ação corresponde não necessariamente a reação, mas também a decepção no sentido de desaparecimento fugidio dos achados. É uma política do desejo. O enigma, ou a irreduzível ambigüidade, se trabalha a este custo.

O sujeito em mudança, o sujeito do Feminino, é um enigma. Debruçando-se sobre ele, Levinas e seu intérprete Jacques Rolland o percebem esburacado, múltiplo, contraditório, "hemorrágico", sempre remetendo para além de qualquer "origem fundadora".⁹ O mesmo se deve dizer da escrita, do discurso em que escorrega o sujeito, ou um objeto. O sentido pelo qual imaginamos botar a mão, nele é apenas "uma cintilação" fugaz, "um processo de significação fugidio, distanciando de toda certeza, já alcançado pelo esquecimento".¹⁰ Acabamos

⁷ MEYER, Michel (1986). *De la Problématique*. Bruxelles, Pierre Mardaga.

⁸ GREM (Groupe d'études multidisciplinaires sur la Femme. Université Laval. Quebec). Publications 1987.

⁹ LEVINAS, Emmanuel et alii. Op. cit., p. 45.

¹⁰ ROLLAND, Jacques. *Une logique de l'ambigüité*. In Emmanuel Levinas, supra, nota 4, p. 45.

de esboçar o que é epifania. Voltaremos mais adiante a esse assunto. Aqui, falamos da lógica da escrita, sob a cobertura do ser em busca de sua identidade através da “alteridade” e vice-versa. Mas falamos também da estratégia do Ics que é a base da escrita e do ser, e apontamos para a essencial inessencial do Feminino, e para a utopia inerente em que ele se inscreve... A dialética da busca onde se perde o que se ganha, nós a observamos na análise que Michèle Raimond consagrou à obra de Federico Garcia Lorca, especialmente ao poema “Romance da Guarda Civil Espanhola”. Uma lógica ou sinfonia em dois movimentos / ou momentos anima esse poema. Primeiro momento: desdobramento de uma narração que nos aproxima de um certo “real”. Segundo momento: descoberta de que uma história completamente diferente da outra, de fato estava dirigindo o jogo sob o simulacro do precedente “real”; simultaneamente constata-se aí a perempção ou apagamento do primeiro movimento. Nesse aniquilamento *disruptive*, nessa abolição do sentido (na dupla acepção espacial e discursiva), abre-se um vazio, talvez uma transcendência enquanto fenômeno insituado e insituável, perante o qual se esbarram nossa inteligência e nossa sensibilidade.¹¹

Chegando a essa fase de desnorteamento e de transcendência, o(a) leitor(a) ou o(a) pesquisador(a) da “alteridade” está numa encruzilhada. Ou ele/ela desiste de prosseguir a sua busca, ou ela/ele atravessa a linha do “objetivo”, abandona categorias já prontas para se aventurar “num processo de descoberta-na-anarquia” (J. Rolland, p. 45-47).

É aqui que Jacques Rolland convoca o conceito de *epifania*, mas ele parece hesitar um pouco sobre o sentido a conferir a essa palavra na obra de Emmanuel Levinas. Na fase de abolição de categorias prévias, Levinas coloca o(a) leitor(a)/experimentador(a)/pesquisador(a) face a um novo modo de relação que ele chama “relação com um terceiro”; esse terceiro implica a sua vez a idéia de “uma constante correção da

¹¹

RAIMOND, Michèle (1986). *La question de l'Autre dans Federico Garcia Lorca*. Toulouse, Eché, p. 176-185.

assimetria da proximidade, onde o rosto (le visage, i.e. para mim o aparente na relação de inter-alteridade) se desconstrói (se dé-visage”,¹² se destrói na sua factividade, diríamos); Derrida nos autoriza a pensar que essa desconstrução “catastrófica” da epifania preludia a uma (re)construção talvez solidária e contemporânea do “Self-cancelment”.¹³

Percebemos que o ato de se envolver no dinamismo do discurso social, ou da escrita ou do Imaginário, nos arrasta para uma lógica *sui generis*, onde se misturam a negatividade (ou indecidibilidade) e a desconstrução. Levinas soube apresentar essa atividade em termos muito felizes. Extraímos certas fórmulas condizentes com a nossa orientação:

- Movimento hemorrágico;
- Percurso (...) assintótico do próximo e que se prolonga infinitamente à medida que se aproxima o ponto de aproximação;
- Infinição do infinito, etc.

Como se vê, não há última palavra a respeito do sentido, do ser, da relação entre duas alteridades em instância de aproximação. Só triunfa “a ambigüidade sem fronteira”.¹⁴ Contudo, sempre retiramos de nossas experiências o benefício de sentir/intuir com maior intensidade outras dimensões do “real”. Cabe a cada um de nós utilizar essa intensidade aliada à energia do “desejo metafísico” para iniciar uma forma de ação, a concretização transitória de uma alteridade inaugural. O dizer/fazer de Alberto Giacometti poderia nos servir de exemplar. Mas a falta de espaço nos impede recorrer a esse protótipo da utopia do feminismo, que produziu uma vida/obra onde se ilustra tudo aquilo que nós desenvolvemos, da indefinição do sujeito até a epifania. O indispensável reside nesse

¹² LEVINAS, Emmanuel. Ver nota 4, p. 47.

¹³ BROOKE-ROSE, Christine (1983). *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press. Expressão considerada como um traço das obras da Modernidade.

¹⁴ LEVINAS, Emmanuel. Op. cit., p. 49.

último conceito, na sua aplicação à leitura do texto artístico, que é, segundo Paul Ricoeur, o modelo do texto social.

Epifania e invenção do ser

A epifania do Feminino passa pelo conhecimento aprofundado da Epifania na escrita. Por isso, é preciso recuar para dar um melhor salto para frente.

Conceito religioso aclimatado no domínio literário por Joyce, V. Woolf, segundo certos estudiosos, a epifania é um processo de estruturação/desestruturação semântica que funciona em todas as literaturas de todas as épocas. A epifania filosófica se aparenta à epifania literária porque ambas são processos desconstruidores regidos pela negatividade ontológica, trabalhando à revelia do senso comum, dos cenários sócio-culturais pré-estabelecidos, das designações e dos conceitos asseverados, do “suposto saber”, revogado, rasurado, des-referencializado. Entre milhares de nomes ilustres (ou sem lustre), os escritores seguintes nos parecem oferecer obras repletas de cintilações ou revelações postas em cena sob o nome de epifania: José Lezama Lima, Proust, Apollinaire, Peter Handke, Clarice Lispector, Joyce, V. Woolf. Mas são quase todos os poetas, afinal todo artista singular, que teríamos que citar: Irena Dedicova (pintora), Le Corbusier, Clara Schumann, Eluard, Aragon, Breton, Murilo Mendes, Anne Hébert, Patrícia Bins, Sarah Bernhard, Olga Savary, Jeanne Yvrard, etc., etc., etc.

O conceito de Epifania se perde nessa confusão das linguagens? De jeito nenhum! Pelo contrário, ressalta nessa enumeração que todas as formas de arte são uma propedêutica à invenção do ser e do mundo. No entanto, não menos incentivadores seriam para certos leitores a vida e os escritos de Newton, Pierre Termier, Einstein, Niels Bohr, Emmanuel Kant. Existe todavia uma distância incomensurável entre a encenação da *escrita* e o movimento que a sustenta. O texto pode parecer representar, enquanto a escrita sempre desrepresenta, desregula. É por isso que a verdadeira epifania, a verdadeira invenção é intransmissível, intransponível. É mister distinguir texto/

não-texto, escrito/escrita, cenário de discurso/força impalpável. A (re)-invenção da instância receptora fica por conta própria. Tanto valem esta e suas investidas, quanto vale a experiência de leitura/revelação. A superfície assume a profundidade (cf. Deleuze). São poucos os leitores capazes de descobrir a profundidade dessa superfície. Conhecemos a exclamação clariceana: *O ovo é branco!* (*Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*). A epifania contida nessa exclamação de superfície nos leva da linguagem para o paradoxalmente “hors langage” / fora da linguagem, num buraco cavado entre duas referencializações. Uma, a primeira, negada, é de preferência uma des-referencialização (R1); a outra (R2), está em branco, como uma construção re-referencializadora. Na expectativa de seu advento, que cabe à invenção dos leitores/pesquisadores/pensadores/atores sociais, ficamos boiando no vazio, neste “terceiro” de que fala Levinas. Assim é que o Imaginário literário/artístico/científico nos solicita a *ser e a fazer* outro, isto é, via a abolição de toda hermenêutica numa descontinuidade radical, por uma descida aos infernos da criação, num convite para a “transcendência” dos possíveis.

POR UMA TEORIA DO DISCURSO FEMININO

ELÓDIA XAVIER

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ao estudar o conto brasileiro de 1920 a 1970, incluí Clarice Lispector entre os autores estudados; era a única mulher entre nove escritores do sexo masculino. O capítulo dedicado a ela se chamou *O conto feminino*, método que suscitou muita polêmica junto à Banca Examinadora, pois se tratava da minha Tese de Doutorado, defendida em 1985. De lá para cá, tenho me dedicado ao estudo das narrativas de autoria feminina, no intuito de pesquisar a pertinência de um discurso peculiar à mulher.

Frequêntando conferências, seminários e debates sobre o assunto, tenho observado que a constatação de semelhanças entre textos de autoria feminina ocorre também entre leitores sem preocupações críticas. Levantam-se, então, questões do tipo: influência? intertextualidade? marca registrada de uma suposta natureza feminina? Seja qual for a causa da natureza do fenômeno — e é nosso propósito aqui tentar explicá-lo — o fato é que ele existe, isto é, a presença de certos traços comuns a uma grande quantidade de narrativas de autoria feminina nos permite falar num discurso feminino. Note-se que esta peculiaridade não é uma condição *sine qua non* dos textos de autoria feminina — basta comparar as narrativas de Lya Luft com os romances de Maria Alice Barroso, por exemplo — mas é tão atuante e significativa que nos leva a uma análise mais aprofundada.

E aqui é preciso redefinir o termo *feminino*, uma vez que uma longa tradição o tem como sinônimo de delicado, suave, superficial e sentimentalóide; basta lembrar que este epíteto justaposto a certos periódicos — revista feminina — dá bem a medida da superficialidade das matérias publicadas. *Feminino* despojadamente se refere ao sexo feminino e quando um livro é de autoria feminina significa apenas que foi escrito por uma mulher.

A leitura das obras de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Rachel Jardim, Patrícia Bins, Helena Parente Cunha, Lya Luft, Sônia Coutinho, Márcia Denser, Ana Maria Machado e Adélia Prado evidenciou, entre outras coisas, uma ótica comum, que de forma alguma anula a originalidade artística de cada uma. A condição feminina, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante nesses textos; não se trata de um simples tema literário, mas da substância mesma de que se nutre a narrativa. A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação aos textos de autoria masculina. Não existe *discurso masculino*, porque não existe *condição masculina*. A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de forma diferente. Há escritoras, porém, que, por várias razões, superam esta condição ou, simplesmente, a ignoram; Virginia Woolf em *Um teto todo seu* já se referia a esses textos de autoria feminina, onde o “sexo não tem consciência de si mesmo”. Mas aqui interessa falar das características que configurariam um discurso onde o sexo tem consciência de si mesmo, parodiando a autora inglesa.

As narrativas das autoras acima citadas falam sobretudo de mulheres e a primeira pessoa é a dominante. O tom confessional chega a confundir o leitor: narradora ou autora? ficção ou autobiografia? Quando isso não ocorre, a intimidade entre narradora e personagem é tão grande que a introspecção fica garantida. Suas personagens têm dificuldade em sair de si-mesmas, estão em busca de sua identidade, à procura de um espaço de auto-realização. Conscientes do que o lar significa

V em termos de domesticação e confinamento (“laços de família” que constroem o “coração selvagem”, lembrando Clarice), elas vivem dilaceradas entre o “destino de mulher” e a “vocaçã de ser humano”, para citar Simone de Beauvoir.

VI De acordo com a autora de *O segundo sexo*, o privilégio do homem reside no fato de que a sua vocação de ser humano não contraria seu destino de macho; a sociedade não cobra dele uma opção. Para o segundo sexo, a feminilidade está condicionada ao “destino de mulher”, como no caso da personagem Ana do conto de Clarice, *Amor*; sair da imanência para a transcendência implica, muitas vezes, numa mutilação. Ao descobrir a Vida em toda sua plenitude, Ana se afasta dos filhos e do marido e a sua volta ao lar representa o reingresso no “destino de mulher”, longe do “perigo de viver”. Este o drama de tantas personagens que povoam narrativas de autoria feminina, como é o caso da protagonista de *Quarto fechado* de Lya Luft: pianista célebre e talentosa, abandona a carreira para se casar com o homem que amava. Este é um conflito que faz parte da condição feminina, numa sociedade patriarcal, que procura manter a mulher em seu estado de domesticidade. A solução também pode ser outra, como é o caso de Diana, a personagem criada por Márcia Denser, a quem o psicanalista recomenda uma escolha: “ou escreve ou lava fraldas”. Ela, jornalista realizada, decide fazer do sexo um instrumento de caça e acaba caçada e degradada. A personagem de Sônia Coutinho (*O último verão de Copacabana*) sai de sua terra natal em busca de uma transcendência que o ambiente tacanho e familiar não propicia. Em Copacabana, espaço do conflito entre sonho e realidade, depois de casamentos desfeitos e relações frustradas, encontra amargura e solidão.

VIII O fato de as narrativas de autoria feminina serem, de modo geral, de natureza introspectiva, com uma acentuada carência de acontecimentos, explica a ausência de dramaturgas, pois o teatro é, antes de tudo, drama, ação e seus personagens têm mais autonomia.

O passado adquire, nesses textos, uma importância fundamental, porque o dilaceramento das personagens geralmente se justifica pela infância reprimida ou mal-amada. O resgate da memória é um dos caminhos para o auto-conhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais.

A repressão da mulher é um dos motivos temáticos presentes em *Mulher no espelho* e *As doze cores do vermelho*, último livro de Helena Parente Cunha. A crise de identidade da protagonista, no primeiro livro, é decorrência da repressão paterna na infância, agravada pela grosseria tirânica do marido e pelo desprezo dos filhos. Em *Antes que o amor acabe* de Patrícia Bins, a narrativa é a trajetória empreendida pela personagem em busca de sua identidade natural; ela vai, passo a passo, se despojando das máscaras sociais, adquiridas desde a infância quando se submete à domesticação. Para a personagem de Rachel Jardim (*O penhoar chinês*), a retomada do bordado, abandonado na infância, significa o resgate do passado, onde a personagem se encontra através da identificação com a figura materna.

A duplicidade, freqüentemente presente, (cf. *Mulher no espelho*) é o resultado da polaridade objeto/sujeito, imanência/transcendência, ou melhor, citando Simone de Beauvoir, da oposição comum à condição feminina — destino de mulher/vocação de ser humano. Dividida, a personagem busca, através do auto-conhecimento (o espelho está sempre presente), a condição do sujeito, que lhe é tão constantemente negada numa sociedade patriarcal.

E a linguagem, como reage a essas idiossincrasias? Sabe-se da estreita relação entre linguagem e sujeito e, portanto, quando uma mulher articula um discurso este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes. Uma mesma realidade pode suscitar várias verbalizações, reveladoras de experiências peculiares. A leitura de alguns textos das autoras citadas evidencia com clareza esses postulados sociolinguísticos.

XII

A ambigüidade (uma forma do duplo) é uma característica constante; não se trata apenas daquela ambigüidade própria do discurso literário (polissêmico por natureza), mas da que nasce da dúvida, da hesitação; aquela que se opõe ao discurso da certeza. São textos com ritmo próprio, próximos da poesia, de tom confessional e intimista. Há casos, como o de Márcia Denser, em que a agressividade irônica dissimula os dramas da personagem caçadora. Normalmente, trata-se de uma linguagem difícil, pois na busca do auto-conhecimento o sujeito feminino cava sempre mais fundo e os símbolos, tão freqüentes, remetem a fantasmas do passado misturados a realidades presentes.

A bibliografia estrangeira sobre o assunto apresenta posições divergentes e as variações terminológicas tornam as coisas ainda mais complicadas. Na França, onde há muitos trabalhos publicados (*l'écriture féminine*), predomina a tendência a considerar o discurso feminino como algo arraigado à anatomia da mulher, numa estreita articulação texto/corpo (*l'écriture du dedans*). A situação social e histórica é também levada em conta, numa postura ideológica anti-falocrática, como aliás são quase todos os trabalhos publicados nos Estados Unidos. Algumas universidades americanas oferecem cursos para a formação de uma crítica voltada para a produção da mulher, com base numa teoria literária feminista (*A feminist literary theory*). Partindo do pressuposto que as obras de autoria feminina são pouco ou quase nada estudadas, os cursos visam a divulgá-las, abrindo-lhes espaço na historiografia literária; esta postura crítica, extremamente ideológica, pretende dar *status* e reconhecimento público às mulheres escritoras. Ela apresenta, porém, certas vantagens dando ênfase aos fatores sócio-culturais em detrimento da noção de *natureza feminina*. Simone de Beauvoir, na década de 40, já dissera que "ninguém nasce mulher; torna-se mulher", o que faz da sociedade a determinante da condição feminina.

A crítica hispanoamericana coloca a questão em termos políticos, incluindo a produção literária feminina na luta feminista contra a hegemonia masculina; o discurso feminino faria

parte de um projeto subversivo mais amplo, com o objetivo de anular a uniformidade do discurso do poder e de modificar as relações sociais.

AR
Seria o caso de dizer: *à chacun sa vérité*. Foi minha preocupação, ao tentar esboçar uma teoria do discurso feminino, não perder de vista nossa realidade cultural, uma vez que este esboço teórico parte de um *corpus* literário brasileiro. Fez-se necessário um recuo no tempo para ver como se comportavam as narrativas de autoria feminina do início do século. Para isso, tomei o exemplo bastante rico de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), cuja obra em prosa além de numerosa é variada.

O que revela esta leitura? Antes de mais nada um Romantismo defasado de cunho supostamente moralizador. Suas narrativas se incluem no que se deliberou chamar "o sorriso da sociedade": obras que visavam divertir sem questionar valores sociais. Dessa forma, Júlia Lopes de Almeida reduplica a ideologia patriarcal e as *rainhas do lar* povoam suas histórias. Mas, aqui e ali, sente-se a presença de uma rachadura neste bloco ideológico tão artificial. Prenúncios de conscientização?

É, a grosso modo, somente a partir de Clarice Lispector que, não só a mulher começa a ocupar um espaço significativo na cena literária brasileira, como também começa a produzir uma obra que se peculiariza por uma série de razões já apontadas. Evidentemente, o aparecimento desse discurso é consequência, entre outras coisas, de um processo de conscientização deflagrado pelo movimento feminista. Não que o discurso feminino se confunda com o feminismo, mas traz no bojo a consciência da situação social da mulher, o que ainda não tinha se manifestado em obras como a de Júlia Lopes de Almeida.

24
Aqui, o discurso se enquadra nos padrões vigentes e reduplica a ideologia dominante; é um primeiro estágio — o da alienação — na evolução das narrativas de autoria feminina. Com as autoras antes citadas, ele subverte a ordem vigente, questionando papéis sociais, representando a mulher dividida, numa linguagem que também subverte os padrões normais. Este é o discurso feminino, uma contingência de um tempo e de um

espaço especiais. Dessa forma, não há como considerá-lo algo segregado do acervo literário comum. Ele representa uma tendência altamente significativa do ponto de vista estético e social, pois é uma representação artística da situação da mulher feita por ela mesma.

Libertando-se a mulher do que ainda resta de discriminação e opressão, ela será um ser completo, atuando no mundo como um agente social; não estará mais à margem, mas no centro das decisões e a representação que fará do mundo trará apenas a marca de sua individualidade artística.

PARA QUE SERVEM TRABALHOS COMPARATIVOS?

CHRISTL M. K. BRINK-FRIEDERICI

Universidade de São Paulo

Não considero que o sentido de um trabalho comparativo consista, exclusivamente, em mostrar, por exemplo, a evolução idêntica ou distinta da literatura escrita por mulheres de dois ou mais países, e concluir: bem, o fato é que circunstâncias e particularidades extrínsecas e intrínsecas ocasionaram estas convergências e divergências. Também não basta atribuir notas de avaliação, sendo, entretanto, mais importante indicar as vias que possibilitem uma mudança para um desenvolvimento melhor no sentido amplo, abrindo-se para novos horizontes. Considero a possibilidade de mudanças e aproximações principalmente em quatro áreas: 1) *tradução*; 2) *divulgação*; 3) *intercomunicação* e 4) *crítica literária feminina*.

1) A *tradução* de uma obra representa uma espécie de ponte estabelecida por sobre as fronteiras dos países e das línguas. Uma vez que a condição feminina é um problema universal, o processo de divulgação desta literatura, para além do país de origem, deve ser incentivado, para as mulheres brasileiras e de outros países fazerem o intercâmbio entre as suas idéias, razão pela qual a intensificação das traduções da literatura feminina seria algo para se festejar.

2) A *divulgação* da literatura feminina é um ponto essencial para o seu sucesso, tanto no presente como no futuro. Autoras e leitoras têm de ser trazidas para fora do seu isolamento, têm de vir a público e entrar em diálogo. Na Alemanha Ocidental, por exemplo, alguma coisa já foi reali-

zada: existem editoras de mulheres (Frauenverlage) que se ocupam exclusivamente da publicação de textos femininos. Mas também as grandes casas editoras tradicionais estão mais sensíveis à publicação de literatura escrita por mulheres, senão à literatura feminina em si, pelo menos ao potencial de leitoras e leitores que ela representa e atrai. A literatura feminina caracteriza-se, com freqüência, por tiragens sensacionais (até 230.000 exemplares), o que as editoras, evidentemente, não querem perder.

No Brasil, entretanto, as obras femininas são lançadas em edições muito reduzidas, discretas (em regra de 2.000 exemplares), na maioria vendidas diretamente no dia do lançamento, pelo que muitas vezes nem chegam às livrarias, ou chegam a livrarias pequenas e pouco conhecidas. Resultado: a literatura feminina é quase ignorada no Brasil. Mesmo a divulgação de livros, através da mídia, tem um sucesso relativo, acabando por fracassar porque as escritoras são pouco conhecidas, ficando restritas, via de regra, apenas a um pequeno círculo de "iniciadas/os".

3) O *intercâmbio* de idéias e o trabalho em conjunto, a nível nacional e internacional, são uma necessidade premente para promover a condição da mulher e da literatura feminina. O trabalho feminista é um trabalho coletivo. Só coletivamente a mulher tem influência para impor os seus interesses, publicar os seus trabalhos, e torná-los conhecidos e acessíveis a outras mulheres. O intercâmbio entre as acadêmicas sobre resultados de pesquisas e metodologias para a reconstrução da história cultural da mulher, pode, por exemplo, constituir a finalidade de um congresso. As especialistas em Teoria Literária e as filólogas, principalmente, além das especialistas em outras áreas, deveriam ter condições de permutar experiências e perspectivas de ciência da mulher, de forma teórica e prática.

Na Alemanha Ocidental, para se dar um exemplo, o avanço coletivo das mulheres já pode apresentar alguns resultados: além dos exemplos já dados anteriormente (editoras femininas; participação das grandes editoras) existem a instalação de livrarias e publicação de revistas feministas. A revista mais

importante desde 1970 até hoje é EMMA, editada por Alice Schwarzer, atualmente com uma tiragem mensal de cerca de 120.000 exemplares. Houve a criação do *Instituto Central para a Promoção dos Estudos e da Pesquisa da Mulher*, na Universidade Livre de Berlim, além de alguns arquivos e bibliotecas, exclusivamente femininas, por cuja existência e continuação (em especial financeiramente) é necessário lutar sem tréguas. Acrescenta-se a isso o contato e a troca de idéias dinâmicas entre as mulheres de outros países, com destaque aqui para o grupo *Women in German* nos Estados Unidos.

Os primeiros sucessos não podem, nem devem enganar. Por isso, Alice Schwarzer declarou em 1982: "Mesmo nos dias de hoje, a mulher precisa ser mais lutadora. Não está ficando mais fácil, está ficando mais difícil. Mas está ficando mais necessário do que nunca. Mais uma razão para continuar. Exatamente agora. Com paixão."

As mulheres alemãs levaram isto realmente adiante e estão empenhadas em assentar novas bases para a literatura e para a Teoria da Literatura, além de reunir novos conhecimentos, em colaboração com as mulheres fora do país.

Na República Federal da Alemanha, as mulheres têm dispendido, nos últimos anos, um esforço cada vez maior na área de pesquisa que possibilita a reconstrução da história da cultura feminina; os temas e os questionamentos estão se diversificando, o conhecimento teórico-metodológico é cada vez mais profundo. É quase impossível ficar a par de todas as publicações e projetos de estudo. A ciência da mulher é uma das áreas de pesquisa mais produtivas, muito embora exista, sobretudo, à margem das instituições acadêmicas. Apesar disso, aumentou o número de seminários sobre a mulher nas universidades, e, em Frankfurt/Meno e Bonn, desde 1987, funcionam as primeiras duas cátedras para assuntos da mulher.

No Brasil, é inútil procurar bibliotecas, instituições ou organizações semelhantes, uma vez que o trabalho em conjunto das mulheres é muito incipiente ainda, como provam, entre outras coisas, os encontros da ANPOLL, ressaltando-se que constituem um começo e um novo ponto de partida.

A ciência literária feminina brasileira está quase completamente marginalizada, tanto a nível nacional quanto internacional: como lhe falta a base teórica, metodológica, técnica, ideológica e financeira, tem dificuldade em estabelecer vínculos com as mulheres e as literaturas de outros países. Caso não ocorram modificações substanciais, dentro de pouco tempo, o Brasil deverá importar, na condição de país subdesenvolvido, não apenas o *know-how* técnico, como também o cultural-literário.

4) Gostaria de finalizar meus apontamentos com algumas observações acerca da *crítica literária* sob a perspectiva *feminina*, referindo, em especial, à ausência de grandes vultos femininos nesta área. O que é válido para os países de língua alemã e para o Brasil. Sempre houve papas da literatura mas, até agora, nenhuma papisa. Em virtude das diferenças básicas de perspectivas dos homens e das mulheres relativamente à ordem masculina, é válida a afirmação da crítica literária feminina: quando um homem e uma mulher escrevem sobre a mesma coisa, o resultado não é o mesmo. Assim como esta outra: quando um homem e uma mulher investigam a mesma coisa, não obtêm o mesmo resultado. A perspectiva da crítica, dependendo de ser masculina ou feminina, tem conseqüências de tanta significação quanto as manifestadas sob a perspectiva dos autores, sendo, diferentemente, masculina ou feminina.

Admitindo-se que os homens possam até engajar-se na supressão da ordem masculina, a partir dos seus próprios pontos de vista. Ainda assim, não poderão penetrar na estética feminina, procedente da configuração das experiências femininas, da mesma maneira que não têm condições de fazer nem uma literatura, nem uma crítica da cultura feminina. Eles poderão, sim, trabalhar na reconstrução e na crítica de modelos que tornem compreensiva e incentivadora a perspectiva feminina. Mas a atitude facciosa parte sempre do pressuposto da separação entre o sujeito e o objeto da análise, propondo superar essa separação.

A crítica literária empreendida do ponto de vista da mulher não tem necessidade deste faccionismo, pois é uma atividade subjetiva, baseada no princípio de que o *eu* e o *objeto*

não estão separados. Uma vez que a ensaísta/especialista em crítica literária se debruça sobre os textos com a perspectiva da própria experiência feminina, não se obriga a vencer a distância entre si e o objeto, por intermédio de uma atitude e de uma intenção previamente fabricadas. Em razão desta subjetividade, por outro lado, a crítica feminina literária não produz nem resultados nem verdades inequívocos. Utilizando um processo de desdobramento múltiplo, despoja-se da sua maneira subalterna, masculina, de olhar a mulher e desenvolve uma relação autônoma consigo mesma, partindo dos muitos olhares da mulher sobre a mulher.

Elisabeth Lenk¹ formulou a metáfora da *mulher múltipla* no início dos debates sobre a estética feminina. Gostaria de me apropriar desta metáfora e entender a multiplicação contínua como sendo um processo da cultura feminina, refletida igualmente no escrever, no ler e no interpretar. O delinear das personagens pela autora, a leitura feita pela leitora, a interpretação da especialista em crítica, a reconstrução das biografias femininas, a comparação de temas, tudo isto são desdobramentos, nos quais se realiza sempre a identificação de experiências, percepções e problemas afins e nos quais, por outro lado, se confronta *uma* possibilidade do feminino com *outras* possibilidades desconhecidas, reprimidas, por não serem vividas ou impossíveis de serem vividas. Elisabeth Lenk descreveu a mulher que se multiplica do seguinte modo: “Na nova relação da mulher consigo mesma, e ela é muitas ou melhor dizendo: ela se dilui momentaneamente a mero movimento. A mulher só poderá estabelecer uma nova relação consigo mesma por meio das outras mulheres. A mulher torna-se o espelho vivo da mulher, no qual se perde e se reencontra.”²

O que significa que a mulher, ao refletir-se nas outras e não na imagem do espelho em que ela antecipa sobre si o olhar

¹ LENK, Elisabeth. Die sich selbst verdoppelnde Frau. In: *Frauenkunst-Kulturgeschichte, Ästhetik und Kommunikation*, n° 15, 1976, p. 85.

² Idem, p. 87.

do homem, está viabilizando a recuperação da própria percepção, numa dialética da possibilidade e da impossibilidade. A mulher, que literalmente se perdeu de vista, porque procurava atrair os olhares dos outros, sem querer ver-se a si mesma, pode, agora, trabalhar para obter uma perspectiva própria, autônoma. Esta tarefa implica na “des-reflexão” da “auto-observação” feminina, pois na intercomunicação ativa com as outras mulheres, revitaliza-se o conceito do feminino e destrói-se, na auto-observação feminina, o caráter de reflexo dos preconceitos estereotipados das imagens masculinas da mulher. Quando se entende o escrever como um processo de desdobramento múltiplo, é possível descobrir, neste processo, o caráter de imagem e de construção do feminino e, mais precisamente, os momentos imaginários isolados: na outra, na heroína, na leitora e na crítica. E tornam-se visíveis e recuperam a voz as “outras possíveis” que a mulher matou ou teve de matar em si, ao viver um papel social determinado. Através de tal trabalho subjetivo, em um momento de identificação e destruição permanentes, empreende-se a travessia do feminino onde se renuncia o projeto ainda utópico de uma *nova* mulher.

Seria igualmente importante e produtivo comparar os retratos de heroínas da literatura feminina dos séculos passados com os auto-retratos da literatura feminina contemporânea. As diferenças histórico-sociais, culturais, entre outras, constituem aspectos reveladores fundamentais do ponto de vista do método. Os procedimentos histórico-sociais não devem, por conseguinte, objetivar — no sentido de des-subjetivizar a subjetividade da crítica literária feminina e, com isso, eliminá-la — mas sim, contribuir para uma melhor compreensão das diferenças geradas pelo desdobramento.

Esse procedimento apoia-se no princípio da multiplicidade das possibilidades femininas e estilhaça as imagens dos espelhos, que os homens impunham às mulheres. Não se pode ignorar que todas as mulheres encarnam uma parte destas imagens mas que, por outro lado, a “outra”, a reprimida está escondida, na expectativa de ser trazida à luz do dia, graças ao desdobramento em mais uma outra.

A EVOLUÇÃO DA LITERATURA FEMININA/FEMINISTA DO QUÉBEC

RAIMUNDA MARIA DA SILVA BEDASEE

Universidade Federal da Bahia

Universidade Estadual de Feira de Santana

O objetivo deste trabalho é o de fazer uma análise da evolução da personagem feminina na literatura “québécoise”. Dividiremos o trabalho em partes, dedicando cada uma destas a algumas das obras representativas da literatura feminina do Québec. Assim, mostraremos mais claramente a mudança que as escritoras imprimem à apresentação de suas personagens, à medida em que elas próprias se tornam mais liberadas, mais conscientes da sua condição feminina.

1. Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert* (1954)¹

A autora apresenta a mulher como personagem secundária. A personagem principal é Alexandre, um homem que procura uma solução para o seu grande mal: a solidão. É com este romance que Gabrielle Roy atinge a densidade e a complexidade do problema existencial. Ora, para analisar um problema tão grave a autora cria uma personagem do sexo masculino. Seria falta de ousadia criá-la mulher? Parece-me significativo. Em contrapartida a mulher de Alexandre, Eugénie, terá os traços característicos da mulher tradicional. Ela é conformada, calada, sua presença irrita o marido, o qual dificilmente

¹

ROY, Gabrielle. *Alexandre Chenevert*. Stanké, Québec, 1979.

tem para ela algum gesto de delicadeza. Eugénie é a mulher que não trabalha, que depende do marido, chegando ao extremo de apreciar o próprio estado de enferma porque só assim ele lhe dará alguma atenção. Evidentemente trata-se da mulher submissa, que tem que refletir no que fazer ou dizer para agradar ao marido:

Ela procurava um outro assunto, depois no momento de abrir a boca, o impulso desaparecia: algumas vezes o rosto de Alexandre a desencorajava; ou então ela achava que aquilo que ela ia dizer, não tinha grande interesse. (p. 135)

Eugénie, sua filha, é uma personagem que apenas *aparece* no romance, não é desenvolvida a ponto de ser significativa, a não ser por seu posicionamento quanto ao próprio casamento. Declara à mãe que não pretende retornar à vida em comum com o marido, ao que sua mãe replica: “É melhor agüentar, minha filha, ouça-me. Eu sei o que estou dizendo. Com seu pai às vezes...” (p. 146).

Nesta obra em particular, a mulher é pouco participativa. Contudo, reconhecemos que há uma preocupação pela mudança do comportamento da mulher em relação ao casamento, iniciando assim uma reflexão sobre esta situação.

Na sua tese de doutorado, Lori Saint-Martin conclui:

Em Gabrielle Roy vimos o mal-estar que inspira à autora numerosos aspectos da condição feminina: as famílias muito numerosas, a ignorância em assuntos da sexualidade, o trabalho da dona-de-casa repetitivo mas invisível, o trabalho fora mal remunerado etc. GR prega, discretamente, uma espécie de feminismo moderado, reformista...²

²

Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945. Université Laval (ainda não publicada), abril, 1988.

2. Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965)³

Três personagens femininas são apresentadas neste romance. Uma delas é Grand-Mère Antoinette, a avó, autoritária, protetora, a verdadeira dona-de-casa que não concorda com o genro em suas atitudes, mas que ocupa um lugar privilegiado na vida em família. As três gerações se distinguem: a avó é independente, a filha submissa e a neta dependente da religião. A mulher forte é representada pela sogra, que está protegida pela idade. Além disso, não convenceria na época, parece-me, a filha ter as características feministas da mãe. Nas disputas que acontecem entre o genro e Grand-Mère, esta sempre sai vencedora: "Nesta casa não temos necessidade de livros", diz o genro (p. 16). Ameaça arrancar o livro da mão de Jean Le Maigre (um dos 16 filhos), ao que este retruca: "É muito tarde. Já li todas as páginas [.....]. Elas estão escritas aqui" (p. 19), para o prazer de Grand-Mère que quer que os netos estudem. Seu genro não se sente bem com a sua presença, enquanto se veste: "...experimenta repentinamente esta vergonha familiar, cotidiana, que lhe inspira a presença desta mulher" (p. 18). Ela experimenta "...desprezo por este corpo de homem, que ela observa com o canto do olho. Ah! eu já vi muitos outros" (p. 18). A força da sua presença faz com que ele não se sinta bem fisicamente: "Aqui está sufocante", ele diz. E um botão solta de sua camisa (p. 19). A oposição que Grand-Mère faz não é gratuita ou vingativa. Seu genro é na verdade o estereótipo do homem que tem uma mulher para servi-lo sem contestação. O posicionamento de Grand-Mère frente ao genro faz dela uma feminista, daí a sua importância como personagem da literatura feminina québécoise:

Não, eu não farei nenhum gesto para servir este homem, ela pensava. Ele pensa que vou imitar minha filha, mas não vou lhe trazer a bacia com água quente, as roupas

³ BLAIS, Marie-Claire. *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* (1965). Québec, Stanké, 1980.

limpas. Não. Não, eu não vou me mover desta poltrona. Ele espera que uma mulher venha servi-lo. Mas eu não vou me levantar. (p. 16)

Sua filha, ao contrário, “estará sempre silenciosa” (p. 13), aceita as imposições da mãe e principalmente as do marido: (quem narra é Emmanuel, o bebê):

Ele reconhece seu semblante triste, seus ombros curvados. (p. 12)

Em pé contra a parede, a cabeça um pouco inclinada, sua mãe escuta em silêncio. (p. 13)

Sua mãe não diz nada, não responde mais, calma, profunda, abandonada talvez. (p. 15)

Reflete sobre o pai:

Não era ele o estranho, o inimigo gigante que violentava sua mãe todas as noites, enquanto ela se queixava docemente em voz baixa: “Por favor, as crianças estão ouvindo”. Mas ele a fazia calar-se repentinamente. (p. 134)

Ele via sua mãe ir e vir com os pratos, na cozinha. Parecia sempre esgotada e olhar vazio. Ele tinha piedade dela. Tinha piedade também dos pesados bebês que ela carregava distraidamente todos os anos. (p. 27) (Pensa Jean Le Maigre).

A terceira personagem feminina é a neta Héloïse, criada num convento, confusa quanto ao seu desejo sexual que aflora. Religiosa exacerbada, termina como prostituta num bordel.

Marie-Claire Blais denuncia, corajosamente, a difícil condição das mulheres. Porém esta denúncia tem um caráter de constatação: primeiro, a submissão da esposa às normas do casamento e ao marido; segundo, a submissão de Héloïse à religião, só conseguindo se libertar da simples constatação através da personagem de Grand-Mère Antoinette que tem pensamentos feministas, resultado de sua própria experiência de vida: “Mas ela afastava Emmanuel (o bebê) com um gesto da mão, que outrora tinha recusado o amor, punido o desejo

do homem...”, diz a Emmanuel, “Você aprenderá que você é sozinho no mundo! — Você também terá medo...” (p. 10).

3. Anne Hébert, *Kamouraska* (1969)⁴

Contrasta radicalmente com a mulher submissa a personagem criada por Anne Hébert, Elisabeth. Esta personagem é sem dúvida uma das mais fortes da literatura québécoise. A sua força vem do amor, da sua paixão pelo amante, do seu desejo de vingança do marido, da sua ânsia de ser feliz ao lado de um homem, de não aceitar o destino que lhe impõem o casamento e a sociedade, da sua ansiedade pela vida e pela felicidade... Em 13 de outubro de 1978, Anne Hébert concede uma entrevista onde ela declara: “O caso de Elisabeth d’Aulnières existiu. Tentei inventá-lo a partir do interior, mas o gesto de exterior que é o da amante de outro homem que não o marido [...] não fui eu que inventei”. Na mesma entrevista a autora faz outra declaração respondendo à seguinte pergunta:

— Em suma, você traça uma mulher québécoise que se ajusta mal à idéia da mulher tradicional, como a conhecemos na literatura.

— Como quiseram que a conhecêssemos. Porque a mulher nunca foi tão tradicional quanto quiseram nos dizer (p. 104).

Assim, Anne Hébert recria um fato acontecido no século passado. De importância capital, é a personagem falar por ela própria. Elisabeth narra todos os acontecimentos despojando-se de preconceitos e expondo sem melindres o que lhe vai no mais íntimo da experiência vivida com o marido, com o amante e com o seu segundo marido. É ela quem traduz a realidade. O romance é a visão feminina passada através da mulher real (Anne Hébert) e da mulher fictícia (Elisabeth d’Aulnières). Esta, não tem necessidade de um porta-voz masculino. Só ela sabe se desvendar, esclarecer o conflito em

⁴ HÉBERT, Anne. *Kamouraska*. Paris, Seuil, 1970.

que se encontra e que a tortura. Só ela sabe dizer das suas paixões, da sua revolta, do seu sofrimento, da sua culpabilidade, dos pensamentos confusos que lhe assaltam o espírito. Todo o romance se faz presente através da memória da narradora, que o inicia relatando as circunstâncias do seu casamento aos 16 anos com um jovem abastado e com a aprovação irrestrita da mãe e das três tias: era um bom partido, para isto Elisabeth tinha sido preparada: “Nós criaremos esta criança. Nós a ensinaremos a ler. Nós faremos com que faça a primeira comunhão. Nós a levaremos ao baile do governador. Nós faremos com que tenha um grande casamento. Antoine Tassy senhor de Kamouraska” (p. 47). Todavia, “as três fadas” (tias de Elisabeth) não se preocupam em realmente conhecer o senhor de Kamouraska. Acreditavam que “a beleza e as boas maneiras” da sobrinha seriam o suficiente para fazer a sua felicidade. No entanto, aos 16 anos Elisabeth já se desespera: “Meu Deus, estou danada! Estou casada com um homem que não amo” (p. 70). Logo Elisabeth descobre com quem se casou: “Este gigante loiro, ele tem olhos tão azuis [...], cheios de lágrimas [...]. As lágrimas fáceis demais... Dizem que ele corre atrás das mulheres. Ele tem 21 anos, eu dezesseis. Eu jurei ser feliz” (p. 70). Antoine bebe, espanca a mulher, violenta-a. Abertamente tem outras mulheres às quais ele dá os vestidos de sua mulher. Já a morte se apresenta como a única solução para por fim a este conflito/casamento: “Casados, afrontando-se, ferindo-se, insultando-se abertamente [...]. É preciso ter um fim, escolher um ponto no coração e aí colocar a morte. Tranqüilamente. O primeiro dos dois que executar este projeto, estará salvo” (p. 76). Antoine ameaça se matar, ameaça matar Elisabeth. Ela, porém, tem a admiração de todos: “Que mulher admirável. E esta doçura. Esta resignação cristã” (p. 90). Os maus tratos e as inúmeras gestações enfraquecem Elisabeth. Dr. Nelson é chamado para diagnosticar a causa da sua fraqueza: engravidar frequentemente é uma das causas do estado de Elisabeth. Esta é uma denúncia séria que faz Anne Hébert. Elisabeth assim se define: “Eu só fui um ventre fiel,

uma matriz de fazer crianças” (p. 10). “Estou ocupada todo o tempo. Onze maternidades em 22 anos” (p. 11).

Dr. Nelson descobre horrorizado que Antoine bate em Elisabeth. Revolta-se e já estão apaixonados. Daí em diante trata-se de tramar a morte de Antoine. Toda a coragem de Elisabeth se revela, até assumir a sua revolta sem limites. Vai visitar seu amante no meio da noite, o que o espanta:

— Você aqui, Elisabeth, a esta hora! Que imprudência! É a primeira vez que eu venho de noite. Era preciso chegar a este ponto. A imprudência absoluta. Arriscar toda a sua alma. Mostrar, aos olhos de todos, sua alma em perigo. Numa gargalhada. Decido levar tudo até o fim. (p. 157)

Recusa-se a ser como a mãe que, viúva aos 17 anos, fechou-se para a vida e para o amor (e para a filha também). A personagem de Elisabeth apresenta uma densidade extraordinária, inaugurando o romance feminino que trata da mulher, escrito por uma mulher, que relata e vive seus problemas num mundo masculino. Confusa é bem verdade, seus atos refletem o conflito que provém da sua religião, da sua preocupação para com o pecado e com a sua imagem na sociedade, da sua vontade de alcançar a independência e a liberdade, sem contudo conseguir:

Acostumar-se a dormir só. Suportar o horror dos sonhos. Completamente só, sem recorrer ao homem, sem a ajuda do homem. Presença de um corpo sob as cobertas. Calor resplandescente. O abraço que dá segurança. Absolvição de todo o mal, breve eternidade, reconciliação com o mundo inteiro. Meu pequeno Jerôme [...] sem você eu morreria de terror. (p. 30)

Jerôme é o segundo marido de Elisabeth, com o qual ela se casa para dar uma satisfação à sociedade que a culpa pelo assassinato do marido (e pelo adultério) praticado por seu amante. Em *Kamouraska* Anne Hébert desmistifica o casamento através das palavras de Antoine: “É isto o casamento.

É uma corda grossa bem presa para duas pessoas se sufocarem. Você (Elisabeth) prometeu para o melhor e para o pior. Então venha” (p. 87). Nas suas tentativas de suicídio, Antoine convida Elisabeth para morrer junto com ele. Ela, no entanto, quer viver: “Viver a qualquer preço”. (p. 13) Através das palavras de Elisabeth, a autora considera que o casamento “é o mesmo medo dividido, a mesma necessidade de ser consolado, a mesma carícia vã na escuridão”. (p. 24) O amor no entanto é divino: “aquele que amamos torna-se sagrado”, diz Anne Hébert. É sagrado para Elisabeth o Dr. George Nelson, único homem que amou, mas que teve que desaparecer depois do crime cometido. Assim, os dois casamentos de Elisabeth são frustrados e drasticamente esta mulher ávida de amor não alcança a felicidade pela qual tanto ansiou e lutou.

Evidencia-se assim a importância que tem para a literatura feminina québécoise a personagem de Elisabeth d’Aulnières. A autora se revela feminista quando não justifica e não perdoa as atitudes do marido de Elisabeth. O seu feminismo é o feminismo da *revolta*, é o não aceitar de Antoine “A sua raiva e as suas lágrimas de crocodilo” (p. 108). É não compartilhar do perdão que é geralmente concedido ao homem que violenta e que é perdoado por ser considerado na maioria das vezes um “anormal”, passando de agressor à vítima (!), pela qual se sente até piedade (!)

Passamos assim, da *submissão* de Irène Chenevert e da filha de Grand-Mère Antoinette à *atitude feminista velada* de Grand-Mère Antoinette até chegar à *revolta* de Elisabeth d’Aulnières.

4. Denise Boucher, *Les Fées ont soif* (1978)⁵

Finalmente, na peça feminina engajada *Les Fées ont soif* de Denise Boucher, vamos encontrar três estereótipos de mulheres não liberadas vivendo num mundo masculino cerceador, que terminam por dizer um *não* absoluto e consciente à

⁵ BOUCHER, Denise. *Les Fées ont soif*. Ed. Intermède, 1978.

submissão e que se revoltam, que gritam seus pensamentos, que denunciam e que finalmente rompem as amarras para se apresentarem completamente liberadas, mulheres completas em frente ao homem.

Les Fées on soif (1978) chocou a sociedade québécoise pela sua coragem, pela segurança das suas afirmações. Nesta peça encontramos três personagens: a estátua (que é Virgem Maria), Maria (que representa a mãe, a esposa), e Madeleine (a prostituta). Como a Virgem Maria aparece em cena tomando o partido das mulheres, houve reação do Conselho das Artes de Montréal que negou subvencionar a peça. Alguns argumentos contra a peça ficaram registrados: “Como pertença à classe dos terríveis burgueses cujo grande defeito é fazer andar este país, e que, como consequência devo pagar minha pequena parte de imposto, peço-lhe continuar com a decisão de não subvencionar a bobagem e a grosseria” (Germaine Dufresne. *La presse*. “*Les Fées ont soif* é uma peça de teatro sem valor cultural [...] e uma afronta às crenças religiosas da maioria da população do Québec” (André Nand, *Le Devoir*). Ao que Denise Boucher retruca: “As suas éticas burguesas [...] só conseguiram apertar cada vez mais as camisas de força que prendem as mulheres, os homens e as crianças”.⁶ Apesar das críticas, o público aplaudiu a peça quando da sua *première* e a mesma se tornou um sucesso, tornando-se conhecida como uma das peças mais importantes do teatro da atualidade.

Denise Boucher tem uma linguagem crua e verdadeira. Por exemplo, a Virgem Maria declara: “Os homens têm medo do que lhes floresce entre as pernas. É por isso que ele te espanca. Foi por isso que eles me inventaram” (p. 60). Maria, a esposa e mãe, tenta entender seu casamento e o seu marido: “O que ainda estou fazendo aqui? Vou esperar que ele me mate [...]. Deve ser minha culpa se o aborreço tanto [...]. Talvez ele queira ter outros filhos [...]. Parece-me que isto nos reconciliaria” (p. 60). Diante das argumen-

⁶ Citado em *Incidences*, vol. VI, p. 94.

tações de Madeleine e da estátua, Marie, finalmente, deixa cair o avental, com um estrondo que representa a sua libertação. Madeleine, que por sua vez é estuprada, é considerada culpada por um júri, já que “estuprar uma puta não é estuprar” (p. 94). (Um jurado se interessa em saber se a vítima gozou). Madeleine deixa cair as suas botas “sexys” também com um estrondo simbolizando a sua libertação. E a estátua que tem na mão uma corrente em lugar de um terço, quando a deixa cair, o mesmo barulho se ouve simbolizando o fim da Virgem Maria sufocada, escrava da imagem que os homens lhe impuseram.

Chamo a atenção para a simbologia utilizada para representar a libertação considerando não só o efeito teatral, mas também a clareza que a autora imprime aos três estereótipos. A própria Virgem Maria, criticando o papel que a ela se atribui, se liberta da opressão: “Não posso mais. Não quero mais que me adorem dentro de uma estátua, enquanto me humilham e me desprezam em cada mulher. Eu não passo de um álibi” (p. 99). Sentindo-se sufocada, a Virgem quebra a estátua e sai em carne e osso para o palco pelo ventre da estátua. Volta-se para a estátua onde estivera presa e grita: “Calvário” (p. 99). Nesta peça, faz-se presente o sentimento oposto à “fraternidade”. Trata-se aqui da “sororidade”, pelo qual as mulheres unidas adquirem forças para resistir e se livrar da opressão. Estas mulheres que se libertaram não pretendem se vingar do homem. Elas estão prontas para a vida “junto” ao homem, “ao lado” do homem: “Eu chamo por vocês cavalheiros... Eu convido vocês a largarem suas virilidades históricas... Senão, quem me tomará por mulher, senão as mulheres?” (p. 105). Claramente, Denise Boucher se declara a favor do heterossexualismo. Para ela a saída é, como para outras escritoras feministas, o lesbianismo.

No apogeu do final, as mulheres conclamam os homens e lhes declaram: O tempo das vítimas está terminado [...] Eu não estarei nunca mais em nenhuma parte de você e em exílio de mim, eis-me de pé diante de você pronta para amar [...] não me pornografise mais

quando você tremer diante do seu próprio nascimento
[...] Eis-me aqui diante de vocês de pé, nova [...]
imagine. (p. 107)

Através desta análise, os traços principais da evolução de escritoras québécoises e de suas personagens femininas foram levantadas, demonstrando a sempre presente preocupação da mulher quanto à sua condição feminina frente à religião, à sociedade e ao casamento, culminando com a libertação a que chegaram em termos de linguagem e de temática, sem medo e sem constrangimento, enriquecendo e valorizando, sem dúvida, a literatura do Québec.

O KÜNSTLEROMAN FEMININO NA LITERATURA NORTEAMERICANA CONTEMPORÂNEA

SUSANA BORNÉO FUNK

Universidade Federal de Santa Catarina

Muito antes de Joyce e seu *Retrato do Artista Quando Jovem*, a temática do aprendizado artístico ou da iniciação do protagonista no mundo da criação já se havia afirmado na tradição literária ocidental. Se olharmos em particular para a literatura norteamericana, veremos que de Melville até Styron um grande número de autores vêm ficcionalizando sua própria iniciação como escritores. Mais raro é encontrarmos, como observa Patricia Meyer Spacks em seu estudo da imaginação da mulher, obras de ficção que celebrem ou mesmo descrevam a trajetória artística da protagonista.¹ O porquê de tal diferença se apresenta, portanto, como o primeiro aspecto a tratar nesta investigação.

Conforme argumentam Sandra Gilbert e Susan Gubar nos capítulos iniciais de seu estudo sobre a mulher escritora e a imaginação literária do século XIX,² a metáfora da paternidade literária, ou seja, a crença na masculinidade inerente ao ato de criar ou produzir, em oposição ao de procurar ou reproduzir, acabou por deixar a mulher fora da esfera da criação

¹ SPACKS, Patricia Meyer. *The Female Imagination*. New York, Knopf, 1975, p. 199-200. Todas as citações foram por mim traduzidas dos originais em inglês.

² GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979, p. 3-44.

artística. Pelo menos nas literaturas de língua inglesa, a mulher escritora tradicionalmente se apresenta como uma intrusa no mundo literário masculino: desculpa-se e se justifica por sua ousadia, quase que como pedindo licença (Anne Bradstreet); ou assume essa suposta falta de modéstia feminina, apresentando-se como anomalia ou como uma verdadeira monstruosidade (Aphra Behn). Tal atitude pode, com efeito, ser justificada através de um rápido olhar para a mitologia clássica, onde conhecidas figuras como Eva, Minerva e Galateia reforçam a idéia da mulher como objeto criado pelo homem.

Nos estudos literários tradicionais, a situação da mulher é na melhor das hipóteses ambígua — “apagada” por sua inclusão na categoria universal Homem (que tem o homem como parâmetro) ou “destacada” por sua função especial de musa inspiradora. No conhecido estudo sobre o artista enquanto personagem de ficção, Maurice Beebe parece incluir a mulher no modelo que estabelece para o artista em geral — um arquétipo marcado pelos adjetivos “sensível”, “passivo”, “ego-cêntrico” e “incompreendido” — até que em certo momento afirma que na busca criadora o artista tem necessariamente que se remeter à mulher (“The artist must go to Woman in order to create”).³

Assim, vista como texto (objeto criado) ou como musa (inspiração), a mulher escritora não encontra uma tradição em que se apoiar e sim uma socialização na qual o ato de escrever lhe é apresentado como alheio à sua natureza.⁴ E mais ainda, é levada a reconhecer um grande conflito entre sua feminilidade e sua criatividade, numa oposição binária que coincide com o tão discutido e conhecido binômio anjo/monstro que aprisiona a mulher no texto da tradição literária masculina.⁵

³ BEEBE, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York, New York University Press, 1964, p. 18.

⁴ Para uma elaboração desse conceito, ver GILBERT & GUBAR, p. 45-92.

⁵ GILBERT & GUBAR, p. 15-16.

De acordo com Rachel Blau DuPlessis, a mulher precisa quebrar a tradição e obter *autonomia* ou *autoridade* criadora através de uma dupla subversão: subversão da linguagem e subversão da estrutura narrativa.⁶ No capítulo em que trata do *Künstlerroman* feminino, DuPlessis apresenta o longo poema narrativo *Aurora Leigh* (1856) de Elizabeth Barrett Browning como o protótipo da atitude do século XIX — apesar de sua paixão pela poesia, a “heroína” opta pelo casamento (“Art is much, but love is more!”) de modo que a ênfase final recai na mulher e não na artista. *The Wife’s Story* (1864) de Rebecca Harding Davis inverte o modelo ao mesmo tempo que o reforça uma vez que a protagonista, ao optar pela arte, é punida pelo crime de ambição através da degeneração moral. Mas a narrativa que melhor resume a difícil situação da mulher artista no século XIX é o romance de Kate Chopin, *The Awakening* (1899), apenas recentemente reconhecido como um clássico do realismo norteamericano. O suicídio da protagonista no final do livro pode ser visto como uma nítida rejeição da polaridade amor/arte.⁷

Apesar de algumas tentativas ficcionais de reconciliar ou reverter esse modelo, como *The Yellow Wallpaper* (1890) de Charlotte Perkins Gilman e *The Song of the Lark* (1915) de Willa Cather, a tradição herdada pela escritora americana da segunda metade do século XX é basicamente uma estrutura narrativa que exclui a possibilidade de reconciliação entre as exigências sociais e as exigências artísticas. Como esse conflito é abordado na ficção norteamericana contemporânea será o segundo aspecto a ser desenvolvido no presente estudo.

Olharemos, em primeiro lugar, para dois romances escritos na década de sessenta por Sylvia Plath e May Sarton. Embora apresentados respectivamente a partir das perspectivas da juventude e da maturidade, *The Bell Jar* (1963) e *Mrs. Stevens*

⁶ DuPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 5.

⁷ DuPLESSIS, p. 88.

Hears the Mermaids Singing (1965) apresentam grandes semelhanças no que concerne a experiência das protagonistas Esther Greenwood e F. Hilary Stevens.

A iniciação de Esther Greenwood é precipitada por um colapso nervoso e tentativa de suicídio, causados pela divisão esquizofrênica entre a criatividade e a feminilidade e pelo “double-standard” sexual da época. Como parte da classe média americana dos anos 50 — em plena era de Eisenhower e da *mística feminina* — Esther é sufocada pelas expectativas sociais tradicionais. Na visão de Linda Huf,

A loucura de Esther em seu confinamento sufocante é sugerida pela imagem central do *Künstlerroman* de Plath, a redoma de vidro ... Limitada como artista por sua socialização como mulher, que a quer infantil e decorativa, Esther se sente como que paralisada dentro de um vidro [“bottled into paralysis”].⁸

Sua recuperação ou re-nascimento se faz através de rejeição sucessiva de vários modelos de comportamento ilustrados pelas outras personagens do livro: da doce Betsy com seu penteado infantil, da sexy e mundana Doreen, da convencional Dodo Conway em sua sétima gravidez, de Mrs. Willard e sua crença em que “o que uma mulher deseja é segurança infinita”,⁹ de sua mãe e todos os princípios sociais que representa e, finalmente, de seu alter-ego personificado na conduta homossexual de Joan.

Embora Esther pareça ter resolvido seu conflito moral através da aceitação final de sua sexualidade, o conflito entre talento e feminilidade se resolve apenas temporariamente quando ela se recusa a casar com Buddy e resolve voltar para a vida acadêmica. A narrativa conclui com a possibilidade de

⁸ HUF, Linda. *A Portrait of the Artist as a Young Woman: The Writer as Heroine in American Literature*. New York, Ungar, 1985, p. 143.

⁹ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. New York, Bantam, 1963, p. 68.

uma nova auto-imagem mas, conforme nos lembra a própria protagonista-artista,

Como poderia saber se um dia — na universidade, na Europa, em algum lugar — a redoma de vidro com suas distorções sufocantes não cairia novamente sobre mim? ¹⁰

Para a protagonista de *Mrs. Stevens Hears the Mermaids Singing* a tarefa constante do artista é a busca do equilíbrio: “Paz, ordem, e poesia, a serem conquistados repetida mas nunca permanentemente, a partir da caótica matéria prima.” ¹¹ Considerando-se uma sobrevivente, com quase setenta anos, Hilary Stevens rememora sua vida de escritora para dois entrevistadores de uma conhecida revista literária. Os entrevistadores, um crítico literário já estabelecido e uma jovem iniciante tentando decidir-se entre o casamento e a carreira profissional, catalisam a auto-análise de Mrs. Stevens.

O mesmo conflito que havia quase levado Esther Greenwood ao suicídio logo se manifesta, também, no romance de Sarton. Após ter publicado um primeiro livro franco e escandaloso, Mrs. Stevens decidira se casar: “Na verdade, seu casamento havia sido um refúgio... Hilary acreditou por um tempo que nunca mais colocaria suas idéias no papel. Casou com Adrian numa rejeição total daquela parte de si mesma”. ¹²

E foi só após a morte do marido e através de uma séria crise nervosa que Hilary conseguiu assumir-se como escritora. Sua estratégia: o exílio. Com efeito, o que Carolyn Heilbrun diz a respeito da autora May Sarton pode perfeitamente ser dito da protagonista Hilary Stevens: “Seu maior exílio foi aquela região entre o mundo *masculino* do estabelecimento crítico e o mundo *feminino* do casamento e da maternidade”. ¹³

¹⁰ PLATH, p. 197.

¹¹ SARTON, May. *Mrs. Stevens Hears the Mermaids Singing*. New York, Norton, 1965, p. 220.

¹² SARTON, p. 41.

¹³ HEILBRUN, Carolyn. Introduction. *Mrs. Stevens Hears the Mermaids Singing*, p. x-xi.

Exilada do papel feminino tradicional, pôde assim deixar vir à tona a parte masculina de sua personalidade. Suas musas foram as mulheres por quem se apaixonou.

Apesar de às vezes ainda desejar ter sido “uma mulher simples e fértil, uma mulher com muitos filhos, com um marido famoso, ... e sem nenhum talento”,¹⁴ Hilary Stevens optou contra os padrões da feminilidade tradicional. Conforme explica aos entrevistadores, a mulher artista

nasce com uma espécie de tensão psíquica que a leva sem piedade a buscar um equilíbrio, a se tornar inteira. Todo ser humano tem essa necessidade: no artista ela é essencial. Sem satisfazê-la ele enlouquece. Mas quando o artista é mulher, ela satisfaz às custas de sua vida como mulher.¹⁵

Se no romance de Plath o conflito entre ser artista e ser mulher é apenas temporariamente resolvido, no de Sarton ele é resolvido apenas por ser evitado. A dicotomia entre o *ser* e o *fazer* ou, na colocação de Simone de Beauvoir, entre a imanência e a transcendência, é dramatizada mas ainda não completamente resolvida.

Uma das primeiras obras de ficção a pelo menos vislumbrar uma possibilidade de reconciliação é *Fear of Flying* (1972) de Erica Jong. Dez anos mais jovem que Plath, Jong pôde melhor digerir as idéias revolucionárias da segunda grande onda do feminismo, de modo que sua protagonista-escritora Isadora Wing incorpora uma visão mais liberada e liberadora. Nada a torna mais revoltada, por exemplo, do que o conhecido chavão, repetido por seu psiquiatra, de que “por trás de um grande homem existe sempre uma grande mulher”. Mas, apesar de sua fala e conduta irreverentes, Isadora ainda é vítima da internalização subconsciente de conceitos patriarcais, que Linda Huf aponta como uma das características do *Künstlerroman* feminino contemporâneo:

¹⁴ SARTON, p. 219.

¹⁵ SARTON, p. 191.

A protagonista-artista que luta pelos direitos da mulher contra a opressão masculina invariavelmente descobre que 'o inimigo' ocupa uma posição importante em sua mente. Descobre que as forças internas são tão fortes quanto as externas. Por ter internalizado conceitos sociais que desvalorizam sua pessoa e suas habilidades, precisa destruir inimigos infiltrados em suas próprias fileiras: o medo, a dúvida, o sentimento de culpa.¹⁶

Quando, vencidos esses inimigos, Isadora finalmente alcança sucesso como poeta, um novo problema lhe aparece. Em suas próprias palavras, "Tive que aprender a lidar com meu próprio medo do sucesso, o que foi quase mais difícil de enfrentar do que meu medo do fracasso".¹⁷ Assim, foi preciso aprender a viver, a aceitar-se também como mulher. Sozinha e deprimida num hotel europeu, Isadora começa a encontrar-se consigo mesma no momento em que sente a quente sensação de seu fluxo menstrual.

Embora a conclusão de *Fear of Flying* seja muito mais positiva em termos da aceitação da feminilidade do que *The Bell Jar* ou *Mrs. Stevens*, ela tem grandes semelhanças com as duas anteriores. Ao contemplar seu corpo e sentir o calor líquido de um banho de imersão, Isadora se dá conta de que perdera o medo: "A pedra fria que havia carregado dentro de mim por vinte e nove anos tinha desaparecido. Não de repente. E talvez não para sempre. Mas tinha desaparecido." Mesmo não fazendo idéia de como seria sua vida a partir daquele momento, Isadora percebe que "não importa o que acontecesse, eu sabia que iria sobreviver. Sabia, principalmente, que continuaria a trabalhar. Sobreviver significa renascer continuamente".¹⁸ Ao aceitar tanto sua feminilidade quanto seu talento, Isadora está dando à luz a ela própria, ou re-nascendo de dentro de si mesma — uma imagem freqüente no

¹⁶ HUF, p. 11.

¹⁷ JONG, Erica. *Fear of Flying*. New York, Signet, 1972, p. 118.

¹⁸ JONG, p. 311.

romance da artista como protagonista.¹⁹ Nas palavras de Hilary Stevens/May Sarton, “o gênio feminino é o gênio da auto-criação”.²⁰

O último romance a ser discutido é *Braided Lives* (1982) de Marge Piercy — pouco aplaudido pela crítica mas certamente o de maior complexidade social e política dos quatro aqui apresentados. A narradora-protagonista do romance, reconhecida como poeta e realizada como mulher, embora em relações afetivas não-convencionais, se propõe uma retrospectiva de sua vida e de seu crescimento artístico durante as décadas de 50 e 60. “Não é um espelho que eu quero,” diz Jill Stuart, “e sim uma longa retrospectiva . . . Quero visitar o distrito já destruído pelo fogo, onde aprendi a amar — na amizade e na paixão — e a trabalhar”.²¹

Sua *sombra* na narrativa é a personagem Donna, linda, loira, materialista, que aceita sem questionar o pacote da feminilidade absoluta então predominante mas que não consegue obter uma identidade ou dar sentido a sua vida como mulher. Jill, ao contrário, percebe a hipocrisia da moralidade e dos conceitos sociais da classe média, o que a deixa sem padrões positivos de identificação. “Sinto-me perdida e invisível,” escreve ela. “Não encontro imagens que me ajudem ou me dêem conforto nessa busca do tipo de ser humano que quero ser, que me mostrem o que é ser uma mulher viva e capacitada”.²²

Ao desenvolver e estabelecer sua identidade poética, por exemplo, Jill precisa afirmar-se contra os parâmetros acadêmicos tradicionais que vêem poemas “como complicadas construções intelectuais, cheias de ambigüidades cuidadosamente

19

Para uma elaboração desse conceito, ver Linda Huf, p. 153-56 e Susan Gubar. *The Birth of the Artist as Heroine*, in *The Representation of Women in Fiction*. eds. Carolyn Heilbrun e M. R. Higonnet. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1983, p. 19-59.

20

SARTON, p. 196.

21

PIERCY, Marge. *Braided Lives*. New York, Fawcett, 1982, p. 2.

22

PIERCY, p. 404.

sobrepostas, ironias e mitos ironicamente apresentados, e uma complexa rede de alusões a outras obras do mesmo calibre”.²³ Suas observações sobre a criação artística são bastante críticas, até mesmo radicais, e marcadas por uma leve dose de paranóia: “Há algo a meu respeito que incomoda os mestres . . . O tempo é uma ilusão: sentada aqui neste seminário, estou sendo punida por meu professor por aquilo que vou escrever daqui a vinte anos”.²⁴ Ao compreender que poemas devem ser escritos “com a totalidade do ser”, Jill acaba por encontrar sua própria voz, uma voz que lhe permite escrever uma poesia “tão real quanto batatas.” E, pelo menos dentro do universo ficcional, ela se afirma e vence.

Mais feliz do que as protagonistas de Plath, Sarton, ou Jong, o eu artístico de Marge Piercy consegue destruir o famoso fantasma “the angel in the house” a que alude Virginia Woolf.²⁵ Vencendo o desejo de agradar e de ser apenas objeto amoroso, a protagonista de Piercy inaugura a linha de protesto, inovação e confronto já esboçada por Jong em *Fear of Flying*. Assim, o *Künstlerroman* feminino da literatura americana contemporânea começa a quebrar as amarras intelectuais e emocionais que no passado eram fonte de ansiedade para a mulher em relação à atividade criadora. O conflito entre as exigências sociais e as artísticas começa a ser resolvido através de uma aproximação entre os dois polos de atividades, aproximação essa reconhecida por Rachel Blau DuPlessis como uma das características da poética ficcional inscrita no romance da artista/protagonista contemporâneo, que, segundo ela, “começa com a ética, não com a estética; tem sua origem em laços humanos e seu fim na mudança social.”²⁶

²³ PIERCY, p. 499.

²⁴ PIERCY, p. 396.

²⁵ WOOLF, Virginia. *Professions for Women*. In *The Death of the Month and Other Essays*. New York, Hartcourt, Brace, Jovanovitch, 1942.

²⁶ DuPLESSIS, p. 103.

NATALIE CLIFFORD BARNEY:
Escritora, feminista e protagonista
ou um fenômeno do século XX

IVONE PESSOA NOGUEIRA

Universidade Federal da Paraíba

O ostracismo onde se encontra a obra feminina em geral, nos vários campos do conhecimento humano, existe apenas nos países do Terceiro Mundo. Afirmo-vos que na Europa, sobretudo em França, esse fato lá não existe.

O fenômeno Barney é comparado a um sol onde em torno dele gravitam planetas representados por mulheres literatas, cientistas e pintoras, e homens também, tais como Paul Valéry e tantos outros, girando em torno da "Amazona". Falarei logo mais deste tema.

Gostaria de começar com um estudo da obra de Barney, pois convém não esquecermos que Barney como fenômeno literário, feminista e protagonista, é assunto de exaustivo trabalho que venho empreendendo há um certo tempo, agora enriquecido com fatos recolhidos em Paris, recentemente, ao lado de Mme. Berthe Cleyrergue, que viveu mais de um século ao lado de Barney, como governanta e secretária, e com a ajuda de certos documentos reservados, da Biblioteca Doucet.

Tudo o que aqui vai ser dito é apenas um resumo de longa pesquisa.

Retornando ao tema da obra literária, podemos dividi-la didaticamente em três categorias:

1. Peças líricas, poemas, romances e teatro.
2. Pensamentos e aforismos.
3. Souvenirs.

Na primeira categoria agrupam-se sobretudo as obras de sua juventude.

a) *Quelques Portraits — Sonnets de femmes* (1900). Poemas em versos, inspirados entre outros por Sarah Bernhardt, pela princesa Troubetzkoy, Diane de Pougy e Renée Vivien.

b) *Cinq petits dialogues grecs* ou *Tryphé*, publicados em 1902.

c) *Je me souviens* — romance inspirado em Renée Vivien, 1904, publicado, porém, após a morte de Vivien!

d) *The woman who lives with me* — 1904. Obra infelizmente esgotada, considerado um dos textos mais emocionantes de Barney.

e) *Acte et entr'actes* — Coletânea de poemas e peças de teatro, entre elas *Equivoque*, peça em dois atos encenada pela primeira vez em 1906, por Marguerite Moreno no papel da Sapho; depois, por Penélope Sikelianos, Eva Palmer e Charlotte Lysès, esta última, atriz do cinema mudo. Entre outras peças desta coletânea destacamos: *Poèmes*, publicado em 1920, éd. Emile Paul, em Paris e em New York por George Doran. E ainda a célebre *Êtres doubles et le mystère de Psyché* ou Como Afrodite seduz Psyché — Uma reescritura da Mitologia.

Na segunda categoria, de Pensamentos e Aforismos, seguem-se *Eparpillements* (1910), *Pensées d'une Amazone* (1918) e *Nouvelles Pensées d'une Amazone* (1939).

Finalmente os “souvenirs et portraits” (recordações e retratos psicológicos). Dentre eles, *Souvenirs Indiscrets* (1960), *Traits et Portraits* (1963) e as célebres *Aventures de l'esprit* onde Barney expõe com maestria uma análise do estilo de Gertrude Stein e de Anna Wickham.

Mencionarei também três outras obras: *The one who is legion*, romance, uma história nascida de conflitos e harmonias do Self, onde os pensamentos, mais que os atos, nos representam. *Accident*, manuscrito redigido em francês, onde

Barney retoma o tema de *The woman who lives with me* de uma forma mais ampliada, considerado pela crítica como o melhor romance de Barney. E, finalmente, *Memoirs of a European American*. Nesta obra existem preciosas informações sobre inúmeros escritores, tais como Paul Valéry, Max Jacob, Aragon, Yourcenar, Anna Wickham, e sobre o dia-a-dia de Barney com a pintora Romaine Brooks.

A Protagonista

Protagonista de obras de inúmeros escritores e artistas em geral, tais como Valéry, Remy de Gourmont, Djuna Barnes, Radclyffe Hall, Colette, Lucie Delarue e inúmeros outros, inspirou também a pintora Romaine Brooks em várias de suas obras. A propósito de Romaine Brooks gostaria de ressaltar que sua obra acha-se sempre exposta no *Museu Nacional de Artes Modernas de Paris*, *Le Petit Palais* e na *Smithsonian Institute* em Washington, onde também se encontram vários objetos pessoais de Natalie Barney. Recentemente, em meados de outubro de 1988, o presidente Mitterrand lançou solenemente um livro-catálogo em edição ricamente ilustrada da obra de Brooks.

Mas quem era Natalie? A Amazona... Nascida em Dayton (Ohio) em 31 de outubro de 1876 e morta em Paris a 2 de fevereiro de 1972, parecia já ter nascido adulta, embora guardasse em si a jovialidade de uma eterna criança. Aos 7 anos já domava seus 'poneys' e também todos em sua volta. Filha de uma família riquíssima, seu pai era presidente da *Barney Railroad Car Foundry* e sua mãe, Alice Park, foi grande pintora. Estudou na França, segundo o costume das ricas famílias americanas.

Foi protagonista do romance *Une Femme m'apparut*, de Renée Vivien, considerado o primeiro manifesto feminista do Século XX. Renée Vivien, em sua curta vida de 33 anos, assim falava de Natalie: "Grave como Hamlet, pálida como Ofélia".

Foi a Valérie Seymour do *The well of loneliness*, de Radcliffe Hall, foi a Dame Musset de Djuna Barnes em *Ladies Almanach* e inspirou várias obras de Colette.

Retornando a Renée Vivien em *Une Femme m'apparut*, além da protagonista Lorely — Vally, é também a San Giovanni que prefacia a citada obra de Vivien, quando, na realidade, é a própria Vivien que prefacia a obra, isto é, é ela a própria autora do prefácio.

Estes “chiasmés” literários foram abundantes na época e citando novamente “The well of loneliness” de Radcliffe Hall, a heroína do romance Stephen Gordon aluga uma casa no 20 rue Jacob que, na realidade, é a residência de Natalie Barney em Paris, Natalie, esta que é também a Valérie Seymour da mesma obra.

Quando Djuna Barnes se inspira em Natalie para sua Dame Musset, Virginia Woolf também se inspira em Vita Sackeville West, e quando duas mulheres geniais tais como Woolf e Djuna Barnes se inspiram em duas outras geniais, nascem duas obras primas tais como *Ladies Almanach* e *Orlando*.

Colette inspirou-se em Natalie na sua série de Claudine e dela dizia — “Não existe serenidade mais cruel que a tua, Amazona”. Sim, a idolatrada sabia guardar uma sensível serenidade ante os elogios e os amores que despertava.

A Feminista

O feminismo de Barney traduz-se numa insaciada fome de igualdade, num desejo de insurreição que provoca a ação e força os acontecimentos.

Dez anos antes de Virginia Woolf, Barney anunciava: “— O Reino patriarcal é uma ameaça ao gênero humano”. Woolf dizia, depois: “Atrás de nós se descortina o sistema patriarcal com a sua nulidade, sua imoralidade, sua hipocrisia, seu servilismo”. (Virginia Woolf, *Trois guinées*, Paris, éditions des Femmes).

Na sua obra *Nouvelles Pensées d'une Amazone* Barney denuncia: “O homem fere a mulher sem decifrá-la”, em jogo

de palavras que, em francês, significa 'déchirer' e 'déchiffrer'. Na mesma obra ela afirma: "a mulher que toma consciência de si mesma impõe suas próprias leis, que o estado social, religioso ou animal não lhe pode absolutamente ditar".

Dezoito anos antes também de Woolf, Barney em sua obra *Accident* já dizia: "O que os homens chamam de amor é o que eles chamam de necessidade que os obriga a se aliviarem através de desejos anônimos, despertados por não importa quem, eu julgo isto uma inferioridade do mecanismo do macho, o que o impedirá de ser um bom amante, aquele amante que as mulheres sonham". Virginia Woolf em *Orlando* dizia: "O amor como os romancistas machos o definem (e que, antes de tudo, falam com grande autoridade?) o amor nada tem a ver com a bondade e a fidelidade, a generosidade ou a poesia: o amor é deixar rapidamente a saia, e nós sabemos tudo o que isto significa."

Em *Souvenirs indiscrets*, Barney afirma: Se a vida deve ser a expressão do Ser e não a sua supressão, eu vos afirmo que vivi plenamente a minha.

Paul Valéry que foi grande amigo da Amazona (trocaram perto de mil cartas) brincava com ela e uma dessas brincadeiras transformou-se numa ironização de um diálogo entre Hércules e uma amazona:

Hércules — Que fazes?

A amazona — Eu penso.

Hércules — Então eu fujo.

Críticos tais como Michele Causse a definem como Amazona, Anjo, Andrógina. Para mim ela continua indecifrável, por mais que dela falemos. Ela é um enigma.

MARIA JUDITE DE CARVALHO: O sujeito-mulher no espaço literário

BENILDE JUSTO LACORTE CANIATO
Universidade de São Paulo

O espaço, nas obras de Maria Judite de Carvalho, parece-me ser preferencialmente sugestivo, uma vez que a Autora não se preocupa com inventários exaustivos, mas com a escolha de alguns traços integrativos da ação ou caracterização das personagens. Em *Os armários vazios*, o cenário do "Museu", descrito com pormenores, assume a voz da personagem (Dora), numa espécie de "metonímia narrativa". Em "Tanta gente, Mariana", a personagem nuclear encontra-se a sós em seu quarto de pensão, espaço exclusivo que lhe favorece as recordações de tantas noites "sem fim", "repletas de fantasmas". Igualmente o quarto da professora de "As sombras" (*Tempo de Mercês*), um quarto "sem mistério", um quarto "de quarenta anos como ela", traz o passado com a família, um passado irreversível.

Mas é, principalmente, o espaço em "As palavras poupadas" que desejo abordar, buscando, através dele, ilustrar o malogro do sujeito-mulher.¹

Como diria Bachelard, "il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime". Em nossa casa, ficam nossas lembranças e nossos esquecimentos, estes alojados em nosso inconsciente. Assim é a casa do passado de Graça:

¹ «As palavras poupadas» é a narrativa que encabeça a obra com o mesmo nome. Esta, responsável pelo prêmio «Camilo Castelo Branco», foi publicada em 1961, e contém mais oito narrativas. Cito este texto, neste trabalho, por P.P.

insinua-se no presente, indicando-lhe o modo de ali viver, pleno de evocações. A volta pode significar que ela aprendeu a “morar” em si mesma, passando sua alma a ser sua morada.²

Em sua casa de ontem e de hoje, Graça sente-se mais próxima do passado. Os lugares por onde passa, os objetos que a circundam não lhe são indiferentes, porém se revestem de sentidos vários. Representando papel importante na construção da narrativa, devem permanecer onde sempre estiveram, facilitando-lhe a busca de motivações e crises mais íntimas. Assim, num primeiro momento, numa ação consciente, Graça compra o aquário que faltava para compor o ambiente do passado. Num segundo, a partir da ação exterior de “ver” o objeto, submerge na corrente psíquica de sua consciência, ou seja, “arrasta-a por secretos caminhos ao Dupont e depois, por um atalho conhecido, às trutas do Royal.” (*P.P.*, p. 22). Suas deslocções pela casa desdobram-se em deslocções pelo pensamento, fazendo surgir, a partir do presente “real”, outros espaços. Era preciso “ver” para a ação ou pretensa ação ter prosseguimento, ainda que subjetivamente:

Na parede, um único quadro, que esse continua, não foi afastado — porquê? —, a camponesa embrulhada num xaile preto, com um cesto nas mãos grossas e vermelhas, inchadas pelo frio.

Tinha frieiras, era tão desagradável. Os seus dedos pareciam chouriços de uma carne rosada, suspeita, deteriorada talvez, quase a estalar a pele. Nem os podia dobrar. Claude pegava-lhe nas mãos sempre geladas, aquecia-as nas suas. (*P.P.*, p. 17).

O salto no tempo e no espaço revela-se pela passagem da voz gramatical (do presente para o imperfeito) e pelo espaço em branco na página. Dissipa-se, então, a lei de causa e efeito, categoria fundamental da realidade empírica, elemento fundamental da narrativa tradicional.

Outros sentidos igualmente se aguçam nas evocações da personagem, de modo a conduzirem o espaço a adquirir mais

² Cf. BACHELAR, Gaston. *La poétique de l'espace*. 4^a ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 18-19.

corpo no texto. Casam-se entre si visões, vozes, perfumes, paladares, sensações táteis que, ao passarem pelo crivo do narrador, se incorporam, como impressões essenciais, ao processo de recuperação de Graça em busca de si mesma. As imagens evocadas tornam-se, assim, mais tangíveis e concretas, na medida em que os estímulos sensoriais sejam mais intensos.

Veja-se:

Os sentidos apuravam-se-lhe dentro do mundo novo, restrito e por isso mesmo muito mais nítido que passara a ser o seu. O quarto. O pedaço de rua que via para além das vidraças. O perfume que a madraستا usava [...] uma essência oriental de flor-de-lótus [...] grosso, enjoativo, pesado, muito persistente. Não era um perfume invisível como todos os seus conhecidos, normal e modestamente aéreo. Tinha forma, a de Leda. E a sua voz também. [...] As vozes que lhe chegavam da sala quando à noite — raramente — havia visitas. As gargalhadas em leque de Clotilde [...] As frases rápidas e inteligentes de Vasco. [...] Os longos discursos do pai, pausados e definitivos. Até os silêncios de Leda que ela adivinhava a beber golinhos de 'Chartreuse' [...] As pessoas que caminhavam de noite, na rua quieta, e lhe diziam, pelo som de seus passos a bater nas pedras do passeio, se chovia ou se o tempo estava seco. (P.P., p. 30-31)

A citação serve para explicitar que à constrição espacial daquele "quarto", destacado em frase nominal, corresponde uma dilatação do tempo subjetivo. Síntese da emoção da personagem, ali se dará a ruptura familiar, permitindo-lhe descobrir o "ponto fixo" de sua vida futura. Aquele quarto, como se fora o aquário com um único peixinho vermelho, permite-lhe expandir de dentro para fora, tal qual a libertação pretendida: sem o pai, sem Vasco, sem Leda. Graça entra em casa com o aquário, mas não o leva na saída, desfazendo-se, igualmente, da própria imagem do medo do encontro, da ansiedade que a deixa sempre dividida, ainda que seja por alguns momentos, enquanto permanece no táxi da libertação.

No mesmo fragmento citado, é digna de nota a equivalência entre os elementos espaciais opostos: o pedaço de rua

versus o quarto; o perfume do Oriente versus a forma e a voz de Leda; os golinhos de "Chartreuse" versus os silêncios de Leda. Ainda, o casamento das várias sensações, que pertencem a registros sensoriais diferentes — a sinestesia —, de que a Autora se vale habilmente, constitui "une ténébreuse et profonde unité", como diria Baudelaire, em seu célebre soneto. As imagens sinestésicas processam-se do campo olfativo para o táctil (perfume "grosso", "pesado", com "forma"); para o visual (não era um perfume "invisível"); para o "auditivo" (perfume com "voz"). Também do campo auditivo para o táctil (as gargalhadas "em leque"). Metáfora afetiva, segundo Cohen, a sinestesia, aqui sugerida pelos sentimentos, pela subjetividade, evoca um universo diferente das sensações em nível do consciente.³

Ainda no mesmo fragmento, o prodomínio da expansão circunstancial, indicada pelos adjetivos acumulados, dilata a frase, prolonga os substantivos, atribuindo-lhes impressões que vão do físico para o psíquico: "Os longos discursos do pai, pausados e definitivos".

Como acentua o narrador em "O aquário", uma das narrativas de *Flores ao telefone* (publ. em 1968), em que a Autora reitera a mesma imagem, aquele fim de tarde dava à personagem

uma estranha profundidade às coisas e ela era simplesmente uma coisa, uma imagem qualquer apagada, a boiar na escura transparência das águas tristes e solitárias de seu aquário pessoal [...] Estava sozinha [...] a olhar para si própria dentro da montra de água onde se exibia para seu próprio regalo. (*F.T.*, p. 105)

Assim também Graça, num fim de tarde, em seu quarto de sempre, recupera seu problema numa "dimensão centrífuga", preferindo vivê-lo ainda que o saiba sem solução. Ali, naquele

³

Cf. COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. de A. Lorenzini e A. Arnichand. São Paulo, Cultrix/USP, 1974, p. 106-107.

espaço, que lhe retém o tempo físico como que comprimido (a história passa-se em menos de seis horas), suas lembranças consolidam-se, tornam-se mais extensas, podendo ela desfrutar

de uma solidão estreita, simples, quase indelével. O mesmo quarto de antes, com os mesmos objetos que ainda ocupam os mesmos lugares, tudo a revelar a existência da personagem: a grande cama Império, a pequena "coiffeuse" com o espelho despolido e quebrado, as duas cadeiras, o tapete de Arraiolos, a mesa.⁴ Tais objetos passam a confirmar suas atitudes do presente, sem oposição ao passado, de tal modo que o leitor vai sendo conduzido à sua decisão final: a fuga do encontro com Leda.

Mas o quarto de Graça lhe dá apenas segurança exterior. A partir dele, vai-se desvinculando da realidade objetiva, ressaltando-se aspectos não restritos à sua exterioridade. E acaba por tornar-se, ao final, verdadeiro espaço "interno", "existencial", que se impõe e mesmo sobrepõe ao espaço exterior, permitindo revelar imagens restritas a seu mundo interior:

O pai tinha entrado no quarto como todas as manhãs. Dava-lhe sempre um beijo do lado esquerdo — que não era o do coração mas o da porta. 'Passaste bem a noite?' e pronto, já tinha partido, mesmo que o seu corpo ali continuasse a estar por mais uns momentos. (F.T., p. 35)

Afastada da curiosidade do mundo, Graça poderá adotar uma visão privilegiada de sua consciência em face do universo de efabulação que a habita. Conferindo maior densidade às suas recordações, o quarto acaba por assumir um sentido unificador dos "eventos mentais" (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências), que gravitam em torno de sua mobilidade efetuada no plano subjetivo.

Parece-me, portanto, que o espaço se traduziria por uma linguagem simbólica, conduzindo a personagem a um passado que busca viver outra vez. O "fauteuil" de Vasco, o aquário de Leda, o estirador do pai seriam todos fontes de que ela dispõe para a marcha do pensamento. Veja-se por exemplo:

⁴ Cf. BUTOR, Michel. O espaço no romance. Em seu *Repertório*. Trad. por Leyla Perrone-Moysés. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 39-46.

[...] Graça senta-se no braço redondo do 'fauteuil' de Vasco, a senti-lo partir e sem fazer um esforço, por mais pequeno, para o reter. [...] Ficou sozinha com o "fauteuil" que continuará a ser pelos séculos dos séculos o 'fauteuil' de Vasco. Estende o braço direito por detrás de umas costas que não existem e a mão fica-lhe aberta, quieta, como se contornasse o ombro de alguém. Onde estará Vasco? Estará mais gordo? Terá cabelos brancos? Como será?

Naquela noite trouxera consigo o seu belo e sereno perfil de medalha, um fato cinzento de bom corte, um colete de camurça verde. Graça atirava a cabeça para trás e via-lhe o cabelo pesado, compacto, em dois tons de castanho, que encaracolava quase até à nuca. (P.P., p. 59)

As deslocações pela casa do presente adquirem força porque incitam a memória, de forma que os espaços do passado, percorridos pelo pensamento, integram o atual. No momento em que Graça deixa a casa pelo táxi, não há mais espaços a percorrer. Sem os objetos do passado, no presente, sente-se flutuar, livre, sem destino. Espaço "aberto", motivo de começo e fim da narrativa (cf. p. 10-11 e 79), o táxi, verdadeiro espaço "circular", integra-se subjetivamente na personagem, revelando-lhe o caráter instável e precário de sua realidade interior, com duração de cinco ou dez minutos.

Também o peixinho vermelho do aquário desfruta de uma ausência de cenário, triste, "quase confrangedora", tal como o mundo interior de Graça, do qual foram desligados os laços, as forças de coesão apagadas e as formas quase desvirtuadas. O aquário, no entanto, é imprescindível para que ela possa integrar-se naquele universo "aquático" de sombras, por uma breve tarde. Ao sair de casa, contudo, não o levará consigo, pois se liberta da imagem reiterada de si mesma, decidindo-se personagem, veiculando sua própria consciência. Tal procedimento verifica-se especialmente na utilização dos dêiticos que, pela melhor opção, a de não encontrar a madrasta. O espaço da casa de antes e do atual, absorvido pelos vários sentidos de seus objetos, acaba por traduzir o seu "cansaço", a sua ansiedade, completando a personagem. Ligados necessaria-

mente às suas experiências, tais objetos não podem ser excluídos daquela casa, uma vez que são os verdadeiros instrumentos de sua atividade anterior e atual. Atividade, não só quanto à visualidade, mas também quanto aos demais sentidos, que redobram o seu poder de sugestão.

O narrador, por sua vez, mantém a "focalização interna", descrevendo e analisando o que se passa na interioridade da usados com vigor para a representação plástica, estabelecem com o sujeito enunciador a relação espacial abarcada pela visão "com". "Mostrar" no espaço é, sem dúvida, muito mais autêntico.⁵ Assim, situando as personagens do passado em seus lugares de sempre, o narrador busca visualizar um quadro estático que, psicologicamente, pode transformar-se em percepção concreta, em representação espacial mais eficaz. Observe-se, por exemplo, este fragmento:

Aquele é o seu lugar / de Graça / de sempre, com as costas voltadas para a porta. À direita, ficava o pai; em frente, Leda. Atrás de si, quase encostada ao espaldar da cadeira, a criada que servia à mesa. (P.P., p. 25) (Os grifos são meus).

Ao encerrar, diria que Graça se desloca pelos espaços pretéritos em busca de aspectos que conferem maior densidade às suas recordações. Os objetos do presente, aparentemente circunstanciais, pouco a pouco se vão revelando indispensáveis à matéria diegética, relacionando-se com cada episódio, amoldando-se com cada personagem. Assumindo verdadeira função focalizadora, pelas relações densas e tensas com as demais categorias, o espaço acaba por colaborar, com eficácia, para ilustrar o malogro do sujeito-mulher, cujo isolamento se consagra nas linhas finais da narrativa:

Um táxi com luz verde retarda o andamento, pára junto dela. Graça abre a porta e lança-se para dentro dele, encolhe-se toda a um canto.⁶ (P.P., p. 79)

⁵ HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. por Margot P. Malnic. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 88-94.

⁶ *As palavras poupadas*. 3ª ed., Lisboa, Seara Nova, 1973.

MULHERES EM TEMPO GERÚNDIO

MARIA DE LOURDES MARTINS DE AZEVEDO SOARES

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Quem esteve junto não esquece que o choro e a gargalhada legítimos estão na busca acaso cega e azelha do que é justo e fraterno e tão para todos quanto possível, que outros homens e outras mulheres novíssimos somos todos nessa lembrança do exercício do querer conjunto à escuta de todos, amor público — o *estar político* sempre e sempre adiado.

MARIA VELHO DA COSTA

Este trabalho¹ partiu de um encontro de vontades — a do narrador de *Levantado do Chão* e a nossa — e corresponde, de certa forma, às voltas para o mote que ele mesmo nos deu, quando decidiu falar “cada vez mais de mulheres”, anunciando “que os tempos vêm aí” (LC, 183-4). Saímos então à procura de outras vontades, em outros romances de Saramago. E lá

* COSTA, Maria Velho da. *Cravo*. Lisboa, Moraes, 1976, p. 32.

¹ O presente estudo corresponde à sétima parte (conclusão) da Dissertação de Mestrado defendida em 23/12/88 na PUC/RJ, intitulada *Mulheres em Tempo Gerúndio*, na qual analisamos as seguintes obras de José Saramago: *Levantado do Chão*. 7ª ed. Lisboa, Caminho, 1980; *Memorial do Convento*. 16ª ed. Lisboa, Caminho, 1982; *Manual de Pintura e Caligrafia*. 3ª ed. Lisboa, Caminho, 1983; *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. 6ª ed. Lisboa, Caminho, 1984; *Deste Mundo e do Outro*. 2ª ed. Lisboa, Caminho, 1985; *A Jangada de Pedra*. Lisboa, Caminho, 1986; *A Bagagem do Viajante*. 2ª ed. Lisboa, Caminho, 1986; *A Segunda Vida de Francisco de Assis*. Lisboa, Caminho, 1987. Citar-se-á por essas edições no corpo do trabalho, através das abreviaturas LC, MC, MPC, RR, DMO, JP, BV e VFA, respectivamente, seguidas da indicação das páginas.

estavam as vontades que procurávamos, nuvens escuras, densas, que pareciam respirar. Com elas, e não com as vontades resig-nadas ou conformistas, hão-de-se levantar os mortos e os vivos e há-de voar outra vez a passarola. Por essa razão, não nos detivemos nas donas clemências, que, entre a esmolinha das quartas e dos sábados e as mesmíssimas conversas com os padres agamedes, asseguram a manutenção da pobreza (na caridade servida em doses homeopáticas) e a continuidade dos tempos da conformação. Calamos intencionalmente o seu dis-curso, sem que haja nesse calar sinal de consentimento, mas apenas porque já o sabíamos de cor. Dele falamos o suficiente para que melhor se visse o levantar de outras vozes, pois é precisamente contra esse conformismo malsão e esterilizante, como a repetição desses nomes e dos radicais *-berto* evidencia, que se multiplicam as falas no latifúndio.

O que nos moveu (e comoveu) nessa viagem de leitura e escrita foi o tempo das perguntas, fazendo de nossa inquie-tude trabalho de lançadeira. “Era um tão grande perguntar e nem tudo ficou escrito. Porque era porque sim. Um ir prati-cando e ir sabendo”.² E entre o que não ficou escrito, não podemos deixar sem menção, ainda que de forma breve, a presença desse modo saramaguiano de ver as mulheres na personagem Pica, que ajudará Francisco/João no traçado de uma nova bio-grafia (VFA, 131-2), e na Lena da crônica “No pátio, um jardim de rosas”. Essa Lena “é como o sabem ser as mulheres, desafiadora”, decidida, “consciente do quanto arrisca” com a sua coragem de escrever, em vermelho maiús-culo, “uma afirmação de amor atirada contra o alheamento da cidade” (BV, 99-101).

No *Manual de Pintura e Caligrafia*, percorremos com H. os caminhos da desaprendizagem do marialvismo, para então, com a assunção do ser político, chegarmos até M. e o nascimento da palavra amor (à mulher, à escrita, à pátria). Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, mergulhamos numa atmosfera densamente poética e fantasmal. Entre túmulo e

² COSTA, M. V. *Op. cit.*, p. 32.

berço, o texto nos propõe, como *LC*, falar primeiro da morte para dar ênfase à vida. Relativizadas as fronteiras entre poesia e prosa, morte e vida, ao contrário do que se poderia pensar, o fantasma assustador não é Pessoa — que morto embora, e enterrado nos Prazeres, circula como presença viva no texto —, mas o império do medo que ressuscita o fantasma inquisitorial e “esteriliza os abraços”.³ Muitos são, pois, os espetáculos do mundo que Marcenda, por enquanto, não pode aplaudir (“por que não pode ou por que não quer”? — *RR*, 129). E Lídia, com seu corpo em mudança, “o seio e o ventre descobertos, o púbis retraído apenas, como se reservasse um grande segredo” (*RR*, 355-6), sabe que guarda dentro de si, no limiar tênue do por ora inaudível e invisível, a semente fecunda da palavra. Por isso, já em ritmo de espera do que há-de vir, ela própria como a terra movente, não se assusta com o tremor de terra e, serena, diz sorrindo a Ricardo Reis: “acho que estou grávida” (*RR*, 353-4). Com *LC*, na dura e lenta aprendizagem da transformação, acompanhamos o percurso-processo da energia contida, que se agiganta durante gerações, e enfim explode em direção à luz do dia levantado e principal. Luminosidade já assinalada pelo narrador, quando assume a sua preferência — contrariando inclusive a do avô João — e oposta no nascimento de uma menina. Assim, João Mau-Tempo não morre sem ver “a luz branca que entra” pela porta aberta (*LC*, 348). Por isso dissemos “Maria Adelaide foi às flores. Foi sozinha à frente, mas não está só”: com ela estão mortos e vivos, todos que “fizeram o feito” (*LC*, 364), pois que, com seus olhos que se abrem para ver a luz, com o mau tempo que se levanta, a porta do futuro fica aberta. No *Memorial do Convento*, aprendemos a ouvir o som expansivo do cravo, chamando por outros sentidos. “Ah, cravo ainda, para sorrir: a vibração de câmara lavrada do outrora bem temperado, pré-piano”.⁴ Fascinante cravo, que nos devolve a vontade de

³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião*. 2 vol. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1983, v. 1, p. 71.

⁴ COSTA, M. V. *Op. cit.*, p. 12.

Blimunda, pois quem, senão essa mulher de raça gerúndia, que ousa navegar “com vento tão contrário” (*Lus.* VII, 78, v. 6), poderia recolher e manter de pé tantos sonhos e vontades de poder ser? Em seguida, embarcamos numa jangada, que é de pedra, mas flutua; que parece vogar ao acaso, em aventura picaresca, mas sabe muito bem para onde ir; que “não pode mover-se, e apesar disso, move-se” (*JP*, 301). Também o conteúdo não pode ser maior que o continente, mas o gesto de Maria Guavaira afirma o contrário, ao destecer, sem diminuir, o velho pé-de-meia, avolumando, mais e mais, a nuvem do fio azul. E vimos que Joana Carda não se enganara ao sentir vivo, “como se ele fosse toda a árvore de que tinha sido cortado” (*JP*, 148), o pau seco com que riscou o chão. Não há razão, pois, para não acreditarmos ser possível, como ocorreu com a árvore na secura do deserto, da velha terra renascer a nova gente. E no ser “futurível”, a viagem continua. “Os homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino” (*JP*, 330).

M., Maria Adelaide, Marcenda, Lídia, Blimunda, Joana Carda e Maria Guavaira foram algumas das mulheres-personagens que estudamos nos cinco romances. E no olhar que privilegiamos — mulheres doadoras de sentido, que aprendem/ensinam a questionar, a recusar, a levantar a voz, a olhar o futuro de frente —, a palavra que pode ligá-las, através dos tempos, modos de ser e textos tão diversos, não é certamente “esta palavra esperança” — com todas as implicações dela decorrentes na cultura portuguesa. “Os não conformados têm uma palavra mais enérgica: vontade” (*DMO*, 151-3). Embora não se pretenda erigir modelos, nem tampouco sublinhar pontos de chegada, talvez seja Blimunda a personagem mais próxima da capacidade de ação dessa palavra. Palavra-chave — e não mágica, note-se bem —, nome-referência, como o gerúndio Blimunda, pela semente viva que contém o germen da Revolução permanente, capaz de levantar o corpo individual, social e político.

Acompanhamos essas mulheres, que saem determinadas dos bastidores e entram ativamente em cena, procurando obser-

var como se situam em relação aos lugares densamente marcados pela cultura para o encontro do masculino e o feminino: o amor e o enquadramento familiar. E verificamos, por um lado, a resistência das personagens às tentativas de institucionalização da relação a dois e a recusa a deixar que outros controlem seu corpo ou suas idéias. Assim, a par da consciência política emergente, assumem a iniciativa amorosa, beijam e amam seus homens quando assim o desejam, decidem se querem ter ou não filhos. Por outro lado, é inegável nesses romances a força afirmativa do amor, que resiste a diversas intempéries, por vezes refugiando-se em precárias clareiras, como a que guarda em seu segredo a passarola; por vezes contaminado pelos gérmens da morte, mas fazendo o jogo do morto/vivo, como a crisálida que palpita de vida latente, aguardando o momento de ver a luz e voar, para além do tempo encoberto. Não vai aqui uma boa dose de idealização de nossa parte? Talvez, mas será porque acreditamos na fértil umidade da saliva, capaz de transformar um malmequer em “bem-te-quero”; porque vislumbramos com M. os horizontes das Portas do Sol; porque acreditamos que não é possível viver sem o excedente utópico de que falou Ernest Bloch, ou ainda sem o sonho do verbo amar. Se assim fosse, não precisaríamos de poetas que afirmassem a árvore renascida no deserto estéril; tampouco precisaríamos do olhar prospectivo de Blimunda, que, apesar do tempo inquisitorial, caminha em frente e vê ao longe o Sol que sabe que existe, apesar de todos *apesar de*. E se não existir, como disse outra Lídia (a de Teolinda Gersão), haverá sempre quem o crie, como ao amor, ou o invente, como à vida.

A questão do amor nos levou, então, a estender a sua amplitude ao amor pátrio, ao amor político. Nas palavras de Eduardo Lourenço, “nenhum povo pode viver em harmonia consigo mesmo sem uma imagem positiva de si”.⁵ Na construção dessa “imagem positiva” — e não “imagem-irreal” — situa-

⁵ LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. 2ª ed. Lisboa, Moraes, 1982, p. 6 (grifos do autor).

mos o papel atribuído à mulher na imaginação ficcional de Saramago. Na aprendizagem *com* o feminino, no investimento erótico-afetivo em um novo modo de *conviver* a dois — que se amplifica em direção ao querer coletivo —, verifica-se um dos não muito freqüentes, mas possíveis casos de “amores felizes”, como o são os que são capazes de se adequar ao objeto amado, revertendo o amor pátrio, agora com emprego,⁶ na escrita de uma pátria-construção coletiva, ação do trabalho das *vontades* concertadas. Empreendendo a dissolução de algumas formas ressentidas do “ser português”, a ficção de Saramago faz com que, como Baltasar ao conhecer Blimunda, esqueçamos de sentir *saudades* e aprendamos o poder da palavra-ação: *vontade*.

⁶

Ibidem, p. 99 e 102-3. Aludimos às observações de Eduardo Lourenço sobre a geração de 70, cujo «amor foi no mais alto grau da espécie dos *amores infelizes*, como são todos que não se adequam ao objecto amado» e à expressão «amor pátrio sem emprego», conforme o ensaísta situa a relação de Eça com a realidade nacional.

POESIA AFRICANA, EM FEMININO

LAURA CAVALCANTE PADILHA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cantar com nossa voz é indispensável para a harmonia do mundo. Cabe aos artistas encontrar as formas adequadas ao nosso canto.

AGOSTINHO NETO ¹

A palavra de ordem do poeta e líder angolano revela uma das principais marcas do projeto de reafricanização literária: a busca de “formas adequadas” à expressão artística. Tal questão tangencia outras como a da língua de expressão do texto (se a portuguesa, se as nacionais); a da procura de rituais percebidos pelo imaginário como correspondentes aos africanos de origem; a do deslocamento do eixo simbólico da Europa para a África, etc.

Para que se fizesse possível a reconstrução da identidade que a dominação do colonizador tentara esfacelar, tornava-se necessário afirmar a diferença da africanidade, assumindo-a plenamente. O *outro* só poderia ser vencido se os “naturais” se organizassem na defesa do *mesmo* desta diferença.

No quadro mais amplo de subversão que se começa a articular de forma mais decisiva nas décadas de 50 e 60, a literatura busca procedimentos temáticos e/ou composicionais através de que se venha a consolidar a descolonização também no nível estético. Isso me parece explicar certos clichês posteriormente instituídos pela crítica daquelas literaturas africanas de

¹ *Mensagem*. Lisboa, 5/6:49, 1960.

língua portuguesa, como: literatura de combate; literatura revolucionária; literatura de gueto, etc.

Percebo que a forte marca de contextualização das literaturas em tela tem uma explicação dentro do próprio universo estético africano, mais especificamente em uma forma de manter o texto, seja no espaço da oralidade, seja no da escrita. Tudo se liga ao peso da *palavra*, nunca gratuita naquela estrutura simbólica. Dizer é ali quase sinônimo de transformar. A palavra africana é como o lápis alquímico: transforma pedra em ouro ou, em outras palavras, o homem velho no novo, pelo encontro com o sentido da perfeição.

É natural, pois, que, no momento de tomada de consciência da necessidade de libertação e da certeza de que ela não viria sem luta, a palavra se acumpliciasse com esta necessidade e esta certeza que passam a ser o centro do desejo de transformação e, logicamente, o núcleo temático das produções literárias das três décadas anteriores à independência.

Toda esta longa introdução faz-se necessária para que se possa situar a escrita feminina nas décadas referidas, bem como o seu acumpliciamiento explícito com o drama do colonizado e com a denúncia do escatológico quadro de miséria e abandono do povo africano. Vê-se que, no *corpus* das cinco literaturas — Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé/Príncipe —, tal produção fica aquém da masculina em termos quantitativos, não se dando o mesmo em termos qualitativos. Em especial merecem relevo a escrita de Alda Lara (Angola), Alda do Espírito Santo (São Tomé/Príncipe) e Noémia de Sousa (Moçambique), cujos textos servem como base das reflexões ora aqui apresentadas.

Mesmo uma leitura superficial e ingênua da produção das três poetisas logo revela o acumpliciamiento referido e ainda que os textos se mobilizam, no sentido de articular uma fala antecipadora da nova África que se deseja construir. Tornam-se chaves, então, significantes como “chamado”, “consciência”, “liberdade”, “sonho”, “esperança” e “humanidade”, dentre outros. Estelaramente começa-se a apontar um novo caminho e a palavra cumpre sua destinação africana. Anuncia-se ser

possível uma nova cosmologia, pelo renascer do homem também novo. Outro jogo alquímico:

É tempo companheiro!
Caminhemos...
Longe, a terra chama por nós
e ninguém resiste à voz
da Terra...

(Alda Lara, *Rumo*)

Ai o meu sonho...
Ai a minha terra moçambicana erguida
com uma nova consciência digna e amadurecida.

(Noémia de Souza, *Se este poema fosse...*)

É a chamada da humanidade
cantando a esperança
num mundo sem peias
onde a liberdade
é a pátria dos homens...

(Alda do E. Santo, *Onde estão os homens caçados neste vento de loucura*)

Dá-se, nos poemas que se encontram em *No reino de Caliban*, antologia organizada por Manuel Ferreira² e utilizada no presente ato de leitura, aquela mobilização do corpo, em especial da voz, para a luta que, segundo Michelle Perrot,³ é a marca principal da intervenção feminina. Servem como ilustração emblemática disso os versos que seguem de Alda Lara:

Dentro de mim
é que trago
a voz que não se cala,
e a força
que não mais se apaga...

(*Maternidade*)

²

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban*, 3 vol. Lisboa, Seara Nova e Plátano, 1975, 1976 e 1984.

³

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

Representando, pela mediatização da linguagem, tal voz e tal força, os sujeitos da enunciação procuram recuperar a África-origem, convidando todos para o regresso simbólico à grande terra-mãe, seiva realimentadora por excelência. Isso justifica que o eu-lírico se projete como plenamente identificado a esta terra, mostrando-se ambos fragmentados e à espera de uma ansiada reconstrução. Assim se re(a)presenta o sujeito da enunciação em “Se me quiseses conhecer” de Noémia de Souza:

Ah, essa sou eu:

órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
boca rasgada em feridas de angústia

(...)

corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
pelos chicotes da escravatura...

Torturada e magnífica

altiva e mística,

África da cabeça aos pés

— Ah, essa sou eu...

Ao se identificarem, pelo feminino, o eu-lírico e a terra, soltam-se as amarras da memória e se volta a um passado que o tempo de silenciamento segmentara em oprimidos e opressores. Nesse processo de recuperação do vivido, surge a ilha temática da infância, mostrada como tempo apenas regido pelo princípio de prazer, como se vê em *Poema da infância distante*, de Noémia de Sousa. Nele, aquela mesma infância se descreve como:

solta e feliz

meninos negros e mulatos, brancos e indianos,

filhos de mainato, de padeiro,

do negro do bote, do carpinteiro

vindos da miséria do guachene

ou das casas de madeira dos pescadores,

meninos mimados do posto

meninos frescalhotes dos guarda-fiscais da Esquadriha

— irmanados todos na aventura sempre nova.

Mas a infância não se mostra apenas como tempo desierarquizado e prazeroso, mas se faz também metáfora do abandono, fome e miséria. Escuta-se, desse modo, terna e entristecida a voz de Alda do E. Santo cujos versos dizem:

e canta, baía minha,
os ventres inchados
da minha infância,
sonhos meus, ardentes
da minha gente pequena
lançada na areia
da praia Gamboa, morena
gemendo na areia
da Praia Gamboa.

As crianças ajudam a dar cores mais sombrias ao quadro escatológico que, em primeiro plano absoluto, traz a face dos despossuídos. Estes, sempre objetos de uma história predatória, se fazem os privilegiados sujeitos do enunciado poético. Diz a mesma Alda do Espírito Santo:

É assim que eu te falo,
meu irmão contratado numa roça de café
meu irmão que deixas teu sangue numa ponte
ou navegas no mar, num pedaço de ti mesmo
em luta com o guandú.
Minha irmã, lavando, lavando
p'lo pão dos teus filhos
(...)
minha irmã conformada
vendendo-se por uma vida mais serena.

(No mesmo lado da canoa)

Algumas figuras de mulheres se fazem, nesse jogo de sombras, as actantes privilegiadas do drama da dominação. Aparecem, assim, a ama negra tão cantada por Alda Lara, as prostitutas de Maputo, chamadas de “moças das docas” por Noémia de Sousa e/ou as lavadeiras e vendedoras de peixe, nos poemas de Alda do E. Santo. Todas arreadas pelo peso

da vida e da destinação histórica injusta. Cito versos das poetas:

Pela estrada desce a noite
Mãe-negra desce com ela...
Nem buganvílias vermelhas,
nem vestidinhos de folhas,
nem brincadeiras de guisos
nas suas mãos apertadas.
Só duas lágrimas grossas
em duas faces cansadas.

(Alda Lara, *Prelúdio*)

Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis,
rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool,
voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba,
ao seu sabor do caril de amendoim,
e ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável...

(Noémia de Souza, *Moças das docas*)

Mamã tua, menino
na luta da vida
(...)
menino pequeno no dorso ambulante
(...)
na longa espera, duma perna inchada
Mamã caminhando com o peso da vida
Mamã caminhando p'ra venda do peixe

(Alda do E. Santo, *Para lá da praia*)

Não há a preocupação de recortar, nos poemas, um eu-lírico marcado pela linguagem como um feminino. Na antologia citada, só em 25% dos textos transcritos das três autoras há a feminilização explícita dos sujeitos que falam poeticamente. As vozes se dizem e redizem como africanas, não deixando manifestos os traços genéricos distintivos. Assim, só um dos oito poemas da santomeense está marcado como feminino; nos da angolana, três em dez e nos da moçambicana, quatro, também em dez.

O coletivo prevalece sobre o individual e toda a busca se dá no sentido da construção de uma nova humanidade. Usando uma metáfora do mesmo Agostinho Neto, era preciso que, pela escrita feminina, se encontrasse o luminoso “caminho das estrelas” onde esta mesma humanidade começasse uma outra história, junto a todos os homens, de todas as terras. Eis o sentido do sonho do eu-lírico que se diz em *Em torno da minha baía*, de Alda do E. Santo:

Eu queria ver à volta de mim
(...)
uma legião de cabecinhas pequenas,
à roda de mim
(...)
pintando na grande tela da vida
uma história bela
para os homens de todas as terras

Também Noémia de Sousa, no poema *Deixa passar o meu povo*, vai buscar, no continente americano, ressonância do desejo de libertação do homem negro:

Mas as vozes da América remexem-me a alma e os nervos
E Robeson e Marian cantam para mim
spirituals negros do Harlem.
“Let my people go”
— oh deixa passar o meu povo
deixa passar o meu povo —

Com o povo que deseja ver *passar* de um lado para o outro da História, as vozes femininas tentam entrelaçar os fios da esperada libertação. O corpo torturado, mas mesmo assim, ativo, aposta na transformação da pulsão da morte em pulsão de vida. Mobilizadas, tais vozes reafirmam-se como sujeitos de um processo de transformação em que a pedra se fará ouro. Por isso, elas se apropriam da letra, pois escrever é uma forma de dizer *presente* à luta, com o texto gritando a força da indignação do silenciado que usa das armas do silenciador, para procurar silenciá-lo também. O canto que

então se canta é o *canto novo* que anuncia aquela *nova humanidade*.

Fecho com Alda Lara que resume o processo ao afirmar, em *Círculo*, a necessidade de *cumprir o sonho*:

Todo caminho é belo se cumprido.

Ficar no meio é que é perder o sonho.

É deixá-lo apodrecer, no resumido círculo, da angústia e do abandono.

UMA BIBLIOGRAFIA DE E SOBRE CLARICE LISPECTOR

GLÓRIA MARIA CORDOVANI

Universidade de São Paulo

Ao elaborarmos uma "Bibliografia de e sobre Clarice Lispector" temos, como pretensão maior, o objetivo de juntar num único volume dados referentes a uma *Fortuna Crítica* de Clarice Lispector, para acesso a consulentes leigos e especializados na prosa de ficção da escritora.

Tal empenho derivou-se, de um lado, do fato de termos guardado recortes jornalísticos referentes à autora desde a década de 60, a princípio por interesse pessoal a respeito do que pensavam os críticos sobre sua produção literária; posteriormente, por termos verificado o trabalho exaustivo feito por um grande número de pessoas, na tentativa de consulta ao enorme acervo de documentos críticos publicados em periódicos existentes nas diversas Bibliotecas acadêmicas e públicas.

A tarefa de coleta de dados e reunião de resenhas, artigos, ensaios, dissertações de mestrado, teses, livros e publicações especiais sobre a escritora data de 1985, ano em que iniciamos o trabalho de levantamento em todas as revistas acadêmicas disponíveis na *Biblioteca de Letras da USP*, *Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros*, *Biblioteca da PUC*, e *Fundação Carlos Chagas*, onde encontramos quantidade razoável de documentação de interesse.

Em seguida iniciamos a correspondência ininterruptamente enviada a professores do Brasil e do estrangeiro, a editoras, Bibliotecas Acadêmicas e públicas e arquivos de jornais.

As cartas que recebemos contendo textos sobre Clarice Lispector nem sempre traziam as informações bibliográficas corretas, o que nos levou à revisão dos fichários das entidades bibliográficas, para conferências dos dados. Tivemos oportunidade de merecer, nesse trabalho, colaboração extraordinária das bibliotecárias, principalmente do *IEB* e da *Fundação Carlos Chagas* e de outras pessoas empenhadas nesse propósito.

Este trabalho já teve uma primeira etapa realizada: a publicação da crítica referente à obra *A Paixão segundo G.H.*, editada sob organização do Prof. Benedito Nunes na coleção "Archives" (Paris — Archives, Brasília — CNPq, 1988).

No momento, continuamos este trabalho tendo por objetivo a reunião de toda a fortuna crítica referente à obra de Clarice Lispector.

Por isso insistimos, mais uma vez, em solicitar a colaboração de todos no sentido de que nos enviem informações de interesse a este trabalho.

Esperamos ter condições de preparar a leitura e fichamento dos documentos referentes à obra de Clarice Lispector, analisando cada um dos estudos críticos e, dessa forma, organizando a *Bibliografia Crítica* comentada que colocaremos à disposição dos interessados, para consulta, tão logo esteja o trabalho terminado.

FORMAS INDAGATIVAS NA INTERAÇÃO HOMEM-MULHER *

ELIZABETH MARCUSCHI

Universidade Federal de Pernambuco

JUDITH CHAMBLISS HOFFNAGEL

Universidade Federal de Pernambuco

Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem...

CLARICE LISPECTOR

1. Introdução

Nos primeiros estudos sobre a fala feminina, a tônica das análises sugeria que a fala da mulher era inferior à do homem (cf. Jespersen, 1950 : 248). No geral, essas investigações restringiam-se aos aspectos lexicais e sintáticos. Estudos mais recentes, como salienta Schmidt (1988 : 7), ocupam-se com "indagações sobre a influência da variável sexo no comportamento comunicativo e interacional, ou seja, com questionamentos de uma sociolinguística orientada para a análise da conversação".

Este tipo de proposta apresenta, no entanto, dificuldades metodológicas que ainda exigem solução; por um lado faz-se necessária uma análise minuciosa e cuidadosa com controle das variáveis, o que impede o tratamento de um *corpus* muito

* O presente trabalho traz resultado parcial da pesquisa que as autoras vêm desenvolvendo sobre o tema «*Linguagem e Sexo: O Modo Feminino de Falar*», financiada pela Fundação Carlos Chagas.

extenso. Por outro lado, para uma generalização maior necessita-se de uma quantificação representativa. Assim, concordamos com Schmidt (1988 : 25) quando lembra que “os resultados até hoje alcançados pela lingüística feminista devem ser entendidos mais como teses que precisam ser retomadas e testadas em análises futuras”.

Jespersen (1950), comumente citado como um clássico no tocante aos estudos sobre a linguagem feminina, constata, no capítulo intitulado *A Mulher* (1950 : 237-254), que a fala da mulher é mais primitiva que a do homem tanto no nível sintático quanto no lexical. Além disso, segundo ele, as mulheres possuem um vocabulário mais pobre e não são conseqüentes em seus raciocínios, deixando-os, na maior parte das vezes, incompletos (1950 : 250). As investigações de Jespersen não podem ser consideradas científicas *stricto sensu*, pois se basearam principalmente em intuições, observações e exemplos da literatura, isto é, da língua escrita.

Contudo, algumas observações de Jespersen são consideradas procedentes por muitos dos estudos recentes sobre linguagem e sexo. Entre elas está a de que não se pode postular uma *língua da mulher*, mas características lingüísticas típicas encontráveis no âmbito de um estilo de fala feminina.

Neste trabalho queremos investigar um desses aspectos, ou seja, o problema aqui denominado *formas indagativas*. Trata-se de identificar formas indagativas típicas da interação face a face e sua freqüência, tendo por base a variável sexo. No item 2 apresentamos alguns aspectos metodológicos desta análise fundamentando o sistema de classificação das formas indagativas e a metodologia do tratamento dispensado ao tema. Na seqüência desta introdução trazemos algumas observações gerais sobre a questão de *linguagem e sexo* sem a pretensão de maiores detalhes (para maior aprofundamento da questão cf. J. Hoffnagel e E. Marcuschi, 1988).

Entre os primeiros trabalhos com abordagens mais detalhadas das especificidades da *fala feminina* estão os de Lakoff (1973 e 1975). Neles a autora descreve a fala das mulheres americanas de classe média recorrendo à sua própria intuição

para a análise dos dados (1973 : 46) . Antecipando-se às possíveis críticas a este procedimento metodológico, a autora justifica sua postura afirmando que toda análise é, até certo ponto, introspectiva, na medida em que o pesquisador se debruça interpretativamente sobre dados que coleta (1973 : 46) .

Agindo com cautela, Lakoff pondera que “there is no syntactic rule in English that only women may use” (1975:53) . Contudo, algumas características lingüísticas são de uso preferencial na fala feminina (1973 : 49 ss) . Entre estas, Lakoff aponta as seguintes:

- uso de adjetivos vazios, tais como *charming*, *adorable*, *lovely*, *divine* etc.;
- entoação interrogativa, mesmo em afirmações; uso constante de “*tag questions*” como no caso de “*sure is hot here, isn't it?*”
- uso de formas de polidez, deixando a decisão aberta, não impondo a opinião ou ponto de vista como em “*won't you close the door?*”

Além disso, Lakoff constata como traço discursivo característico das mulheres o fato de elas não contarem piadas nem dizerem palavrões com a mesma freqüência que os homens.

Não obstante os estudos de Lakoff terem sido alvo de críticas enérgicas por parte de vários autores (cf. Crosby, 1977; Fishman, 1978; Kramarae, 1981 entre outros), eles impulsionaram decisivamente os trabalhos sobre a fala feminina e suas teses passaram a ser objeto de investigações em outras línguas. Exemplo disso são os trabalhos de Troemel-Ploetz (1982 e 1984) para a língua alemã. Nestes a autora discute:

- a) o sexismo na língua alemã e
- b) as diferenças específicas atribuíveis ao sexo na fala do homem e da mulher.

Em *a* Troemel-Ploetz comprova para o alemão constatações feitas no inglês (1984 : 101 ss), observando que o gênero masculino predomina na língua alemã como norma, sendo o feminino o desvio. Em *b* a autora defende a posição de que os homens dominam o processo da comunicação, cabendo às mulheres adaptar-se (Cf. a respeito a ilustrativa análise de Schoenthal, 1985).

Fishman (1984 : 127-140), analisando materiais em língua inglesa, constata que as mulheres desempenham atividades típicas de apoio ou sustentação conversacional (do turno ou da própria interação), cabendo aos homens o controle e a introdução dos tópicos. Assim, no esforço de ser bem-sucedida, a mulher recorrerá a algumas estratégias conversacionais no inglês americano, com as seguintes características:

— *uso de formas indagativas três vezes mais do que os homens*. Cerca de 1/3 dessas formas têm o formato de *tag questions*. Para Fishman, diversamente do que para Lakoff, as mulheres recorrem com freqüência a formas deste tipo por desempenharem elas um papel interacional relevante, ou seja, manterem a interação em andamento. Por outro lado, na fala feminina predominam indagações estereotipadas como “*sabe da última?*” ou “*sabe de uma coisa?*” (cf. Sacks, 1972 : 342-344), como solução metódica para a garantia da atenção do interlocutor e retorno do próximo turno;

— *início de turno com enunciados do tipo “isso é realmente interessante”*. Por não contar automaticamente com o interesse dos homens para sua opinião, a mulher buscaria estabelecer este interesse por si própria;

— *uso freqüente de marcadores de forma indagativa do tipo “sabe?”, “entendeu?”, “não é verdade?” e outros*. Segundo Fishman esta é uma estratégia de assegurar o próprio turno e invocar a atenção do ouvinte de forma explícita. Quanto mais longo o turno, maior a incidência desses marcadores.

Sem entrar no mérito da validade empírica dessas constatações e muito menos na função a elas atribuídas, nota-se que entre os recursos que caracterizam a fala feminina na seleção

de estratégias interacionais estão as formas indagativas. Daí nosso interesse em investigar o que de fato ocorre em língua portuguesa em relação a este fenômeno.

2. Aspectos metodológicos da análise

As autoras deste estudo desenvolvem, no momento, uma pesquisa sobre a linguagem feminina em que procuram identificar características que possam demarcar os estilos de fala masculino e feminino. A base empírica daquele projeto é constituída por um *corpus* composto de dois conjuntos de dados:

1) aproximadamente 12 horas de gravação especialmente levantadas e transcritas para o projeto.

2) seis gravações (cerca de 6 horas) de materiais do *corpus* do Projeto NURC-Recife.¹

Os materiais do primeiro grupo são gravações de *interações espontâneas* (cf. Schank, 1979 : 74), ou seja, os encontros e os temas não foram solicitados em função da pesquisa, mas ocorreram naturalmente. Algumas das gravações foram ocultas. Em outras os falantes foram comunicados da gravação, mas a interação correu espontaneamente. No 2º grupo os informantes recebiam um tema proposto para debate, resultando daí uma interação natural e com relativo grau de espontaneidade.

As interações do primeiro grupo contam com eventos em que intervêm ou dois interactantes, ou três e em alguns casos até quatro, sendo que às vezes eram só mulheres ou só homens e, em outros, grupos mistos com homens e mulheres. Todos os falantes são de classe média, alguns de nível médio completo e outros com nível universitário completo ou não. As interações do segundo grupo deram-se sempre em duplas em que dialogavam ou duas mulheres, ou dois homens ou uma mulher

¹ Agradecemos à Profª Maria da Piedade Moreira de Sá, coordenadora do Projeto NURC (Estudo da Norma Urbana Culta) no Recife, a permissão para usarmos materiais do *corpus* do referido projeto.

e um homem, o que significa que esses materiais cobrem as três alternativas. Quanto ao nível sociocultural dos informantes, todos são de classe média e formação universitária, sendo a maioria profissionais liberais. No presente trabalho foram utilizados cinco diálogos do segundo grupo e mais um (diálogo VI) do corpus do Projeto NURC/SP (cf. Castilho/Preti, 1987 : 17-43) num total de 4 horas e meia, ou seja, 45 minutos de cada diálogo.

A composição final da amostra ficou assim definida:

- I mulher (M1) — mulher (M2)
- II mulher (M4) — mulher (M5)
- III homem (H1) — homem (H2)
- IV homem (H4) — homem (H5)
- V mulher (M3) — homem (H3)
- VI mulher (M6) — homem (H6)

A análise aqui efetuada obedeceu à seguinte metodologia de trabalho:

a) considera a variável sexo como determinante. Por isso mesmo mantém homogêneas e sob controle as demais variáveis, tais como formação, status, domínio lingüístico e idade;

b) busca uma classificação qualitativa dos dados, tomando por base a noção de forma indagativa. Para tanto distingue entre três tipos básicos de formas, sem considerar as demais e sem pretensão de refinar as categorias neste momento. As três formas básicas são as seguintes:

1. indagações de conteúdo
2. formas indagativas interacionais
3. indagações de esclarecimento

Definição e exemplificação dessas categorias serão dadas no decorrer da análise no item 3 a seguir.

c) procede a uma quantificação dos dados no *corpus* selecionado tendo por base as 3 categorias de indagações acima e

considerando quem as produz, se homem e mulher, distinguindo ainda se isto ocorreu no diálogo I, II, III, IV, V ou VI.

d) avalia os resultados dos dados empíricos tratando de caracterizar as funções das *formas indagativas* de acordo com sua posição no diálogo e seus papéis interacionais.

e) compara estes resultados com os de uma peça literária, *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, a fim de lançar algumas hipóteses sobre a relação da fala natural com o diálogo literário, tendo por base as categorias até aqui propostas.

3. Os primeiros resultados

Para a análise das três classes de formas indagativas propostas no item *b* dos procedimentos metodológicos, foram tabulados² todos os 45 minutos dos seis diálogos. A quantificação geral revelou os resultados que aparecem na *Tabela 1* a seguir (*M* corresponde à falante MULHER e *H* ao falante HOMEM).

TABELA 1

TOTAL DE OCORRÊNCIAS FORMAS INDAGATIVAS				
DIALOGO	FALANTES	DE CONTEÚDO	INTERACIONAIS	DE ESCLA- RECIMENTO
I	M1	3	118	3
	M2	1	93	9
II	M4	1	41	4
	M5	3	73	2
III	H1	13	16	5
	H2	2	38	1
IV	H4	16	22	9
	H5	9	14	8
V	H3	4	8	0
	M3	10	49	1
VI	H6	12	127	7
	M6	6	80	15
TOTAIS		80	679	64

² Para a tabulação dos dados seguiu-se o procedimento metodológico de disposição proposto por L. A. Marcuschi (1989).

3.1 Observações gerais

A *Tabela 1* revela com muita nitidez que as formas indagativas *interacionais*, ou seja, aquelas que têm a função de manter a interação em andamento, solicitar a atenção do interlocutor ou buscar o apoio às posições colocadas, apresentam o maior índice em termos absolutos e percentuais. No total ocorreram 679 formas deste tipo em contraposição a 144 formas dos outros dois tipos juntos.

Do total de 823 formas nos três tipos, temos:

1. de conteúdo: 80 (9,7%)
2. interacionais: 679 (82,5%)
3. esclarecimento: 64 (7,8%)

Isto sugere baixo índice de interesse específico dos falantes em conteúdos pessoais no caso desses diálogos. Reflete, em parte, um viés do material que foi obtido com a oferta de um tema a ser discutido. Uma futura análise de diálogos espontâneos poderá dar uma resposta. A hipótese é de que quanto mais espontânea for uma interação, tanto mais indagações de conteúdo aparecem.

Mais intrigante no caso das ocorrências evidenciadas na *Tabela 1* é a baixa incidência de *indagações de conteúdo*. Isto leva a supor que o par adjacente *pergunta-resposta* não é o mais comum em *todas* as situações de diálogo, como postulava Schegloff (1972). Uma possível explicação para o caso específico destes diálogos pode ser vista no tipo de organização dialógica aí presente: contextos argumentativos e expositivos com poucas abordagens pessoais.

Por outro lado, a baixa ocorrência de *indagações de esclarecimento* indica que os tópicos abordados desenvolvem-se com um alto grau de compreensão mútua. Pois uma alta incidência destas formas poderia indicar maior necessidade de esclarecimentos adicionais em virtude de baixa compreensão ou de algum tipo de assimetria na relação. A literatura, e este parece

ser o caso de Clarice Lispector como veremos no item 4, pode recorrer a esta estratégia para frisar a própria assimetria na interação entre os personagens.

3.2 As formas indagativas na relação mulher-homem

Se por um lado, as observações acima dão uma visão geral válida para o conjunto dos diálogos em si, a situação diferencia-se consideravelmente se vista na relação homem-mulher. A Tabela 2 abaixo, um desmembramento da Tabela 1, já dá uma visão clara:

TABELA 2

OCORRÊNCIAS DAS FORMAS INDAGATIVAS CONSIDERANDO-SE A VARIÁVEL SEXO

	DIALOGOS		DIALOGOS		H	DIALOGOS		M	%
	H-H	%	M-M	%		%	%		
Indagações de conteúdo	40	26.0	8	2.3	16	10.0	16	10.0	
Formas interacionais	90	59.0	325	92.6	135	85.0	129	80.0	
Indagações de esclarecimento	23	15.0	18	5.1	7	5.0	16	10.0	
TOTAL	153	100.0	351	100.0	158	100.0	161	100.0	

Em termos absolutos as mulheres produzem muito mais formas indagativas, com uma concentração mais alta nas *formas interacionais*, onde ocorrem 92.6% dos casos em relação ao total de formas por elas produzidas na relação *M-M*. Note-se que das 679 formas interacionais produzidas pelos falantes, 454 (67.0%) foram realizadas por mulheres.

Na interação *H-H* a percentagem de formas interacionais é de 59.0% o que apresenta uma relação de maior equilíbrio com as demais formas indagativas. Isto comprova pelo menos

parcialmente a tese de que *a mulher produz muito mais formas interacionais de sustentação do diálogo do que o homem*. Contudo, por si só este dado não permite inferir que o homem, por produzir menos destas formas seja mais seguro de si. Os dados da interação *H-M* não comprovam nem chegam a sugerir aquela hipótese.

Tomando-se as *indagações de conteúdo* observa-se que os *homens* produzem-nas mais na interação *homem-homem* (com 26.0% do total das indagações na interação *H-H*) do que as mulheres (apenas 2.3% das formas indagativas na interação *M-M*). A diferença, contudo, inexistente na interação *H-M* (10.0% para ambos).

Quanto às *indagações de esclarecimento* parece não haver grandes diferenças nos diálogos, sejam eles produzidos na interação *homem-homem*, *mulher-mulher* ou *homem-mulher*. Pode-se, no entanto, notar que nas interações *homem-mulher* o número dessas indagações baixa tanto para o homem como para a mulher.

Em conclusão, pode-se levantar a hipótese de que nas interações entre dois falantes do mesmo sexo as características mostram-se bem definidas, ou seja, as mulheres recorrem marcadamente mais às formas interacionais, ao passo que os homens mantêm maior equilíbrio entre o número de indagações de conteúdo e de formas interacionais. Já na interação *H-M* não se manifestam tais discrepâncias, o que sugere um discurso não marcado.

3.3 *As realizações lingüísticas das formas indagativas*

As realizações lingüísticas mais comuns em cada uma das formas acima discutidas podem ser vistas no *Quadro 1* abaixo em que são consideradas as distinções *homem* e *mulher*, mas não são realizadas contagens gerais das ocorrências. Trata-se de uma amostragem parcial e exemplificadora.

QUADRO 1

REALIZAÇÕES LINGÜÍSTICAS DAS FORMAS INDAGATIVAS

MULHERES

HOMENS

INDAGAÇÕES DE CONTEÚDO

...que é que tu gosta mais de fazer?	...você acha o Recife desenvolvido em comparação com o Rio?
...andar de bicicleta tu gosta?	...você por exemplo moraria no centro da cidade?
...qual foi o critério que você usou pra educar?	...familiares que você acha disso?
...você num acha que...?	...e telex?
...não tem ciúme não?	...você liga seu aparelho de TV para a TV universitária?
...como o governo agiria?	

FORMAS INTERACIONAIS

...como-você vive né?	...teor de umidade da cidade né?
...no trabalho entendeu?	...pra entender o povo no caso... entendeu?
...na beira mar sabe?	...melhor do que a primeira compreendeu?
...é doentinha mesmo viu?	...não é novidade pra ninguém não é verdade?

INDAGAÇÕES DE ESCLARECIMENTO

...dos parentes?	...como é? que que você quer dizer com isso?
...mas aqui?	...como se faz um jornal?
...fazer compras?	...mais com Salvador você acha?
...passear de metrô?	...migração de quê?
...que é daqui?	...sim e que tem isso?
...a festa inteira porquê?	...Caetano?

Nota-se que as *formas interacionais* são as mais estereotipadas não importando quem as produza, se homem ou mulher. A diferença não está tanto nos tipos usados, mas sim na incidência. Isto é o que se constata de forma muito nítida em diálogos naturais.

As *indagações de esclarecimento* têm formatos variados e são menos estereotipadas, embora apresentem um alto grau de organização elíptica e uma contextualização muito grande. Têm *orientação dêitica* muito nítida. São próprias para resolver questões *endotextuais*, ou seja, problemas surgidos no interior do fluxo discursivo.

As *indagações de conteúdo* não têm uma forma característica na sua estrutura, mas apresentam um formato gramatical de *interrogativa*. É comum que se estruturem com locuções adverbiais do tipo: “como”, “quando”, “onde” ou então a comuníssima topicalização do tipo “familiares... que você acha disso?”. Uma das formas bastante características é a de *indagação elíptica*. Quanto à possível relação dos formatos linguísticos com sexo não há comprovação nos diálogos estudados.

Convém frisar que nem todas as frases interrogativas podem ser tidas como enunciados indagativos, pois existem frases interrogativas (aspecto sintático) que nada têm a ver com uma *indagação* (aspecto semântico-pragmático), já que funcionam como um pedido ou uma *ordem* e até mesmo uma *afirmação*. São os chamados *atos indiretos*. Há, ainda, formas indagativas que não são propriamente indagações mas perguntas retóricas tais como “porque que não temos teatro? não temos porque...”. Diante disso consideramos como *indagação de conteúdo* em sentido estrito apenas as formas que operam com *força ilocutória indagativa*. Ficam excluídas as perguntas retóricas e os atos indiretos. Quanto a isso, a hipótese defendida pelos estudiosos é a de que os homens fazem mais perguntas retóricas e as mulheres produzem mais atos afirmativos indiretos, quer dizer, afirmações com estrutura sintática de indagativa.

4. A Hora da Estrela: o contraponto literário

Na tentativa de aplicar a análise linguística acima aos diálogos literários ficcionais, fazemos aqui uma abordagem dos diálogos entre *Macabéa* e *Olímpico*, personagens do romance *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector. É evidente que não se trata de comprovar os resultados obtidos em diálogos naturais, pois os diálogos literários são, sabidamente, uma simulação do que ocorre na realidade. Além disso, as variáveis classe social e nível de instrução correspondentes aos personagens de Clarice Lispector são diversas das adotadas no *corpus* analisado neste estudo. Queremos apenas observar o compor-

tamento lingüístico de homem e mulher na obra literária com a intenção de descobrir peculiaridades ali existentes aplicando a metodologia seguida até aqui.

Tomando as três classes de enunciados indagativos propostas, temos o seguinte quadro geral, tabulados todos os diálogos do romance (a letra *O* corresponde a *Olímpico* e *M* a *Macabéa*).

TABELA 3

FORMAS INDAGATIVAS EM A HORA DA ESTRELA

	O	%	M	%	O + M	%
De conteúdo	6	28.5	12	46.0	18	38.0
Interacionais	0	—	2	8.0	2	4.0
De esclarecimento ...	15	71.5	12	46.0	27	58.0
TOTAIS	21	100.0	26	100.0	47	100.0

Em contrapartida aos diálogos naturais, nota-se aqui que a menor produção se dá no caso das formas interacionais, divergindo do que ocorria nos outros diálogos. Uma razão para isso, que independe das variáveis classe social, instrução e até mesmo sexo, é a natureza da *modalidade de uso da língua*, isto é, a escrita, que ficaria pouco fluente e elegante com a acentuada presença dessas marcas.

A maior ocorrência das formas indagativas recai nas *indagações de esclarecimento*. Do total de 47 formas, 27 (58.0%) localizam-se nessa classe, revelando uma interação problemática, já que a reiteração dessas indagações sugere mal-entendidos. Exemplo típico disso é o momento em que se dá o seguinte diálogo (p. 66):

Olímpico: Olhe, Macabéa...

Macabéa: Olhe o quê?

Olímpico: Não, meu Deus, não é "olhe" de ver é "olhe" como quando se quer que uma pessoa escute!

Aqui se observa que a indagação de Macabéa funda-se na má-compreensão do que está em andamento, como bem mostra Olímpico ao esclarecer o uso do marcador por conversacional "olhe".

Quanto à relação *homem-mulher*, verifica-se que do total de 27 indagações de esclarecimento, 15 (55.5%) foram produzidas por Olímpico e 12 (44.5%) (6) por Macabéa. Não se constata, pois, uma tendência nítida para um dos dois lados, já que a diferença não chega a ser significativa.

As 18 indagações de conteúdo, representando 38.0% do total, podem ser consideradas elevadas se comparadas aos diálogos naturais, pois esses contavam cada um com 45 minutos e o texto de *A Hora da Estrela* analisado não superaria 10 minutos. É interessante observar que Macabéa produz o dobro de indagações de conteúdo que Olímpico. Esse aspecto é revelador e configura uma das características da personagem. Mais interessante ainda, porém, é constatar que das 12 perguntas de conteúdo de Macabéa 4 (33%) são do tipo aqui denominado perguntas "você sabia que...?", como por exemplo:

"Você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ela ia passar pelo mundo todo em 28 dias?" (p. 68).

Este tipo de pergunta, segundo observado por Fishman (1984) para o inglês, caracterizaria uma estratégia conversacional feminina. Na verdade, são pseudo-perguntas, já que não indagam e sim afirmam algo. Pois a expressão de abertura:

"você sabia que..."

pode ser traduzida em termos de:

"sabia que..."

Trata-se portanto da enunciação de um saber que vai do trivial ao inútil, mas que opera como recurso estratégico para suprir o vácuo interacional e visa a assegurar a autoimagem. Em suma, chamaremos a esta estratégia de *princípio de geração*

de interesse no parceiro. O problema é a natureza desse interesse gerado. No caso de *Macabéa* a estratégia leva *Olimpico* a reagir minimizando esse saber ou oferecendo uma contraparte baseada no desprezo pela parceira.

O mais intrigante aqui é que a hipótese enunciada no item 3.1 de que “quanto mais espontânea for uma interação tanto mais indagações de conteúdo aparecem”, não se verifica nesses diálogos literários. Estes apresentam muitas indagações de conteúdo sem serem espontâneos ou naturais. Tentativamente, podemos aventar pelo menos a seguinte hipótese explicativa para este fato:

— as perguntas de conteúdo de *Macabéa* são pseudo-perguntas, configurando atos afirmativos indiretos. Isto confirmaria por sua vez a hipótese de que a mulher faz mais atos indiretos que o homem.

Concluindo, lembramos que este trabalho deve ser considerado como uma tentativa inicial de descrever de forma sistemática e metódica aspectos característicos da fala feminina. Aqui pesquisamos as formas indagativas, sem no entanto esgotar o assunto. Respostas definitivas a questões relativas às relações linguagem e sexo ainda não existem. Os resultados já conseguidos devem ser vistos como teses merecedoras de aprofundamento e revisão.

Referências bibliográficas

- CASTILHO, Ataliba T. de & PRETI, Dino (org.). (1987). *A Linguagem Falada Culta na Cidade de São Paulo*. São Paulo, T. A. Queiroz.
- CROSBY, Faye & NYQUIST, Linda. (1977). The Female Register. *Language in Society*, 6 : 313-322.
- FISHMAN, Pamela. (1978). Interaction: The Work Women Do. *Social Problems*, 25 : 397-406.
- FISHMAN, Pamela. (1984). Macht und Ohnmacht in Paargespraechen. In: S. TROEMEL-PLOETZ (ed.), *Gewalt durch Sprache*. Frankfurt. Fischer, p. 127-140.

- HOFFNAGEL, Judith & MARCUSCHI, Elizabeth. (1988). Linguagem e Sexo: Estudos sobre a Fala Feminina. *Investigações: Lingüística e Teoria Literária*, 1 : 39-49. Recife, Mestrado em Letras.
- JESPERSEN, Otto. (1950). *Language. Its Nature, Development and Origin*. London, George Allen and Unwin Ltd., p. 237-254.
- KRAMARAE, C. (1981). *Women and Men Speaking*. Rowley, Mass., Newbury.
- LAKOFF, Robin. (1973). Language and Woman's Place. *Language in Society*, 2 : 45-80.
- LAKOFF, Robin. (1975). *Language and Woman's Place*. New York, Harper.
- LISPECTOR, Clarice. (1977). *A Hora da Estrela*. Rio, José Olympio.
- MARCUSHI, Luiz Antônio. (1989). Organização tópica da conversação: quadros tópicos. Mimeo. Recife.
- SACKS, Harvey. (1972). On the Analyzability of Stories by Children. In: GUMPERZ, J. & HYMES, Dell. (eds.). *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*. New York, Holt Rinehart & Winston, p. 325-345.
- SCHANK, Gerd. (1979). Zum Problem der Natürlichkeit von Gesprächen in der Konversationsanalyse. In: DITTMAN, J. (ed.), *Arbeiten zur Konversationsanalyse*. Tübingen, Niemeyer, p. 73-93.
- SCHEGLOFF, Emanuel E. (1972). Sequencing in Conversational Openings. In: GUMPERZ, J. & HYMES, Dell. (eds.), *Directions in Sociolinguistics*. New York, Holt, Rinehart & Winston, p. 346-80.
- SCHMIDT, Claudia. (1988). *Typisch weiblich — typisch maenlich*. Tübingen, Niemeyer.
- SCHOENTHAL, Gisela. (1985). Sprache und Geschlecht. *Deutsche Sprache* 2 : 143-185.
- TROEMEL-PLOETZ, Senta. (1982). *Frauensprache: Sprache der Veraenderung*. Frankfurt, Fischer.
- TROEMEL-PLOETZ, Senta. (1984). Die Konstruktion konversationeller Unterschiede in der Sprache von Frauen und Maennern. In: TROEMEL-PLOETZ, S. (ed.) *Gewalt durch Sprache*. Frankfurt, Fischer, p. 288-322.

Importante

p. 238
238
240

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



IMPRENSA UNIVERSITARIA

Caixa Postal 1621 — 31.270 Belo Horizonte — Minas Gerais — Brasil