



BOLETIM DO GT

A MULHER NA LITERATURA

Nº 6

Associação Nacional de
Pós-Graduação e Pesquisa
em Letras e Linguística
ANPOLL

ANPOLL (1994 - 1996)

DIRETORIA

- Presidente - Sônia Maria Van Dijk Lima (UEPB)
- Vice-Presidente - Gentil Luis de Faria (UNESP)
- Secretária Executiva - Maria de Socorro Silva de Aragão (UEPB)
- Secretária Suplente - Elizabeth Lima (USP)
- Tesoureira - Marilene Carlos de Vale Melo (UEPB)
- Tesoureira Suplente - Edna Maria F. S. Nascimento (UNESP)

BOLETIM DO GT

CONSELHO

A MULHER NA LITERATURA Nº 6

Titulares - Letras

- 5 Antônio Dimas
- Lidia Pacheco (UNESP)
- Maria Conceição
- Tânia Faria

- Titulares - Língua
- 7 Angela B. Kleiman (UNICAMP)
- Ermano de Almeida Magalhães (USP)

TEXTOS

Coordenação:
Constância Lima Duarte

SOMETES

GT "A MULHER NA LITERATURA" - Coordenação: Constância Lima Duarte

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

APOIO

Centro de Ciências Humanas
Diretor: Zenilde Ferreira A.
Vice-Diretor: Sônia Maria de Oliveira Otton
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFRN
Coordenadora: Maria da Conceição B. S. Passagim
Vice-coordenadora: Liza Maria
Composição e Digitação: res de Carvalho

UFRN
CCHLA/PPGEL

1996

ANPOLL (1994 - 1996)

DIRETORIA

- Presidente - Sônia Maria Van Dijck Lima (UFPB)
- Vice-Presidente - Gentil Luiz de Faria (UNESP)
- Secretária Executiva - Maria do Socorro Silva de Aragão (UFPB)
- Secretária Suplente - Elisabeth Brait (USP)
- Tesoureira - Marilene Carlos do Vale Melo (UFPB)
- Tesoureira Suplente - Edna Maria F. S. Nascimento (UNESP)

CONSELHO

Titulares - Letras

Antônio Dimas (USP)

Lídia Fachim (UNESP)

Maria Consuelo Cunha Campos (UERJ)

Tânia Franco Carvalhal (UFRS)

Titulares - Lingüística

Ângela B. Kleiman (UNICAMP)

Erasmus d'Almeida Magalhães (USP)

José Luiz Fiorin (USP)

Stella Maris Bortoni (UNB)

Suplente

John Robert Schmitz (UNICAMP)

GT "A MULHER NA LITERATURA"

Coordenadora: Constância Lima Duarte

APOIO

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Diretora: Zeneide Ferreira Alves

Vice-Diretora: Sônia Maria de Oliveira Othon

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN

Coordenadora: Maria da Conceição B. S. Passeggi

Vice-coordenadora: Ilza Matias de Sousa

Composição e Digitação: Maria Helena Soares de Carvalho

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
PROGRAMA DO XI ENCONTRO ANPOLL.....	9
QUEM É QUEM NO GT “A MULHER NA LITERATURA”	17
TEXTOS	59
RESUMOS	305
SUGESTÕES BIBLIOGRÁFICAS	321

Des Aque do GT "A Mulher na Literatura"?

É com muita satisfação que apresentamos mais este número do Boletim do GT "A Mulher na Literatura".

Desde a criação do ANPOLL, em 1980, nosso GT sempre vem a intenção explícita de incentivar e aglutinar os estudos da área. Desde então, o GT "A Mulher na Literatura" tem se configurado como um espaço privilegiado de apresentação de pesquisas e de debates tanto entre pesquisadores de diferentes instituições, regiões e nacionalidades, contribuindo concretamente para a expansão, legitimação e consolidação dessa linha de trabalho nos meios acadêmicos brasileiros. O número sempre cresceu de pesquisas, dissertações, teses e artigos, que surgem a todo instante, bem como os livros publicados nos últimos anos comprovam, sem dúvida de dúvida, o vigor e o profundo interesse por esta área de estudo.

É a publicação do Boletim Informativo, além a primeira missão do GT, que vem sendo realizada com muita afinidade com os principais interesses para a divulgação do GT "A Mulher na Literatura" junto a comunidade acadêmica. Além, o Boletim do GT "A Mulher na Literatura" também se tornou o principal veículo de divulgação das atividades realizadas pelos membros do GT, ao mesmo tempo que dinamiza os contatos, viabiliza o intercâmbio e a troca sistemática de experiências profissionais neste campo específico de nossas investigações.

Este Boletim nº 6 pretende, como os anteriores, principalmente divulgar as atividades programadas pelo grupo para o XI Encontro do ANPOLL, como também atualizar as informações acerca de seus integrantes.

As atividades deste Grupo de Trabalho foram organizadas em oito mesas-redondas e uma sessão de comunicação reservada a estudantes de pós-graduação. O volume de trabalhos apresentados revela a diversidade de interesses que mobiliza os membros do GT, que vai de questões de ordem teórica e metodológica, a análises de textos de diversas variedades, as relações da narrativa com a história, o cinema e a construção e desconstrução das imagens do feminino em vários períodos, temas e literaturas.

Dez Anos de GT "A Mulher na Literatura"

É com muita satisfação que apresentamos mais este número do Boletim do GT "A Mulher na Literatura".

Desde a criação da ANPOLL, em 1986, nosso GT surgiu com a intenção explícita de incentivar e aglutinar os estudiosos da temática. Desde então, o GT "A Mulher na Literatura" tem se configurado como um espaço privilegiado de apresentação de pesquisas e de debate teórico entre pesquisadores de diferentes instituições, regiões e nacionalidades, contribuindo concretamente para a expansão, legitimação e consolidação dessa linha de trabalho nos meios acadêmicos brasileiros. O número sempre crescente de pesquisas, dissertações, teses e ensaios, que surgem a todo instante, bem como os muitos livros publicados nos últimos anos comprovam, sem sombra de dúvida, o inegável e profícuo interesse por esta área de estudo.

É a publicação do Boletim Informativo, desde a primeira reunião do grupo, contendo os textos do Encontro, as informações acerca dos participantes, suas pesquisas e publicações, tem sido um dos principais fatores para a afirmação do GT "A Mulher na Literatura" junto à comunidade acadêmica. Aliás, o *Boletim do GT "A Mulher na Literatura"* tornou-se o principal veículo de divulgação das atividades realizadas pelos membros do GT, ao mesmo tempo que dinamiza os contatos, viabiliza o intercâmbio e a troca sistemática de experiências profissionais neste campo específico de nossas investigações.

Este Boletim nº 6 pretende, como os anteriores, principalmente divulgar as atividades programadas pelo grupo para o XI Encontro da ANPOLL, como também atualizar as informações acerca de seus integrantes.

As atividades deste Grupo de Trabalho foram organizadas em oito mesas-redondas e uma sessão de comunicação reservada a estudantes de pós-graduação. O volume de trabalhos apresentados revela a diversidade de interesses que mobiliza os membros do GT, que vai de questões de ordem teórica e metodológica, a análises de textos de épocas variadas, às relações da escritora com a estética dominante e à construção e desconstrução das imagens do feminino em vários períodos, textos e literaturas.

O GT "A Mulher na Literatura" estará, ainda, participando de duas sessões Inter Gts, intituladas "Gênero e Comparativismo" e "Linguagem e Poder".

Infelizmente nem todos puderam enviar a tempo os textos em sua versão final, para serem aqui publicados. Nestes casos, na falta do texto completo, optamos por incluir o Resumo que nos havia sido enviado anteriormente, como forma de divulgar os trabalhos a serem debatidos durante o Encontro. Também foram incluídos os textos e ou resumos de colegas que avisaram com alguma antecedência que não poderiam comparecer.

O Boletim contém, ainda, a relação de pesquisadores do GT "A Mulher na Literatura", com seus endereços, pesquisas em andamento, cursos ministrados na pós-graduação acerca da temática e publicações mais recentes. Estas informações foram organizadas a partir das fichas de filiação e acabaram tomando a forma final de um *Quem é Quem* no GT "A Mulher na Literatura", nos moldes da publicação organizada pelo Prof. Luiz Antônio Marcuschi. Também neste caso só nos resta lamentar que algumas fichas estejam incompletas e desatualizadas.

Por fim, temos uma relação de títulos publicados nos últimos anos acerca da temática, que foi sugerida por colegas como contribuição do GT aos estudos na área.

Gostaríamos de registrar aqui nosso agradecimento muito especial às Professoras Zeneide Ferreira Alves e Sônia Maria de Oliveira Othon, Diretora e Vice-Diretora do CCHLA, e Maria Conceição S. Passeggi e Ilza Matias de Sousa, Coordenadora e Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da UFRN, pelo apoio e publicação deste Boletim. Também agradeço às bolsistas Maria Helena Soares de Carvalho e Ana Cláudia Mafra da Fonseca, pela digitação, organização e composição do material.

Constância Lima Duarte

Coordenadora do GT

Natal / maio / 1996

XI ENCONTRO DA ANPOLL
João Pessoa, 1 a 6 de junho de 1996.
Gr "A Mulher na Literatura"

PROGRAMAÇÃO

Dia 3 de junho

8:00h

Mesa-Redonda: Teoria e Crítica Feminista

Coordenadora: Constância Lima Duarte (UFRN)

- Doris Dória (UFRN)
- Maria Velho da Costa (UFRN)
- Vera Cuetos (UFF)

PROGRAMA DO

XI ENCONTRO DA ANPOLL

- Tópicos de crítica literária feminista - Vera Cuetos (UFF)
- A crítica literária no feminino: estudos de antropologia e história - Angela Maria de Freitas Serra/ Haydee Ribeiro Coelho (UFMG)

10:30h

Mesa-Redonda: A Questão do Cânone

Coordenadora: Sylvia Perlingeiro Paixão (UFF-UNIRIO)

- O Romance Feminino no Brasil - século XIX - Zahidé L. Muzart (UFSC)
- O "Feminismo" de Amélia Rodrigues - Juvia Iracema Duarte Alves (UFBA)
- Uma Leitura do Romance *A Divorciada* - Maria Osani de Medeiros Costa (Fund. Teó. Educ. Souza Marques)

XI ENCONTRO DA ANPOLL
João Pessoa, 2 a 6 de junho de 1996.
Gt "A Mulher na Literatura"

PROGRAMAÇÃO

Dia 3 de junho

8:00h

Mesa-Redonda: Teoria e Crítica Feminista

Coordenadora: Constância Lima Duarte (UFRN)

- **Dores do Feminino - Reflexões a partir de Maria Velho da Costa Paula Soares (Univ. de Évora)**
- **Cultura e Dominação: o discurso crítico no século XIX**
Rita T. Schmidt (UFRGS)
- **Tópicos de crítica literária feminista - Vera Queiroz (UFF)**
- **A crítica literária no feminino: estudos de antropologia e história** Ângela Maria de Freitas Senra/ Haydée Ribeiro Coelho (UFMG)

10:30h

Mesa-Redonda: A Questão do Cânone

Coordenadora: Sylvia Perlingeiro Paixão (UFF-UNIRIO)

- **O Romance Feminino no Brasil - século XIX**
Zahidé L. Muzart (UFSC)
- **O 'Feminismo' de Amélia Rodrigues**
Ívia Iracema Duarte Alves (UFBA)
- **Uma Leitura do Romance *A Divorciada***
Maria Osana de Medeiros Costa (Fund. Téc.Educ. Souza Marques)

Dia 3 de junho

14:30h

Mesa-Redonda: Clarice, sempre Clarice

Coordenadora: Márcia Hoppe Navarro (UFRGS)

- A obscura lógica da mulher que peca - Lúcia Helena Vianna (UFF)
- Rastros da mulher mítica (Loreley), em *A Rainha do Ignoto* (1899) e *O Livro dos Prazeres* (1969) - Nelly Novaes Coelho (USP)
- Clarice Lispector em busca da linguagem literal em *A Hora da Estrela* - Marlene Bilenky (UNESP)
- O feminismo na crônica clariciana: um *passetito* pelas relações de gênero e poder feminino - Raimunda Bedasse (UFBA/UEFS)
- Terra e Mar: nação, narração e figuração do feminino em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector - Lúcia Helena (UFF)

16:30h

Mesa-Redonda: Mulher e Periodismo

Coordenadora: Zahidé L. Muzart (UFSC)

- *A Violeta*: escritos e colaboradores - Yasmin Jamil Nadaf (UFMT)
- Contribuição à história da imprensa feminina no Rio Grande do Norte - Constância Lima Duarte (UFRN)
- Mulheres no Jornal: Clarice Lispector, Adalgisa Nery Sylvia Perlingeiro Paixão (UFF/UNIRIO)
- Diálogos de Clarice Lispector para a Revista *Manchete* Aparecida Maria Nunes (UFMG)

Dia 4 de junho

9:00h: Programação Geral da Anpoll

14:30h

Mesa-Redonda: Cultura e Diferença

Coordenadora: Lúcia Helena Vianna (UFF)

- North Meets South: the Brazilian Education of German Schoolteacher - Elaine Dorough Johnson (Univ. of Wisconsin-Whitewater)
- Criado o Impasse: Liberdade ou Resignação? Elódia Xavier (UFRJ)
- A mulher nas literaturas emergentes: o caso de Porto Rico Márcia Hoppe Navarro (UFRGS)
- Autobiografia, Testemunho e Ficção: uma relação delicada Livia M. de Freitas Reis (UFF)

16:30h

Mesa-Redonda: Gênero e Representação

Coordenadora: Susana Bornéo Funck (UFSC)

- Estudos Pós-Coloniais e Feminismo Darlene Sadlier (Univ. Indiana)
- A representação metafórica da função da arte em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, ou Os desejos de Sinhá Vitória e a possibilidade de mudança da cotidianidade - Belmira da C. Magalhães (UFAL)
- Imagens da mulher na ficção de João Gilberto Noll: uma perspectiva desconstrucionista - Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (UFF)

Dia 5 de junho

8:30 h

Mesa-Redonda: Literatura Feminina de Língua Inglesa

Coordenadora: Rita Terezinha Schmidt (UFRGS)

- A mulher inglesa e a Revolução Industrial - mito e realidade Cristina Maria Teixeira Stevens (UNB)
- O grotesco feminino em Susan Swan, Angela Carter e Jeanette Winterson - Susana Bornéo Funck (UFSC)
- Grace Nichols: do fragmento à costura do feminino sem culpa, ou uma apologia à anti-mulher - Izabel Brandão (UFAL)
- O Outro como sujeito: a mulher e o conto na literatura americana contemporânea - Peônia Viana Guedes (UERJ)

10:30h

Comunicações: A Pesquisa na Pós-Graduação - Teses e Dissertações em andamento

Coordenadora: Elódia Xavier (UFRJ)

- Francisca Clotilde: Perfil de uma escritora bem comportada Cecília Maria Cunha (Mestranda, UFPB)
- O trajeto da crítica feminista para o prazer do feminino Nadilza M. de Barros Moreira (Mestranda - UNESP/ Rio Preto/SP)
- Da cama à mesa: o amor entre mulheres no conto "O Corpo", de Clarice Lispector - Maria José Ramos Vargas (Mestranda, UFF)
- As art(i)manhas do discurso de Sônia Coutinho, em *O Último Verão de Copacabana* - Sérgio L. de Souza Costa (Mestrando, UFF)

- Passageiras do espanto: um olhar feminino sobre três contistas do Espírito Santo - Virgínia C. Passos de Albuquerque (Mestranda, UFES)
- Escravidão e Maternidade no Teatro de Maria Ribeiro e de José de Alencar - Valéria Andrade Souto-Maior (Doutoranda, UFPB)

14:30h

**Atividade Inter-GTs: A Mulher na Literatura/
Literatura Comparada**

Mesa: "Gênero e Comparativismo"

**Coordenação: Luís Roberto V. Cairo (UNESP-
Assis)**

- Gênero e Comparativismo: Representação e Imaginário Masculino Eduardo de Assis Duarte (UFRN)
- A representação do feminino em Dostoievski e Machado de Assis Paulo de Azevedo Bezerra (UFF)
- Sedução e Diabolismos no cotidiano feminino nas Américas Maria Bernadete Thereza Velloso Porto (UFF)

**Atividade Inter-GTs: A Mulher na Literatura /
Sociolinguística / GT de Linguagem e Surdez**

Mesa: "Linguagem e Poder"

Coordenação: Deize Vieira dos Santos (UFRJ)

- Sexo e Linguagem - Eliane Vasconcelos (Casa de Rui Barbosa)
- A leitura no gineceu - Ana Helena Cizotto Belline (PUC/CAMP)
- José: o cão e o homem (Leitura de "O Crime do Professor de Matemática") - Mirian da Silva Pires (FEUC/UFRJ)

- Linguagem e Poder: La Malinge/Donã Marina em *Las dos Orillas* Silvia Miranda Boaventura (UERJ)
- A Sereia e o pescador-poeta (Uma leitura de "O Canto da Sereia", de Júlio Dinis) - Délia Cambeiro Praça (UFRJ)

16:30h

Reunião do Gt "A Mulher na Literatura"

Pauta: Avaliação das atividades; escolha da nova coordenação.

ANA CRISTINA ACHIOLI LIMA

Rua Carolina de A. 389 - Favela

Maceió - AL

CEP 57.301-490

Instituição: Universidade Federal de Alagoas

Pesquisa que desenvolve:

A Literatura de Mulheres em Alagoas no Século XX

Início: 1993 Término: 1996

Poema e prosa revisionista na literatura de língua inglesa
(institucional)

Início: 1994 Término: 1998-9

Órgão financiador: aguçando financiamento

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica Feminista / Questão do Cânone /
Estudos de Gênero

Publicações:

"Submissão e revisão: a crítica feminista em
Ovelto". In *Revista de Estudos de Literatura*

Anna Sinton e suas "Ovelto" e a crítica
feminista e a poesia revisionista

Adulterio e Literatura (em andamento)

QUEM É QUEM NO GT A MULHER NA LITERATURA

ANA HELENA LANTIERI

Rua José de Castro

Campinas - SP

CEP 13093-300

fone: (0192) 53-2678

Instituição: PUC-Campinas

Pesquisa que desenvolve:

Personagens femininas em Carlos de Oliveira e Manuel Ferreira

Início: 90 Término: 93

Órgão financiador: CAPES - PUCCAMP

Linha de pesquisa: A Literatura e a Mulher

Objetivos: a situação atual da crítica feminista/ as últimas
publicações e tendências

Publicações:

"Crítica e revisão e a vida" *Letras*, Campinas, UNICAMP, vol.
13, 1994 (inédita)

"Trabalhando com descrição" São Paulo, Ática, 1994 (Livro
Didático)

ANA CECÍLIA ACIOLI LIMA

Instituição: Universidade Federal de Alagoas

Pesquisas que desenvolve:

A Literatura de Mulheres em Alagoas no Século XX

Início: 1993 Término: 1996

Poesia e prosa revisionista na literatura de língua inglesa
(individual)

Início: 1994 Término: 1998-9

Órgão financiador: aguardando financiamento

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica Feminista / Questão do Cânone /
Estudos de Gênero

Publicações:

“Submission and Rebellion: an analysis of Female Behavior in
Othello”. In *Revista do CHLA*, ano IV, n. 66, 1991, pp. 61-5.

Anne Sexton e suas Transformações: a importância da crítica
feminista e a poesia revisionista. In *Anais do I Seminário Alagoano
Mulher e Literatura* (no prelo).

ANA HELENA CIZOTTO BELLINE

Instituição: PUC-Campinas

Pesquisa que desenvolve:

Personagens femininas em Carlos de Oliveira e Manuel Ferreira

Início: 90 Término: 95

órgão financiador: CAPES - PUCCAMP

Linha de pesquisa: A Literatura e a Mulher

Sugestões: a situação atual da crítica feminista/ as últimas
publicações e tendências.

Publicações:

“Graciana, a poesia e a vida”. *Letras*. Campinas, UNICAMP, vol.
13, 1994. (resenha)

“Trabalhando com descrição”. São Paulo, Ática, 1994 (Livro
Didático)

APARECIDA MARIA NUNES**Para Correspondência:**

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais

Pesquisa que desenvolve:

Páginas Femininas de Clacice Lispector, publicadas na imprensa brasileira

Início: 1992 **Término previsto:** 1996

órgão: CNPq

Linha de pesquisa: A Literatura e a Mulher

Trabalhos publicados:

"A Linguagem como arma de combate em Uma Campanha Alegre, de Eça de Queiroz". In *Revista da UMC*, Mogi das Cruzes, dezembro de 1989.

"Paulicéia: Cidade Arlequinal". In *Revista da UMC*, Mogi das Cruzes, dezembro de 1990.

"Poesia: o ,ter da vida.- algumas reflexões". In *Diário de Suzano*, Suzano, 26 a 28 de setembro de 1992.

"Clarice Lispector Jornalista: primeiros textos, páginas femininas e entrevistas". *Anais do III Congresso da ABRALIC*. Niterói, 1992.

"Clarice Lispector: uma trajetória". *Revista da UMC*. (no prelo)

BELMIRA RITA DA COSTA MAGALHÃES

Instituição: UFAL

Pesquisa que desenvolve:

O ponto de vista em texto de autoria feminina: relação subjetividade /objetividade

Início: 1994 **Término:** 1995

Órgão Financiador: Fapeal (em andamento)

Linhas de pesquisa: Teoria e Crítica Feminista: vertentes; Gender-estudos de gênero

Cursos ministrados:

1994.1: Fundamentos Filosóficos da Literatura

1994.2: Teoria da Literatura

1995.1: Fundamentos Filosóficos da Literatura

Publicação:

"Coerência: autor/texto/leitor dialeticamente constituído no mundo".

Revista Leitura, n. 9/10. Maceió. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 1994.

CÂNDIDA MARIA SANT'ANNA DE AMORIM

Instituição: UERJ

Pesquisa que desenvolve:

Pré-modernismo, modernidade, pós-modernismo: gêneros literários e sistema gênero / sexo na literatura brasileira

Início: 08/94 **término:** 08/95

Órgão financiador: UERJ

Linha de pesquisa: Gender - Estudos de Gênero

CARMEN LÚCIA TINDÓ RIBEIRO SECCO

Instituição: UFRJ

Pesquisa que desenvolve:

O Mar na Poesia africana de Língua Portuguesa do séc. XX

início: 1994 **término:** 1998.

Órgão financiador: UFRJ

Linha de Pesquisa: Outra: História, Memória, Poesia

Outro GT: Poesia Contemporânea

CECÍLIA MARIA CUNHA

Instituição onde estuda: UFPB

Pesquisa que desenvolve:

A Produção Literária escrita por Mulheres no séc. XIX, no Ceará.

Início: 1993 Término previsto: 1996

órgão financiador: Capes

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica Feminista / Questão do Cânone / Estudos de Gênero

CLÉLIA REIS GEHA

Instituição: Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP

Pesquisa que desenvolve:

Teoria e Crítica Literária feminista na Literatura Afroamericana, especificamente a obra de Toni Morrison

Início: 1995 Término: 1997

Órgão financiador - não tem

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica Feminista / Questão do Cânone / Estudos de Gênero

Trabalhos Publicados:

"A Mulher Escritora no Período Romântico na Grã-Bretanha". In *Momentos de Crítica Literária. Ayas dos Congressos Literários de Campina Grande*. Campina Grande, 1992, pp. 147-161.

"Emily Dickinson: a Feminist Perspective". In: *Anales del Tercer Congreso Internacional de profesores de Inglés*. Universidad de Tarapacá/ Arica, Chile, 1993.

"Emily Dickinson: uma retórica feminina própria? Tradução do inglês para o português de 10 poemas de Dickinson, em co-autoria com a profa. Marluce O.R. Dantas, apresentado no Congresso de Tradutores de Salvador, BA, 1994. In UNICAP, Cadernos CTCH, n. 3, 1995.

"Thornton Wilder: a Game of Make-Believe?" In: *Humor e Ironia na Literatura. Anais do XXVI SENAPULLI*. Campinas, São Paulo, 1994, pp. 70-75.

"Alguns Conceitos de teoria Literária em Menino de Engenho, de José Lins do Rêgo". In: *UNICAP - Cadernos CTCH*, n. 2, Recife, 1994, pp. 55-62.

"A Imagem da Supermulher em *A Condessa Cathleen*, de W.B.Yets. Em co-autoria com Marluce O.R. Dantas. In *Revista Investigações da UFPE* (no prelo).

"Análise da narrativa *Missa do Galo*, de Machado de Assis. In: *Cadernos do CTCH*, UNICAP, n. 4, no prelo.

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE

Instituição: Universidade Federal da Rio Grande do Norte

Fone: (084) 231-1266 - ramal: 478

e-mail: ceduarte @ truenet.com.br

Pesquisas que desenvolve:

História da Literatura Feminina no Rio Grande do Norte

Início: 1993 Término: 07/ 96

Financiamento: Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFRN

A Crônica Feminina Brasileira de 1930 a 1960

Início: 1994 Término: 1997

Financiamento: CNPq

Da Exclusão à Revisão: escritoras brasileiras do século XIX (c/ outras pesquisadoras)

Início: 1994 Término: 1997

Órgão financiador: CNPq

Linha de Pesquisa: A Mulher e o Feminismo e A questão do Cânone

Cursos ministrados:

1993.2: O Ensaio como exercício da escrita

1994.1: A Crônica Feminina Brasileira- das origens à contemporaneidade

1996.1: O Ensaio como exercício da escrita

1996.2: O Conto Feminino Brasileiro

Publicações:

"Nísia Floresta na Europa", in *O Galo*. Revista de Cultura, Fundação José, Augusto, Natal, dez. 93.

"Nísia Floresta: entre os direitos e os deveres das mulheres". *Anais do IV Seminário Nacional Mulher & Literatura*, Niterói, 26 a 28 de agosto de 1991. Org. Lúcia Helena Vianna. Niterói: Coordenação de Pós-Graduação em Letras da UFF; Abralic, 1992.

"Nísia Floresta: entre os direitos e os deveres das mulheres". In *Travessia*, Revista do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSC. Número Especial: Mulheres - Século XIX. Org.

Zahidé Muzart. Florianópolis, 1992.

Mulher e Literatura no Rio Grande do Norte. (Org.) Natal, CCHLA/UFRN, 1994.

Nísia Floresta: Vida e Obra. Natal, Editora da UFRN, 1995.

Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura. (Org.) Natal, Editora da UFRN, 1995.

CRISTINA MARIA TEIXEIRA STEVENS

Instituição: Universidade de Brasília

Pesquisa que desenvolve:

Os efeitos da revolução industrial na redefinição dos papéis da mulher inglesa do séc. XIX

Início: jan/95 Término: dez/95

Linha de pesquisa: A Literatura e a Mulher

Cursos de Pós-graduação:

British Women novelists Book e English Literature and Cultural Identity - A Feminist Perspective

DARLENE SADLIER

Pesquisa que desenvolve:

A Book on Fernando Pessoa; Poesia Brasileira de Mulheres; Cinema Brasileiro

Órgãos financiadores: CNPq e Fulbright

Linhas de Pesquisa: Teoria e Crítica Feminista / Questão do Cânone / Estudos de Gênero

Cursos na Pós-Graduação:

1994.2: Seminário sobre Teoria e Crítica literária feminista no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras - UFPE

1995.1: A Literatura de escritoras brasileiras: século XX/ O novo cinema latinoamericano

Publicações:

One Hundred Years After Tomorrow: Brazilian Women's Fiction in the Twentieth Century. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

"Portugal". *Bloomsbury Guide to Women's Literature*. Ed. Claire Buck. London: Bloomsbury Publishing Ltda., 1992.

"The Text and the Palimpsest". *Hispanófila*, n. 104 (1992): 77-88. This is a slightly different version in English of the essay that appeared in *Travessia*.

"Modernidade e Feminilidade em Eles e Elas de Júlia Lopes de Almeida". In *Travessia*, UFSC.

Resenha de Roberto Schwars, *Misplacerideos: Essays in Brazilian Culture*. *Revista Interamericana de Bibliografia*. Vol. XLIII, n. 4 (1993): 659-660.

Modernity and Feminist in He and She, by Júlia Lopes de Almeida. *Studies in Short Fiction*. Vol. 30, n.4, (1993): 575-582.

A Bibliography of the Portuguese Literature Colletion at Indiana University, ed. Hugo Kuniff. New York: Scarecion Press, 1994.

EDUARDO DE ASSIS DUARTE

Instituição: UFRN

e-mail: ceduarte@truenet.com.br

Pesquisa que desenvolve:

O Mito de Lilith e sua circulação literária

Início: 93 término: 97

órgão: CNPq

Linha de Pesquisa: outra: Literatura, mito, história e sociedade

Outro GT: Literatura Comparada

Cursos ministrados na Pós-Graduação:

1994.2 - Lilith na literatura — mito, discurso, representação

1995.2 - Lilith na literatura — mito, discurso, representação

Publicações:

Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia. Natal: UFRN. Editora Universitária, 1995, 346 p.

Graciliano Revisitado, Coletânea de Ensaios (org.). Natal: CCHLA-UFRN, 1995, 228 p.

70 Anos de Modernismo, Coletânea de Ensaios(org.). Natal: CCHLA- UFRN, 1994, 189 p.

Múltiplo Mário: Ensaios. (Organização junto com Maria Ignez Ayala) Natal: UFRN; João Pessoa: UFPB, 1996 (no prelo).

"A Mãe Obscura ou o Diabo de Saias no Cordel Nordestino", in *Anais do IX Encontro Nacional da ANPOLL*, vol. 1. João Pessoa, ANPOLL, 1995.

— "Lilith na Literatura — Identidade e Transgressão", in *Anais do IV Congresso ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC - EDUSP, 1995.

"Rachel de Queiroz - Literatura e Política no Feminino", in *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Natal: Editora Universitária, 1995.

"Literatura, Revolução, Utopia", in *Anais do III Congresso ABRALIC*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói, RJ: ABRALIC, 1995, vol. 1

"As Filhas de Lilith: Mito e Discurso na Representação Literária da Mulher Fatal", in *Anais da 47ª Reunião Anual da SBPC*. São Paulo: SBPC, 1995.

"Jorge Amado e o *Bildungsroman* Proletário", in *Quaderni Ibero-Americani*, nº 74. Torino / Roma, Bulzoni Editore, 1993.

"Ficção e Estética no *Banquete* de Mário de Andrade", in *Carmina*, nº 07. Rio de Janeiro, Editora Carmina, 1993.

"Diva Cunha: A Nova Poesia Feminina que vem do Nordeste", in *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 1113, 07-01-1989.

"Eficácia e Limites do Discurso Ideológico em Parque Industrial, de Patrícia Galvão", in *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 1105, 03-09-1988, p. 6-7.

“Utopia e Pós-modernidade”, in *Jornal de Natal, Caderno de Encartes*. Natal, 12-06-1995, p. B3.

ELAINE DOROUGT JOHNSON

Department of Foreign Languages -
e-mail: johnsone @ uwwwvax.uww.edu

Pesquisa que desenvolve:

Tradução (espanhol-inglês, contos, principalmente);

Estudo do Romance *Ponto Final*, de Eliana Daffre.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica feminista: vertentes

ELIANE VASCONCELOS

Instituição: Fundação Casa de Rui Barbosa
Fone: (021) 286-0890

Pesquisas que desenvolve:

“Da exclusão à Revisão de escritoras brasileiras do século XIX”

Início: set/94 Término: mar/97

“Para melhor conhecer Pedro Nava”

Início: mar/95 Término: mar/97

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica Feminista/Outra: Manuscritos Literários

Publicações:

“Lima Barreto: Misógino ou Feminista? Uma Leitura de suas crônicas”. In Cândido Antônio et ali. Campinas/ SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 25-269.

“O Arquivo de Clarice Lispector”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 91, 87-97, março de 1993.

“A Mulher na obra de Lima Barreto”. *Travessia*, Florianópolis, n. 25, 70-79, 2o semestre de 1993.

"Inventário do Arquivo de Clarice Lispector". Org. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

"La femme in Brésil". Paris: L'Harmattan. (a sair) (Trad. de *A Mulher na Língua do Povo*. Rio de Janeiro: Achiamé,,1981; 2a. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia,1988)

"Entre a Agulha e a Caneta". A mulher na obra de Lima Barreto. Rio de Janeiro, Numen (a sair)

"O Arquivo de Clarice Lispector". *Quadrant*. Montpellier, nº 10, 113 - 127, 1993.

"Clarice Lispector no Arquivo". Museu de Literatura, Anais do Iº Encontro de Acervos Literários Brasileiros. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.29, nº 1, p. 19-39, mar, 1994.

"Cruz e Sousa: material para estudo". In: SOARES, Iaponan Muzart, Zahidé (org.) Cruz e Souza no centenário de *Broqueis e Missal*. Florianópolis. Ed. da UFSC, FCC ed, 1994 p. 18.

"Um sonho Drummondiano". *Quadrant*, Montpellies, p. 159-169, 1995.

"Limão, doce e tangerina". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ideia/Livros, 6 abr. 1996.

ELIZABETH ANGÉLICA SANTOS SIQUEIRA

Instituição: UFPE- Departamento de Letras

Pesquisa que desenvolve:

Interação verbal Mulher x Homem: informações, reclamações e discussões

Início: 1994 **término:** 1996

órgão: UFPE

Linha de pesquisa: Gender: estudos de gênero

Outro GT: Linguagem e Surdez

Publicação:

Em busca de um sentido para o discurso roubado. Co.autoria In Trocando Idéias sobre a mulher e a literatura.(org.) Susana Bornéo Funk. ed. da UFSC, 1994.

ELIZABETH MARINHEIRO

Instituição: UEPB

Pesquisas que desenvolve:

O pós-modernismo em autores nordestinos, enfatizando-se a mulher /
Guia Literário do Nordeste - anos 60-80

início: 1995 **término:** ...

Linha de pesquisa: outra: Crítica Literária

Cursos na Pós-graduação:

Teoria Literária

ELÓDIA XAVIER

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Telefone: (021) 590-0212

Pesquisa que desenvolve:

A representação da família na narrativa brasileira de autoria
feminina

início: 1994 **término previsto:** 1996

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica Feminista: vertentes

Cursos ministrados na Pós-graduação:

95.1 - A representação da família nas narrativas brasileiras de
autoria feminina

96.1 - Mulher e Literatura no Pós-Modernismo brasileiro.

96.1 - Trajetória da narrativa brasileira de autoria feminina.

Publicações:

*Tudo no Feminino: a mulher e a narrativa brasileira
contemporânea.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991.

“Júlia Lopes de Almeida: o discurso de outro”. In *Travessia -
Mulheres Século XIX.* ZAHIDÊ, Muzart (org.). Florianópolis,
Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.

"Narrativa de autoria feminina: ontem e hoje". In Funck, S. (Org.). *Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis, UFSC, 1994.

"Diana Caçadora, de Márcia Denser: os (des)caminhos do narcisismo". In Funck, Susana. *Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis, UFSC, 1994.

HELOISA HELENA OLIVEIRA BUARQUE DE HOLLANDA

FONE: (021) 275-1647

Instituição: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da Escola de Comunicação da UFRJ

Fone:(021)275-1647

Pesquisa que desenvolve:

O privado e o público na carreira de Rachel de Queiroz

Início: 1992 término: 1994

Órgão: CAPES e CNPq

Linha de Pesquisa: A Mulher e o Feminismo

Publicações:

"A Roupas de Raquel". In: *Revista Estudos Feministas*, vol 0. nº0. Rio de Janeiro, CIEC, Escola de Comunicação UFRJ, 1992. p. 74
Pós-Modernismo e Política. (org.). 2ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

Tendências e Impasses. O Feminismo como Crítica da Cultura. (org.) Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

Ensaístas Brasileiras. Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1960 a 1991. (em co-autoria com Lúcia Nascimento Araújo). Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

Quase Catálogo - Estrelas do Cinema Mudo, Brasil 1908-1930. nº 3 (org.) Rio de Janeiro. CIEC/UFRJ 1991.

ÍVIA IRACEMA DUARTE ALVES

e-mail: ivia@ufba.br

Instituição: Universidade Federal da Bahia

Pesquisa que desenvolve:

A Construção do "Pensamento Feminista" de Amélia Rodrigues - resgate de uma professora e Poetisa do século XIX.

Início: 1995 Término: 1996

Linha de pesquisa: Gender - Estudos de Gênero

IVONE PESSOA NOGUEIRA

Instituição: Universidade Federal do Paraíba

Fone: (083) 224-7200 / 2402

Pesquisa que desenvolve:

A Mulher e as Fontes Druídicas

Início: 1992 Término:

Linha de Pesquisa: outra: Psicologia analítica

Cursos na Pós:

95.1: Psicologia Analítica, culminando com a análise junguiana do filme "Salmonberries"

IZABEL DE FÁTIMA OLIVEIRA BRANDÃO

Instituição em que trabalha: Universidade Federal de Alagoas

Fone: (082) 324-1109

Pesquisa que desenvolve:

Literatura de Mulheres em Alagoas perspectivas Históricas e produção Literária no século XX.

Início: 1993 Término previsto: 1995 (aguardando financiamento:

CNPq e FAPEAL)

Linhas de Pesquisa: A Mulher e o Feminismo e A Literatura e a Mulher

Cursos na Pós-Graduação:

94 e 95: Mulher, Mito e Realidade

94 e 95: O uso da Literatura no ensino de Línguas estrangeiras

95: Fenomenologia de Imaginação.

96: A Narrativa Ficcional de Lya Luft

Publicações:

“O Status do feminino”. (no prelo). *Jornal Novidade*, ano V, n.17, Maceió: Secult, nov. 1994.

“O uso da Literatura no ensino de Línguas estrangeiras” (resumo). *Anais da 46a. Reunião Anual da SBPC*. Vitória: julho 1994, p. 493.

“Mulher & Arte no Grupo Vivarte: História ou Estória na Arte Contemporânea em Alagoas”. *Jornal de Hoje*, Maceió: 03/07/94, cadernos B2 e B3.

“Arquétipos femininos em *The Rainbow* e *Women in Love*”, de D. H. Lawrence. In *Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura*, de Susana B. Funck (org.), Florianópolis: PG em Inglês, UFSC, 1994, pp. 133-145.

“Liz Lochhead: Reescrevendo Papéis Femininos em Forma de Poesia”. *Boletim do GT A Mulher na Literatura*. Porto Alegre: junho 1994.

“Liz Lochhead: Reescrevendo Papéis Femininos em Forma de Poesia”. *Anais do IX Encontro da ANPOLL*, Letras, vol.1, (Caxambú, junho/1994), pp. 125-136, João Pessoa: UFPB, 1995.

“O Aprendiz de feiticeiro”. *Jornal Gazeta de Alagoas*, 15/03/94

“A Dialética de Sustentação em *Vidas Secas*”. *Revista do CCHLA*, ano VI, n. 8. Maceió, janeiro 1994.

“Birds, Beasts and Flowers: Towards a Dialectics of Metamorphosis”. In: *Ilha do Deserto*, 1996 (a sair).

JÚLIA HISSA RIBEIRO DA FONSECA

Instituição: membro do Nielm - Núcleo Interdisciplinar da Mulher na Literatura - Fac. de Letras/ UFRJ

Pesquisa que desenvolve:

A obra de Maria Teresa Horta.

Início: 1994 **término:** 1997
Órgão financiador: Curso de Pós-Graduação em Ciência da Literatura - UFRS - Mestrado em Teoria Literária
Linha de pesquisa: Teoria e Crítica Feminista

LAURA CAVALCANTE PADILHA

Instituição: Instituto de Letras da UFF
Pesquisa que desenvolve:
 Tradição e Transformação na Ficção angolana pós 75
Início: 92 **término:** 94
Órgão: CNPq
Linha de pesquisa: A Literatura e o Feminismo

LIVIA MARIA DE FREITAS REIS

Instituição: Universidade Federal Fluminense - UFF
Pesquisa que desenvolve:
 Autobiografia, História e Ficção em Isabel Allende
Início: 93 **término:** 97
Órgão: CNPq
Linha de pesquisa: Teoria e Crítica Feminina
Cursos na pós-graduação
 94 - Literatura e História.
 95 - Literatura e outras linguagens
 96 - Literatura e História
Publicações:
 "500 anos de caudilhismo na América Latina". *Cadernos de Letras*. UFF nº 9, agosto 1994.
 "Memória, ficção e o resgate da História". *Cadernos de Letras*. nº 8, agosto 1993.

“O Ensino do espanhol na UFF”. *Revista da Associação dos Professores de Espanhol do Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, julho 1994.*

“Uma literatura de caudilhos”. *Anais da IV Semana de Cultura e Literatura Hispano Americana. Juiz de Fora, agosto 1991.*

“Cosmópolis e América: Octávio Paz e o ensaio Hispano Americano”. *Anais da Semana de Cultura e Literatura Hispano Americana. Juiz de Fora, agosto 1992.*

“Memória e História en El Cuarto de Atrás”. *Anais do I Congresso Internacional de cultura e Literatura. Juiz de Fora, setembro de 1993.*

“O ensino de Espanhol na UFF eo Mercosul”. *Anais do seminário Educação sem Fronteiras. Foz do Iguaçu, setembro 1993.*

LUIZ CARLOS FELIPE

Instituição: Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Pesquisa que desenvolve:

“Angústias, Astúcias e Malícias de Maria - Representações da Mulher na Narrativa de Dalton Trevisam - Projeto de Mestrado.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica Feminista, Gender - Estudos de Gênero.

LÚCIA HELENA

Instituição: UFF

Pesquisa que desenvolve:

Nação e narração em Alencar e Machado

Início: 1996 **Término:** 1998

Órgão: CNPq

Curso ministrado na Pós-Graduação:

95.1 - Lispector, Llansol e Benjamin

Publicações:

Nem Musa, nem Medusa: Itinerários da Escrita em Clarice Lispector. Niterói, Eduff, 1966. (a sair)

“Apresentação”. In Perkoski, Norberto. *A Transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul, UNISC, 1995.

“Sobre a História da Semana de 1922”. In Mallard, L. et alli. *História da Literatura*. Campinas, São Paulo, 1994. (2ª ed. 1995)

“Um Texto fugitivo em *Água Viva*: sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector”. In *Brasil/ Brazil*. 2. Ano 7, 1995.

“A Construção da Literatura Comparada na História da Literatura”. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 2. São Paulo, Edusp/ Abralic, 1995.

“Clarice Lispector: um modo de narrar”. In *Revista do Centro de Estudos Portugueses da UFMG*. 16, v. 13 (jun.-dez/ 1993), 1994.

“Ficções de Gênero”. In *Anais do III Congresso Abralic. Limites*. Vol. 2, São Paulo, Edusp/ Abralic, segundo semestre de 1995.

“Nem musa nem Medusa, o questionamento do gender”. In *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Natal, Editora da UFRN, 1995.

LÚCIA HELENA VIANNA

Instituição: Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense

Pesquisas que desenvolve:

O sistema de influências na Literatura Brasileira feminina contemporânea

Início: 1993 término: 1995

Órgão financiador: CNPq

A Literatura e o Feminino - Uma tradição para o feminino na literatura brasileira

Início: agosto/93 término: junho/95

Órgão financiador: CNPq

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica Feminista: vertentes

Cursos ministrados:

95: A questão da influência na literatura brasileira contemporânea de autoria feminina: uma questão feminina.

Publicações:

“Por uma tradição do feminino na literatura brasileira”. In *Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal, Editora da UFRN, 1995.

“Masculino e Feminino: papéis em jogo em *São Bernardo*”. In *A Mulher na Literatura*. Org. Nádia B. Gotlib. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 1990.

Mulher e Literatura. Anais do IV Seminário Nacional. (Org.) Rio de Janeiro, Abralic, Coord. De Pós-Graduação em Letras da UFF, 1992.

LUIZA LOBO

Instituição: UFRJ

Fone: (021) 590-0212 ramal 227

Pesquisas que desenvolve:

Guia de autoras da Literatura Brasileira

Início: 93 Término: 1995

Órgão: UFRJ

Imagens da cidade na Ficção de Sônia Coutinho.

Início: 95

Órgão: UFRJ

Principais autoras da Literatura Feminina, numa visão teórico-comparativista, incluindo bio-bibliografia com perfil crítico, visando a complementar uma lacuna da história literária brasileira.

Órgão: CNPq

Linha de Pesquisa: A Literatura e a Mulher

Inscrita em outro GT: Literatura Comparada

Cursos ministrados na Pós-graduação:

92.1: A Estética da Recepção e a nova Leitora

94.1: Literatura de folhetim: a formação do novo leitor

Publicações:

150 verbetes e uma Introdução sobre Literatura Feminina Latino-americana (Brasil e América Central e do Sul), para o Bloomsbury

guide of Women's Literature, From Sappho to Altwood London, Hloomsbury, 1992.

A Maçã Mordida. (Contos). Rio de Janeiro, Numen. 1992

"Clarice Lispector: *A Hora da Estrela*. In: *Letra e Imagem*. Rio de Janeiro, Governo do Estado, Secretaria de estado de Educação, Coord. Geral Pedagógica, UERJ, 1994. pp. 63-71.

"Introdução a própria tradução de Jane Austen, *Persuasão*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1996.

"Sônia Coutinho revisits the city". In: *Feminist readings of Latin America women's writing*. (Org.) Prof. Anny Jones e Catherine Davies. London, Oxford, Oxford University Press. (no prelo)

MÁRCIA HOPPE NAVARRO

Instituição: UFRGS

Pesquisas que desenvolve:

Abordagens do Conto: teoria, criação e crítica

A Mulher no conto Hispano-Americano

Início: 1996 **Término:** 1998

Órgão: CNPq (solicitado)

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica Feminista, Gender - Estudos de Gênero

Outro GT: Literatura Comparada

Cursos ministrados na Pós-graduação:

95.2 - Mulher, cultura e literatura na América Latina

96.1 - Ficção Latino-Americana

96.2 - Estudos Culturais e literarios de gênero.

Publicações:

O romance do ditador: poder e história na América Latina. São Paulo, Ed. Ícone, 1990.

"A representação da mulher na obra de Isabel Allende". In: SILVA, Pedro C. (Org.) *Língua, Literatura e a integração Hispano-americana*. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 1991.

"Os mil um contos de Eva Luna, ou a perspectiva feminina da palavra". In: FUNCK, Susana Boméo (org.) *Trocando Idéias sobre mulher e literatura*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1994.

Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 1995.(org.)

“Os mil um contos de Eva Luna, ou a perspectiva feminina da palavra”. In: *Boletim*, nº 3, GT A Mulher na Literatura da ANPOLL, 1990.

“A mulher em Eva Luna”. In: *Travessia*. Florianópolis UFSC, nº 23.

“Latin American Literature Today: Towards a history Written by Women”. Working Paper Series, Women Studies Program, Northeastern University Press, Boston, 1994.

“A crítica feminina na América Hispânica”. In: *A mulher na Literatura*. Boletim do GT A Mulher na Literatura, nº 5, ANPOLL, 1994.

“Ruptura e conscientização: a mulher em Más allá de las máscaras, de Lúcia Guerra”. In: DUARTE, Constância Lima (org.). *Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. UFRN, Natal, 1995.

MÁRCIA LÍGIA DIAS ROBERTO GUIDIN

Instituição: UNIP - Objetivo/ Doutora USP

Pesquisa que desenvolve:

A Velhice em Machado de Assis

Início: 1990 **Término:** 1995

Órgão: CNPq

Linhas de Pesquisa: Gender - estudos de gênero e Outra: a questão da autoria

MÁRCIA NAHU DA ROCHA

Instituição: Secretaria Estadual de Educação (Rio)

Instituto de Psicologia Analítica (J.F)

Pesquisa que desenvolve:

Projeto para doutorado de literatura comparada - UERJ

Início: março/95 Término: setembro/95

Cursos ministrados na Pós-Graduação:

95.1 - História da Filosofia II

95.2 - Pensar fluxos ao invés de pensar códigos: um exercício para o pensamento.

MARIA BERNADETE THEREZA VELLOSO PORTO

Universidade: UFF

Fone: 021- 717-4082

Pesquisas que desenvolve:

Educação e Colonização nas Américas. Uma leitura da pedagogia da opressão através de textos literários.

Diálogos no feminino: a representação da Mulher no Brasil e no Canadá de língua francesa.

Início: 1992 término: 1994

Órgão: CNPq

Linhas de pesquisa: A Literatura e o Feminismo; A Literatura e a Mulher

Cursos ministrados na Pós:

94.2 - As máscaras da apropriação e da sedução em textos brasileiros e quebequenses

95.1 - Leitura da poética da estranheza e da incerteza em textos literários quebequenses e brasileiros.

95.2 - Feminino, sedução e diabolía

Publicações:

Diálogos no feminino: a representação da mulher no Brasil e no Canadá de língua francesa. Uma leitura das seduções no/do feminino. In *Boletim do GT A Mulher na literatura*, n. 4. ANPOLL, UFSC, 1992.

Nos territórios do feminino: a poética do enraizamento e da mobilidade em autoras do Canadá de língua francesa (Quebec e Acádia). In *IV Seminário Nacional - Anais Mulher & Literatura*. UFF, ABRALIC, 1992.

La représentation de l'atrice chez Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles e Anne Hébert. In *Confluences Littéraires Brésil-Quebec*:

Les bases d'une comaraison. Montréal, Les Éditions Balzac, 1992.

A Permanência de Rabelais na América francófona. Uma leitura da obra de Antonine Maillet". In *América: Descoberta ou Invenção*. Rio de Janeiro. Imago 1992.

"A representação da mulher no Brasil e no Canadá de língua Francesa: uam leitura das seduções no/do Feminino". In: FUNCK, Susana B. (org.), *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis, UFSC, 1994.

"Aprendizagens do cotidiano. A vivência da exclusão e da sujeira em *La Saguine* de Antonine Maillet". In: Figueiredo, Euridice (org.). *A escrita feminina e tradição literária*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 1995.

"Memórias e aprendizagens: oralidade e escritura em *A República dos Santos* de Nélide Piñon". In: *Actas das Jornadas UFF de Cultura Galega*. UFF/Instituto de Letras, Núcleo de Estudos Galegos, Junta de Galícia, 1995.

"Nas trilhas da memória da oralidade. Rastros e restos de histórias e de utopias em *A República dos Sonhos* (Nélide Piñon) e *Pélagie-la-charrete* (Antonine Maillet)". In: *Limites III*, Congresso Abralic, Anais, vol.II. São Paulo, EDUSP/ABRALIC, 1995.

MARIA CONSUELO CUNHA CAMPOS

e-mail: consuelo @ vmesa. UERJ.BR

Universidade: UERJ

Pesquisas que desenvolve:

Figurações do Outro (representações de alteridade no discurso ocidental);

Pré-Modernismo, Modernismo e Pós-Mordernismo: gênero literários e sistema sexo-gênero na literatura brasileira

início: 1993 término: 1995

Linhas de pesquisa: Teoria e Crítica Feminina/Questão do Cânone/Estudos de Gênero

Cursos de pós:

94.1: Cânone e Exclusão

94.2: Repensando Cânones literários e culturais

Pedro Nava e a escrita da Cidade (out. 94)

95.1: Historiografia: revisão do modernismo literário e artístico brasileiro.

Publicações:

“Identidade e representação (do outro lado da fronteira)”. In ANTELO, Raúl (org.). *Identidade & Representação*. Florianópolis, Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária - UFSC. p. 373-382.

“A pós-graduação em literatura comparada no Brasil”. In *Anais 16a. Reunião da SBPC*. Vitória, UFES, p. 501.

“Literatura Comparada e Questão Ética”. In *Anais*, p. 503.

“Figuras do Outro”. In MARINHEIRO, Elizabeth (coord.) *Momentos de Crítica Literária*. Atas dos Congressos Literários de Campina Grande/ 1992. Campina Grande, Associação Brasileira de semiótica regional de Campina Grande, 1994, p. 361-369.

“Futebol e relações de gênero em Maracanã, adeus”. In *Futebol 100 Anos de Paixão Brasileira*. Pesquisa de campo n. 0. Rio de Janeiro, UERJ, 1994 (junho), p. 53 a 60.

Regionalismo e Universalismo: a agulha e a linha, o bordo e a margem. In *Anais do VII Encontro Nacional da ANPOLL*, vol. I, Letras Goiânia, 1993, p.110-114.

Amy F. Kaminsky's *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. In *Literary Research/Recherche Littéraire*. N. 22. Toronto, Victoria University, summer, 1994, p.18-19.

Literary Theory an women's ethnic minority writing: Literature and diversity. In *XIV th International Congress of ICLA*. Edmonton, Alberta, Ca.

MARIA DO AMPARO TAVARES MALEVAL

Instituição: UFF - Instituto de Letras

Fone: (021) 717- 40082

Pesquisas que desenvolve:

A Mulher na Era da Expansão Lusa;

Início: 1991 Término: 1994

Órgão: CNPq

Trovadorismo Galego-Português e Neo-trovadorismo galego

início: 1992 Término previsto: 1996

Órgão: NUEG (Núcleo de Estudos Galegos da UFF)

Linha de Pesquisa: Gender - Estudos de Gênero/ A Literatura e o Feminismo (Sócio-histórica)

Cursos de Pós-Graduação:

91.2: O Riso e a Sátira na Literatura Portuguesa na ultrapassagem do Feudalismo para o Mercantilismo". Mestrado em Letras da UFF.

92.1: A Idade Média Revisitada: Garrett, Herculano, Saramago e Cia. Mestrado em Letras da UFF

93.1. Martin Moya. In A Lírica Galego-Portuguesa: Estudo de três trovadores. Pós-Graduação em Letras - Literatura Portuguesa da USP. Como professora convidada para ministrar 1/3 do curso)

Publicações:

Uma Crônica da Persuasão. Rio de Janeiro. UFRJ, 1992.

A Mulher na Literatura Medieval Portuguesa (e/ou galego-portuguesa). *Boletim do GT A Mulher na Literatura*, n.1, ANPOLL, UFSC, I 992. P.107-116.

Humanismo. In *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*. Vol. 1: 97-190. São Paulo, Atlas, 1992.

Inês de Castro: insígnias de um palimpsesto". *Agália*. N. 35.: 287-300. *A Corumba*, AGAL, 1993.

Uma obra de resistência no tempo da caça às bruxas: *Amadis de Gaula*. *Boletim do GT*

A Mulher na Literatura, UFRGS, ANPOLL, I 994.

Fernão Lopes e a Prédica Medieval. *Estudos Universitários de Língua e Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993. P. 291-298.

A Propósito dos *exempla* medievos. *Convergência Lusíada*. Revista do real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, n. 10, 1993. No prelo.

De Morgana a Oriana: Rastros de Eva no Imaginário Medieval. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 8. No Prelo.

A Maldição Novecentista sobre uma Aleivosa rainha. *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Natal, Editora da UFRN, 1995

MARIA NILDA DE MIRANDA PESSOA

Instituição onde trabalha: UFPE

Pesquisa que desenvolve:

Perfis e vozes: mapeamento de produção poética de MULHERES em PE.

Início: 1992 Término: 1996

Publicações:

Em busca de um sentido para o Discurso Roubado. Co-autoria, in *Trocando Ideias sobre a Mulher e a Literatura*. org. Suzana Borneo Funck. Ed. da UFSC, 1994.

Linha de pesquisa: A Questão do cânone e Gender - Estudos de Gênero.

MARIA OSANA DE MEDEIROS COSTA

Instituição: Fundação Técnico-Educacional Souza Marques

Pesquisa que desenvolve:

A personagem feminina na literatura cearense

Início: 95 Término: 1997

Publicações:

Exílio: o mundo da transgressão. Ensaio inserido na Coletânea de Ensaaios. org. profª. Elódia Xavier sob o título *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991, p. 105-25.

A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft. Comunicação apresentada no V Seminário Nacional Mulher & Literatura, publicada nos ANAIS. org. profª. Constância Lima Duarte, Natal, Ed. da UFRN, 1995.

MARIA JOSÉ RAMOS VARGAS

Instituição: Mestranda da Universidade Federal Fluminense

Pesquisa que desenvolve:

As experiências amorosas alternativas das mulheres na ficção literária dos anos 70 até os 90.

Início: 1993 **término:** 1995

Órgão: CNPq

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica feminista: vertentes

MARLENE BILENKY

Instituição onde trabalha: UNESP

Pesquisa que desenvolve:

Os escritos de Lúcia Miguel Pereira - uma bibliografia intelectual

Início: 1995 **término:** 1997

Órgão financiador: em andamento no CNPq

Linhas de Pesquisa: Teoria e Crítica Feminista: vertentes;

Outra: a visão feminina na História da Literatura Brasileira

NÁDIA BATTELLA GOTLIB

Instituição onde trabalha: USP - FFLCH

Pesquisa que desenvolve:

O Diário da Condessa de Barral

Início: 1990 **término:** 1996

Órgão: CNPq

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica Feminista: vertentes;

Outra: Manuscritos de Autoria Feminina

Cursos:

1995. 1: O conto brasileiro contemporâneo: Clarice Lispector

Publicações:

Clarice: Uma Vida que se conta. São Paulo, Ática, 1995.

NADILZA MARTINS DE BARROS MOREIRA

Instituição: Mestranda na UNESP/ Professora UFPB

Pesquisa que desenvolve:

A condição feminina em Kate Chopin e Júlia Lopes de Almeida

Início: 1994 Término: 1998

Publicações:

“A voz que se ouve em Kate Chopin: A respectable woman”. In: *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. UFRJ, 11 a 13 de setembro de 1995 (no prelo).

NELLY NOVAES COELHO

Instituição onde trabalha: FFLCH - USP

Pesquisas que desenvolve:

Dicionário de Escritoras Brasileiras (séc. XIX até o momento: 1994)

início: 1988 término: 1995

órgão: CNPq

Literatura feminina contemporânea no Brasil e em Portugal

Início: 1994 Término:

Linhas de Pesquisa: Teoria e Crítica Feminista: vertentes; e outra:

Cursos na pós-graduação:

94.1 - A ficção Portuguesa Contemporânea

95.2 - A Ficção Feminina Portuguesa Atual

Publicações:

Dicionário Crítico de LIJ Brasileira, 4º ed. reformulada e atualizada, SP EUSP.1994. Prefácio In: Fernando Vale, *A obra*

- infantil de Monteiro Lobato.* Lisboa Portugal, Mundo editora, 1994. 4ª. ed. S. Paulo, EDUSP.
- Mário de Andrade, iluminador de caminhos.* Boletim bibliográfico da biblioteca Municipal Mário de Andrade. S. Paulo nº set./out. 1994.
- Cinquenta anos de Cascalho.* Linguagem viva, S.Paulo, nº maio/94.
- Cascalho, meio século depois. A tarde.* Salvador, setembro/1994.
- Eros e Tanatos na poesia feminina latinoamericana no início do século XX.* ANAIS do Vº. Seminário Nacional de Mulher & Literatura, realizado em Natal(RN) setembro/1993.
- A espada e o Abebê: a presença da mulher no romance de Jorge Amado.* Convivium, S. Paulo, nº julho/dezembro, 1993 (publ. em março/1994)
- O modernismo em Portugal e n Brasil: Cecilia Meireles e fernando Pessoa.* ANAIS - Ciclo de palestras realizadas na Biblioteca Municipal Mário de Andrade em maio de 1994.
- A arte da Ilustração através dos tempos.* Textos para Painés explicativos na Exposição de Ilustração do livro infantil e de Literatura Geral, realizada no SESC - Consolação, setembro/1994.
- Graciliano Ramos: entre a Ética e a Política,* in Convivium. S. Paulo, nº jan./fev. 1994.
- A criança e o sentido da alfabetização,* in Jornal da Alfabetizadora. Porto Alegre, Kuarup, nº novembro/1994.
- A criança e o novo sentido da alfabetização no mundo-em-mudança* in Revista Internacional de Língua Portuguesa. Lisboa, julho/1994.
- O sentido da mudança na área da Educação* (resenha do livro de Domingoa Guimarães Sá, À Demanda do Leitor) publicada em O Diário do Minho. 4. set.1994.
- A Literatura Infantil e a Crítica,* in O Livro para Crianças no Brasil (edição trilingue) Feira Internacional do Livro em Frankfurt. outubro/1994.

NILDICÉIA APARECIDA ROCHA

Instituição: Mestranda da UNESP

Pesquisa que desenvolve:

Perscrutar Textos de Clarice Lispector pela abordagem da escrita feminina.

Início: 03/ 93 **Término:** 09/ 95

Órgão: CAPES

Linha de Pesquisa: Outra: A Escrita Feminina na Literatura Brasileira

PEÔNIA VIANA GUEDES

instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Pesquisa que desenvolve:

A Outro como Sujeito: a mulher e o conto contemporâneo nas Literaturas de Língua Inglesa

Início: 05/ 94 **término previsto:** 05/ 96

Órgão: sem financiamento

Linha de Pesquisa: Gender - Estudos de Gênero

Cursos de Pós-Graduação:

93.2: The Dramatic Universe of Shakespeare

94.2: Realism in British Fiction

Contemporary Voices in English Literature

Publicações:

"Intertextualidade nos Romances de Margaret Drabble". *Cadernos de letras -n.10 Anais da II Semana de Estudos Anglo-Germânicos*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.

"From Subjective to Sociological: the novels of Margaret Drabble". *Open to Discussion: Selected Papers by English Language and Literature professors*. N. 4. Rio de Janeiro, O Grupo/ UERJ, 1994.

"Women and Silence in Shakespeare's Plays". *Open to Discussion: Selected Papers by English Language and Literature professors*. N. 3. Rio de Janeiro, O Grupo/ UERJ, 1993.

"A Psychoanalytic Inquiry into Molly Bloom's Sense of Identity Joyce's *Ulisses*". *Open to Discussion: Selected Papers by English Language and Literature professors*. N. 2. Rio de Janeiro, O Grupo, 1992.

RAIMUNDA MARIA DA SILVA BEDASEE

Instituição: UFBA

Pesquisa que desenvolve:

Literatura Feminina - Clarice Lispector e Marie Claire Blais: estudo comparativo

Início: 1990 **término:** 1994

Linhas de pesquisa: A Literatura e o Feminismo, A Literatura e a Mulher

“A Bela e a Fera e La Belle Bête: um estudo comparativo”. In *Revista da Academia de letras da Bahia*. N. 42. Março, 1996. Salvador, p. 377-381.

“Representação da mulher na obra trevisânica”. In *Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal, Ed. Da UFRN, 1995. P. 238-244.

“Identidade e Alteridade na Literatura Feminina”. In *Literatura e Diferença - Anais da ABRALIC*. São Paulo, 1995, p. 863-867.

“Um Gesto”. In *CANADART. Núcleo de Estudos Canadenses*. Salvador, UNEB, v. 2, jan-dez, 1994. P. 181-187.

“Entrevista”. In *Sitientibus*. Feira de Santana, UEFES, jan. - jun. 1992. P. 127-132. N. 9.

RIA LEMAIRE

Instituição: Universidade de Poitiers

Fone: 49453224

Pesquisa que desenvolve:

A Divisão do trabalho Cultural entre os sexos

Início: 1990 **término:** 1994

Órgão: Universidade de Poitiers

Linhas de pesquisa: A Mulher e os mitos da Identidade Nacional e Mulher - Autora - Idade media - Oralidade

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica Feminista: vertentes, A Questão do Cânone e Gender - Estudos de Gênero

Publicações:

A poesia dos cancioneros medievais. cours rédigé pour le CAPES, 1992/1993, CNED, Paris, 80p.

Reler o Auto da Lusitânia. Reminiscências de um mundo diferente in Actas do Simpósio Internacional Mulher e Cultura, Santiago de Compostela, 1993: 9-23.

Hombres y Mujeres em al Umbral de los Tiempos Modernos in Foro Hispánico, 5, Groningen, Pays Bas, 1993: 57-69.

Reler Gilberto Freire: Teoria ou Mito da Democracia Racial? in El Texto Latinoamericano, CRLA, Poitiers/Ed. Fundamentos, Madrid, 1994, vol. II: 163-178.

Voix de Femmes dans les traditions orales et populaires - quelques réflexions théoriques et épistémologiques in J. Migozzi et Z. Berndt eds., Traditions orales et populaires - approches nouvelles, PU de Limoges, 1994. Vai ser publicada em 1995 uma edição em língua Portuguesa: *Tradições orais e populares - abordagens novas*, Porto Alegre

Sinceridade ou fingimento? Uma cantiga de D. Dinis in *Miscelânea de Estudos Lingüísticos, Filológicos e Literários* in *Memoriam Celco Cunha*, ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1994.

RITA TEREZINHA SCHMIDT

Instituição: UFRGS - Instituto de Letras

Pesquisa que desenvolve:

Da Exclusão à Revisão: escritoras brasileiras do século XIX

Início: 1994 **Término:** 1997

Órgão financiador: CNPq

Linha de Pesquisa: A questão do Cânone

Curso de pós-graduação:

Corpos, gêneros, cultura: Clarice Lispector, Virgínia Woolf e Margaret Atwood.

Publicações:

"Da ginolatria à genologia sobre a função teórica e a prática feminista". In *Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Susana Funck(org.). Florianópolis, Edeme Ind. Gráfica, 1994, 23-32.

"O Cerco à história: sedução ou provocação?" in *Identidade e representação*. Raúl Antelo, org. Florianópolis, Edeme Ind. Gráfica, 1994, 62-72.

"Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina". In: *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Márcia H. Navarro, org. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1995.

"Do lugar da teoria à teoria do lugar: ficções/subjetividades em questão". ANAIS - Seminário 'Fazendo Gênero', Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

"Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo ou esse que é o outro". In: *O discurso crítico na América Latina*. Wander Melo Miranda e outros. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro/Editora da UNISINOS, 1996.

ROBERTO BOTELHO RONDININI

Instituição: UERJ

Pesquisas que desenvolve:

Pré-modernismo, modernidade, pós-modernismo;

Gêneros literários e sistema gênero/sexo na literatura brasileira

Início: 08/94 Término: 08/95

Órgão financiador: UERJ

Linha de pesquisa: Gender - Estudos de Gênero

ROLAND WALTER

Instituição: UFPE - Depto de letras

Pesquisas que desenvolve:

Literatura afro-americana de autoria feminina

Literatura Chicana

Literatura indígena de autoria feminina

Literatura das minorias

Início: 1985; 1996 Término previsto: -

Linha de pesquisa: Outra: raça, classe (marxismo), gênero na literatura de autoria feminina

Cursos ministrados:

02/94: Literatura Comparada: Alice Walker, Toni Morrison, Gloria Naylor

01/95: O Fantástico e o Realismo Mágico na Literatura

02/95: Literatura e Sociologia / Ideologia

01/96: Hermenêutica Marxista e Literatura Comparada

Publicações:*Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt/Main; Alemanha: Vervuert, 1993."O Novo regionalismo Nordestino: a identidade brasileira na obra de Antônio Torres e João Ubaldo Ribeiro". In *Investigações*, Recife, vol. 4, 1994. pp. 116-126."A Poesia que se fez com sexo, drogas e jazz". In *Jornal do Comércio*, Recife, 26/ 11/ 95, p. 11."A Dialética entre a escrita e a leitura em *The Temple of My Familiar* (1989) de Alice Walker e *Jazz* (1992) de Toni Morrison". In *Investigações*, Recife, vol. 5, no prelo."The Dialectics between the Act of writing and the Act of Reading in Alice Walker's *The Temple of my Familiar* (1989), Gloria Naylor's *Mama Day* (1988), and Toni Morrison's *Jazz* (1992)". In *The Southern Quaterly*, no prelo.**SANDRA REGINA GOULART ALMEIDA**

Instituição: UFMG

Pesquisa que desenvolve:

A presença feminina nas literaturas inglesas dos séculos XIX e XX.

Início: 02/ 95 Término: 02/ 97

Linha de Pesquisa: Gender - Estudos de Gênero

Curso Ministrado:

95.1 - A Prosa de Ficção de Expressão Inglesa

Publicações:

"Virgínia Woolf's *A Room of one's Own* and the Unlikely Tradition of Women's Writing". In *Anais da Semana de estudos Anglo-Germânicos*, (no prelo)

"Re-reading the metaphor of Silence in Virginia Woolf's *Between the Acts*". In *Anais do Senapulli*, (no prelo)

"Cartas Portuguesas: um espelho da problemática feminina". In *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, v. 13, 1994.

"O Silêncio: opressão e libertação da mulher através da linguagem". In *ALEPH* 8, 1993.

"Beyond the Frontiers of the Word: Cruz e Sousa and the Concept of Symbolist Poetry". In *Working Paper Series # 2*. Duke-UNC Program in Latin American Studies, 1992.

"Castration and Melancholia in Lygia Fagundes "Telles s *As Horas Huas*". In *Romance Language Annual*, 1992.

"The Imitation of the Rose: Lispector's Portrayal of an Unburdened and Serene Woman." In *ALEPH* 7, 1992.

SERGIO LUIZ SOUZA COSTA**Pesquisa que desenvolve:**

Mulher em Mutação, Cidade em Crise

início: 1993 término: 1995

Linha de pesquisa: "gender"- estudos de gênero

SIMONE CAPUTO GOMES

Alameda São Boaventura, 692 apto. 1905

Niterói - RJ

CEP 24120-191

Fone: (021) 625-8787 ramal: 346

Instituição: UFF/ RJ

Pesquisas que desenvolve:

Poesia contemporânea portuguesa nos anos 80/90;

Início: 1991 Término:

Vectores da poesia africana de língua portuguesa: escrita de mulher.

Início: 1993 **Término:**

Órgãos: Fundação Calouste Gulbenkian / Instituto Camões

Linha de Pesquisa: A Literatura e a Mulher

SIMONE MUSQUEU

Instituição: UERJ

Pesquisa que desenvolve:

Figurações do Outro: Representações da Atividade Étnica e de Gênero Faccional Ocidental

Início: 08/94 **Término:** 08/95

Órgão financiador: UERJ

Linha de pesquisa: A Questão do Cânone

SUSANA BORNÉO FUNCK

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

Pesquisa que desenvolve:

Excessos e Exceções - A Literatura Feminista em Língua Inglesa na Década de 80.

Início: 03/ 94 **Término:** 02/ 96

Órgão: CNPq

Linha de Pesquisa: *Gender* - Estudos de Gênero

Publicações:

Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura. (Org.)

Florianópolis: Edeme, 1994. 470 p.

“Memória, Experiência e a Identidade de G[^]nero”. In ANTELLO, Raul. (Org.) *Identidade e Representações.* Florianópolis, Edeme, 1994. P. 43-47.

“A Sexualidade nas Utopias Feministas dos anos 70 na Literatura Norte-Americana”. In BRUSCHINI, Cristina e SOERJ, Bila (org.) *Novos Olhares: Mulheres e Relações de Gênero no Brasil.* São Paulo: Fundação Carlos Chagas/ Marco Zero, 1994. P. 273-288.

SYLVIA PERLINGEIRO PAIXÃO

Instituição onde trabalha: Faculdade da Cidade

Instituição onde estuda: UFRJ (Doutorado)

Pesquisa que desenvolve:

A Mulher na década de 20, no Rio de Janeiro: revistas ilustradas e salões literários

Início: 1991 término previsto: 1995

órgão: UFRJ - CAPES

Linha de pesquisa: A Questão do Cânone

Publicações:

"À Sombra de Eros". *IV Seminário Nacional - Anais. Mulher & Literatura*. Org. Lúcia Helena Vianna. Niterói, Coordenação de Pós-Graduação em Letras da UFF; ABRALIC, 1992.

"Sensibilidade Jovem". Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, 10 abril 1993. Resenha para o Caderno Idéias, sobre os livros: CASTRO, Jorge Viveiros de. *De todas as únicas maneiras*. Rio, Diadorim, 1993.

Leuzinger, Audemir. *Branca*. Rio, Diadorim, 1993.

"Triângulo da Servidão". Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 19 de junho de 1993; sobre o livro: Cavalcante, Jorge. *Inimigas Intimas*. São Paulo, Maltese, 1993.

Gilka Machado e a esfera Pública. In *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Natal, Editora da UFRN, 1995.

Mulheres em Revista. In Funck, Susana. (Org.) *Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis, UFSC, 1994. P. 421-440.

Clarice Lispector e Marina Colasanti: Mulheres no Jornal. In *Seminário Cronistas do Rio* (a sair)

A Literatura Feminina e o Cânone. In *I Encontro Enfoques Feministas e as Tradições Disciplinares nas Ciências e na Academias: Desafios e Perspectivas*. Org. IUPERJ. (a sair)

VALÉRIA ANDRADE SOUTO MAIOR

Instituição onde estuda: UFPB - Doutorado

Pesquisa que desenvolve:

Dramaturgas Brasileiras do séc. XIX: Repensando a Literatura Dramática Feminina.

Início: 1992 **término:** 1995

órgão financiador: CNPq

Linha de Pesquisa: A questão do Cânone

VALERIA DE MARCO

Instituição: USP

Fone: (011) 210 2325

Pesquisa que desenvolve:

A Representação da Mulher na narrativa espanhola de pós-guerra civil

Início: 1992 **término:** 1998

Órgãos: CNPq / Fapesp

Publicações:

“Carmen Martin Gaité: olhares e histórias”. In *Travessia*. N. 21. Florianópolis, UFSC, 1990.

Nubosidad Variable. In *Anuário Brasileiro de Estudios Hispánicos*. Brasília, Embaixada da Espanha, 1992. (Resenha de Martin Gaité, Carmen. *Nubosidad variable*. Barcelona, Anagrama, 1992.

“Uma Convocação ao debate”. In *Estudos Feministas*. Rio de Janeiro, CIEC/ ECO/ UFRJ, 1992. Resenha de Armstrong, Nancy. *Deseo y Ficción doméstica: una historia política de la novela*. Trad. Maria Coy. Madrid, Cátedra, 1991.

“Redução de Horizontes e Ampliação de Consciências: conto e mulher na ditadura de Franco”. In *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo,, n. 53, 1995.

"A Construção do mundo doméstico e a representação da inocência e da experiência." In *Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal, Ed. Da UFRN, 1995.

"Carmen Martin Gaité: enlace entre ensayo y ficción". In Godoy Gallardo, Eduardo (Org.) *Hora actual de la novela hispánica*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994.

O Império da Cortesã: Luciola, um perfil de Alencar. São Paulo, Cortez, 1986.

A Perda das Ilusões. O romance histórico de José de Alencar. Campinas, Educamp, 1993.

VERA QUEIROZ

Instituição: UFF

Pesquisa que desenvolve:

Feminino e Crítica

Início: 1989 **término previsto:** 1994

Linha de pesquisa: Crítica/ Teoria Crítica Feminista

Curso na Pós:

96.1: Crítica Literária Feminista

Publicação:

O Vazio e o pleno, A poesia de Adélia Prado. Goiânia: Edit. UFG, 1994.

Crítica Literária e Estratégias de Gênero. Tese de Doutorado. PUC - RJ, julho de 1995.

WILLIAM AMORIM DE SOUZA

Instituição: Fac. De Filosofia Ciências e Letras G. Dias; Centro Federal de Educação Tecnológica do Maranhão.

Pesquisa que desenvolve:

O Amor e o Feminino no Livro dos Prazeres, de Clarice Lispector

início: 93 **término:** 95

Órgão: CAPES/ PICD

Linha de pesquisa: A Literatura e o Feminino (psicanálise)

YASMIN JAMIL NADAF

Instituição: UFMT - UNESP/Assis

Pesquisa que desenvolve:

Estudo da Revista *A Violeta*. Publicação de Escritoras Matogrossenses (1916-1950)

início: 1991 término: 1993

Linha de pesquisa: A Literatura e a Mulher

Publicação:

Sob o Signo de uma Flor. Estudo da Revista A Violeta, publicação do Grêmio Literário "Júlia Lopes". 1916-1950. Rio de Janeiro, Sete Letras, 1993. (527 p.)

ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

Fone: (0482) 31-9582

Pesquisa que desenvolve:

Da Exclusão à Revisão: Escritoras Brasileiras do Século XIX (Antologia de Textos representativos)

Início: março 94 Término: 96

Órgão: CNPq

Linha de pesquisa: A Questão do Cânone

Publicações:

"Notas sobre alguns contos de Holdemar Menezes In Iaponan Soares, Salim Miguel, Waldemar Menezes." In *Literatura e Resistência*. Florianópolis, Lunardelli, 1992.

"Pela Memória Literária." In *Jornal de Cultura Ô Catarina*. Florianópolis, abril/ 93, p. 13

"Na Busca do menino." *Jornal O Estado*, 20/12/92

- "O Popular na poesia do jovem Cruz e Sousa." *Travessia*, n. 26, Florianópolis, 1993.
- "Piparote: um intelectual no Desterro." *Diário de Cultura*, 5/6/93.
- "Pesquisa: Mulher século XIX." In *Brasil/Brazil*. N. 9, ano 6/1993.
- "Introduzindo Broquéis." *Jornal Ô Catarina*, n. 4, julho/93.
- "Pedradas, Metralhas: Cruz e Souza e seus jornaletes." *Jornal Ô Catarina*, n. 4, julho/93. (No prelo) *Tempo e andanças de Harry Lan*. Ed. LTFSC, 1993 (org.); *Cartas de Cruz e Souza*. Ed. Paralelo 27, 1993.
- "Em torno do Cânone." *Boletim do GT A Mulher na Literatura*, n. 5, 1994. P. 77-84.
- "Resenha: Entre o obsceno e o erótico: os artificios de Daltron Trevisan vistos por Miguel Sanches." *Gazeta do Povo*, Cultura, Curitiba, 1/ out/ 1994.
- "A Lista de Schetel ou *A República vista do meu canto*." *Ô Catarina!*, p.16, maio/junho 1994.
- "Imortais versus Cruz e Sousa." *Diário de Cultura*, n. 13, janeiro 1994.
- Orelhas: *Relações*, de Ruth Laus. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1994.
- "As Lembranças de Ruth." Introdução a *A Décima Carta*, de Ruth Laus. Rio de Janeiro, 1994.
- laponan Soares e Zahidé Muzart. (Orgs) *No Centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis, Editora da UFSC.1994.
- "Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX." In Funck, Susana. *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis, Pós-Graduação em Inglês, 1994.
- "Hilda Hilst pirou de vez? (Estudo do erotismo na trilogia)" In: Funck Susana B. p. 365-373.

ÍNDICE - TEXTOS

81	Associação Maria Naves
87	Bruna de C. Maranhão
88	Cela Maria Naves
93	Consciência Lina Duarte
100	Elaine D. Johnson
113	Elaine Vasconcelos
122	Elôdi Xavier
131	Íris Helena Duarte Alves
148	Íris Helena Duarte Alves
173	Íris Helena Duarte Alves
186	Íris Helena Duarte Alves
192	Íris Helena Duarte Alves
210	Maria José Ramos Vargas
224	Maria Osana de Medeiros Costa
232	Melanie Bionky
242	Nadiza M. De Barros Araújo
250	Raimunda Barbosa
259	Sylvia Portuguesa Faria
270	Suzana Gomes Funch
273	Virginia C. Passos de Albuquerque
281	Yara Januária Nogueira
287	Yara Januária Nogueira

TEXTOS

o trabalho de cada uma das autoras, a partir de um ponto de vista teórico e metodológico, com o objetivo de contribuir para a compreensão do processo de construção da identidade profissional das enfermeiras. Também se observou que os textos são escritos em uma linguagem acessível e clara, com um bom uso da linguagem técnica e científica. No entanto, a linguagem utilizada é muito simples e direta, o que pode ser considerado uma limitação para quem busca uma abordagem mais crítica e reflexiva sobre o tema.

ÍNDICE - TEXTOS

Aparecida Maria Nunes	61
Belmira da C. Magalhães	67
Ceila Maria Montez	88
Constância Lima Duarte	93
Elaine D. Johnson	100
Eliane Vasconcelos	115
Elódia Xavier	122
Ivia Iracema Duarte Alves	131
Izabel F. O. Brandão	148
Lívia Maria de Freitas Reis	173
Lúcia Helena	186
Lúcia Helena Viana	195
Maria José Ramos Vargas	210
Maria Osana de Medeiros Costa	224
Marlene Bilenky	232
Nadilza M. De Barros Moreira	242
Raimunda Bedasse	250
Sylvia Perlingeiro Paixão	259
Susana Bornéo Funck	270
Virgínia C. Passos de Albuquerque	273
Yasmin Jamil Nadaf	281
Zahidé L. Muzart	287

DIÁLOGOS DE CLARICE LISPECTOR PARA A REVISTA *MANCHETE*

Aparecida Maria Nunes (UFMG)

Libertar-se dos aborrecimentos do cotidiano e dos pequenos afazeres domésticos foi um sonho que Clarice Lispector não conseguiu realizar.

Em seus últimos anos de vida, revela Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice, ela desejava ficar rica para abandonar o jornalismo e se dedicar apenas à literatura.

Amigos, redatores e editores que entrevistei — como Alberto Dines, Zevi Ghivelder, Antonio Callado, Hlio Pellegrino, Ferreira Gullar, entre outros — confirmaram essa informação. Clarice Lispector não era jornalista e aceitava escrever para jornal como forma de melhorar o orçamento. Razão essa que, talvez, explique certas idiossincrasias no texto das entrevistas que realizou para a revista *Manchete*, por quase um ano e meio, a partir de 1968.

Manchete era a principal revista semanal do Brasil. E, por essa ocasião, Clarice Lispector seria a responsável por uma série de entrevistas com personalidades, artísticas e políticas. A seção recebeu o nome de "Diálogos Possíveis com Clarice Lispector". Nome um tanto quanto estranho. Nada mercadológico. Mas, acredito que, como a revista vinha até então publicando uma outra seção chamada "Diálogos Impossíveis", que, como o próprio título indica, reunia duas pessoas de profissão bem diferente entre si para uma conversa, o trabalho de Clarice, ao substituir essa série de entrevistas, conservou, parte do nome da seção anterior.

Também, torna-se interessante observar que, "Diálogos Possíveis" oferece algumas considerações interessantes. No jornalismo, a questão do diálogo é muito discutida, principalmente quanto às entrevistas. Há entrevistas que se

realizam unicamente sobre a pauta já estabelecida. E o entrevistador não usa de criatividade para explorar a conversa com o entrevistado, limitando-se a perguntar sem quaisquer inferências ou sequer aproveitar a circunstância para adquirir informações que não haviam sido solicitadas. O factual é importante e o entrevistador cumpre meramente o papel de perguntar e de receber respostas. Por outro lado, alguns entrevistadores ganham notoriedade quando ampliam esse papel, inserindo observações e interagindo com o entrevistado. Dessa interação nasce o diálogo e, conseqüentemente, a entrevista criativa. Mas vale notar aqui que o jornalismo atual não oferece condições para a prática da entrevista criativa. Os motivos são vários: o tempo disponível para a realização da matéria é sempre exíguo. A entrevista criativa pressupõe um entrevistador com personalidade forte, marcante. O entrevistador precisa interagir com o entrevistado. E assim por diante.

Quando se trata de Clarice Lispector e, sobretudo, de Clarice Lispector como entrevistadora, tais considerandos merecem atenção. Nelson Rodrigues abre a série de 60 entrevistas feitas por Clarice, sempre em texto simples, de perguntas-e-respostas, antecipadas por breve apresentação ou comentário sobre alguma particularidade do entrevistado.

O diálogo próximo, íntimo, descontraído se, por um lado, permite conhecer os fatos de ordem biográfica de Clarice e de seus entrevistados, por outro, demonstra uma profissional que subverte padrões do fazer jornalístico, pois, muitas vezes, o roteiro que traçou é alterado por comentários da entrevistadora, falando de si.

Clarice não se mantém à margem da conversa, principalmente quando o entrevistado faz parte das suas relações. Ela confronta suas convicções e experiências com as dos entrevistados, empregando, freqüentemente, a primeira pessoa do singular.

Elucidando a questão do diálogo, talvez a própria Clarice explique a singularidade do que tentou fazer, tendendo para a realização da entrevista criativa, ou, pelo menos, pro-

curando estabelecer o diálogo com seus entrevistados, criando um método próprio. Para a revista *Veja*, anos mais tarde, em 1975, ela conta que se expôs nas entrevistas com o objetivo de captar a confiança de seus entrevistados a ponto de eles próprios se exporem. Não procurou fazer simplesmente um texto com as clássicas perguntas e respostas. Mas, através de muita conversa, revelar o inesperado das personalidades.

No entanto, essa não é a opinião de Zevi Ghivelder, chefe de redação de *Manchete* da época. A impressão que Clarice lhe causava era a de alguém que se esforava para atender a linha editorial da revista, mas sem o mesmo grau de exigência e perfeccionismo que imprimiu no texto literário. Tanto que Ghivelder podia alterar partes do texto das entrevistas, sem qualquer protesto de Clarice.

— Eu não corrigia gramaticalmente — acentua Zevi Ghivelder. Mas passava algumas perguntas para a frente, outras para trás. Colocava o que fosse mais atual na frente e o menos atual no fim.

Para demonstrar que Clarice não era jornalista, ou seja, não tinha noção de notícia e de enfoque jornalístico, Ghivelder lembra-se de uma final de campeonato no Maracanã, com o Santos. Pelé estava no Rio e Clarice deveria entrevistá-lo. Às 7 horas da manhã, como gostava de fazer, ela telefona para Ghivelder perguntando se Pelé não poderia ir até a casa dela para a entrevista. O chefe de redação esclarece, então, que Pelé está concentrado e que o técnico não deixa os jogadores saírem da concentração. Com ingenuidade, Clarice não se conforma e não entende por que Pelé não poderia estar às 9 horas no local que marcava para conversarem.

Mas é no apartamento do Leme que Clarice recebe outros entrevistados. Com cafezinho, via de regra, mesclado por impressões que compartilha com o leitor. Marques Rebelo, por exemplo, era o mesmo que conhecia há anos: cabelos à escovinha, olhar rápido e malicioso. No entanto, a entrevistadora revela algo de novo no rosto dele: mais bondade do que antes. Bibi Ferreira, em contrapartida, surpreende a

entrevistadora Clarice pela espontaneidade: "Ela foi à minha casa e depois do primeiro cafezinho, estando nós no terraço, Bibi quis mais café e ela própria, com deliciosa naturalidade, atravessou as salas e foi à cozinha. Pode-se imaginar como esse gesto encantou a cozinheira e a mim. Já era uma amiga que eu tinha em casa", explica aos leitores. Tom Jobim também foi entrevistado no apartamento do Leme. Eles já se conheciam. Tom havia sido padrinho de Clarice no Primeiro Festival de Escritores, por ocasião do lançamento de *A Maçã no Escuro*. Para ressaltar o espírito brincalhão de Tom, a entrevistadora conta que o compositor "segurava o livro na mão e perguntava: quem compra? quem quer comprar?"

Pelo que podemos observar, Clarice Lispector, principalmente quando possui algum relacionamento com o entrevistado, não se prende ao texto pergunta-e-resposta. As indagações que faz não são as indagações da imprensa, da comunidade, do leitor. Clarice não fala em nome da revista. Ela até tenta. Mas nem sempre consegue. E os melhores textos são os que trazem à tona a interação entrevistador-entrevistado. Ambos personalidade. Ambos notícia.

Na entrevista com Tom Jobim, as posições entre entrevistador e entrevistado alteram-se com frequência. Ora é Tom que responde. Ora é Clarice. Uma passagem sobre o hábito da leitura ilustra essa consideração. Tom acredita que as pessoas atualmente não lêem como ele lia quando era garoto, ou melhor, "tendo o hábito de ir para a cama com um livro antes de dormir". Será a era da leitura dinâmica?, indaga sozinho. "Que é que você acha?", pergunta de chofre. Como a pergunta não foi dirigida à entrevistadora, a escritora Clarice responde:

— Sofro se isto acontecer, que alguém me leia apenas no método vira-página dinâmico. Escrevo com amor e atenção e ternura e dor e pesquisa, e queria de volta, como

mínimo, uma atenção completa. Uma atenção e um interesse como o seu, Tom.

No decorrer da entrevista, Tom Jobim comenta que havia lido no dia anterior os contos "O Búfalo" e "A Imitação da Rosa". E assim começam a falar sobre morte e reencarnação, até Clarice desviar o rumo da conversa com a seguinte colocação:

— Não estou entendendo nada do que nós estamos falando, mas faz sentido. Como podemos, Tom, falar do que não entendemos. Vamos ver se na próxima reencarnação nós dois nos encontramos mais cedo. Que que você acha do fato da liderança do mundo estar hoje na mão dos estudantes?

Em outros momentos, a maneira como Clarice apresenta o entrevistado surpreende pela escolha de adjetivos nada lisonjeiros e por expressar, sem pudores, fatos que a desagradaram profundamente. Com Clóvis Bornay, gostou da "sinceridade quase ingênua de quem não tem por que ser atacado". Fica surpresa, pois esperava um Clóvis Bornay pernóstico, fútil, antipático. Mas se irrita e fica de mau-humor. Motivo: Bornay a fez esperar no Museu Histórico Nacional, onde trabalhava, e depois foi para a casa dele.

Com Teresa Souza Campos, a entrevista surgiu em decorrência do fato de Clarice não simpatizar com a entrevistada. "A mulher mais elegante não me interessa", confessa a entrevistadora na abertura da matéria. "Há problemas mais sérios do que a moda, individuais e não-individuais", justifica Clarice.

Na churrascaria entre Ipanema e Leblom, Clarice encontra Hélio Pellegrino para a entrevista. Clarice faz as perguntas. A conversa não flui. Hélio, então, sugere:

— Clarice, vamos comer aqui uma carne, vamos tomar um chope. Você deixa as perguntas. Eu escrevo a entrevista.

E assim se deu. Somente o preâmbulo — muito carinhoso e honroso, segundo Hélio Pellegrino — foi feito por Clarice. E, em outras entrevistas, quando os entrevistados eram jornalistas, o texto era feito por eles. Primeiro, porque Clarice não se empolgava com esse trabalho. Segundo, a visão com que tratava a matéria não era jornalística, pelo menos não nos moldes como a imprensa estipula. Por isso se sentia mais aliviada se o jornalista a "ajudasse", escrevendo a matéria.

Seja ao entrevistar Néelson Rodrigues ou Clóvis Bormay, Bibi Ferreira ou Mário Henrique Simonsen, Chico Buarque de Holanda ou João Saldanha, Clarice Lispector procura a cumplicidade, o diálogo. Ferina e aguda, lúcida e doce, frágil e misteriosa, Clarice Lispector não se comporta, de fato, como jornalista. Ela é naturalmente Clarice Lispector. Escrevendo os próprios textos ou sendo ajudada pelos amigos, as entrevistas publicadas em *Manchete* trazem informações valiosas sobre a vida da entrevistadora e de seus entrevistados, que só poderiam ser captadas pela sensibilidade de Clarice Lispector. Polêmica, sim. Mas, jamais linear.

A REPRESENTAÇÃO METAFÓRICA DA FUNÇÃO DA ARTE EM *VIDAS SECAS* DE GRACILIANO RAMOS OU OS DESEJOS DE SINHÁ VITÓRIA E A POSSIBILIDADE DE MUDANÇA DA COTIDIANIDADE

Belmira Magalhães (UFAL)

Este trabalho tem como objetivo analisar o romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, a partir da perspectiva lukacsiana sobre a função da arte, na construção do processo de humanização do ser social.

Vidas Secas é um momento de reflexão do papel da arte em um mundo de contradições sociais, que tem como lógica a exploração do trabalho humano.

A análise discutirá a particularidade refletida pelo autor e centrará sua argumentação na construção da protagonista feminina, sinhá Vitória, que será vista como metáfora da função artística, dentro desta representação romanesca de Graciliano.

A arte como auto-consciência da humanidade, a possibilidade de transformação social a partir das individualidades, dos seus desejos e de seus sonhos, são a marca da personagem feminina dessa narrativa, construída para se constituir, simultaneamente, reflexo e superação de uma sociabilidade.

Analisar os textos de Graciliano Ramos é sempre instigante e temerário. Instigante pela riqueza da narrativa, que sempre sucita novas descobertas sobre sua escritura; temerário pela infinidade de interpretações, acadêmicas ou não, de sua obra.

No entanto, a releitura dos livros *Vidas Secas* e *São Bernardo*, que se iniciou como cumprimento de tarefa de aluna aplicada, tomou-me de tal forma, que se tornou impossível não compartilhar a descoberta.

As personagens femininas de Graciliano sempre me intrigaram, principalmente Sinhá Vitória e Madalena, pois possuíam uma força que não poderia ser tirada da condição de gênero delas, representadas, nos romances, de forma coerente com a realidade social na qual foram inseridas por seu criador.

Em *Vidas Secas* há uma representação¹ do cotidiano das relações sociais do mundo rural, numa região subdesenvolvida, como o nordeste brasileiro na década de trinta.

As relações interpessoais dos personagens que estão coladas a um nível de sobrevivência física, que acaba por ocupar todas as possibilidades que o ser social adquire a partir do seu deslocamento da esfera da vida.

A concepção de Marx sobre a base ontológica da formação do ser, parte da afirmação de sua historicidade e da constituição de três esferas distintas e interdependentes: a esfera inorgânica baseada na processualidade de reprodução do outro; a esfera orgânica — da vida — cuja processualidade se dá através da reprodução do mesmo (reprodução biológica da vida), e, finalmente, a esfera do ser social, em que a processualidade se dá a partir da reprodução do novo (o que transforma a natureza inorgânica e orgânica e se auto-transforma).

Nesse sentido, a consciência é entendida como produto tardio do desenvolvimento do homem/mulher. A consciência, marco da separação entre ser natural e ser social, é resultado de um processo que teve início na representação do trabalhador (aquele que realiza a atividade); o produto é primeiro constituído de forma ideal (no plano das idéias), de forma abstrata, muito embora não prescindia nunca de sua forma sensível.

Toda produção humana, pois, resulta de propostas dadas pela consciência e realizadas pela praxis às carências

¹ Representação em arte, significa, na perspectiva teórica adotada nesse trabalho, a capacidade do artista de refletir sobre o mundo real, a partir de um ponto de vista próprio e da especificidade do seu fazer artístico.

impostas pela objetividade. Tanto materiais — respondidas pela atividade do trabalho — quanto de outros tipos, que terão respostas adequadas à sua logicidade, como, por exemplo, a ciência, a arte, a religião e a luta de classes.

Graciliano inicia o romance apresentando no mesmo parágrafo as características geográficas da região e a posição dos personagens, que ainda não foram nomeados, na escala social:

Na planície avermelhada, os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos (9).²

Em seguida os protagonistas são nomeados e como num quadro realista ou numa fotografia aparecem em plenitude ao leitor:

Arrastavam-se para lá, devagar, sinhá Vitória com o filho mais novo na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pedemeira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. (9)

A busca de um lugar que os pudesse alimentar e abrigar será o objetivo do grupo; o narrador a partir de sutilezas gestuais das personagens começa a indicar ao leitor o papel reservado a sinhá Vitória, embora nesse momento ainda não se possa admitir a dimensão da força dessa personagem na narrativa:

Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com

² Os textos do livro analisado serão referidos apenas com as páginas. A informação completa constará na referência bibliográfica.

alguns sons guturais que estavam perto. (...) Sinhá Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis. (10)

As relações familiares serão apresentadas durante todo o desenvolvimento do romance, demonstrando como o patriarcalismo marca os papéis dos membros da família. Sinhá Vitória ficará responsável pela preparação da comida, pela arrumação da casa, cuidados com as crianças, alimentação dos poucos animais domésticos que adquirem. O narrador não questiona em nenhum momento da narrativa essa demarcação de funções.

Nesse primeiro capítulo estão anunciados os sonhos da família que se resumem, como já foi dito, em comida, casa, acrescentando, agora, umas coisinhas a mais: uma saia de ramagem vistosa, e o rejuvenhecimento da figura feminina, que remoceria o rosto e aumentaria as nádegas, causando inveja às outras mulheres, como diz o narrador, e prazer a Fabiano. O narrador não é capaz de enunciar explicitamente as fantasias do marido, apenas as insinua ao reformular o físico de sinhá Vitória no pensamento de Fabiano.

Graciliano representa nesse momento o estágio primário da vida dos seus personagens, que apenas se deslocaram da esfera da vida porque são capazes de articular alguma fala e pré-idealizar um mundo futuro, embora suas ações atuais pouco se distanciem das realizadas pela cachorra Baleia na busca pela sobrevivência. O autor faz o jogo duplo de humanizar o animal e desumanizar os protagonistas, mostrando, nesse momento, a precariedade da vida das populações que habitam essas regiões.

A cachorra, que caça e acha, é sempre nomeada por letra maiúscula e traz o produto para ser dividido com a família; e a mulher que beija o focinho do animal como se fossem lábios e lambe o sangue que escorre por ele:

(...) foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes uma preá. Sinhá Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensangüentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. (14)

Definida a temática do livro, o autor haverá de desenvolvê-la de forma exemplar, tão bem demonstrado por alguns críticos. Chama atenção a linguagem dura e enxuta, algumas marcas de regionalismo empregadas na fala dos personagens ou no discurso do narrador. As relações sociais provocadas pela divisão de classe da sociedade e a pouca importância que a vida do trabalhador tem para seus patrões é tecida, a nível literário, de forma a não deixar dúvida sobre o ponto de vista do escritor sobre a impropriedade dessas relações para o crescimento da humanidade.

A obra literária sempre representa uma visão do mundo; no entanto, não há uma visão mecânica entre o que o artista é, o que pensa sobre o mundo e o que ele expressa em sua obra. Há uma cadeia de mediações que vai desde as condições de produção material, passa pela produção tecnológica, pelos códigos estéticos daquele momento e da forma de expressão artística escolhida pelo artista para se expressar:

As formas de produção artística à disposição do artista desempenham um papel ativo na construção da obra de arte. Nesse sentido, as idéias, os valores do artista, eles próprios constituídos socialmente, são mediados pelas convenções literárias e culturais de estilo, de linguagem, de gênero e vocabulário estético (Wolff, 1082:76)

Incorporando esta afirmação de Wolff, deduz-se que o ponto de vista do autor (marcas de autoria), definido como a posição particular da qual se avalia ou considera alguma

coisa, será necessariamente unitário e coerente com a relação do autor e a realidade social. O ponto de vista terá a ver com o acoplamento da posição do autor frente à realidade e às suas possibilidades de alcançar a particularidade do real refletido.

A onipotência do poder, que se apresenta como base para a perpetuação das relações de exploração, é expressada por algumas funções sociais representadas, na narrativa, pela expressão policial, a inoperância do juizado, as distorções da política.

Paralelamente o autor alerta para o perigo da internalização da ideologia dominante que, mesmo em momentos em que as injustiças poderiam ser combatidas e mesmo vingadas, imobilizam a ação de revolta:

Suando com medo de uma peste que se escondia tremendo? Não era uma infelicidade grande, a maior das infelicidades? Provavelmente não se esquentaria nunca mais, passaria o resto da vida assim mole e ronceiro. Como a gente muda! Era. Estava mudado. Outro indivíduo, muito diferente do Fabiano que levantava poeira nas salas de dança. Um Fabiano bam para agüentar facão no lombo e dormir na cadeia. (106)

No jogo de falas do narrador e da personagem Fabiano, infere-se que há tomada de consciência da forma da inserção daquele cotidiano e do peso das relações de dominação que acabam por mudar sua forma de ser. No entanto, o autor não pode conformar-se como seu protagonista; ele tem clareza, demonstrada na perspicácia com que desenvolve a narrativa e agudeza de percepção para refletir sobre a particularidade artística escolhida, que a intervenção da subjetividade é o espaço onde se funda a liberdade do homem, na medida em

que o processo de auto-construção do ser social implica a possibilidade de escolha.³

Nesse sentido, a arte é compreendida como a mais elevada das expressões humanas, pois, configura o refletir das relações entre o indivíduo e o gênero humano; uma projeção sobre o mundo que se desloca da imediaticidade. Pela mão do autor e de seu alter-ego — o narrador — surge um Fabiano que reflete e se desloca da automação do imediato.

A gênese da arte parte de necessidades interiores do indivíduo em sua existência material concreta, sendo por esse motivo que a arte se instala no cerne de um conflito insolúvel: nenhuma sociedade pode satisfazer todas as paixões humanas, mas só nos espaços sociais as paixões humanas podem ser realizadas; mesmo que apenas de forma artística.

Graciliano comunga com esse princípio da estética lukacsiana, não importando aqui, se o autor tem consciência ou não desse encontro, e constrói a narrativa de *Vidas Secas*, tão seca como o cenário da trama, tão seca como as relações entre seus personagens que não têm nem a fluidez da fala para amenizar e acalantar o cotidiano:

— Cambada de...

Parou agoniado, suando frio, a boca cheia de água, sem atinar com a palavra. Cambada de quê? Tinha o nome debaixo da língua. Aí a língua engrossava, perra, Fabiano cuspiu, fixava na mulher e nos filhos uns olhos vidrados. (78)

A linguagem que se constitui junto com o ser social no momento do salto qualitativo da esfera da vida para a esfe-

³ O ato da escolha é o momento fundador da liberdade humana. Quanto mais consciente esse ato for realizado, mais liberdade terá o homem. Cada sociabilidade condiciona a possibilidade da própria escolha, no entanto, não há nunca o cerceamento completo para todos os membros da sociedade.

ra social, foia responsável pela transformação qualitativa da reprodução do ser social; torna-se instrumento de poder para os que a possuem, na medida em que a sua aquisição e domínio, representa, também, uma forma de domínio sobre a natureza, e de poder das relações sociais, pois significa níveis maiores de possibilidade de compreensão da realidade.

Fabiano toma contacto com essa realidade, da forma mais dolorosa possível; não encontra palavras para se expressar e percebe que os padrões usam a linguagem como uma arma para ludibriá-lo:

Na palma da mão as notas estavam úmidas de suor. Desejava saber o tamanho da extorsão. Da última vez que fizera contas com o amo o prejuízo parecia menor. (...) Alarmou-se. Isso lhe dera uma impressão bastante penosa: sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saia logrado. (...) Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as fora de propósito. (96/97)

Fabiano repete da mesma forma que o papagaio comido durante a viagem e que sabia repetir o latido da cadela; começa então a perceber a importância do domínio da linguagem humana como forma de mediação entre os homens e destes com a natureza:

A fala responde a uma necessidade social que nasce ontologicamente, a partir da relação dos homens com a natureza e entre si, e que exatamente nessa duplicidade de exigências contrapostas, exatamente nesta contraditoriedade dialética deve e pode se realizar. (Lukács, 1990:79)

Ao se constituir como ser social, o homem/mulher, como ser prático, consciente, constitui a linguagem. A autonomia da linguagem, como qualquer produção humana, só pode ser pensada como autonomia relativa às condições de produção — o “uso” de determinada linguagem é a expressão de uma certa cotidianidade através de construções lingüísticas. A linguagem é uma das expressões da efetivação do ser social.

Por isso Fabiano não pode dominar a linguagem, porque se significaria ter o domínio a compreensão das relações sociais e efetivamente a possibilidade de busca de reações, de enfrentamento direto das situações. O máximo que se predispõe é o de reconhecer a ausência da fala bonita e objetiva e o significado dastroso de não a possuir:

Sinha Terta é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava quase tão bem com as pessoas da cidade. Se ele soubesse falar como Sinha Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se. Não sabia. (110)

Reflexão possível no desenrolar da trama pelo hiato do autor, isto é, pela interferência de uma autoria que utiliza as convenções conscientemente.

Só pelo exame da obra de arte em sua concretude, pode-se chegar ao ponto central: à particularidade fixada pelo reflexo estético. Nesse sentido, a configuração de uma obra individual dependerá sempre do ponto central escolhido pelo artista, que se relacionará à universalidade e à singularidade do objeto (real) refletido. Essa escolha determinará um movimento em torno do particular (típico, síntese do universal e do particular), que traduzirá a unidade da obra:

Esta afirmação expressa, ademais, um fato estético universalmente notório e reconhecido, isto é, o fato de que o estilo, o

tom, a atmosfera de uma obra artística podem permanecer perfeitamente unitários mesmo se — no quadro dessa unidade — dominem grandes altos e baixos, mesmo se determinados momentos da obra se aproximem mais do que outros da universalidade ou da singularidade, mas sempre na condição de que esses movimentos ocorram no interior da mesma esfera da particularidade e que mantenham entre si a mesma relação ideal e formal. (Lukács, 1978:173)

Vidas Secas é uma tipificação no sentido acima mencionado, na medida em que a metáfora produzida se aplica não só ao nordeste brasileiro, mas a qualquer realidade rural em que as condições geográficas e as relações sociais de exploração produzam uma disparidade social que faça com que a maioria da população não usufrua dos benefícios já conquistados pela humanidade — a linguagem desenvolvida é um deles — e sobreviva praticamente como seus antepassados mais remotos, que lidavam com a natureza de forma mágica, apelando para forças transcendentes que pudessem controlar os fenômenos inexplicáveis.

Nesse sentido é que, embora o romance analisado contenha marcas de regionalismo e de realismo, como já foi apontado, que compõem aspectos da singularidade, o caráter universal está presente com igual intensidade na obra.

Graciliano constrói metáfora da função da arte a partir da relação do casal entre si e com o mundo. A construção da metáfora a partir dos personagens, eleva a escritura romanesca de tal forma, que sua explicitação só é possível dentro do quadro referencial da própria obra:

Isso ressalta o fato de que a metáfora é auto-referencial. Uma afirmação feita em termos do sujeito metafórico e proferido

metafórico só pode se referir a si mesma. Em Outras palavras: nessas afirmativas não se faz referência a fatos contingentes e a objetos empíricos, mas a objetos metafóricos que só podem ser encontrados no mundo metafórico do poema determinado. (Mészáros, 1993: 244)

Segundo esse autor, pelo caráter auto-referido e contextual, as metáforas são intraduzíveis e intransferíveis e nada resulta diretamente delas. Se a validade das metáforas é uma validade metafórica, só há possibilidade de gerarem verdades também metafóricas. Os objetos assim representados são necessariamente objetos metafóricos, ficcionais.

Não há nenhuma forma de prazer explicitada nas relações entre os personagens. Os filhos temem os pais, que cuidam da maneira que aprenderam e conseguem, da sobrevivência deles. Não há gestos de carinho, embora possa haver até preocupação com o futuro que terão:

(...) foi puxar a manga do vestido da mãe, desejando comunicar-se com ela. Sinhá Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo. (48)

O casal só se fala quando necessário, mesmo assim, os sons guturais são a marca da comunicação. No entanto, essa mulher que segue sempre seu marido e o obedece, que só entra em relação com o mundo através dele — leva-a à festa da igreja, à feira — é capaz de ter raciocínios matemáticos certos — é verdade que precisa da credulidade dos caroços do milho, do feijão para fazer as contas do dinheiro devido ao trabalho do marido pelo patrão.

Sinha Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concen-

trou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições. (93)

O narrador conta que Fabiano que se mostrara orgulhoso da mulher — “mas a mulher tinha miolo” — acabou por duvidar da perícia feminina ao se defrontar com os números apresentados pelo patrão; pois mesmo tendo esse dom — não há nenhuma explicação na narrativa, de como sinha Vitória adquiriu esses conhecimentos, que não foram possíveis para Fabiano e não estão sendo aplicados também para os meninos — não é ela que vai negociar com o “amo” (expressão empregada por Fabiano), mas seu marido, que sistematicamente é ludibriado por não ter condições de argumentar. Não há nem na voz feminina nem na do narrador nenhuma estranheza para esse fato. A concordância, ou a acomodação às circunstâncias é total e a conclusão possível é de que sinha Vitória errou nas contas.

Devia ser ignorância da mulher, provavelmente devia der ignorância da mulher. Até estranhara as contas dela. (93)

As duas afirmativas são feitas na mesma página, como mostram as citações, com diferença de apenas três parágrafos. Graciliano sabe que nas sociedades patriarcais, a mulher não pode desempenhar as tarefas dos homens, sob pena de desmoralização dos dois. E também não está preocupado com as relações de gênero, por isso Fabiano sabe que é preferível perder dinheiro do que ser motivo de gozação, que poria em risco sua masculinidade ou mais explicitamente sua macheza, seu lugar de condutor da família.

Todos se acomodam à situação, não há um gesto de revolta; o narrador apenas explicita os fatos e deixa aos leitores a possibilidade de reflexão sobre os verdadeiros interessados nesse tipo de relação entre homens e mulheres, que continuam a cultivar essa forma de pensar que tanto os beneficia.

Graciliano explicita a crueldade das relações de classe que acabam perpassando por todas as outras formas de relacionamento, por mais individuais que sejam, por mais distantes que possam parecer das relações de trabalho, a uma análise que se atenha apenas a materialidade discursiva.

É a partir dessa lógica tão bem representada que Graciliano cria a possibilidade de alguma mudança. Sinha Vitória tem desejos. O marido, na maioria das vezes, os acha descabidos. “Fabiano condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis” (40). Não para o autor que sabe a importância do belo na vida de cada homem, na vida de cada personagem.

O sonho de sinha Vitória de possuir uma cama que lhe proporcionasse um sono renovador, sem o incômodo da dor nas costas, acompanha o desenrolar da narrativa:

Outra vez sinha Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava a recordação do papagaio morto, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto do seu desejo. (44)

A realidade dura da fome, que acompanha o cotidiano e faz com que se seja obrigado a matar para comer um bicho de estimação, atormenta a vida dos personagens, mas nem ela é capaz de eliminar os sonhos e, como nos diz o narrador, os desejos. A simbologia empregna essa construção, pois uma cama não é um objeto de desejo, mas o lugar onde se realizam, normalmente e considerando a realidade representada, sempre os possíveis atos de amor, de paixão, que separam o gênero humano dos outros animais, na medida que não basta fazer um ato instintivo. É preciso torná-lo bonito, sentido, tanto física como emocionalmente.

Da mesma forma, a arte, criação do homem/mulher, não faz parte dos desejos primários, mas possibilita ao gênero humano o deslocamento do cotidiano. O ser individual se vê

como um ser mais geral, ao mesmo tempo que é impulsionado a buscar possibilidades de realizar o que anteriormente era apenas um sonho, um desejo.

Sinhá Vitória se sente fazendo parte da totalidade dos seres quando afirma que quer e, que tem o direito de ter uma cama como a que viu na casa de "seu Tomás da bolandeira, uma cama de verdade" (84)

Embora parta do cotidiano a gênese do estético precisa desprender-se dele. A configuração do artístico parte dos desejos dos indivíduos dentro de suas praxis mais rotineiras. No entanto, para que se transforme num reflexo estético tem que alçar-se à generalidade, tem que transformar algo que é de início um recorte, um coágulo, da cotidianidade, num processo de universalização. É através dessa construção que Graciliano, utilizando-se mais uma vez do recuso ao hiato do autor, leva os leitores a desejarem uma cama macia, e perceberem as necessidades humanas do prazer e do belo, por mais adverso que possa ser o cotidiano. Se isso não existir, não há humanidade.

A partir de uma vivência individual e imediata, toda generidade humana é questionada. Buscam-se satisfações que o cotidiano ainda não oferece, mas que já existe como possibilidade para o gênero humano. Sinha Vitória quer a cama, quer a fazenda de chita vermelha, quer o sapato de verniz e Fabiano, embora ache, às vezes, fora de propósito os sonhos da mulher, acaba sempre contaminado por eles; sendo esses os momentos em que a necessidade de mudança de vida, mudança das relações sociais aparecem mais fortes:

receando magoá-la, Fabiano concordava com ela, embora aquilo fosse um sonho. (...) Precisava consultar sinha Vitória, combinar a viagem, livrar-se das arribações, explicar-se, convencer-se de que não praticara injustiça matando a cachorra. Necessário abandonar aqueles lugares

amaldiçoados. Sinha Vitória pensaria com ele. (113/115)

A personagem feminina foi elaborada para ser impulsionadora das ações, ela é quem pensa, quem conta, quem sonha. O narrador mostra mais um indício da relação metafórica que faz, não com a mulher em geral, mas, com essa personagem, criada a partir da reflexão sobre a vida dura dos retirantes do nordeste brasileiros; torna-a representação das possibilidades infinitas da arte como representação de mundos possíveis.

Sinha Vitória pode ter sonhos e pensar porque já não faz mais trabalhos pesados, tem tempo para ficar apenas “matutando”

(...) e eram quase felizes. Só faltava uma cama. Era o que aperreava sinha Vitória. Como já não se estazava em serviços pesado, gastava um pedaço da noite parafusando E o costume de encafuar-se ao escurecer não estava certo, que ninguém é galinha. (45)

O exercício da arte pressupõe a possibilidade de certo ócio, isto é, a necessidade de um tempo não dedicado à produção material da existência e a clareza de que os objetos efetivados pelo trabalho e pela técnica já conquistada, possuem algo mais que sua utilidade prática. Além disso, o reflexo artístico implica consciência desse ato como artístico. Graciliano tem clareza desses aspectos, o cuidadoso elaborar de seus textos são a melhor prova; o nosso narrador também o tem, pois nos diz, de forma rústica, que sinhá Vitória sabe que é diferente de uma galinha, pois pode pensar e sonhar.

Fabiano não entende direito as novidades de sua mulher, mas presente, como já demonstramos, que elas são valiosas. Na verdade, o desejo da cama, do qual seu marido às vezes acha graça, é apenas a mola propulsora de outros dese-

jos, de outras mudanças e sinha Vitória alerta o leitor desde o início da narrativa:

Sentou-se na janela da cozinha, desgostosa. Venderia as galinhas e a marrã, deixaria de comprar querosene. Inútil consultar Fabiano, que sempre se entusiasmava, arrumava projetos. Esfriava logo — e ela franzia a testa, espantada, certa de que o marido se satisfazia com a idéia de possuir uma cama. Sinha Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual a de seu Tomás da bolandeira. (46)

Finalmente mais uma característica da função da arte é metaforicamente trabalhada através da personagem feminina. Sinha Vitória, para espanto do marido, que a princípio não consegue entendê-la, é capaz de antecipar os acontecimentos, a partir da leitura correta do real:

O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. (...) Provavelmente sinha Vitória não estava regulando. (...) Impossível compreender a intenção da mulher. Não atinava. (108)

O que Fabiano não podia compreender, ainda, é que a metáfora que sua mulher construía, ao olhar o bando de pássaros pousados nos poços, significava a antecipação da seca que surgiria e a necessidade de busca de soluções. A arte é capaz disso, Graciliano foi capaz disso ao refletir sobre essa realidade dura, mas terminar seu romance com o movimento da mudança.

O elogio do marido significa a tomada de consciência para a ação vindoura:

(...) riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha idéias sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. Então! (119)

A decisão foi tomada, não há porque permanecer, tomam o rumo do sul, apenas sinha Vitória chora na despedida; agarganta está apertada, e apesar da facilidade que tem para falar, as palavras não saem. Resolve falar, conversar, porque senão enlouquece ou se torna apenas mais uma planta daquela vegetação tão seca. Procura seu homem para se confortar e dar conforto e, pela primeira vez em toda a narrativa, o narrador nos apresenta um diálogo mais longo entre o casal. Rememoram o passado, confundem-no com o presente; e a mulher faz a pergunta difícil de ser respondida: "Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido?" (119)

Os dois chegam à conclusão de que o que tinham sido até agora não valia a pena: não passavam de momentos bons, sempre circundados pela ameaça da seca. O salto deveria ser maior, procurar terras habitadas, com trabalho para oferecer a um homem, a um chefe de família. Quando o marido vacila, sinha Vitória está pronta para tirar as dúvidas e não deixar esmorecerem os sonhos, pois como diz o poeta ao olhar para o futuro:

Não esvaece
o sonho, mesmo
Quando esmaece (Cabral, 1991)

Usando a maneira rústica da personagem feminina, o narrador corrobora com a linguagem poemática:

Sinha Vitória combateu a dúvida. Por que não haveria de ser gente, possuir uma cama igual a de seu Tomás da bolandeira? Fabiano franziu a testa: lá vinham os despropósitos. Sinha Vitória insistiu e dominou-o. Com certeza existiam

no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.

— O mundo é grande. (121)

Novamente o desejo da cama, que permeou até agora a narrativa, volta forte, impulsionador do salto maior, da procura de novos lugares. O último capítulo é o do diálogo franco entre o casal, do carinho com os filhos, é o capítulo das possibilidades que a arte proporciona. Sinha Vitória está esplendorosa: fuma, acaricia, resolve pequenos problemas, percebe a inquietação de seu homem e o deixa maravilhado com suas soluções:

Sinha Vitória desatou-lhea correia presa ao cinturão, tirou a cuia e emborcou-a na cabeça do menino mais velho, sobre uma rodilha de molambos. Em cima pôs uma trouxa. [...] Que mulhr! Assim ele ficaria com a carga aliviada e o pequeno teria um guarda sol (125)

O autor, sob o signo do narrador, deixa os personagens no meio do caminho, do sonho e da estrada que leva ao sul. Não precisa acompanhá-los, para verificar a concretude de suas ações, isto é tarefa de homens e mulheres reais, no cotidiano de suas vidas. A arte já cumpriu seu papel: refletiu sobre a realidade e mostrou, de forma artística, é claro, a importância do prazer de ter um sapato alto de verniz, e um vestido vermelho e de sonhar com uma cama de couro, para a realização plena da humanização do ser social.

Referências Bibliográficas

- Obra analisada: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 69^o ed. Rio, São Paulo, Record, 1995
- ABENDROTH, W. et alii — *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1965.
- ANDRADE, Ana Luiz — “A escritora e o travesti”. Lisboa, *Colóquio/Letras*, 1988
- . “A escritura feita iniciação feminina: Clarice Lispector e Virginia Woolf”. *Revista Língua e Literatura*, n^o 15, São Paulo, 1986.
- BAKHTIN, Michael. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. (trad. bras.). São Paulo, Hucitec, 1980.
- BARTHES, Roland et alii. *Literatura e Sociedade: problemas de metodologia em sociologia da literatura* (trad. port.). Lisboa, Estampa, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Org. Flávio José Kothe. São Paulo, Ática, 1985.
- . “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Magia, e técnica, arte e política*. trad. bras. São Paulo, Brasiliense, s/d.
- BUTLER, Judith. variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB & CORNELL (coord.) *Feminismo como Ótica da Modernidade*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1993.
- CABRAL, Otávio. *Poemas D’Aparição e Alguns Outros de Indignação*. Maceió. Mimeo 1992
- CADERNOS DE LETRAS DA UFF, n^o 8. *A Mulher na Literatura*. Vol. I, Niterói, Instituto de Letras, 1993.
- CALDWELL, Chistopher. *O Conceito de Liberdade: para uma teoria marxista de estética*, trad. bras. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.
- COUTINHO, Carlos Nelson, et alii. *Realismo e Anti-realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.
- . *Cultura e sociedade no Brasil*. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1990.
- . *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s/d.
- FISCHER, Ernest. “Função da arte”, in VELHO, Gilberto (org.) *Sociologia da Arte*, vol. I. Rio de Janeiro, Zahar, 1966.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Trad. bras. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- . *Sociologia do romance*. Trad. bras., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

- JANESON, Fredic. *Marxismo e forma: teorias dialéticas no século XX*. Trad. bras. São Paulo, Hucitec, 1985.
- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- LUCAS, Fábio. *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura*. São Paulo, Ícone, 1985.
- LUKÁCS, Georg. "As bases ontológicas fundamentais do pensamento e da atividade humana." *Temas de Ciências Humanas*, 4, 1978.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. bras. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. trad. esp. Barcelona e México, Grijalbo, 1966-67.
- _____. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. bras. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. São Paulo, Ciências Humanas, 1969.
- _____. *Ontologia do ser social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. trad. bras. São Paulo, Ciências Humanas, 1979.
- MARX, Karl e ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo, Hucitec, 1986.
- _____. *Sobre literatura e arte*. trad. port. Lisboa e São Paulo, Estampa e Mandacaru, 1982.
- MÉSZÁROS, Istvan. *Filosofia, Ideologia e Ciências Sociais: ensaios de negação e afirmação*. São Paulo, Ensaio, 1993.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*, 7a ed. São Paulo, Melhoramentos, 1975.
- MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina e Sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- _____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- PRÉVOST, Claude. *Literatura, Política, Ideologia*, (trad. Bras.) Lisboa, Editorial Moraes, 1976.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 69ª Ed. São Paulo, Record, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1981.
- _____. *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

- SCOTT, Jean. Gênero: Uma categoria Útil de Análise Histórica. In: *Revista Educação e Realidade*. Vol. 15, no 2, p. 5-20. Jul./dez. 1990.
- VAISMAN, Ester. A ideologia e sua determinação ontológica. *Ensaio*, São Paulo, Ensaio, 17/18, 1990.
- _____. *O problema da ideologia na ontologia de G. Lukács*. (Tese de mestrado). João
- VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da arte*, vol. I. Rio de Janeiro, Zahar, 1966.
- WIMSATT Jr., William K. e BROOKS, Cleanth. *Crítica Literária*, 2ª ed. (trad. port.). Lisboa, Fundação Caloust Gulbenkian, s/d.
- WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. trad. bras. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- XAVIER, Elódia, (org.). *Tudo no Feminismo: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991.

O DISCURSO ILUMINISTA E O DISCURSO FEMINISTA EM *AVENTURAS DE DIÓFANES* DE TERESA MARGARIDA DA SILVA E ORTA

Ceila Maria Montez (NIELM — UFRJ)

Em "Subsídios para uma edição crítica de *Aventuras de Diófanos* de Teresa Margarida da Silva e Orta", Dissertação de Mestrado defendida na UFRJ, em 1993, conseguimos levantar uma bibliografia expressiva sobre Teresa Margarida e sobre *Aventuras de Diófanos*. Chamo a atenção para este fato, pois antes dessa Dissertação, a maioria das informações existentes sobre o assunto eram contraditórias ou simplesmente eram por demais superficiais.

Nos "Subsídios" foi utilizado um enfoque filológico e nossa preocupação primeira foi "vencer o ruído do tempo". Em outras palavras: gostaríamos de compreender o "porquê" do esquecimento e do pouco caso dos críticos e dos historiadores da literatura brasileira pela figura de Teresa Margarida da Silva e Orta, autora de um dos romances mais representativos da fase de transição entre o Barroco e o Iluminismo na literatura em língua portuguesa.

Lembro-me aqui das palavras de Constância Lima Duarte, no artigo "Literatura feminina e crítica literária", publicado no volume I de *A mulher na literatura*:

Se passamos os olhos nas antologias mais clássicas de nossa literatura e não vemos escritoras, isto apenas significa que elas nunca existiram? Se existiram algumas, sua produção foi sempre inferior a dos escritores contemporâneos para justificar sua não-inclusão nessas antologias e maioria dos manuais de literatura? [...]

Não havia motivo palpável (crítico-literário) para a exclusão de Teresa Margarida dos manuais e histórias de nossa literatura. Havia e há, isso sim, o pouco conhecimento acerca da literatura brasileira do período colonial. O que existe é a falta de pesquisa das fontes primárias dessa literatura e do contexto histórico-cultural da época, a ponto de alguns pesquisadores só se preocuparem com o "problema" da nacionalidade brasileira ou portuguesa de Teresa Margarida.

Que Teresa Margarida nasceu em São Paulo, portanto, no Brasil, é fato. A certidão de seu batizado comprova o local de seu nascimento. Mas será que essa é a questão principal? Ser ou não ser brasileira, essa é a questão? Que era ser brasileiro no século XVIII? Teresa Margarida pode ser excluída de nossa literatura, por ter vivido a maior parte de sua vida em Portugal? *Aventuras de Diófanés* não terá absolutamente nada a ver com a literatura produzida no Brasil, mas publicada em Portugal no Setecentos? Tais interrogações dariam um belo ensaio, mas o que pretendemos fazer é mostrar alguns pontos que serão abordados em nossa Tese de Doutorado.

Nossa futura Tese de Doutorado, já intitulada "Sob as máscaras da igualdade: literatura e cidadania em *Aventuras de Diófanés* de Teresa Margarida da Silva de Orta", será também uma análise da relação forma-conteúdo, ou seja, da relação romance-cidadania em *Aventuras de Diófanés* ou *Máximas de virtude e formosura* (título da 1ª. edição do romance, a de 1752).

A partir do conceito de história proposto por Walter Benjamin nas "Teses sobre o conceito de história", iremos lançar o olhar sobre as ruínas do passado e tentar vencer o desafio proposto por Luciana Stegagno Picchio em *A lição do texto*: "como vencer o ruído do tempo?"

Aventuras de Diófanés é um romance que está na fronteira do Barroco com o Iluminismo. Do Barroco possui

algumas das características citadas por Afrânio Coutinho, em *Introdução da literatura no Brasil*:

[...] o movimento constante, o vaivém, a ausência de repouso, a forma sincopada, o claro-escuro, a plurimembração, tão bem estudada por Dâmaso Alonso, a pontuação por ponto e vírgula e dois pontos, que comunica flexibilidade e movimento à prosa e lhe tira qualquer idéia de limite.

Do Iluminismo, o texto possui as alegorias e a valorização das ciências e da razão. Dos dois estilos possui as máscaras. Explico: em *Aventuras de Diófanos*, começando pelo uso do pseudônimo Dorotéia Engrássia Tavadra Dalmira para encobrir o nome de Teresa Margarida da Silva e Orta; pela sutil dualidade expressa no título da 1ª edição do romance — *Máximas de virtude e formosura* — como também passando pela troca dos nomes, posição social e roupas da maioria dos personagens há a presença de máscaras, ou seja, um jogo de esconder por meio de um artifício qualquer a verdadeira face ou faceta dos personagens e até da própria autora do livro. Nas *Aventuras*, Diófanos, rei de Tebas, torna-se escravo, veste roupas esfarrapadas, tem a pele coberta por feridas provocadas pela lepra e passa a se chamar Antionor; Climinéia, rainha de Tebas, torna-se escrava, abriga-se maltrapilha no interior de uma caverna habitada por animais selvagens; tem a pele castigada e envelhecida pelo sofrimento e passa a se chamar Delmetra (referência clara à Deméter). Hemirena, princesa de Tebas, torna-se escrava também, mas mantém a beleza e a virgindade. Hemirena veste trajes de homem e

[...] recomendando ao silêncio da noite o livrá-la dos tumultos da Corte, saiu com vestido de homem, disposta com aquele

fingimento a vencer os maiores assaltos de sua cruel fortuna.

E assim iniciamos uma breve abordagem sobre o discurso iluminista e o discurso feminista em *Aventuras de Diófanes*. Sabemos que o discurso de vários filósofos iluministas, como o Rousseau de *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* e *Émile*; Montesquieu de *L'esprit des lois* e *Lettres persanes*; Voltaire no *Dictionnaire philosophique* continuam a definir a mulher a partir de sua condição sexual.

A razão tão propalada pelos iluministas seria, na mulher, inferior a do homem. A razão da mulher não seria uma razão teórica e nós não seríamos capazes de inventar.

Michèle Crampe-Casnabet cita no volume que abrange o período do Renascimento à Idade Moderna, da *História das mulheres* que:

A mulher é o ser do juízo, da opinião de outrem. Neste sentido, ela corresponde à definição "rousseauista" do homem reduzido pela degradação social a não ser mais do que um parecer, uma máscara sem profundidade, um ser que já não está presente em si. Essa infelicidade do homem fora de si que Rousseau descreve e deplora é, a seus olhos, o estatuto natural (e não social) da mulher, e Jean-Jacques acha que está bem assim.

A mulher é definida pela arte de agradar, que, conforme os filósofos das Luzes, está diretamente ligada ao desejo de dominar, que nós só poderíamos satisfazer através do "artifício" e da coquetaria.

Em Teresa Margarida, o "artifício", a máscara, será usado, não para agradar ao homem ou para dominá-lo, mas sim, para colocar às claras as desigualdades sociais e as de

gênero. Também será uma referência ao contexto cultural da época.

O século XVIII, o Século das Luzes, também conhecido pelo epíteto de o Século da Mulheres, não traria em si o paradoxo de aceitar a desigualdade natural entre os sexos?

Há quem diga que Hemirena/Belino reforça o discurso masculino da passividade e da submissão femininas. Mas não podemos deixar de ler criticamente os sumários que abrem todos os capítulos ou livros de *Aventuras de Diófanes* em que o narrador diz que Belino é Hemirena. Com as vestes, o "artifício", a máscara de Belino, Hemirena realiza ações do chamado universo masculino. O narrador não deixa de nos alertar que Belino é uma mulher: Hemirena. Assim, em vez de reforçar o papel de passividade, de imobilidade que "caracterizam" a mulher, Hemirena/Belino é marcada pela mobilidade, pelo vigor físico e pela ação.

A própria figura da mulher transvestida de homem, tão utilizada no teatro do Setecentos, rompe várias regras de atitudes masculinas e femininas. Em *Aventuras de Diófanes* forma e conteúdo, romance e cidadania tiram a máscara do discurso da igualdade universal entre os seres humanos.

CONTRIBUIÇÃO À HISTÓRIA DA IMPrensa FEMININA NO RIO GRANDE DO NORTE

Constância Lima Duarte⁴ (UFRN)

Para começar, gostaria de explicar o porquê de estar aqui agora falando de imprensa feminina no RN. É simples, estávamos pesquisando — eu e a professora Diva Cunha — a produção literária de escritoras norte-rio-grandenses do século passado e início deste, quando nos deparamos com jornais escritos por mulheres que tinham como um de seus principais objetivos, nos parece, ser um espaço onde elas veiculavam trabalhos literários. Nesta pesquisa temos feito várias descobertas, algumas, inclusive, já anunciadas em trabalhos semelhantes e realizados por pesquisadoras de outros Estados.

Por exemplo: que a história intelectual da mulher brasileira até os anos 30 deste século é uma história silenciada e perdida no passado, e que no lugar desta história existe um grande vazio que tentamos preencher a partir de pesquisas como esta — uma arqueologia literária — de garimpar informações e textos em meio a bibliotecas e arquivos os mais diversos. Tínhamos consciência de que um terrível preconceito usando variadas máscaras — de cuidado com a mulher e ênfase na sua fragilidade — encobria a discriminação a que o gênero feminino estava submetido. Durante alguns séculos a mulher foi apenas uma prisioneira do lar, sem outra chance de se exprimir que não fosse nos bordados, no piano ou na cozinha. E a outra descoberta é que aqui e ali, uma voz ousava romper o círculo — afetuoso, sim, mas de ferro trançado — e

⁴ Esta pesquisa, realizada com a professora Diva Cunha Pereira de Macedo, foi iniciada em 1993. No momento, preparamos uma edição fac-similar da Revista *Via-Láctea*, que circulou em Natal, em 1914 e 1915.

produzia trabalhos que atestavam e marcavam sua presença no mundo.

Assim, de uma busca concreta, outra nasceu. Buscávamos as mulheres e sua produção literária na tentativa de estabelecer um *corpus* para a feitura de uma antologia sobre a literatura de autoria feminina no RN, quando nos deparamos com referências a revistas e jornais dirigidos e compostos exclusivamente por mulheres. Aos poucos, juntando informações como quem junta um quebra-cabeça, reunimos títulos, datas e os nomes daquelas que tentavam romper as barreiras sociais e ensaiavam as primeiras investidas no espaço público, através da publicação de seus textos.

Já tínhamos encontrado anteriormente notícia da existência de um jornal de Natal voltado para o público feminino mas que havia sido publicado por um homem. Tratava-se de *Primavera*, um jornal dirigido "às caras e inestimáveis leitoras", que circulou em Açu no ano de 1875 e que tinha como editor o senhor Custódio L. R. D'A. Mas como os que nos interessam são aqueles dirigidos por mulheres, cito alguns destes periódicos, só para vocês terem uma idéia da produção feminina no campo do periodismo.

Em Macau, por exemplo, em 1913, existiu um dia o jornal *Folha Nova*, que foi dirigido primeiro por Alexandrina Chaves e depois por Maria Emília e Joana G. Sampaio. Eram colaboradoras Leonor Posada e Olda e Dulce Avelino, poetisas conhecidas em seu tempo. Em Assu, de 1917 a 1919 circulou *O Alfabeto*, sob a direção de Maria Antônia de Moraes. Eram redatoras Cecília Cândida Silva, Maria Leitão e América de Queiroz, além de várias colaboradoras, entre elas Palmyra Wanderley. Em Macau, ainda, encontramos o jornal *A Salinésia*, em 1926, criado por um grupo de jovens e que era apresentado oralmente no Teatro Moderno.

Em Caicó, neste mesmo ano de 1926 circulou pela primeira vez o *Jornal das Moças*, dirigido por Georgina Pires e Dolores Diniz. As colaboradoras assinavam sob os pseudônimos de Marinetti, Potiguara, Violeta, Flor de Liz, Helenita,

Sertaneja, entre outros. Em Currais Novos tivemos *O Galvanópolis*, de 1931 a 1932, sob a direção de Maria do Céu Pereira. E, em Natal, o primeiro periódico parece ter sido mesmo a revista *Via-Láctea*, idealizada e dirigida por Palmyra e Carolina Wanderley, que circulou durante os anos de 1914 e 1915. Além desta revista, encontramos ainda em Natal os jornais *Sursum*, de 1937, *O Potiguar*, de 1939, entre outros.

Quero me deter um pouco agora nesta publicação intitulada *Via-Láctea*. Quando encontramos a primeira referência a esta revista (ou jornal, não sabíamos bem o que era), imaginamos que ali poderia estar a produção de muitas mulheres que buscávamos já alguns anos. E passamos a procurá-la em todas as bibliotecas públicas e particulares de Natal e do interior, a que tínhamos acesso. Perguntamos a diferentes pessoas, viajamos por cidades do interior, fomos a Recife, enfim, vasculhamos tudo nesta busca incessante da *Via-Láctea*. Às vezes encontrávamos alguém que se lembrava dela, que já tinha mesmo visto algum exemplar, mas que não sabia mais bem onde, nem mesmo quando. E nada de concreto acontecia. A *Via-Láctea* parecia ser mais uma história vaga e nebulosa, como, aliás, seu nome sugeria.

Um dia resolvemos procurar mais longe essa memória perdida e, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em meio a outros periódicos de mesmo nome, de locais e épocas diferentes, lá estava a *Via-Láctea* de Palmyra e Carolina Wanderley que havia surgido nos céus potiguares numa estrelada noite de 1914. Eram apenas oito números — de outubro de 1914 a junho de 1915 — mas ainda assim testemunhavam um especial momento da história das mulheres do Rio Grande do Norte. O momento da primeira iniciativa de um grupo de moças de também participar do espaço público e de criar para elas um veículo de divulgação de seus escritos. Enfim, um espaço todo seu (plagiando a feliz expressão de Virgínia Woolf).

A inexistência da revista em Natal e longe do acesso do pesquisador interessado, nos pareceu sintomática. Primeiro

julgamos que aquela publicação não havia sido levada a sério e considerada, talvez, uma brincadeira de moças casadouras. Mas a constatação de que outros jornais do período também são inexistentes por aqui, levou-nos a concluir que tratava-se mais da falta de zelo dos órgãos públicos para com a memória cultural do povo e suas legítimas manifestações.

Como a coleção que encontramos possuía apenas oito números, e no último deles uma das redatoras reclamava da pequena participação das colaboradoras, durante algum tempo julgamos que a publicação tivesse terminado no número oitavo, de junho de 1915. Mas pesquisas posteriores na imprensa da época, principalmente em *A República*, atestam que mais alguns números — pelo menos mais quatro ou cinco — foram publicados. Aliás, encontramos em *A República* referências a praticamente todos os números do jornal. Cada novo lançamento era noticiado, às vezes com rasgados elogios à coragem de suas autoras, ou à qualidade do material impresso. Encontramos, inclusive, no mês em que o jornal comemorava um ano de vida, um comentário de um jornalista que nos ajuda a imaginar a resistência que elas devem ter enfrentado, as críticas e a descrença generalizada no trabalho que estavam realizando. O autor da nota confessa sua surpresa de a *Via-Láctea* ter conseguido sobreviver tanto tempo. Citamos um pequeno trecho:

A *Via-Láctea* festejou ontem o seu primeiro aniversário. Não nos queiram mal as redatoras da simpática revista por lhes dizer que nunca acreditamos na realização deste milagre. Sempre pensamos que uma revista de moças, redigida exclusivamente por moças, teria em nossa terra a prematura existência das rosas.

Não havia nesse pressuposto sombra de desconfiança na inteligência e boa vontade das colegas que revelaram, desde a publicação do primeiro número da *Via-*

Láctea, qualidades à altura da espinhosa iniciativa. O nosso receio provinha do ambiente intelectual indígena, dessa indiferença de Natal para manifestações artísticas, tidas como desnecessárias à vida da cidade. (*A República*, 26/10/1915)

Esta confissão de pouca fé na sobrevivência da revista devido, principalmente, ao fato de se tratar de uma publicação feita por mulheres, encontra-se disseminada em outros comentários que saíram a respeito. Era comum, nos elogios, confundirem as autoras com sua obra e as expressões utilizadas para a revista contêm referências às qualidades esperadas ou desejadas para as moças da época. Assim, eles só se referiam à revista como "mimosa", "encantadora", "apreciada", "gentil", entre outras, numa flagrante feminização do periódico que lutava para se impor enquanto uma revista séria, e que tinha uma proposta de trabalho voltada para o aperfeiçoamento intelectual da mulher potiguar.

O primeiro grupo de colaboradoras da *Via-Láctea* era constituído por oito moças da melhor sociedade letrada da cidade de Natal. Seus nomes: Palmyra e Carolina Wanderley, Stella Gonçalves, Maria da Penha, Joanita Gurgel, Anilda Vieira, Dulce Avelino e Stellita Melo. Mais tarde entraram Cordélia Sílvia e Sinhazinha Wanderley. Embora se autodenominassem colaboradoras, elas eram, na verdade, fundadoras, diretoras e editoras da revista. A forma como se dava a colaboração de cada uma com certeza era diferenciada, pois é comum encontrar um número maior de textos assinados por algumas no mesmo número, enquanto outras aparecem com apenas um artigo ou um poema.

Nossa dificuldade está na identificação dos diversos pseudônimos utilizados, que funcionam como verdadeiras máscaras que se multiplicam sempre em outros e novos nomes. O uso do pseudônimo, sabemos, foi um artifício muito utilizado pelas mulheres nos séculos passados, e mesmo nas

primeiras décadas deste, para proteger e preservar a si mesma e aos seus familiares da exposição pública e da crítica dos conterrâneos. Invadir o campo literário (e também o jornalístico) era uma atitude decididamente audaciosa para qualquer mulher desta época, por mais competente ou talentosa que fosse. E aqui não era diferente. Apesar de a capa da revista trazer os nomes das autoras, os textos estão quase sempre assinados por outros nomes, como Fanette, Mércia, Marluce, Hilda, Nídia, Zanze, Myriam, Ida Silvestre, Ângela Marialva, Violante do Céu, Jandira, etc. etc. São ao todo cerca de vinte e cinco pseudônimos que levantamos até agora.

Cabe a pergunta: sobre o que elas escreviam? Principalmente literatura, é a resposta. O subtítulo da revista era precisamente "Religião, Arte, Ciências e Letras". Por isso, além dos muitos poemas, dos contos e das crônicas aí presentes, há também diversos comentários sobre arte e descobertas científicas e textos — alguns bem longos — sobre a educação feminina e o papel da educação na formação das moças. Encontra-se, inclusive, nas páginas da *Via-Láctea*, uma polêmica entre duas das autoras acerca da educação que devia ser ministrada à mulher. Uma delas defendia uma educação voltada para as funções domésticas que a mulher iria desempenhar um dia; a outra, que já acreditava na emancipação feminina através da educação, queria, por isso, que esta fosse o mais consistente possível, de forma a permitir à jovem competir em pé de igualdade com o rapaz, no campo de trabalho. Aliás, esta era uma questão que estava na ordem do dia na cidade pois acabava de ser inaugurada a Escola Doméstica, com muito estardalhaço. Seus diretores faziam questão de alardear que aquela escola representava a última palavra em educação para meninas.

Em matérias encontradas nos jornais da época acerca da *Via-Láctea*, um cronista — Jacynto (que não era outro senão Eloy de Souza, irmão de Henrique Castriciano, o fundador da Escola Doméstica) — refere-se de modo desabonador às autoras e lhes indica como modelo de mulher aquele

defendido pela Escola Doméstica. Não deixa de ser bem significativo comparar o nome do jornal que veiculava as idéias da escola — "O Lar" —, com o da revista — "Via-Láctea". Enquanto um refletia bem os limites de seu horizonte de atuação, o outro escolhia um título que pode ser considerado a prova contundente de que maiores e bem mais elevados eram os seus ideais.

Assim, através da pesquisa em jornais e revistas, é possível nos aproximar de mulheres de outros tempos, ouvir suas vozes, conhecer seus anseios, suas dificuldades, suas conquistas e, enfim, perceber um pouco do difícil trajeto percorrido por elas na busca de seus direitos e na conquista de seus espaços.

THE EDUCATION OF INA VON BINZER

Elaine D. Johnson

(Univ. of Wisconsin-Whitewater)

While Ina Von Binzer's *Os Meus Romanos: Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*⁵ has been considered under the general heading of travel narrative, it has characteristics of the *bildungsroman*, or novel of development, as well. Travel narratives (by women) are often directed to some vague audience — "posterity", the reading public, one's descendents — whereas the forty plus letters that go to make up the body of *Meus Romanos* were written for one reader, Grete, The author's peer and close friend back in Germany. Not much is known about the publication history of this little volume. The reader must guess how the letters came to be organized in date order (there is one letter out of sequence, and another is incorrectly dated July, narrating events of the June celebration, St. John's Day), edited and brought to press. The letters contain a wealth of information about what Ina (who uses the pseudonym Ulla Eck) saw during her stay in Brazil, and —judging from the comments of readers familiar with the period of Brazilian history that is portrayed in the work, the descriptions of details of Brazilian life are quite accurate. But is not so much my concern here to examine this record of late nineteenth century Brazil and comments as to its truthfulness (or lack of it). Instead, I wish to examine the narrator herself — the *eu* that we the readers come to know as she reveals her joys, her frustrations, her pain, her sense of awe, her disgust — a great panoply of emotions — to her dear friend back in Germany. Even in the

⁵ Ina Von Binzer, *Os Meus Romanos*, (São Paulo: Paz e Terra, 1980). Subsequent references to this work are by page number only.

brief period covered by Von Binzer's correspondence — approximately a year and a half — this *eu* experiences a noticeable maturation, a processes that is revealed in the tone and content of the narration. Though she came to Brazil to teach, she becomes an apprentice in the school of Brazilian reality as well.

Very little is know about the circumstances that brought Von Binzer to Brazil. An introductory note tells us that her mother had died a year before she began a period of peregrination which ultimately took her to Brazil. While we cannot know much about her own particular circumstances, an examination of German history of this period reveals that although teaching was the most popular profession for women, employment opportunities were limited. One historian reported that "prospects and pay for women were so poor around 1870 that half of those qualified to teach sought their livelihood abroad."⁶ One cannot help wondering what economic circumstances must have propelled this young woman in her early twenties to make such a daring dive into the exotic and unknown world of Brazil of the early 1880's.

The circular trajectory of Ina's journey supports the interpretation of Von Binzer's collection of letters as a "narrative of apprenticeship." She begins her career as an educator on foreign soil with a job as a governess on a coffee fazenda. After her health breaks down and she succumbs to a toothache, she has to escape for a few weeks to Petrópolis before seeking new employment in Rio. When her job in a small colegio there becomes intolerable, she manages — with the help of the German consul — to find a position with a family in São Paulo. After a brief period there, just when that she is finally adjusting to life in Brazil, her job evaporates: all but one of the children will be sent to study in a parochial

⁶ James C. Albisetti, "Women and the Professions in Imperial Germany," in *German Women in the 18th and 19th centuries*, eds. Ruth-ellen B. Joeres and Mary Jo Maynes, (Bloomington: Indiana University Press, 1985), p. 96.

school and she must try her luck once again as a governess on a fazenda:

Imagine Grete; de um céu sem nuvens, cáiu-me um raio sôbre a cabeça! devo ir-me embora de São Paulo! Essa é a vingança do destino, contra minha fuga do colégio! Irei de novo para uma fazenda, de novo ficarei sózinha, morando entre cobras e pretos! (p. 92)

This time it is not a Rio coffee plantation but a sugar cane plantation in the state of São Paulo that becomes her new home and where she finally seems to make her peace with Brazil. And it is, perhaps, ironic that this very European of travellers, this young German woman who finds herself constantly, compulsively driven to seek out other Europeans for company should return to the depths of nature, to the "exotic" Brazil of wild animals and African slaves to find her home away from home.

As is to be expected, when Ina arrives in Brazil from Germany, she is constantly making comparisons between the old country and the new — social customs, landscapes, clothing, food, academic practices — and she is quite conscious that she is seeing herself and others through her own German filter. During her first several weeks, she remained in a half-starved state because she could not stand much of Brazilian food. In one of her earlier letters, she confesses to throwing a little tantrum because the food offered her did not conform to her teutonic standard: "No primeiro dia, quando ao meu paladar europeu ofereceram êsse petisco, recusei indignada e pedi um pouco de pão com manteiga para acompanhar o queijo" (p.25). She is traumatized by the local fauna, and she finds the Brazilian forests to be undeserving of the classification as "forest". Yet by the end of her stay, she is riding her horse over the wild terrain, drinking Brazilian herbal tea, collecting bugs and snakes and even embracing a Brazilian grown wa-

termelon as she bounces along a rustic road en route from the train station back to the fazenda she now calls home.

In this examination of Ina Von Binzer's *aprendizagem* and transformation from the rigid, judgmental, nervous individual who began her teaching career at the fazenda São Francisco into the more cheerful, reflective, well-adjusted person who finds herself working as a governness at the fazenda São Sebastian many months later, I will focus on three aspects of Ina Von Binzer's life: her growth and transformations as a teacher, her growth with respect to the social and natural environment, and the evolution of her attitude toward various individuals whom she meets — white Brazilians, white foreigners, and people of African origin.

Ina has come to Brazil prepared for her work as governness and teacher, bringing with her a kind of handbook on student discipline and classroom management, which she refers to as "Bormann's forty pedagogical letters". Initially, she attempts to follow his advice in the strictest manner, for example, demanding that her students always arrive on time for their lessons. (p. 21) Later, she discovers that this policy backfires, and since it creates more problems than it solves, she wishes she had never imposed it. Several times after she has put the German pedagogue's advice aside, she feels tempted to dust it off and try it out again with her students (p. 63) — even though her better judgment tells her it will not work. On one occasion, when she felt she was losing control of her students, she resorted to using one of Bormann's exercises — which, to her horror, was interpreted by her students as a joke.

Imagine isto: outro dia, ao entrar na classe, achei-a muito irrequieta e barulhenta e na minha confusão recorri ao Bormann. Quando obtive silêncio para poder ser ouvida, ordenei: "Levantar, sentar", cinco vezes seguidas, o que no nosso país nunca

deixa de ser considerado vergonhoso para uma classe. Mas, aqui, — oh! Santa Simplicitas! — quando cheguei a fazê-lhes compreender o que delas esperava, as crianças estavam tão longe de imaginar que aquilo representasse um castigo, que julgaram tratar-se de uma boa brincadeira... (p. 65).

She concludes after this experience that while some sort of pedagogy is indispensable here, it needs to be something developed by Brazilians and for the Brazilian context. And by all means, Brazilian children should not be taught by Germans: "é trabalho perdido, pois o enxêrto de planta estrangeira que se faz à juventude daqui, não pegará" (p. 65). By the time she finds herself teaching the children at the fazenda São Sebastião, she seems to have stopped thinking about Bormann; certainly, there is no further mention of him or of his teaching methodology. Rather than attempting to impose an alien pedagogy, she instead works to develop a friendly relationship with her students. She even seems to have accepted the fact that her German language classes do not promise to be very successful under the circumstances, and that there is more hope of the students learning English than German: "Trabalhamos perfeitamente em conjunto e estou interessando Maricota mais pelo inglês, para o qual demonstra maior facilidade do que para o alemão" (p. 96).

Over the many months of her Brazilian residency, Ina Von Binzer finds herself involved in festivities occasioned by such holidays as São João, Carnaval and Natal. Whereas she is initially horrified and driven to long for the sane and peaceful type holiday she imagines her compatriots enjoying in Germany, over time she gains insight into the Brazilian way of doing things and is not only less disoriented by what she sees, but she becomes involved in some of the local merry-making. Ina experiences her first Brazilian São João festival while li-

ving on the coffee fazenda, where it seems to be primarily a harvest celebration for the slaves. The fact that she is able to associate the bonfires with her memory of the Easter fires in Germany keeps this from being a totally alien experience for her, though her musician's ears prevent her from hearing anything but cacophony ("musica ensurdecadora," "pancadas monótonas," "o mais desarmonioso dos sons," "uma cantiga insípida," p. 33). While she is delighted with the lights and colors of the fireworks and transfixed by the grace and daring of a mulata who walks barefooted across a bed of hot coals, the chill of this, the coldest night of the year, makes her envious of the comfort Grete must be enjoying back in Germany, and she longs for the sight of a fireplace (p. 34). Who would have thought, "aqui no Brasil viria a sentir o maior frio da minha vida?" Her general discomfort can only be intensified by the pain imposed by an unrelenting toothache.

Many months later, when she is on the way to the dentist to have a tooth extracted, she has her first encounter with Carnaval and the Brazilian custom of throwing water-filled wax balloons (called "limões") at passersby on the street. Having no idea why she is being attacked, and already feeling disoriented and near hysteria from the pain in her mouth, she flies into a rage at her assailants, which only serves to bring on more projectiles. The dentist tries to cheer her up, explaining to her the reason for the barrage, but she is inconsolable. She will not be calmed down or appeased, and when he suggests that the extraction might be postponed, she announces that her anger has to be discharged somehow, even if it is on her own self, on the ailing tooth: "Preciso descarregar minha raiva em qualquer coisa e será em mim mesma. Arranque. Arranque!" (p. 69). Returning to work, she tells the students about the incident — an unwise move on her part, causing them to explode into a wild romp, throwing water projectiles all around the room ("laranginhas"). At least the Carnaval parade is free of water projectiles, but her enjoyment of this is undermined by a spee-

tator who tells her stories of horrible illnesses suffered by various foreigners during the Carnaval festivities. Both the excessive heat and the advancing yellow fever epidemic make this an uncomfortable even terrifying time for the young German school teacher.

The following June, the São João celebration (which she experiences in São Paulo) goes considerably better for her than either the previous São João or Carnaval. Even though there is such a constant barrage of fireworks that her unventilated sleeping closet (to call it a "bedroom" would be misleading) fills up with smoke and she can barely see to write, she approaches the entire event with a sense of humor and good cheer. She appreciates the fun everyone is having and she even has an eye for the comical:

A cena observada a sangue frio apresentava um aspecto infinitamente cômico: todas aquelas beldades, com vestidos de diversas cores, cobertas de jóias de ouro e empunhando os canudos fumarentos, com o rosto virado e os olhos apertados... divertia-se na fumarada dos fogos (p. 92).

When flying sparks and fragments of an exploding rocket hit the windows of the house, she squelches the automatic sense of indignation that rises up inside her and instead reflects, "seremos nós disciplinados demais"? (p. 91) With the children reveling in the madness around her, throwing firecrackers out the windows, chasing about the room with sparklers, she thinks momentarily of professor Bormann and how ill-prepared he would be for a scene like this.

Ina's first Christmas in Brazil, spent in Rio, is a big disappointment. She is homesick, and no one around her seems to acknowledge the holiday. There are no Christmas trees; just palm trees, oppressive heat, and the incredible din of vendors' calls, carriage traffic, fireworks, and "sons estri-

dentes" emitted from various musical instruments all reverberating simultaneously along the city's narrow streets. A German family, the Kleins, treat her so coldly that she decides never to return to their house, and her neuralgia and general nervous state cause her doctor to recommend a long rest period in Petropolis. A dinner invitation from the Carsons, English couple and owners of the hotel, who "perceberam como é triste êsse dia para um solitário coração alemão," ultimately enables her to survive the holiday period (p. 55). By her second Christmas, which she spends in Sao Paulo, we see Ina in a much better frame of mind. She seems to have made her peace with Brazil, to have accepted it for its own self, on its own terms. It is not Germany, not a land of cold Decembers and Christmas trees; in fact, Christmas is not a major holiday here. It is not home, but she has found people who treat her well, and it is beautiful in its own way:

Ach Grete, — quanto é mais bela uma praça em Berlim, alva, coberta de neve com suas longas filas de pinheiros, do que êste jardim tropical inundado de sol, com suas rosas e palmeiras!...

Realmente estou senda ingrata, pois são todos tão gentis comigo e o pais é lindo como un conto de fadas... (p.128)

From her very first letters documenting her initial reactions to Brazil to those written at the end of her stay, the reader can discern a significant change in Ina Von Binzer's attitude toward the surrounding natural world — the plants, the animals, even the insects. Everywhere she goes she encounters beautiful, lush, aromatic growth: "palmeiras, bananeiras, laranjeiras, caneleiras, amendoeiras espalham por tôda parte seus perfumes y as romãs brilham entre sua leve folhagem" (p. 29). But it all seems so strange to her, so exotic, and the overall effect is intense alienation: "sabe qual minha impressão mais persistente? a do estranho, do exótico, sim de

um estranho absoluto". It is all very seductive to her, "Este feitiço do sul," but the sense of foreignness is too great: "Não posso me entreter com essas plantas primorosas, não as reconheço, nem elas a mim" (p. 29). After spending more than a year in Brazil, she is able to laugh at herself and her original narrow-minded definition of what constitutes a forest. After describing a trip through a stretch of virgin forest between São Paulo and São Sebastiao and the differences between this and the conifer forests of Holstein and Westfalia, she recalls the reaction that she produced in one of her students when she declared that as far as she could tell, there were no forests in Brazil, that she should know what a forest looked like since she was the daughter of a forest administrator: "não tinha visto ainda no Brasil uma floresta digna desse nome, não se podendo levar em consideração êsses troncos compridos e esguios das mais variadas espécies de madeira, misturadas umas com as outras, sem nenhuma simetria" (p. 96). Only by viewing the Brazilian forest at close range, by travelling through it on horseback or in a carriage, can one fully appreciate its characteristics and its *raison d'être*:

Só então compreende-se em que consiste a mata virgem e a razão pela qual os troncos não se desenvolvem formando largas circunferências: é que por tôda a parte estende-se uma vegetação rasteira tão densa que quando se pretende ir além, isso só pode ser feito passo a passo e de machado na mão. (p. 96).

Except for some ducks and *colibris*, which she can admire from a safe distance, during her first few months in Brazil, Ina expresses a strong sense of antipathy for the local fauna. The parrots who keep up a steady stream of screeching and chattering all day long in the São Francisco fazenda house make her feel crazy, and she regards them as her enemies: "Até agora, são êles meus inimigos mais íntimos" (p. 20). She

is horrified at the sight of a snake under her window: "Oh! êstes animais asquerosos!" (p. 47), and the campaign to rid the pantry of *camundongos* right next to the piano where she is giving a lesson completely unnerves her (p. 47). During her stay in Petrópolis she manages to get used to having ants on her cake, and — in fact — comments to Grete on her acculturation in this area: "já me acho tão abrasileirada que, indifferente, livreí meu pedaço das tormigas restantes e muito sossegada comi o resto do bolo, acompanhando a segunda chícara de café" (p. 56). Her adjustment to the roaches, however, is not so rapid. In Rio she complains of their nasty presence in the building where she is staying:

"sofremos horriavelmente por causa das baratas, insecto escuro e repugnante, de cheiro pestilento, parecido com o nosso besouro de maio" (p. 66). At night, she finds the floor crawling with them and attacks them using a shoe as a weapon. Some of them had even been so bold as to eat the cover off an edition of Goethe that she had brought with her. While there are other unwanted creatures in her midst ("Não falo dos mosquitos, das moscas, das formigas, das lagartijas, nem do resto da bicharada . . ." p. 66), it is the roaches who have won her most thorough disgust.

After a year in Brazil, not only is Ina not fleeing in horror from the local wildlife, but she has become known as "a professora que gosta de bichos feios" (p. 107) because of her specimen collection, which includes insects, a turtle, a monkey skin and even a snake. A stay at a beach house in Santos finds her battling wasps, spiders, ants, cockroaches, and lizards, all in a spirit of good humor and without a hint of fear or disgust. She describes the house as "imensamente poética," "um puro idílio" (p. 108), reaches over to swat a wasp, and without missing a beat, exclaims that she's just seen her fifth giant spider. Roaches start to attack her writing portfolio, ants invade the table where she sits, and she just keeps on calmly writing. Her newly found sense of humor seems to burst from the page as she describes her strategies to outwit

the invading bichos. At night, to combat the ants she places the legs of her bed inside cans of water, forcing them to "limitar seus ataques contra mim, reduzindo-os apenas aos que conseguem realizá-los do teto" (p.110). Having put her bed in the middle of the room to avoid contact with the wall where they congregate, without a side wall to support her, she rolls off onto the floor in her sleep. But not only does she not bemoan the incident, she reports gleefully that she killed some roaches with her fall (p.109). One evening, as she flings house-shoes at a band of cockroaches flying toward her, she enjoys "a hora da maior diversão." She became an expert in this sport in her youth, and besides, as a German, she feels especially suited for the challenge: "em matéria de matança de baratas estou formada desde o colégio. Aliás, o dístico de nossa bandeira é: vida simples dentro da natureza" (p. 110). Ina concludes her letter, "Ach, Grete! estou tão contente! O Brasil é lindo, de verdade!" (p.111). This hardly seems to be the same frightened, exhausted, and infirm young woman who, months before, was ready to give up on the Brazilian adventure and return to the comforts of Europe.

Ina's attitude toward Brazilians, their customs and their general style of life undergoes a noticeable evolution over the many months of her stay in South America. In the letters that she writes from the fazenda São Francisco, her first location, she displays a certain intolerance and even arrogance. She admits to having arrived with a rather unrealistic vision of life in the tropics, one of idleness and great elegance:

Lembra-se quando decidimos entre nós duas, como um fato indiscutível, que os brasileiros não se ocupavam senão em apurar a sua elegância ou em fumar?

Suas damas, envoltas em vaporosos vestidos, embalavam-se nas rêdes fazendo-se abanar por interessantes negrinhos vestidos de vermelho e branco.... (p.19)

Madame Rameiro does lie down in a hammock occasionally, but without staying in it for long, for to keep the household labor moving forward she must be up and about and continually yelling at the slaves. Invited to a neighboring fazenda for lunch Ina observes various mealtime practices that strike her uninitiated German sensibilities as odd, at best, and which cause her to come away from the event as hungry as when she went:

Essa maneira de comer, já por si horri-
velmente enervante, mais os papeluchos
ciciantes, o estalar enérgico das bandeiro-
las, a rumorosa conversa, cheia de gestos,
dos brasileiros, a correria dos pretos, tudo
agia de forma alucinante sobre meus ner-
vos alemães, abalados pela claridade
ofuscante das salas sem cortinas, de modo
que olhava envergonhada para a expres-
são indiferente das outras senhoras, que...
nem se incomodavam com tanto barulho.
(p. 24)

An after lunch piano recital by a Brazilian woman, whose playing is more accurate than inspired, elicits smug glances between Ina and another European guest during the performance and a snobbish exchange — in French — afterwards. While she continues to seek out the company of fellow non-Brazilians, eventually she learns to see certain value in the Brazilian way of doing things. For example, their ability to live in the midst of disorder without becoming upset is a model worth imitating (p. 60). Ina feels considerable respect and affection for the last family that she works for, though she does couch her praise in language that sets them apart from the other Brazilians around her. They are more European and "menos pesadões e indolentes" than the majority of their compatriots, she feels (p. 94). Ina reaches a point in

her Brazilian experience when she is no longer dependent on other Germans to keep her company, nor does she have to seek them out for their supposedly superior companionship. In fact, her encounter with one very foolish German, a natural scientist who has come to the fazenda to study the local butterflies and plants and who mistakenly thinks that the slaves who come out to assist him and to warn him about the dangers of walking into the local swamp are cannibals, would make her question the wisdom of a comment in the previous letter, written in a moment of extreme homesickness: "Sinto-me desamparada e afastada do mundo. Se ao menos pudesse ver um ser alemão!" (p. 47). Other Germans that she meets impress her negatively: the Goldschmidts seem pompous and boring and Miss Dalhmann is chilly and uncommunicative. While still acknowledging her own "foreignness" and enjoying the company of other foreigners, some from France, others from England, she also develops a real appreciation for the ex-patriot U.S. southerners who have settled in the area around Santa Barbara. As she becomes increasingly free of her German-centered view of the world, the English-speaking community seems to take on the role of mediator between her and the new environment. Profoundly moving to her is the experience of a Protestant service at a primitive church deep in the woods which she attends at the invitation of the former Confederates who now call Brazil their home:

Para nós, gente civilizada, era profundamente emocionante escutar as palavras da Bíblia que nos acostumeramos a associar às aulas de catecismo e aos lugares santificados de nossas igrejas, evocando-as inconscientemente dentro daquele ambiente, repetidas aqui, nessa cabana de barro, neste cenário tropical tão despido de exterioridades e de ornamentações sacras. (p.105)

Comically symbolic of Ina's embrace of Brazil through the mediation of the North American community in Santa Barbara is her attachment to a watermelon which she purchases on a trip there and succeeds, only with great effort and the assistance of her English friend, Mr. Hall, in bringing it home in one piece.

The evolution of Ina's attitude toward the Afro-Brazilian community is especially striking. While she does reveal a certain preoccupation with the slaves' condition of bondage from the beginning of her correspondence, she nevertheless sees them through racist European eyes. They are, at best, a curiosity — the "other", with a "narigão chato" (p.17); at worst, they are dirty and possess simian qualities. Of a twelve year boy who was sitting in a tree quietly observing her (perhaps trying to figure out what sort of strange creature she was), she says:

Imagine: aparentava mais ou menos 12 anos, parecendo mais macaco do que gente, abrindo um sorriso até as orelhas, a carapinha repugnante, um dedo de testa, a barriga terrivelmente gorda, pernas como paus pretos recobertos de côr lilá, de tanto pó. (p. 22)

Throughout her letters she demonstrates an increasing sensitivity to the complex issues surrounding the emancipation of the slaves, which was imminent. How would they be able to support themselves, she worried, and how would the fazendeiros find workers to replace their labor? But it is not until one of her final letters that she recounts an experience which will transform her attitude toward slaves forever. In the same way that Clarice's character (in "A Bela e a Fera") would never be the same person after her encounter with the wretched beggar on his crutch, Ina's exchanges with Inácio the leper — banned to the outskirts of the fazenda — leave a

permanent impression on her psyche: "desde entao o leproso assumiu papel preponderante na minha vida interior" (p.117). After his death she recoils in horror at her earlier insensitivity to him in his suffering:

Logo depois, sentia-me horrorizada com minha indiferença e tinha a impressão de que a Providência me pusera especialmente no caminho daquele desgragado... " (p.119).

No longer just another slave to her, Inácio became Ina's teacher — one of the most effective — in her journey to understand herself and the new land that had become her home. Though Ina Von Binzer was to return to Germany eventually, she would not be the same person who left. Her *aprendizagem* would have borne fruit.

SEXO E LINGUAGEM

Eliane Vasconcellos

(Fund. Casa de Rui Barbosa)

A narrativa bíblica da criação da mulher a partir de uma costela de Adão é a responsável pela mais antiga queixa feminina contra a sociedade patriarcal. Até hoje, o mito da natural dependência do segundo sexo em relação ao homem tem-se perpetuado. Entretanto, sabemos que cada cultura oferece à mulher uma visão dela mesma, o seu estereótipo.

A posição da mulher na sociedade tem sido estudada de vários ângulos: social, histórico, legal, psicológico, etc. Achamos, então, que uma abordagem lingüística se faria necessária. Assim, pretendemos estudar o que o uso da língua nos mostra sobre a desigualdade dos papéis masculinos e femininos em nossa sociedade.

A fim de atingirmos esse objetivo, nos deteremos no léxico usado no Rio de Janeiro nos anos de 1978-1979. Escolhemos esta cidade, pois ela pode servir como um dos parâmetros brasileiros, por ter sido a capital do país durante longo tempo, e, ainda, por se manter como uma das suas capitais culturais. Além disso, ela tem a seu favor outros fatores: é uma área sócio-econômica desenvolvida e um grande centro de intercâmbio e de convergência. Para a obtenção das características dessa linguagem foi utilizado o trabalho de campo, elaborado em duas fases: oral e escrita. Na primeira, a pesquisa direta, feita através da conversão dirigida, de observação de telenovelas, de filmes nacionais, de peças teatrais e de pessoas; na última, a pesquisa indireta pela aplicação de questionários. Os informantes deveriam ter o primeiro grau completo e estarem na faixa de dezoito a cinquenta anos. Foi escolhida esta faixa etária porque engloba pessoas consideradas adultas, emancipadas e não velhas. Usando esses dois procedimentos,

notamos que fenômenos surgidos na pesquisa oral foram também observados na pesquisa escrita, e o quadro tornou-se completo dentro do limite da pesquisa.

Estereótipo Feminino — Desumanização Da Mulher Mulher como objeto

Uma forma de desvalorização da mulher por nossa cultura encontra-se na ênfase dada à aparência física em detrimento de sua capacidade intelectual. Basta ser bonita para ter um lugar assegurado dentro da sociedade, que a modeliza como sendo aquele ente que não precisa ser culto, nem inteligente, e até mesmo, em alguns casos, estes predicados assustam o homem.

Ser feminina significava até há pouco tempo mostrar-se passiva, fútil, meiga, submissa, carinhosa, etc. A mulher, assim, deve apenas ter a preocupação de *enfeitar-se, embelezar-se*. Qualquer tentativa de afirmação depõe contra a sua feminilidade e frases do tipo: *Ela é burrinha, mas engraçadinha do jeito que homem gosta* ou então, comentários como: *“Você é bonita demais para ter tanto talento”* mostram nitidamente a importância que a nossa cultura dá à aparência física da mulher em oposição à sua capacidade intelectual.

Na vida do homem o aspecto físico não é relevante, mas apenas um atrativo a mais, porque sua capacidade intelectual e sexual é que é valorizada. Se for feio, mas inteligente, não terá nenhum problema, mas pobre da mulher que se encontrar na mesma situação. Pois *“mulher feia não dá palpite”*, *“mulher feia é como sucata, não tem lugar no mercado”*.

Outra característica negativa para as mulheres é a velhice. Só a mais idosa pode assumir esta posição porque, aí ela já está fora da competição sentimental. E as palavras ligadas a este campo terão, então, uma conotação afetiva. É comum ouvirmos expressões do tipo: *minha velha, minha co-roa* usadas para a própria mãe ou para uma tia mais velha.

A sociedade a todo tempo lança protótipos de beleza. A mulher mais velha vai sendo classificada de *bagulho*, *sucata*, *traste*, *coroa*, etc. Por esta razão teme envelhecer, e, se já não é mais jovem, faz tudo para aparentar que o é. Pinta os cabelos assim que os primeiros fios brancos aparecem e esconde como pode a sua idade. Não lhe é permitido envelhecer, pois logo ouvirá observações do tipo: *Pensa no teu marido; Você está se descuidando, assim ele arranja outra*. Enquanto a mulher se preocupa em descobrir o elixir da eterna juventude, o homem envelhece com dignidade. A ele é permitido cobrir-se de rugas, tornar-se careca e ter cabelos brancos (cf. *cabelo branco em homem é charme*), porque o seu lugar na sociedade não está subordinado à aparência física.

O número de palavras existentes em português para detonar a aparência física da mulher é sem dúvida muito maior do que as usadas em relação ao homem. Porque o relacionamento entre masculinidade e beleza não é um traço marcante dentro da nossa cultura. A beleza é uma característica imprescindível à mulher, da mesma forma que a coragem o é ao homem, e o ditado popular "Mulher bonita e homem valentão tem muita atração" mostra-nos este conceito. Mulher, então, tem de ser: *bonita, linda, gostosa, atraente, boazuda, gracinha, pantera, avião, monumento etc.* O homem basta ser bonito.

Há ainda termos elogiosos e insultantes empregados quase exclusivamente pelos homens em relação às mulheres. Expressões do tipo *você é uma uva, você é um doce, você é um bombomzinho, você é uma coisinha, você é uma gracinha, você é fofinha* revelam o efeito tátil (*você é fofinha*); visual (*você é uma gracinha*) e gustativo (*você é uma uva*) que a mulher em questão causou ao homem. As implicações existentes ao chamá-la de *uva, bombomzinho* ou qualquer outro elogio deste tipo mostram que a mulher provocou no homem um prazer similar ao de *comer* uma uva, um bombom, ou seja, de comer uma *coisa*. Assim sendo, aquela que merece tal tipo de elogio é uma *coisa* que deve ser comida. Logo,

para o homem, a mulher é vista não como um ser humano, mas sim, como um *objeto comível*, e, portanto, um objeto sexual, uma vez que *comer*, usado por eles, significa manter relações sexuais.

A conotação existente nesses elogios ou insultos usados pelo homem revela uma gradação de prazer ou desprazer que a mulher em evidência produz, não se levando em conta qualquer outra qualidade, como por exemplo, a inteligência. Esta atitude masculina de só considerar a mulher como um objeto que *tem* de ser bonito, desejável, evidencia-se nas expressões usadas pelos homens para aquelas que lhes causam efeito visual, tátil e gustativo desagradável, então são comparadas a *bofe*, *bacalhau*, *abóbora bichada*, *bucho*, *canhão*, *dragão*, *repolho*, *chuchu podre*.

A nossa língua mostra claramente que para ser mulher é necessário ser membro de uma classe sexual em oposição à classe do ser humano, e algumas assimetrias de sentido nos mostram este conceito. Esta desigualdade básica (homem = ser humano, mulher = objeto sexual) é óbvia na interessante mudança de significado que ocorre com uma série de palavras, que, quando usadas em relação às mulheres, têm sentido sexual; quando aplicadas aos homens, não.

Observamos os seguintes exemplos:

— Não permitirei que meu filho se case com uma *vagabunda* (= prostituta).

— Não permitirei que minha filha se case com um *vagabundo* (=homem que leva vida errante).

Na segunda frase as objeções ao casamento são de ordem puramente financeira e social, nunca sexual. Se fosse necessário fazer uma objeção de ordem sexual usaríamos as lexias: *homossexual*, *veado* ou *bicha*. Já na primeira frase, a objeção é exclusivamente de ordem sexual e esta frase signifi-

ca: *Não permitirei que meu filho se case com uma mulher de má reputação, uma piranha.*

O mesmo acontece com a *lexia inocente*. Quando usada para o homem, significa “aquele que não tem culpa”, ou seja, “o que não praticou um crime” e, por extensão, pode significar, ainda, “imbecil”, “idiota”. Entretanto a mesma palavra usada em relação à mulher significa também “aquela que é pura, casta”, aquela que não teve relações sexuais. Então inocente equivale a virgem.

Outro exemplo marcante da desigualdade de valores atribuídos ao homem e à mulher pode ser encontrado na análise destas duas *lexias*:

O verbete *homem* no *Novo dicionário da língua portuguesa*, entre outras, apresenta as seguintes definições:

Homem

- 1 — qualquer indivíduo pertencente à espécie animal que apresenta maior grau de complexidade na escala evolutiva; o ser humano;
- 2 — a espécie humana, a humanidade;
- 3 — ser humano, com sua dualidade de corpo e espírito...;
- 4 — ser humano do sexo masculino.

A palavra *homem* aparece ainda nas expressões:

- 1 — homem da rua — homem do povo
- 2 — homem de bem — indivíduo honesto
- 3 — homem de ação — indivíduo enérgico
- 4 — homem de Deus — homem santo, piedoso
- 5 — homem de letras — intelectual, literato
- 6 — homem do povo — indivíduo considerado como representativo dos interesses e opiniões do homem comum
- 7 — homem público — indivíduo que se consagra à vida pública.

O verbete *mulher* apresenta as seguintes definições:

Mulher

1 — pessoa do sexo feminino, após a puberdade;

2 — esposa.

A palavra *mulher* aparece ainda nas expressões:

1 — mulher à toa — meretriz

2 — mulher de rua — meretriz

3 — mulher da vida — meretriz

4 — mulher pública — meretriz

5 — mulher perdida — meretriz

6 — mulher de César — mulher de reputação inatacável

Estes verbetes nos mostram que:

1°) o homem é homem desde o seu nascimento; entretanto, a mulher só é mulher depois da puberdade;

2°) todas as expressões que têm por núcleo a palavra *homem* (o *Novo dicionário da língua portuguesa* registra 19) possuem semas positivos, mas das expressões que têm por núcleo a palavra *mulher* (que no *Novo dicionário da língua portuguesa* são 19), 17 têm semas relacionados com a atividade sexual e são negativas;

3°) há assimetria de sentido nas expressões onde aparecem as palavras *homem* e *mulher*. Um mesmo par tem significação positiva e social quando a palavra central é *homem*, e significação negativa e sexual quando é *mulher* (cf. homem da rua = homem do povo; mulher da rua = meretriz; homem público = indivíduo que se consagra à vida pública, mulher pública = meretriz). Uma exceção é *mulher de César*, que, embora tenha por núcleo a palavra *mulher*, não traz conotação sexual depreciativa, em face da dependência feminina que o sentido da expressão comporta.

Enquanto a lexia *homem* se refere simplesmente ao ser humano do sexo masculino ou à humanidade, a lexia *mulher* traz em si conotações negativas (prostituta, amante) e, por isso, em certos contextos, é eufemizada.

Conclusão

As relações lingüísticas revelam igualdade e desigualdade no mundo social. Conseqüentemente podemos constatar que o léxico da língua portuguesa está impregnado de distinções sexuais. Mudanças sociais acarretam mudanças lingüísticas, e não vice-versa. "But it should be recognized that social change creates language change not the reverse".⁷ Em qualquer movimento social, quando alterações são feitas, a língua, mais cedo ou mais tarde, refletirá o fenômeno. Logo, é razoável admitir que a língua espelha de algum modo a posição e a situação de alguém na sociedade e a maneira como cada qual percebe o seu papel.

Todas as palavras e expressões analisadas produzem o mesmo efeito, refletem o mesmo fenômeno — que é a colocação da mulher no papel de *dominada*, de segundo sexo. Esta é a visão que temos da mulher carioca na década de 70. Mudanças sociais poderão acarretar alterações lingüísticas, mormente em virtude da libertação sexual da presente geração, alterações que ainda não podem ser detectadas por serem mais lentas que as sociais. Daí o tom machista mas romântico do poeta Gilberto Mendonça Teles, quando, num poema inspirado no meu livro pede à mulher :

Cai no verbo de Deus e pronunciada,
Cai na boca do mundo e na baderna,
Cai no verso do poeta e sê amada,
Cai na língua do povo, e fica eterna.

⁷ LAKOFF, Robin. Language and woman's place. *Language in society*, n.º 1, ano 2, abril 1973.

CRIADO O IMPASSE: LIBERDADE OU RESIGNAÇÃO ?

Elódia Xavier (UFRJ)

Still she went on growing, and, as a last resource, she put one arm out of the windows, and one foot up the chimney, and said to herself, "Now I can do no more, whatever happens. What will become of me?"

Lewis Carroll

Quero começar este estudo citando um trecho de Susana Funck, do ensaio "Feminismo e utopia", onde ela diz:

O projeto feminista, na sua tentativa de desconstruir e revisar os scripts tradicionais de feminilidade, deve portanto lidar não com as idéias em si mas com as convenções narrativas em que tais idéias vêm expressas. Uma conscientização crítica do poder da linguagem e do discurso, onde premissas ideológicas estão embutidas, se constitui no primeiro passo em direção a mudanças.¹

Parece-nos fundamental, para a eficácia da teoria crítica feminista, insistir na relação do "poder da linguagem" com as práticas sociais; as estratégias de leitura, pontuando estruturas patriarcais, subvertem o discurso hegemônico e desencadeiam um processo de desnaturalização, extremamente importante para as mudanças sócio-culturais.

O emprego do gênero, como categoria analítica, tem o mérito de desvelar o processo de naturalização dos papéis

atribuídos às mulheres e apontar para as relações de poder que impregnam as práticas sociais. Muitas mulheres aceitam a invisibilidade social em troca de segurança e tranquilidade, tendo ainda como prêmio, a sacralização de suas funções secundárias. A narrativa contemporânea tem, freqüentemente, representado o impasse criado pelo projeto feminista: ser “livre e liberada”, assumindo o ônus dessa liberdade ou continuar invisível, provida e protegida?

É essa, basicamente, a questão proposta pelo texto de Marilene Felinto — “Muslim: Woman”, do livro *Postcard* (1991). A autora, de origem pernambucana e de formação paulista, já publicou dois romances, sendo que *As mulheres de Tijucupapo* (1982) recebeu o Prêmio Jabuti e o Prêmio da União Brasileira de Escritores.

“Muslim: Woman” narra o encontro casual de duas mulheres de culturas bem diferentes — uma ocidental e outra oriental — num aeroporto africano. A personagem narradora introduz o leitor, abruptamente, nas suas reflexões, colocando-o a par de sua crise interior. Viajando com o marido (Eduardo), ela, que nem nome tem, descobre o que já supunha, isto é, que é um ser invisível, sem identidade. “Eu tinha atravessado aqueles salões do aeroporto transtornada pelo calmo desespero da descoberta de que finalmente eu era uma farsa”(p.14), pensa ela. O marido não a vê como ela quer ser vista, não reconhece sua existência. A recorrência do verbo “ver”, logo no início do conto, aponta para a questão da visibilidade da mulher enquanto sujeito, que só agora começa a ser construída. A personagem narradora só é vista como objeto sexual, pelos outros homens — “Você viu, por acaso, como aquele grupo de homens me olhou?” (p.15) pergunta ao marido — e pela mulher muçulmana sentada a sua frente. O tema da visibilidade se articula com a crise da protagonista.

As recordações da infância revelam uma criança tímida, sempre buscando se esconder, se proteger. “Desde menina eu me criei abrigos, inventei guaritas e trincheiras...”(p.14) Daí sua insegurança em se ver exposta,

carregando pelos salões brilhantes do aeroporto uma mala de rodinhas barulhentas. Estamos diante de uma aparente contradição: a busca de esconderijos *versus* a necessidade de ser vista, reconhecida; esta tensão estrutura toda a narrativa. A mulher “livre e liberada” sente-se insegura ao se ver exposta — “a lâmina do chão exibiu minhas pernas morenas, quiçá minha roupa íntima e branca, sob minha saia curta demais talvez para aquele aeroporto estrangeiro”(p.14). Ela quer ter sua existência reconhecida, sem que para isso precise se expor. Por isso, ela vai, secretamente, invejar a segurança proporcionada pelos trajes da muçulmana, coberta da cabeça aos pés. O confronto das duas mulheres põe em evidência as enormes diferenças culturais; “a mulher muçulmana toda coberta de preto, de cima a baixo, a mulher que de visível só tinha os olhos, ainda que por trás de uma leve gaza de véu preto.”(p.16)

Se o marido é apenas o elemento detonador da crise existencial da protagonista, o encontro casual com a mulher muçulmana dá contornos mais nítidos ao conflito. Essa mulher segura e tranqüila, toda coberta, de identidade bem definida, cujo nome aparece até mesmo na própria mala(ela se chama Adama Acsa Shariff) e que a protagonista imagina “com a meia dúzia de filhos que ela devia ter em algum lugar do mundo, ao norte de não sei que montanhas povoadas de mesquitas sob um sol escaldante”(p.18), tem uma importância fundamental no desfecho narrativo.

Após um diálogo imaginado pela protagonista, onde as duas mulheres falam sobre a condição feminina, com posições diametralmente opostas, num registro próximo ao discurso do Alcorão-, a narrativa caminha rapidamente para o final. Cabe, aqui, transcrever esse diálogo, dada a importância que possui na demarcação das diferenças culturais:

ELA: O que foi que o Profeta te disse, mulher?

EU: Mais fácil se o homem tivesse sobre mim, como um califa, o direito de vida e de morte, reconheço.

ELA: Porque Ala é conosco.

EU: O teu povo não me converterá.

ELA: Ou andarás em trevas, sem rumo, sem homem.

EU: Eu sou como a gazela que foge, como o rebanho que ninguém recolhe.

ELA: Castigou-te por causa de tua maldade, de tua soberba.

EU: Pois vou pelo deserto, numa peregrinação solitária.

ELA: Andam todos uivando e chorando abundantemente.

EU: Pois vou para um lugar que só eu conheça, onde somente eu fique, por Deus.

ELA: Porque Alá é conosco(p.17-18).

Depois desse diálogo imaginado, a narrativa caminha, como já dissemos, rapidamente para o fim. A introspecção, até então dominante, cede lugar à ação. Movida pela curiosidade, a narradora dirige-se em inglês à mulher muçulmana e se encanta com o lindo sorriso que recebe ao se despedir dela. Aceita o marido com seus defeitos, — pela primeira vez, aparece o sintagma “meu marido”-pensando no valioso abrigo que êle representa para ela. “Talvez eu tenha desejado confidenciar a ela que de noite, quando eu acordasse no meio da noite, uma de minhas pernas estaria entre as dele, no lugar onde eu mais gostava de dormir, no meu abrigo mais valioso.”(p.18-19), termina ela. Observe-se que a protagonista ironiza o amor que o marido lhe dedica, não acreditando mais no mito do “amor imorredouro”, mas valoriza a proteção que êle representa, embora tenha uma das pernas presa entre as dele, impossibilitada de ir e vir. É o resgate do homem prove-

dor e protetor, resgate esse influenciado pela tranquilidade e segurança da mulher muçulmana.

Os Islamismo, doutrina religiosa baseada nos ensinamento de Maomé, é formado a partir da palavra islâm, que significa resignação à vontade de Deus. As reformas introduzidas pelo Corão (ou Alcorão) buscaram corrigir os males sociais e econômicos existentes na sociedade pré-islâmica; dizem respeito à proibição da usura, dos jogos de azar e das bebidas alcoólicas e, aqui, nos interessam na medida em que estabelecem regras morais mais severas e, segundo o texto sagrado, mais justas no que se refere ao matrimônio, à situação da mulher, às relações familiares e às relações de gênero. Mona Mikhail, em sua pesquisa sobre mulheres árabes, abre um ensaio com a seguinte afirmativa: "Islam defines woman's status as daughter, wife and mother and gives her personal and social rights, thus insuring her active participation in society."² E, acrescentamos nós, desde que sejam respeitadas as relações de gênero.

Em "O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade", Bila Sorj define a categoria de gênero, tão usada na Antropologia e Ciências Humanas em geral, apontando duas dimensões:

A primeira compreende a idéia que o equipamento biológico sexual inato não dá conta da explicação do comportamento diferenciado masculino e feminino observado na sociedade. Diferentemente do sexo, o gênero é um produto social, aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo das gerações. E, segundo, envolve a noção de que o poder é distribuído de maneira desigual entre os sexos, cabendo às mulheres uma posição subalterna na organização da vida social.³

Ora, essas relações de gênero, na cultura islâmica, são bem definidas, obedecendo a uma longa tradição; o que não acontece no mundo ocidental, onde as práticas sociais vêm sofrendo constantes e rápidas transformações, ocasionando coexistência de identidades e normas contraditórias. É o que Sérvulo Figueira chama de “desmapeamento”:

O “desmapeamento”, então, ao contrário do que a metáfora parece sugerir de modo mais imediato, não é perda ou simples ausência de “mapas” para orientação, mas sim a existência de mapas diferentes e contraditórios inscritos em níveis diferentes e relativamente dissociados dentro do sujeito.⁴

A protagonista do conto de Marilene Felinto vive a descoberta desse “desmapeamento”. Ela, mulher “livre e liberada”, toma consciência de que é um “grandíssimo nada”; nem liberada — sente-se envergonhada ao cruzar as pernas e acender um cigarro diante da firmeza da muçulmana — e nem submissa, uma vez que fala com o marido de igual para igual. Acaba por invejar a resignação da outra diante do “destino de mulher”, para citar Simone de Beauvoir. Esse destino inclui a viuvez, pois o mito do príncipe encantado não existe mais. A “viúva negra que havia em todas as mulheres” é tranquilamente aceita pela muçulmana, enquanto a protagonista, em seu “luto desabrigado”, persiste na “peregrinação solitária”.

Resignação é a palavra-chave do texto. Ela se encontra já no título — “mu-slim” e fundamenta a lição de vida que a muçulmana representa. A protagonista assimila parte dessa lição, o que parece reduzir a dimensão da crise interior; quando vê o marido de volta empurrando um carrinho para bagagens, extravasa sua alegria infantilizada pela necessidade de proteção:

Esqueci-me de Adama por um instante e pulei no pescoço dele, beijando-o duas vezes no rosto. Ou talvez eu nem tenha me esquecido de Adama, e tenha na verdade desejado mostrar a ela que *naquele momento* eu aceitava, *quase resignada*, não saber por que eu tinha me casado justamente com ele, *que nem sempre me via*. (p.18, grifos nossos)

Chamamos a atenção para os sintagmas — “naquele momento”, “quase resignada” e “que nem sempre me via” — porque êles apontam para uma solução dramática momentânea, uma vez que a consciência da invisibilidade permanece, embora parcial. Aparentemente, a crise se desfaz restabelecendo o equilíbrio rompido pela descoberta inicial: “ele não me via”(p.13)

Resta, agora, refletir sobre o título, que chama atenção pelo seu biligüismo e pelo inusitado da pontuação. Os dois pontos que separam “muslim” de “woman” têm um valor semântico, que importa decodificar. A Gramática da Língua Portuguesa do Professor Celso Cunha enumera três empregos para esse tipo de pontuação: introduzir citação, enumeração ou “um esclarecimento, uma síntese ou uma consequência do que foi dito”⁵. No texto, os dois primeiros casos estão fora de cogitação, cabendo melhor o terceiro emprego; isto é, os dois pontos estabelecem uma relação de identidade entre os elementos — “muslim”/ “woman” —, como se o primeiro termo da proposição estivesse contido no segundo. E não é isso o que, de fato, acontece no nível da diegese? A mulher “liberada” acaba por quase se resignar, aceitando o marido que não a vê — a invisibilidade é um traço da mulher muçulmana — em troca da proteção garantida. A identidade entre as duas se indicia pelo sorriso de aprovação e pela retirada do véu protetor: “Ela tirou o véu e respondeu, sorrindo: Goodbye, madam.”(p.19)

As poucas palavras trocadas entre as duas, apenas algumas formas de cortesia, pertencem à língua inglesa, colaborando para a verossimilhança, uma vez que as personagens se encontram num aeroporto africano e o inglês tem *status* de código internacional. Por outro lado, o uso de uma língua estrangeira reforça a ausência de identidade cultural, o que não deixa de ser notado pela protagonista: “inglês, o que só me fez lembrar de súbito o quanto eu era um grandíssimo nada nos aeroportos do vasto mundo onde minha língua nativa nada era” (p.18) A presença do inglês no título internacionaliza a relação entre os dois termos, — “a viúva negra que havia em todas as mulheres” (p.17) — sintetizando a condição feminina. A resignação à vontade de Deus, contida no termo muslim, é a lição da muçulmana e funciona como um anestésico para a crise existencial da protagonista, dividida entre o desejo de ter sua existência reconhecida e a necessidade de proteção e abrigo.

Notas

- (1) FUNCK, S. (1993) p.34.
- (2) MICKAIL, M. (1979) p.15.
- (3) SORJ, B. (1992) p.15.
- (4) FIGUEIRA, S. (1986) p.22-23.
- (5) CUNHA, C. (1975) p.602-603.

Bibliografia

- CUNHA, Celso. *Gramática da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: FENAME, 1975.
- FELINTO, Marilene. *Postcard*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- FIGUEIRA, Sérvulo. O moderno e o arcaico no nova família brasileira. In:---org. *Uma nova família?* Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- FUNCK, Susana. Feminismo e utopia. In:LAVINAS, Lena. *Estudos feministas*. v.1 n.1 Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ, 1993.
- MIKHAIL, Mona. *Images of Arab Women*. Washington: Three Continents, 1979.
- SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, Albertina e BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

O 'FEMINISMO' DE AMÉLIA RODRIGUES

Ivia Iracema Duarte Alves (UFBA)

Esta comunicação é um recorte, que tomo a liberdade de fazer, no projeto de resgate da produção escrita de Amélia Rodrigues, no qual venho trabalhando há um ano e que tem por objetivo retirar da invisibilidade esta escritora que vem sendo tratada na atualidade apenas como educadora. O resgate se torna possível graças a duas ações. Primeiro, porque grande parte de sua produção é dita e inédita, a partir de 1910, foi guardada por sua amiga, a educadora Henriqueta Catarino que construiu seu colégio a partir de uma biblioteca. O fato de guardar papéis e saber de sua importância, portanto, não era desconhecido para ela. Encontra-se o acervo de Amélia Rodrigues, atualmente, resguardado de perecer, no Instituto Feminino da Bahia.

A segunda ação veio das pesquisadoras do NEIM, que, há quase uma década, criaram um projeto para classificar e catalogar o acervo, o que me deu ensejo de trabalhar com um rico material, já organizado.

A trajetória intelectual de *Amélia Rodrigues* (1861-1926) abrange mais ou menos cinquenta anos de mudanças marcantes dentro do contexto brasileiro e da Bahia. Ela viveu com a monarquia, viu a abolição dos escravos, a primeira república, a primeira guerra mundial, a revolução russa, a separação da religião do poder político. Vivenciou a crescente laicização da sociedade, o crescimento dos movimentos socialistas, a luta da Igreja para permanecer no poder, a transformação da imprensa em empresa, a ampliação do conhecimento através da ciência. Dentro dessas mudanças, que imprimiam uma modificação contínua de atitudes, leu muito e informou-se sobre o movimento de emancipação da mulher.

Alguns fatos são marcantes nessa trajetória: trata-se de uma mulher que, oriunda das classes médias, dentro da sociedade baiana do século XIX, na qual predominava a mentalidade dos senhores de terra (inclusive com fumos de aristocracia), conseguiu ser escritora, exercendo uma atividade definida para sobreviver (é uma das primeiras, aliás). E mais: além de publicar mais de uma dezena de livros, foi capaz de destacar-se nos meios culturais e de ocupar um razoável espaço na imprensa.

Assim, embora ainda esyeja a pesquisa em andamento, esta é uma boa oportunidade para inserir seu nome no rol de mulheres escritoras que tiveram influência marcante em seus meios mas que, devido ao tempo e aos preconceitos literários, não têm um lugar na literatura, permanecendo numa espécie de limbo literário.

Nascida em um distrito da principal região produtora de cana de açúcar — Santo Amaro, na Bahia —, Amélia Rodrigues era de uma família sem fortuna nem terras, fato que pode ter dificultado sua atuação no âmbito público, seja como escritora ou jornalista. Tem-se conhecimento de que, por aquela época, fins do século XIX, a mulher, para atuar na área pública, como escritora, teria que ter o apoio do marido ou da família para poder sustentar-se por muito tempo no campo literário. Tem-se documentado, em livros da época, as várias críticas restritivas à produção de autoria feminina.

Amélia Rodrigues era uma mulher instruída. Seus primeiros estudos foram orientados por frades, pois um deles era seu parente. Assim, estudou latim, leu os clássicos, aprendeu francês e alemão. Deste último, chegaram até nós, várias traduções por ela realizadas e publicadas. Tornou-se professora quando ainda não era obrigatório ter o curso normal, mas preparou-se para este tipo de atuação no colégio particular de D. Cândida Alvares dos Santos, em Santo Amaro. Aos dezoito anos faz o Concurso público para o magistério em Santo Amaro e vai exercer a função em um povoado nas imediações de sua terra.

Depreende-se do seu acervo que Amélia Rodrigues lia muito e tinha várias áreas de interesse que iam desde a filosofia, a ética e a moral, passando pela literatura estrangeira, até a informação do que vinha acontecendo no mundo, como os movimentos socialistas e a luta da mulher — através de periódicos nacionais e estrangeiros. A pasta de recortes de jornais o demonstra claramente.

Nas poucas biografias existentes, alude-se que Amélia Rodrigues escrevia versos desde os 12 anos, mas seu aparecimento em público, na imprensa e como autora de peças de teatro, data de 1879, quando completou 18 anos. A partir daí até 1926, sua atividade na imprensa é quase ininterrupta, escrevendo para jornais, seja com o seu próprio nome, seja com pseudônimos variados: Borboleta, Marfisa, Dinorah, Zé d'Aleluia e Juca Fidélis.

Por muito tempo colaborou em periódicos empresariais, na grande imprensa, alternando tal colaboração com a da imprensa religiosa. Nos últimos quinze anos de sua vida, porém, restringiu seu campo de atuação a esta última.

A mudança temática, conferindo exclusividade aos motivos religioso, é atribuída por seus biógrafos à morte de seu pai. No entanto, considero duvidosos causa e efeito. Creio que a mudança deva ter ocorrido por um outro fato substancial que não chegou à tona ou não foi possível detectar.

Em 1890, com a morte do pai, que provavelmente lhe dava respaldo para atuar no jornalismo, Amélia Rodrigues transfere-se para Salvador, através de outro concurso público e na capital recomeça a publicar. Desses fatos, pode-se tirar algumas conclusões. Amélia Rodrigues tem uma profissão através da qual se sustenta e inclusive a duas filhas de seu irmão mais moço. Isto quer dizer que sua família não tem uma situação cômoda economicamente que ela lhe permita não trabalhar na profissão de professora para sobreviver. De certo modo, esta situação pode ser depreendida em suas primeiras produções em verso, como no poema *Sou pobre*, de 1879.

Sou pobre, meu Deus, sou pobre!
 Que triste, que infausta sina;
 Vossa vontade divina
 Na minha fronte escreveu!
 Pobre... idéia assustadora
 Que a manhã de minha vida,
 Que eu sonhava tão florida
 Num momento escureceu!

.....
 Sou pobre como a plantinha
 Que, vegetando na sombra,
 Só teve por berço a alfombra
 Que a primavera lhe deu;
 Como pássaro saudoso
 Que só tem um ninho escuro,
 Um amor, um canto puro,
 Num vergel que não é seu.

(*Sou pobre*. In *O Monitor*. 1.11.1879
 p.2)

Segunda: provavelmente — e isto é uma ilação relacionando sua trajetória com a vida de outras escritoras da época — Amélia Rodrigues, enquanto o pai vivia, tinha o respaldo moral e de respeitabilidade da família para atuar na vida pública. Terceira: Amélia Rodrigues vindo de uma família média em uma região rica e de hábitos conservadores, com 29 anos não encontraria um pretendente à altura. Mas para atuar na esfera pública precisaria de uma proteção: não sendo a de um marido, só poderia, possivelmente, ser de uma instituição, no caso, a Igreja. Não excludo, nesta hipótese, sua profunda formação religiosa, mas a confluência não se deu exclusivamente por ela: é de 1893, um artigo seu que evidencia como começou a atuar na imprensa católica, enviando seus artigos aos padres salesianos no Rio de Janeiro:

[...] ia eu em caminho de renunciar ao prazer da correspondência, quando achei para o problema uma solução arquimedal,

e disse com os meus botões — vou bater à porta da "Leituras", esse mimo de imprensa religiosa e pedir-lhe um cantinho onde dirigir-me a Artêmia, [...] isto, sim senhora, nem mais nem menos: simplesmente um arrojo. E se as "Leituras" me mandarem plantar batatas?... Se me dissessem que no salãozinho perfumado não tem ingresso quem deseja palrar por desfastio e que vá papaguear a outro ramo? Fico de asas cortadas! [...] Quem não arrisca nem perde nem ganha. Insuflei-me de ânimo e lá fui. A condescendência com que me acolheram prova e de sobra o fato de estar eu aqui, de te achares tu a destriçar toda essa enfiadeira de frioleiras alinhadas pela minha penazinha, que não saiu precisamente da oficina onde se fabricou... a de Rui Barbosa. (Dinorah(pseud. Amélia Rodrigues) . *Cartas a uma amiga*, 1893. in *Leituras religiosas*)¹

Diante dessas condições, Amélia Rodrigues pode ser considerada, de alguma forma, uma marginal ao sistema. Tinha se instruído muito para casar-se com um homem de sua classe e não tinha fortuna para um casamento rico. Ficava no meio do caminho. Caminhava assim no fio da navalha.

Salvador proporcionava à escritora maior liberdade para as suas ações. Evidentemente, a cidade lhe dava mais possibilidades mas também fechava-lhe o campo de publicação de livros. Nos primeiros anos do século XX, verifica-se que poucas ou quase nenhuma editora existia na Bahia. A dificuldade de publicação foi reclamada por vários escritores da época, como Arthur de Salles, Eugenio Gomes. No entanto, a imprensa, através de seus periódicos, aceitava a colaboração de todos. Desde jovem, vinha Amélia Rodrigues conse-

guindo publicar e levar à cena sua peças de teatro. Pela sua produção, percebe-se que, ao transferir-se para Salvador, elas vão rareando, embora continuasse a colaborar em jornais.

Embora muito religiosa, os biógrafos afirmam ter tido Amélia Rodrigues uma personalidade forte. Já nos seus primeiros trabalhos, a autora tendia a expressar sua indignação contra a sociedade que oprimia os escravos, os pobres... seria lógico que, ao longo das modificações sociais e econômicas, pendesse para a militância, tendo, como tinha, possibilidade de veicular suas idéias.

Por outro lado, Amélia Rodrigues não só apresenta contradições em sua produção paraliterária que até agora não foram exploradas, como também ela própria representava a ruptura do círculo patriarcal, isto é, da mulher destinada ao casamento e ao lar. Entretanto, era essa a posição que tanto insistia em aconselhar.

A partir da entrada na imprensa religiosa, a atuação da escritora, lado a lado com a sua projeção profissional, é enorme e cumulativa. Escreve versos, tem colunas e colaboração intensa nos periódicos religiosos. Mais ou menos após dez anos de artigos curtos, funda três revistas: *A Paladina* (1910) e *A voz* (1912) na Bahia e, no Rio, *Luz de Maria*. Suas peças voltam a ser editadas, chegando mesmo a algumas edições. No entanto, seus temas foram-se afunilando em torno da religião.

Ainda que a pesquisa não esteja concluída, já foi possível levantar uma questão intrigante.

Já referi-me às contradições existentes nos textos da autora, nas quais trata da emancipação da mulher e enfatiza seu papel de mãe e administradora do lar. Sabemos dos entraves existentes para uma mulher atuar publicamente em uma sociedade que não vê com bons olhos suas atividades fora da esfera privada. Estando Amélia Rodrigues inserida em uma sociedade conservadora e que não estava aberta para qualquer tipo de mudanças, principalmente, aquelas que indiciam a derrocada de um *status quo* já cristalizado, note-se a atuação da

escritora. Sabemos que ela vinha de uma classe média e que seu único irmão viveu à sua sombra, não podendo tornar-se um apoio. Como esta mulher, que convivia com mulheres de classe alta, poderia romper tantas barreiras? Seria ousar demais colocar a hipótese de que ela via na igreja uma saída para sua atividade de escritora?

Esta hipótese parece consistente para ser explorada posteriormente.

A partir de seus textos, mais especificamente, de seus poemas da década de 80 até seu livro *Mestra e mãe*, de 1898, passando pela sua militância religiosa, seja através de discursos seja através dos artigos de fundo das duas revistas por ela fundadas em Salvador, pode constatar-se que sua posição em relação à emancipação da mulher reduz-se, neste primeiro momento, à necessidade de uma instrução adequada para exercer a sua "missão" que é o lar, a criação dos filhos.

No entanto, se não está explícito nos seus primeiros textos a idéia de uma profissionalização da mulher, encontra-se implícita, de alguma maneira, a importância da educação para aquelas mulheres que não têm fortuna.

A militância da autora insere-se entre o momento de luta pela igualdade de direitos, (que se reduz, a uma melhoria na educação da mulher) e seu refluxo na primeira década do século XX e, na outra ponta, o recrudescimento da campanha pelo voto feminino nos anos 20/30.

Das idéias expostas em *A Paladina*, é possível acompanhar as etapas da construção do seu feminismo, o qual, se, no início, reflete muito o pensamento conservador da Igreja e da sociedade local, vai sendo gradativamente ampliado pela autora em seus contatos com as notícias do movimento no mundo ocidental, veiculadas pelos periódicos ou pelo embate com outras mulheres do Rio e de S. Paulo que publicavam suas próprias revistas. Assim é que, em seu último trabalho "O feminismo e o lar", de 1922, a autora baiana já expõe um pensamento, que até então não ficava visível.

Durante longos séculos, ninguém o ignorava, a filha de Eva não foi mais que uma flor, que o homem trazia à lapela por vaidade, ou encerrava na estufa, por zelo ou ciúme; flor que se vendia ou se dava, arrastada no enxurro ou nos salões dourados, mas sempre à vista do dono, para lhe perfumar a existência ou envenenar-lha, não raro.

A menos que se chamasse Semiramis da Babilônia, Catarina da Rússia, Maria Teresa da Áustria ou Vitória da Inglaterra, outra sorte não tinha senão a que os homens lhe queriam dar, a sorte de escrava mais ou menos brilhante.

(In *Ação social feminina. Leituras católicas*, 1923)

Para quem está a ler, de maneira sequenciada, a produção paraliterária da autora, este texto representa um grande avanço em suas reflexões.

Através dessa leitura, distinguem-se três etapas do processo de construção do pensamento feminista de Amélia Rodrigues: a primeira, que se inicia com poemas e culmina com a publicação do livro *Mestra e mãe*; a segunda, quando reforça a militância da mulher católica para uma ação fora do âmbito familiar, participando da atividade social no amparo das crianças desamparadas, assim como uma interferência na sociedade, exigindo da imprensa, do cinema, um respeito aos princípios éticos e morais deliberadamente cristãos. Esta etapa pode ser constatada através dos seus artigos nas revistas de Salvador e Rio de Janeiro. Finalmente, a última etapa, quando a autora, já no Rio de Janeiro, entra em contato com o debate amplo das idéias, com os primeiros ganhos da mulher na área profissional e na luta pelo direito ao voto.

Depreende-se dos seus primeiros textos um posicionamento cauteloso, tomando por parâmetros os ideais da so-

cidade burguesa com seu discurso sobre o progresso e a divisão de tarefas entre o homem e a mulher tudo isto visto sob a perspectiva ética-teológica católica. Esta cosmovisão, se não explicita a situação de opressão da mulher na sociedade — pois sua identificação com a imagem idealizada da Virgem Maria estabelece, de alguma forma, o controle do corpo e do comportamento da mulher e constrói o papel de mãe, talvez, pela primeira vez uma identidade positiva para a mulher — também não rompe com o *status quo*, que, precisando do trabalho da mulher na esfera doméstica, não a iguala ao homem em direitos, mas sim reafirma sua subordinação. Podemos observar que a encíclica de 1880, do Papa Leão XIII, esforça-se em realinhar a posição da mulher aos parâmetros da sociedade burguesa, que conferia a ela o papel de educadora e formadora dos filhos dentro de um ideal de progresso individual e coletivo. Provavelmente, Amélia Rodrigues se movimentou seguindo as diretrizes do texto papal, que segue abaixo:

O homem é o chefe da família e a cabeça da mulher; esta, todavia, por isso que é a carne de sua carne e osso dos seus ossos, deve submeter-se a obedecer a seu marido, não à maneira de uma escrava, mas na qualidade de companheira, para que não falte nem a honestidade, nem a dignidade na obediência que ela lhe prestar (grifos nossos)(Stein; 1984; p. 39)

Na militância pela construção de um feminismo cristão, como ela mesma afirma, em 1910, no artigo de fundo que abre a revista *A Paladina*, a autora quer tocar a mulher cristã e transformar sua atitude, que, até então, se restringia a atuar apenas na esfera privada, ampliando seu campo de ação para a esfera pública.²

Para este momento, são características suas idéias expostas no livro *Mestra e mãe*, que teve mais quatro edições. Duas delas, foram localizadas; a terceira de 1926 e a quarta, em 1929.³

Mestra e mãe foi indicado como livro de leitura dos terceiro e quarto anos primários, para a disciplina de Educação Moral e cívica; também ganhou, em 1908, a Medalha de Ouro, conferida pela Exposição Internacional Brasileira.

O livro implode com as oficiais classificações do cânone literário. Rompendo com as estruturas cristalizadas dos gêneros literários, o texto constitui-se de formas simples da narrativa, tais como ditados, casos, contos, conjugados com ensaios de reflexão, ético-morais ou didáticos. A linguagem narrativa mistura-se a uma dicção mais íntima, mais oral, de uma conversa entre mulheres amigas, integrando o saber da experiência com o conhecimento da ciência.

Permeando todo o livro, unindo as partes, como fio condutor encontra-se mais ou menos esboçado um romance de formação que opera com duas pontas: o recomeço de vida da mulher madura e experiente (D. Mercês, senhora rica que perde sua família e fortuna devido à seca do Ceará) e na outra ponta, a fase da adolescência de Eufrosina e sua formação para ocupar o lugar de esposa, mãe e administradora do lar. Do encontro dessas duas personagens, que irão interagir como filha e discípula e mestra emãe, que nasce o livro sobre as lições pedagógicas e sobre a instrução da jovem que irá constituir-se no tipo ideal de mulher adequada ao lar. Não sendo, declaradamente, um romance, o livro situa-se nas fronteiras entre o literário e o informativo/formativo. Assim, os personagens construídos servem para ilustrar lições de cunho didático. Através deles, a autora cria situações que servem de mediações a suas reflexões e ao aconselhamento. Em muitos momentos, a voz narrativa em terceira pessoa, rompe o distanciamento, abrindo espaço para a fala direta da narradora com as suas leitoras, comentando, enfatizando, dando relevo a algum ponto.

Como ensaio reflexivo sob uma ética teológica, analisa comportamentos morais dos indivíduos na sociedade, explicando através de vários casos exemplares, referentes à hipocrisia, à inveja, à cobiça, a igualdade entre sexos e classes. Outros casos referem-se à posição ética a ser guardada ou resgatada pela sociedade, como a mentira, o preconceito étnico e de classe.

O livro também se propõe a criar um esboço de um programa pedagógico, ressaltando a importância da instrução para a mulher. Dentro do programa, a narradora evidencia ser fundamental que a instrução na escola venha acompanhada de normas éticas que devem ser compatíveis com a educação e os exemplos vivenciados na família.

Como a educação da mulher é o tema central, sua necessidade é demonstrada tanto para as moças de posses (para que elas não se tornem fúteis e percebam sua função na sociedade, como mães), como também para as moças pobres, a fim de que essas possam sair de sua situação subalterna de classe.

A autora procura evidenciar o lugar que as mulheres ocupam nesta sociedade, colocando em pauta seu desempenho na vida familiar e também sua colaboração na política, pois são elas que educam e formam o caráter daqueles que irão ser cidadãos da pátria e é através dessa formação familiar que as mulheres se tornam o esteio do seu país.

A visão religiosa pode ser surpreendida através da atuação da mulher como mãe e esposa, papéis que exigem sacrifício e deveres, procurando equiparar os deveres das mulheres e dos homens.

A atuação no lar exige da mulher uma atividade administrativa, para supervisionar a alimentação, através de noções de higiene, para dirigir a casa e os criados.

Distribuída por todo o livro está a visão de Amélia Rodrigues sobre a instrução e boa formação da mulher enquanto menina. O objetivo do texto é dotá-la de uma educação e de uma instrução adequadas à grandeza da sua missão

— o dever de dar uma formação à família e contribuir para a civilização da pátria. Para isso sua educação deveria formar a mulher dona de casa, trabalhadora, de conceitos morais alicerçadas na religião e forte como a das escrituras. Ela não acata de todo a educação "moderna", aquela, segundo ela, que faz da mulher um manequim de salão. Assim retirava-se a mulher da posição que Deus lhe deu e a natureza lhe marcou.

[Diz D. Mercedes]: Se eu tivesse sido educada por um pai ou por um mestre ímpio e descrente, se me tivessem ensinado a duvidar, com certeza não estaria mais viva. O desespero faria a sua obra em mim... como a faz sempre em outros.

Os nossos tempos são ceticismo. Sabem o que é ceticismo? É a desgraça, é a dúvida, que degenera sempre em negação formal. A palavra do homem pretende usurpar os direitos da palavra de Deus. Mas na palavra de Deus é que está a verdade. [...] os espíritos sensatos não se satisfazem com esse vacilar de opiniões inconstantes; carecem de princípios certos, invariáveis, seguros, e só os encontram na palavra imutável de Deus, ensinada pela religião.

Este conteúdo demonstra que a posição da autora não diferia muito da mentalidade burguesa que, além da divisão de tarefas, direcionava a mulher para a família e a educação dos filhos. A finalidade desses objetivos estavam diretamente ligados a civilização da pátria, imaginário assumido pelos ideais românticos. Vale aqui um parêntese: não se pode invocar uma defasagem estilística e de idéias de Amélia Rodrigues e seu meio, pois ainda ecoava o romantismo e escritores, na década de 90, escreviam ainda com uma visão romântica tardia, talvez pelo refluxo da tensão cidade e campo.

Toda a reivindicação da autora está diretamente relacionada com a necessidade da instrução feminina. Esta é necessária, seja para a moça abastada, seja para a moça pobre. Para a primeira, além de ajudá-la na educação e acompanhamento da formação dos filhos, inclusive auxiliada pela leitura de manuais filosóficos, morais ou pedagógicos, que já começavam a existir, pode, com os revezes da fortuna, sustentá-la sem necessitar da proteção de algum parente rico. O exemplo é a própria personagem principal, D. Mercês, que tendo sido rica, ao perder tudo, pôde assumir uma profissão (a de professora leiga) devido a sua instrução. Há no texto, uma comparação entre esta última e a professora formada, moça da cidade, transferida para as cidades do interior, que abandona seu trabalho naquelas escolas. E a causa, segundo a escritora, provém da falta de patriotismo da professora primária, que não se empenha em "civilizar o país".

D. Mercês tem as principais condições para ser a professora daquela cidadezinha do sertão, pois além de ter exercitado a atividade no lar por ser mãe, consegue ter a dedicação e o senso de dever, agora, pela sua profissão, em relação ao destino daquelas crianças que dependem dela para "sair das trevas" Daí o título do livro — *Mestra e mãe*. Também comparando a jovem professora desertora de sua escola e D. Mercês, a autora ressalta imediatamente que esta última tinha uma postura madura, porque ter a profissão de professora pouco diferia do papel de mãe. Embora ainda não claramente explicitada nesta fase, nota-se na autora a aceitação do que se denominou de "profissões femininas", pois essas estariam muito próximas daquele desempenho dentro do lar e sua rejeição às profissões liberais por distorcerem a configuração psíquica da mulher, além de masculinizá-la.⁴

A preferência por uma educação baseada na moral religiosa implica em aceitar uma subalternidade da mulher ao marido e a autora se posiciona por uma educação mais tradicional contrária à educação moderna que, segundo ela, levava

a jovem a ser frívola, voltada apenas para a aparência, para os salões.

A educação a que falta a base sólida, incorruptível e poderosa da religião, será uma educação manca, toda de aparencias somente mais ou menos como um bonito palacete de papelão doirado que um louco mandasse fabricar para se abrigar.

.....
Educação modelada pelas normas sublimes do Evangelho — normas que nenhum sistema filosófico pode jamais nem poderá nunca igualar nem substituir — sentimentos morais a nutrir-se com a seiva vigorosa da fe — eis ai as raizes inabaláveis do dever, eis ai a verdadeira educação moral, sem a qual a instrução será mais prejudicial do que útil, sem a qual o homem não pode ser senão desgraçado, quase sempre injusto e cruel.

Também preocupada com as camadas mais baixas da população, ela constrói uma personagem pobre, filha de índio e negro. Através desta moça também é demonstrada a necessidade de estudo e de instrução para poder se sustentar. Pelas situações criadas, percebe-se que a autora reduz as reivindicações da sua época, apenas, à educação e instrução da mulher, incluindo geografia, história, higiene, economia doméstica, uma aula de curiosidades (um embrião de ciências) ao conjunto de matérias já tradicionalmente adotadas para a formação da mulher. ("Gramática, os clássicos, geografia, história, curiosidade, economia doméstica, higiene, línguas, música, desenho e pintura, costura e bordado) A pedagogia devia utilizar o ensino indutivo, que utilizasse a inteligência, a compreensão ao contrário da escola tradicional que procurava enfatizar a memorização. Percorrem todo o texto citações ou

indicações de livros (franceses e alemães) que podem melhorar a formação pedagógica da professora.

O método de ensino de [D. Mercedes] era uma mistura de tudo o que havia encontrado de melhor nos diversos pedagogistas que lera. O seu ensino era racional, adaptado ao meio em que se achava, todo intuitivo [= indutivo] e prático. Não exigia das alunas, sobretudo das menores, grandes esforços de aplicação fora das horas de aula [=memorização]; habituara-as desde logo a exercitarem a inteligência de preferencia à memória, observando, compreendendo, julgando por si.

Evidentemente, que o "programa para a mulher" de Amélia Rodrigues não difere das propostas anteriores e integra mais uma militante no mesmo processo. No entanto, note-se que a pessoa que fala, embora imbuída dos ideais burgueses, não é mais uma mulher de classe alta, mas uma mulher que se mantém através de seu trabalho, seja como professora, seja mais tarde, como diretora de sua própria escola mista.

O livro está construído em quatro partes, sendo que a última parte refere-se às principais ritos da religião, a esclarecimentos históricos e comemorações de datas cívicas da Bahia e os princípios da boa formação da jovem.

O conjunto de idéias sobre a emancipação da mulher está enredado com a mentalidade de formar a mulher para casar-se, procriar e administrar o lar, fato que fica explicitado nos últimos capítulos da quarta parte, inclusive reforçado pela denominação de *programa* de Eufrosina :

1o. Lugar — Que devo obedecer a meu marido que é o chefe da família, que devo respeitá-lo e amá-lo acima de tudo e só abaixo de Deus;

2o. Que devo suportar os seus defeitos, e somente com brandura e afeto procurar oportunamente aconselhá-lo;

3o. Que não devo aborrece-lo com exigencias, nem azedumes, nem zelos, nem recriminações;

4o. Que devo fazer-lhes as vontades, alegremente, ainda nas cousas que mais me desagradem, salvo se forem ofensas a Deus, a fim de evitar toda desarmonia e enfado;

5o. Que devo cuidar das minhas obrigações domésticas com toda atividade possível

6o que devo fazer da casa um lugar que lhe seja agradável, para que ele não encontre outro em que esteja melhor e mais satisfeito do que no seio da família.

No entanto, algumas idéias tanto da pedagogia quanto a preocupação em oferecer uma instrução mais consistente para a mulher, independente de classe social, apontam já uma mentalidade projetada para a atuação que a mulher irá exercer na esfera pública, através de profissões, pelo menos, aquelas adequadas à "configuração psíquica" da mulher. Amélia Rodrigues veiculava assim a visão de uma classe média, que via a instrução como instrumento de mobilidade de classe e de detenção de um poder dentro da sociedade.

Notas

* A denominação é de Ma. Conceição Correa Pinto em sua comunicação e explica: A teologia procura o encontro dos dados das ciências e da filosofia com o dado bíblico, com o dado revelado, que se tem para ela valor fontal, não prescinde da encarnação que lhe permitem as científicas e filosóficas. Essas reflexões são para a teologia uma mediação indispensável. (Brandão/ Bingemer: 1994; p. 171) Para o estudo de Amélia Rodrigues é indispensável uma leitura das estudiosas da Teologia, como a autora citada.

¹ Carta transcrita no livro de Aloysio Silva. *Amélia Rodrigues*

² Antes dessa revista, a primeira fundada por uma mulher e com a colaboração maciça de textos de autoria feminina, a Bahia tinha editado revistas para as mulheres, sendo as primeiras (que não foram estudadas ainda) *A Grinalda*, *O mimo*, *O beija-flor(?)* e *A roseira*, esta última destinada à família.

³ *Mestra e mãe*, tem na quarta edição o subtítulo: Educação moral e cívica.

⁴ Esta posição fica explícita na peça *Progresso feminino*, de 1924.

Referências Bibliográficas

- RODRIGUES, Amélia. *Mestra e mãe*. 4ed. Salvador: Escola Tip. Salesiana, 1929.
- _____ *A Paladina*. Salvador. Ano 1. n.1
- _____ *Ação social feminina*. Leituras Católicas. Rio de Janeiro: Tip. Salesiana, 1923.
- BUITONI, Dulcília Helena S. *Mulher de papel; a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. S. Paulo: Ed. Loyola, 1981.
- DUARTE, Constância L. *Nisia floresta; vida e obra*. Natal: Ed. Universitária, 1995.
- _____ *Nisia Floresta: entre os direitos e deveres das mulheres*. in Vianna, Lúcia Helena (org.) *Mulher e Literatura*. v Seminário Nacional Mulher & Literatura. Anais Abralic. Niterói: EDUFF, 1992.
- JOLLES, André. *Formas simples*. (Trad. Álvaro Cabral) São Paulo: Cultrix, 1976.
- PASSOS, Elizete S. *Mulheres moralmente fortes*. Salvador: Gráfica Santa Helena, 1993.
- PINTO, Cristina ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990
- PINTO, Maria Conceição Correa. *Mulher: integração vida-saber 'Perspectiva ético-teológica'*. In: Brandão, Margarida L. R. e Bingemer, maria Clara L. *Mulher e relações de gênero*. Rio de Janeiro: Ed. Loyola, 1994. Seminários Especiais. Centro João XXIII, 8.
- REIS, Maria Candida D. *Guardiãs do futuro: imagens do magistério de 1895 a 1920 em São Paulo*. In: Bruschini, Cristina e Sorj, Bila (orgs). *Novos olhares: mulheres e relações de gênero no Brasil*. São Paulo: Marco Zero: Fundação Carlos Chagas/, 1994.
- SILVA, Aloysio. *Amélia Rodrigues*. Rio de Janeiro: Liv. S. José, 1967.
- Stein, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

**GRACE NICHOLS:
DO FRAGMENTO À COSTURA DO FEMININO SEM
CULPA, OU UMA APOLOGIA À ANTI-MULHER**

Izabel Brandão (UFAL)

I must devote
sometime to the
joy of living (Grace Nichols)

“A poeta que sou é a mulher em mim, com todas as suas possibilidades, tentando fazer-se ouvir”.⁸ Assim retorque Grace Nichols à jornalista do “Women’s Page” do jornal inglês *The Guardian* (16/10/91). Esta mulher-mãe-negra-poeta nasceu na Guiana e vive hoje em Londres. Considera-se “cidadã do mundo” com a certeza de ter trazido no sangue a herança do povo negro “empurrado” de um continente — a África — para outro — a América. Não ter raízes, pairar em todos os lugares e pertencer a todos eles e não pertencer de fato a nenhum deles. Esta é Grace Nichols.

Apresentar essa mulher-poeta é uma tarefa difícil porém tentadora. Nichols odeia ser compartimentalizada. Sua poesia tem um toque de rebeldia diferente. Escrever poesia para ela vem, não de um processo de exaltação ou de tristeza, e sim de um sentimento de perda. Ela afirma escrever, antes de mais nada, para si própria. Para ter controle; para poder “fazer um mundo um pouquinho mais ao meu gosto”. Depois passa sua experiência para as outras pessoas, mulheres, brancas ou negras, não importa.

Com este perfil inicial, Grace Nichols atrai um público que extrapola a questão racial e a cultural. Ela é sobretudo uma pessoa “inteira” que fala/escreve para quem quer ler aquilo que desobedece as normas, transgride a noção do “belo”, do feminino tradicional (“branco, inatingível mas desejável”). Ela desenha mulheres que “Aaaaaahhh in spite of me/ .../ slip free.”⁹ São mulheres gordas, felizes (ou não), cabeludas, debochadas. É a conversão da mulher numa anti-mulher. Ou,

⁸ A tradução dos depoimentos de Grace Nichols tanto ao Jornal inglês *The Guardian*, quanto à *Radio 3*, de Londres, são de minha inteira responsabilidade.

⁹ *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (Virago Press, 1994), p.8. Os textos poéticos de Grace Nichols não serão traduzidos.

então, elas são aquelas que passam por um processo de renascimento, como é o caso do seu primeiro livro *i is a long memoried woman* (1983), cujos poemas retraçam a trajetória negra em busca da liberdade após anos de opressão política, ideológica, religiosa, etc, da Guiana, dos campos de cana-de-açúcar, para um novo mundo.

Assim Nichols redesenha o conceito do feminino fazendo com que nele caiba o humor, o prazer e a alegria de ser mulher, de ser gorda, preguiçosa, de não se depilar e consentir em se sentir bem *apesar de*, mas sem esquecer, naturalmente, a consciência de ser mulher e negra num mundo cuja ótica e aspirações são brancas e européias.

1 — Grace Nichols e as “realidades” da mulher negra

I have crossed an ocean
I have lost my tongue
from the root of the old
one
a new one has sprung
(Grace Nichols)

Uma das coisas que mais me chamou atenção ao ler a obra poética de Nichols¹⁰ foi o fato de ela não se ater apenas à questão racial. Ela própria não desconhece o problema, mas, ressentido do fato de que, por ser negra, esperam que ela produza coisas que retratem só esse lado da sua identidade. Parece-me que, com esse raciocínio, Nichols aponta para a sua recusa em pertencer a um gueto que estigmatiza as pessoas da raça negra. Se ela tem que escrever sobre a sua raça, pode até fazê-lo, mas porque *quer*, porque a temática é *mais uma* no seu contexto de escritora.

E, bem a propósito dessa cobrança que sempre lhe é feita (“Recuso-me a ser controlada dessa maneira. Sou todas essas coisas. Não sou apenas uma [coisa]”¹¹), Nichols tem um excelente poema, cujo título já sintetiza o seu conteúdo: “Of Course when They Ask about the ‘Realities’ of Black Women”. E é por aqui que gostaria de iniciar o meu ensaio.

¹⁰ A obra poética de Grace Nichols é composta de três livros de poemas, a saber: *i is a long memoried woman* (1983), *The Fat Black Woman's Poems* (1984), e *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989). Já publicou também livros para crianças onde incluiu uma seleção de poemas de sua autoria, *Come on in My Tropical Garden* (1988), organizou uma antologia de poesia negra e publicou também um romance, *Whole of a Morning Sky* (1986).

¹¹ Entrevista ao *The Guardian*.

O poema tem uma das marcas de Nichols, que é a ironia. Aqui ela reclama das cobranças que lhe são feitas. Por ser negra, ela tem obrigação de conhecer as tais 'realidades' das mulheres negras. Como se a cor da pele fosse o único determinante para explicar a marginalização da mulher na sociedade. Diz ela mordazmente:

What they really want
at times
is a specimen
whose heart is in the dust
...
they want a little black blood
undressed
and validation for the abused stereotype
already in their heads¹²

Mulher e negra viram 'specimens' e fazem parte do 'abused stereotype'. O que Grace Nichols indica aqui é que o mesmo estereótipo que estigmatiza homossexuais, judeus, e agora até os fumantes, também estigmatiza a mulher (negra). É como uma camisa de força colocada nas pessoas que, como ela, por serem negras, têm necessariamente que falar no problema racial. A sua poesia, a sua ideologia é maior do que o estereótipo, do que o rótulo. E responde sem travas na língua:

I say I can write
no poem big enough
to hold the essence
of a black woman
or a white woman
or a green woman

Assim, Nichols mostra o que é: um ser humano capaz de conter a toda a multiplicidade cabível e possível dentro do seu eu de mulher que é escritora, que é poeta e que é negra. A imaginação, diz ela, não tem fronteiras e nem se limita à cor da pele. A raça negra pode ser tão boa (ou tão má) quanto qualquer outra. E faz tudo quanto o ser humano é capaz de fazer, independente da cor da pele. Com essa crueza aparente, Grace Nichols descarna a fantasia e mostra que a realidade dos negros é como qualquer outra, ainda que as idealizações que dela se façam, fujam do cotidiano, da ideologia moderna do 'tudo' correto. A realidade negra

¹² Este poema faz parte do livro *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, p.52. A partir daqui a paginação será indicada no próprio texto.

pode agir das formas mais impensáveis e não é por ser negra que vai defender desmandos ou coisas "incorretas" cometidas pela sua raça (ou por nenhuma outra):

And yes we cut bush
to clear paths
for our children
and yes
we throw sprat
to catch whale
and yes,
if need be we'll trade
a piece-a-pussy
than see the pickney dem
in de grip-a-hungry-belly (p.53)

Assim, se o cotidiano exigir, se a fome for maior, se a necessidade roer o estômago, as "realidades" da mulher negra vão de fato revelar o lado incômodo da raça descrito no poema. E que o acontece nos países de raça negra, acontecem por aqui, no nosso Brasil, com os nossos índios, com os nossos posseiros, com as nossas baleias, etc. Independe pois de raça.

As mulheres negras não fogem à regra. Podem ser "strong and eloquent/ and focused"; podem ser "frail victim", ou ainda "so dangerous/ in South Africa/ they prison them away" (ibid.). A mulher, independente de cor é um ser inteiro. A negra, por ter sofrido (e ainda sofrer) tantas injúrias, preconceitos, melhor definidos através do apartheid, precisa exorcizar o abuso de maneira concreta. E a definição desse exorcismo é através de um rito comum à raça negra, que busca na dança a resolução (ou a tentativa de) dos seus muitos problemas. É assim que ela fecha o poema:

Maybe this poem is to say,
that I like to see
we black women
full-of-we-selves walking
Crushing out
with each dancing step
the twisted self-negating
history
we've inherited
Crushing out
with each dancing step. (p.53)

A visão que Nichols deixa clara é a de que ela é apenas um ser humano, cuja “vida interior [é] muito mais complexa do que as realidades externas”, como afirma ao *The Guardian*. Por essa razão, aquilo que escreve vem de uma *liberdade conquistada*, a muito custo, para fazer de sua escrita o que bem entender. Continua ela, na mesma entrevista: “A mulher tem que encontrar ou roubar o seu espaço”. E define a sua forma de escrever:

Escrevo antes de mais nada para mim; para ter controle; para fazer um mundo um pouquinho mais a meu gosto. Depois, suponho, [escrevo] para outras mulheres, negras ou brancas. Mas não consigo me compartimentalizar. Não gosto de perguntas e nem tenho respostas. Se as tivesse, provavelmente não escreveria de jeito nenhum.

Aqui retomarei o início da carreira de Nichols, quando ela publicou seu primeiro livro de poemas *i is a long memoried woman* (1983) que lhe rendeu o *Commonwealth Poetry Prize* do mesmo ano, abrindo-lhe assim, as portas para um público maior, na Grã Bretanha.

2. A (anti) heroína busca a sua identidade

my life has slipped out
of my pos-
session
(Grace Nichols)

i is a long memoried woman é o primeiro livro de poemas de Grace Nichols, publicado em 1983. O título é no mínimo intrigante. O uso do “I” em letra minúscula, além de revelar uma visível diminuição do ego numa língua imperialista, mostra que Nichols não se contenta em falar a língua do outro, do colonizador, sem um senso crítico. O “i” minúsculo, como explica ao *The Guardian*, é a sua resposta ao “eu deformado negando a história”. E ao tempo em que nega, ela retrata a doída realidade da opressão aos negros de sua terra natal.

A temática dos poemas é definida por ela de forma bastante singular, que, inclusive, já direciona uma análise do seu texto poético para uma jornada psíquica, a jornada do herói — neste caso, da heroína, ou melhor, de uma anti-heroína. Em dois momentos distintos ela fala sobre a história contada nesta coleção de poemas.

Em 30 de novembro de 1990, numa belíssima leitura dramatizada dos poemas de *i is a long memoried woman*, feita para a *Radio 3*, de Londres, entre um poema e outro, o depoimento da autora da sua vivência guianense mostra como foi o processo de criação do livro. Diz ela:

Todo o ciclo surgiu devido a um sonho que tive uma noite. Sonhei com esta menina africana que nadava da África para o Caribe. Ela tinha uma guirlanda de flores em volta de si quando surgiu caminhando pela praia. Interpretei o sonho como sendo ela tentando limpar o oceano de toda a dor e sofrimento que sabia seus antepassados terem passado.

Os poemas nasceram ao redor de "Web of Kin", onde a menina do sonho conta a sua história de migração e passa a abençoar aqueles que passaram pelo mesmo processo:

even in dreams I will submerge myself
swimming like one possessed
back and forth across that course
strewn with sweet smelling
flowers
one for everyone who made the journey (p.9)

A menina é "a mulher Negra africana, sem nome, arrancada da África e levada para o Caribe" (*Radio 3*). Os poemas representam "uma jornada psíquica completa onde a mulher batalha para sobreviver às durezas e à sensação de perda e brutalidade e faz isso com a força da sua própria visão, com o poder desta e do seu espírito" (ibid).

Na entrevista ao *The Guardian*, um ano depois da leitura dos poemas para a *Radio 3*, Nichols reelabora a visão anterior, completando-a. O livro

deu voz aos não ouvidos, cantou o triunfo da menina escrava sem direitos políticos. [O livro] Olhava para trás, para o mito e para a lenda, para os espíritos dos séculos do povo negro silenciado, e olhava para frente, em busca de um novo nascimento, ou renascimento.

Assim, com a temática da jornada em busca de re/nascimento estabelecida, partimos aqui para uma breve análise de alguns dos poemas que compõem as cinco partes desta coleção. A análise feita é de cunho psicológico (e não poderia deixar de ser, de vez que a própria autora

conduz a leitura para este fim), com incursões fenomenológicas, via Gaston Bachelard.

Os poemas que compõem a Parte I do livro, "The Beginning", falam da trajetória dos negros empurrados da África para o Caribe, e mostram a angústia daqueles chegados ao novo continente a olhar os que ainda chegam. Falam da promessa de proteção, da fuga da realidade pela saudade dos ritos africanos e contam também do processo de opressão branca que buscava na violência contra os negros, exaltar a superioridade do colonizador. Também denunciam o colaboracionismo de alguns negros no processo de colonização.

Em "Taint", por exemplo, Grace Nichols, longe de assumir uma atitude protecionista com os africanos que ficaram, denuncia a corrupção do seu próprio povo que se deixou levar em troca de bobagens trazidas pelos brancos, e vendeu seus irmãos de raça para a escravidão e o exílio, longe da África-mãe. "Taint" mostra a sujeira moral dos irmãos de sangue que contribuíram para ampliar a marginalização da mulher negra. A negação do passado começa com um "But", como se a história marcasse o passo da opressão já no refugio daquela que se vê obrigada a sair de sua própria terra. A violência é dupla: por parte dos irmãos que não respeitam a raça e por parte daqueles que escravizaram os que ficam e os que vão. A dor é, por essa razão, maior ainda:

But I was stolen by men
the colour of my skin
borne away by men whose heels
had become hoofs
whose hands had turned talons
bearing me down
to the trail
of darkness (p.18)

Uma olhada fenomenológica¹³ na linguagem é suficiente para ver com que fúria ela trata o assunto. A sua revolta não é, talvez, nem tanto contra os homens de sua raça, mas sim contra aqueles que se corrompem, e dessa maneira transformam-se em animais com cascos e garras. Isso independe de cor de pele. Esse contexto da desgraça porque

¹³ Cf. *Lautréamont* (Litoral Edições: 1989d) de Gaston Bachelard. Ao analisar o bestiário de Maldoror, ele afirma que "A forma mais rápida de descrever uma aberração humana é compará-la a um comportamento animal" (p.80). Isso se ajusta como uma luva às imagens de cascos e garras associadas aos negros e aos brancos no processo de escravização dos negros.

passa a menina africana extrapola os limites da escravidão formal. Ele se associa aos outros tipos de escravidão porque passam todas as mulheres, independente de raça.

A segunda estrofe do poema também reflete raiva: a menina escravizada constata que foi trocada feito mercadoria, feito animal, feito bobagem. Foi trocada "for beads for pans/ for trinkets". A estrofe termina numa interrogação, como se o poder desta pudesse justificar a estupefação da menina devido ao envolvimento de sua raça no processo escravista. A inclusão de seu povo nesta vergonhosa situação leva-a a um conflito interior. E é assim que o poema termina:

No, it isn't easy to forget
what we refuse to remember

Daily I rinse the taint
of treachery from my mouth (ibid.)

A falta de pontuação final marca a continuação desta triste situação.

"Sunshine" mostra a menina africana já na nova terra e, pelos seus olhos, percebe-se a sensação de perda de identidade, de perda do que ela revela como verdade: sua vida "has slipped out of my possession" (p.21). O cotidiano, no entanto, continua através do sol que brilha, da cana que reluz, dos pássaros que cantam. O contraste serve para marcar a falta de rumo de uma pessoa descentrada, descontextualizada. Novamente Nichols usa conjunções para iniciar seus versos. Outro 'but' começa uma estrofe, implicando na falta de entendimento da realidade da nova terra:

there is bird song

but where're our shrines?
where're our stools?

How shall I worship?

How shall I walk

from now on?

(ibid.)

Não há respostas. Mas talvez o caminho esteja na rebeldia. É assim que prometem alguns poemas. Mas a angústia do desconhecido revela caminhos que nem sempre são claros. Em "Ala", poema da Parte II do livro, "Vicissitudes", uma invocação à divindade Ala, de origem africana e que, pelo contexto, é a Mãe-Terra, é feita. Isto acontece quan-

do da dolorosa demonstração do que pode acontecer com quem se rebela.
Uma das escravas matou o próprio filho tão logo este nasceu. Ela,

... with a pin
stick the soft mould
of her own child's head

sending the little-new-born
soul winging its way back
to Africa — free (p.23)

As outras mulheres são chamadas para ver a triste cena: a mãe rebelde, nua e humilhanamente exposta no chão,

arms and legs spread-eagle
each tie with a rope to stake

then they coat her in sweet
molasses and call us out
to see..... the rebel woman (ibid.)

Este cruel destino a que poderão ser submetidas as rebeldes parece apontar para um futuro de portas fechadas. A única liberdade está na morte e o canto a Ala é o alento possível:

O Ala
Mother who gives and receives
again in death
Gracious one
have sympathy
let her enter
let her rest

Assim Nichols mostra a angústia com que a menina africana, arrancada de sua terra, é obrigada a conviver. A falta de perspectiva dura pouco, no entanto. Ainda na Parte II, o poema "I go to meet him" muda o tom que, de angústia, desespero e saudade, passa para desejo e a vontade de, na convivência com os outros irmãos de raça, poder abrir-se para novos relacionamentos. É a possibilidade da paixão que surge para a menina. A mudança de tom se faz sentir desde o início do poema quando o começo do dia se apresenta cheio de "dew/and promises" (p.36), as flores, "pink and red" se mostram "kissing". A quarta estrofe, curta e bela, traduz todo o sentimento e expectativa da menina:

I must devote
 sometime to the
 joy of living (ibid.)

Aqui Nichols mostra um outro lado de sua poesia: ela escreve versos de puro erotismo e da busca do prazer sem culpa. A linguagem é puro prazer, visto muitas vezes a partir de frutas cheias de água, como melão e melancia, por exemplo, numa clara referência ao sexo feminino e suas umidades. E, a propósito de sua linguagem, Grace Nichols afirma, no depoimento à *Radio 3*:

Mesmo se você escreve sobre uma experiência dolorosa, em última análise, porque você está usando a linguagem de modo bastante conciso, rico e renovador, então o resultado do poema ainda será alegre e fará com que você sinta uma sensação de magia ou algo parecido, ou algo que lhe levanta o astral. Este sentimento tem que aflorar do poema, penso eu.

É nesta direção que o poema acima referido segue. A cana ereta, quase madura, é a testemunha desse encontro de paixão-potencial:

Raising up
 from my weeding
 of ripening cane
 my eyes
 make four
 with this man (ibid.)

A busca da paixão revela-se através de gestos observados atentamente pela menina-mulher que demonstra já saber exatamente o que quer de um homem:

his hands
 soft his words
 quick his lips
 curling as in
 prayer

I nod

I like this man

Tonight

I go to meet him
like a flame (p.37)

A estrofe seguinte intercala o erotismo com a necessidade de luta. O homem desejado tem uma "trembling star/of murder" (ibid) na palma da mão. E aqui o colonizador aparece na forma da cana-de-açúcar que, como se pescoço tivesse, leva um aperto que estrangula. A mesma força que move a paixão parece mover também o ódio. Se antes, quando foi trazida a força para o exílio, a menina via o negro como traidor, ele agora muda de status pelo olho apaixonado que o mostra como alguém tão oprimido e tão rebelde quanto ela. Ele transforma-se num "kin of my skin" (ibid.), o que demonstra a aproximação dos dois tanto na luta contra a opressão quanto na paixão que os move.

Apesar dessa aparente liberdade no tocante à sensualidade, o problema da sexualidade não é tão facilmente resolvido em Grace Nichols. Na entrevista ao *The Guardian*, ela põe abaixo a tese da potência sexual sempre atribuída à raça negra, principalmente aos seus homens. A mulher, sempre apropriada pelo senhor branco, tornou-se sexualmente insegura ao passo que o homem vive o dilema da castração, por ter sido levado a ver na mulher branca o ideal, o desejável porém inatingível. Se levantasse os olhos para ela, seria certamente linchado. Que reflexos não sobraram para o psiquismo da raça? "É o homem negro", sugere Nichols, "que é [sexualmente] inseguro, que busca desculpas no passado; que se conforma ao estereótipo branco." O poema "I go to meet him", apesar de revelar uma sensualidade resolvida, no fundo esconde o trauma.

"Love Act" (Parte 3, "The Sorcery") mostra um pouco da apropriação da mulher negra pelo branco. O título serve de contraponto para a ironia que se desenha no poema. A escrava negra é levada à casa do senhor e lá acende "the thin fire in his blood" (p.48). Aqui Nichols pesa a mão na sexualidade do branco quando usa "thin" para definir o desejo sexual. A escrava é levada a assumir as funções que a patroa branca não gosta. A negra vira "the fuel /that keep them going" (ibid.) e a família branca que escraviza no trabalho do campo também escraviza na sensualidade. São parasitas:

He/his mistresswife/and his
children who take to her breasts
like leeches (ibid.)

A negra-amante livra a mulher branca, a esposa, das agruras do sexo:

And his mistresswife
 spending her days in rings
 of vacant smile
 is glad to be rid of the
 love act (ibid.)

A nítida impressão é de que existe conivência entre marido e mulher para que a escrava assumia tais funções. O poema termina com uma sensação de ambiguidade pois mostra a escrava como se estivesse satisfeita com a situação. Só que esta satisfação é como veneno. Esta parte do livro chama-se "Sorcery" e os poemas falam sobre as raízes feiticeiras da África, com seus ritos e magias. No poema em questão a escrava fala sobre esconder "her triumph/ and slowly stir the hate/of poison in" (p.49). A ambiguidade se dá no sentido de que há magia no cenário — para que a família branca se odeie —, e há também a possibilidade da gravidez da escrava, o que implica na mistura das raças, para, provavelmente, a "desgraça" do casamento branco.

Outro ponto forte dos poemas deste livro está no aprendizado dos negros no sentido de disfarçarem a rebeldia, o sentimento de vingança sob uma capa que os leva a fingirem submissão e presteza. Nichols explica que o estereótipo contruído pelos brancos leva a esta idéia, segundo ela, errônea sobre a servilidade dos negros. Ela fala que "por trás do sorriso ou por trás da servilidade existe uma cabeça que pensa,... das pessoas que se abaixam para conquistar. É aquele tipo de técnica de sobrevivência que pessoas que nada têm, ... que pessoas sem poder, usam" (*Radio 3*).

Este poder a que Nichols se refere pode ser constatado em "Skin Teeth", também da Parte 3, um poema que mostra o escravo vestido na pele do cordeiro, sorrindo. Através, novamente, de conjunções ('ifs') ela mostra que a deferência e o sorriso são apenas um meio caminho andado para o bote que se arma:

Know that I smile
 know that I bend
 only the better
 to rise and strike
 again (p.50)

A linguagem aponta ironicamente para a história de Chapéuzinho Vermelho, quando o Lobo, vestido de vovó, ouve as perguntas ingênuas da menina...

"The Bloodling", Parte 4 do livro, mostra o comovente drama da escrava que, violentada sexualmente, engravida, mas ao invés de matar o filho recém-nascido como fez a rebel woman morta cruelmente, do poema "Ala", já mencionado, ela busca forças na proteção materna, da Mãe-África.

Dois poemas, aqui escolhidos pela contraposição que oferecem, tratam da gravidez indesejada. "Your Blessing" é o primeiro a falar no problema. O desespero é tamanho que

her throat
was a fist
of fear

she wanted
to crush
the wearing
blood mystery

to retch
herself
empty (p.52).

Como em "Taint", onde ela se sente traída pelos irmãos de raça, mas precisa se conformar com a realidade que não lhe apresenta alternativas, o mesmo ocorre aqui: a rebelde que foi comida viva pelas formigas serviu de lição para as outras que, por ventura, tentassem o mesmo caminho se matassem os filhos. Em "Your Blessing" o desespero é marcado pelo silêncio e pelas lágrimas doídas, suas únicas possibilidades de resposta física. Uma outra possibilidade se apresenta: converter o desejo de morte numa prece onde a Mãe-África aparece como acalanto e colo:

Cover me with the leaves of your
blackness Mother

shed tears

for I'm tainted with guilt and
exile

I'm burden with child and maim

Heal me with the power of your blackness
 Mother (p.53)

As estrofes curtas, espaçadas, marcam a respiração cortada da dor. O canto é como um Mantra buscando na negritude da Mãe-África a proteção que aliviará as dores e limpará o corpo da sujeira branca que lhe corrompeu o ser:

Cover me
 Heal me
 Shield me

with the power of your blessings

Uplift me
 Instruct me
 Reclothe me

with the power of your blessings

Mother I need *I crave* your blessing
 Mother I need *I crave* your blessing
 (ibid., grifo meu)

A prece não é vã. O Mantra vibra como os tambores da própria Terra-Mãe, onde a exilada busca proteção. De versos curtos, cuja pontuação inexistente marca o desespero sem fôlego da menina, para a fluidez e a repetição do pedido de socorro atendido:

Mother I hear your voice
 I hear it far away
 breaking the wildness of my
 thoughts
 calming me to childhood presence
 once again (p.54)

A voz, antes chorosa, muda como se incorporasse o espírito da Mãe-África:

So rise up my daughter
 ...
 Cast your guilt to the wind

A linguagem aponta ironicamente para a história de Chapéuzinho Vermelho, quando o Lobo, vestido de vovó, ouve as perguntas ingênuas da menina...

"The Bloodling", Parte 4 do livro, mostra o comovente drama da escrava que, violentada sexualmente, engravida, mas ao invés de matar o filho recém-nascido como fez a rebel woman morta cruelmente, do poema "Ala", já mencionado, ela busca forças na proteção materna, da Mãe-África.

Dois poemas, aqui escolhidos pela contraposição que oferecem, tratam da gravidez indesejada. "Your Blessing" é o primeiro a falar no problema. O desespero é tamanho que

her throat
was a fist
of fear

she wanted
to crush
the wearing
blood mystery

to retch
herself
empty (p.52).

Como em "Taint", onde ela se sente traída pelos irmãos de raça, mas precisa se conformar com a realidade que não lhe apresenta alternativas, o mesmo ocorre aqui: a rebelde que foi comida viva pelas formigas serviu de lição para as outras que, por ventura, tentassem o mesmo caminho se matassem os filhos. Em "Your Blessing" o desespero é marcado pelo silêncio e pelas lágrimas doídas, suas únicas possibilidades de resposta física. Uma outra possibilidade se apresenta: converter o desejo de morte numa prece onde a Mãe-África aparece como acalanto e colo:

Cover me with the leaves of your
blackness Mother

shed tears

for I'm tainted with guilt and
exile

I'm burden with child and maim

...
 my tainted
 perfect child (ibid.)

A criança vira uma semente, pronta a germinar, uma "curled bean", que será plantada na terra nova, como um símbolo da esperança de um futuro melhor. O batismo continua

my bastard fruit
 my seedling
 my sea grape
 my strange mulatto
 my little bloddling (ibid.)

O rebento é entregue à proteção da serpente que vive na terra, numa clara referência ao tempo onde os répteis eram associados às deusas cujo poder centrava-se na terra que dá frutos e os recebe de volta.¹⁴ A força recebida no batismo é tão grande que a nova menina, agora pronta para ser mãe, é capaz de, através de si própria, encontrar uma fonte de purificação que livrará a sua criança da mácula da concepção branca. Assim ela mostra que nenhum elemento exterior, por mais forte que seja, será capaz de destruí-lo:

For with my blood
 I've cleansed you
 and with my tears
 I've pooled the river Niger

now my sweet one it is for you to swim
 (p.57)

A última estrofe lembra o sonho de Nichols com a menina que atravessou o oceano vinda da África, para limpar o sofrimento e a dor dos antepassados. Com isto ela indica que o caminho da redenção está

¹⁴ Cf. *The Masks of God: Primitive Mythology* (Penguin Books: 1987), de Joseph Campbell para maiores informações acerca do mito da serpente. Cf. *The Great Mother* (Routledge & Kegan Paul: 1963) de Erich Neuman que também trata do mito de forma extensa e detalhada; Cf. também *A Terra e os Devaneios do Repouso* (Martins Fontes: 1990b) de Gaston Bachelard. Neste livro ele tem um capítulo dedicado à fenomenologia da serpente em sua relação com aspectos interiores da terra.

nas mãos da criança que vai nascer. Há também uma reversão nos valores que tradicionalmente associam limpeza ao branco e sujeira ao negro. Neste fim do poema, Nichols enegrece o rio com o sangue e as lágrimas da menina-mãe, preparando o caminho da volta, em busca da liberdade.

O ciclo desta jornada psíquica é fechado em "The Return" (Parte 5). O último poema escolhido chama-se "Holding my Beads" e marca a retomada de posse da vida da menina. Em "Sunshine" (Parte 1), a menina chora a perda de posse das rédeas do seu destino. Agora ela, plenamente revigorada, retoma de forma integral o comando de sua vida. A imagem central do poema é a de um colar cujas contas representam cada fragmento de vida que foi costurado um a um até fechar o círculo. A menina se define

I am here
a woman ... with all my lives
strung out like beads
before me (p.86)

e mostra que não quer e nem precisa de piedade, nem privilégio, nem segurança nem reverência. O que de fato quer é

the power to be what I am/ a woman
charting my own futures/ a woman
holding my beads in my hands (ibid.)

Nichols mostra mais uma vez que o que escreve não é apenas relacionado às 'realidades' das mulheres negras. O que escreve, na verdade, reflete a opressão do ser humano como um todo e o projeto de liberdade dessa mulher negra não interessa apenas àquelas cuja cor da pele é a mesma sua. Interessa sim àquelas que como mulheres querem segurar as contas de suas vidas, ou seja, assumir a posse dela, sem senhor ou patrão.

3. A (anti-) heroína é, além de negra, gorda e preguiçosa

she won't do anything.
Not even
crawl out of her dress-
ing gown

Na entrevista concedida ao *The Guardian*, Grace Nichols fala sobre o estrago causado pela colonização branca cuja violência em todos os níveis interferiu diretamente no psiquismo das crianças negras. Ela

conta, por exemplo, que "Solicitada pela escola a escrever uma composição sobre sua família, sua pequena sobrinha descreveu a mãe como sendo alguém de cabelos louros como nos contos-de-fadas." A razão, segundo ela, é muito simples: a literatura não inclui mulheres negras em suas histórias e quando isto acontece, seu perfil é desfigurado e distorcido. A rica cultura negra esbarra sempre na hierarquia branca. E a mulher negra, sempre apropriada e explorada pelo homem branco, não preenche os requisitos do padrão de beleza do "feminino" que reza na cartilha branca e européia. A mulher idealizada é sempre a branca, cujo perfil é o da beleza desejável mas inatingível, como já colocado anteriormente. Este padrão irreal de beleza serve para o pronto deboche da mulher real, segundo a ótica de Nichols.

Em *Fat Black Woman's Poems* (1984), Nichols cria um novo padrão de mulher, ou o que estou chamando de anti-mulher: é a gorda que se satisfaz com o seu biotipo e que faz da sua gordura uma bandeira de luta. Ela tem como mote o que diz o poema "The Fat Black Woman's Motto on her Bedroom Door":

IT'S BETTER TO DIE IN THE FLESH OF HOPE
THAN TO LIVE IN THE SLIMNESS OF DESPAIR
(p.18)

É até inevitável não pensar no sem número de mulheres que adoecem às vezes até morrer de anorexia ou bulimia, muito comum nos países de 1º mundo, na tentativa de se ajustar aos modelos de beleza ocidentais que escravizam o figurino em medidas de manequins para concurso de miss.¹⁵

A mulher que Nichols defende com enorme sarcasmo e deboche é outra. Em "Invitation", por exemplo, ela dá a tônica dessa nova mulher. Ela representa algo que a sociedade sempre condenou nas mulheres: a gordura. A heroína de Nichols é gorda e é feliz por sê-lo, o que lhe dá um toque especial. Diz ela, numa apologia a si própria:

If my fat
was too much for me
I would have told you
I would have lost a stone

¹⁵ Cf. "A cultura fio-dental", (*Gazeta de Alagoas*, 25/02/94) de minha autoria. O artigo trata exatamente dessa questão dos padrões de beleza que escravizam o corpo feminino e tratam a mulher como se ela só existisse do pescoço para baixo, além de fomentar a violência contra ela.

toasting herself as a likely win (ibid.)

No contexto em que vivemos, o brinde da “vencedora” soa como uma gargalhada de ironia. O livro mais recente de Grace Nichols, *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989), reeditado em 1994, retoma o mesmo tom de deboche. Mas aqui, a tônica da anti-mulher já não está centrada no seu corpo, mas nas coisas do cotidiano que revelam não apenas que a mulher pode ser diferente mas que a sua multiplicidade cabe no psiquismo feminino *apesar* de todos os estereótipos. Alguns poemas serão suficientes para mostrar essa visão escrachada e tão bem pouco comportada de uma mulher-poeta-gorda-negra-e-preguiçosa.

“Grease” é um dos primeiros poemas do livro e, nele, Nichols mostra o avesso do que se espera de uma legítima dona-de-casa: ela não é lá muito afeita aos trabalhos domésticos e a cozinha, lugar onde se espera um mínimo de limpeza, é tomada de assalto pela sujeira. Mas longe de apresentar o deslize de forma negativa, Nichols mostra que podemos olhar (ou tentar) com outros olhos algo que normalmente seria impensável em qualquer cultura:

Grease steals like a lover
over the body of my oven (p.3)

Com esta imagem esquisita de gordura-amante, o poema é todo construído. Ela se apossa de tudo: dos acendedores do fogão, do cabo das colheres, da pele da toalha de mesa sem deixar coisa alguma livre. A gordura assume proporções de uma enorme cobertura, capaz de se apossar da vida daquela “dona-de-casa”. O poema termina da forma como começou, falando de gordura e amor, só que a gordura já não mais namora só o fogão ou as coisas em volta da cozinha: Grease is obviously having an affair with me (ibid.). Este fecho é no mínimo inovador, considerando a imagem usada.

“Who was it”, também na mesma linha, faz uma crítica mordaz às indústrias que escravizam as mulheres em sua acirrada campanha a favor de mulheres “mais femininas”. O ataque que Nichols faz tem relação direta com as indústrias de cosméticos e aparelhos depilatórios que aliciam as mulheres por querer torná-las lisas feito bonecas. Na visão de Nichols, ao invés de as mulheres se tornarem mais naturais, elas são levadas a não crescerem, a viverem uma espécie de complexo de Peter Pan feminino. A anti-mulher defendida por Nichols tem o seu corpo associado às florestas virgens, antes da depredação e desflorestamento. O poema é, na verdade, uma apologia ao corpo feminino *in natura*:

No Gillette
 will not defoliate my forest
 Also, let the hairline of the bikini
 Be fringed with indecency
 Let 'unwanted body hair' straggle free (p.6)

As mulheres-bonecas são, para a poeta, mulheres híbridas, falsas, transformadas em monstros. Nomes de indústrias conhecidas — a escolha desses nomes é crucial — são modificados e o sentido que esta modificação tem é o mesmo que ocorre com as mulheres 'transformadas', uma coisa falsa, que soa falso, um monstrengo:

O Mary Cant
 O Estee Laud
 O Helena Frankinsteim (ibid.)

Dessa forma Grace Nichols procura mostrar que não se deixa comprar pela marca e muito menos pelo estereótipo que estigmatiza as mulheres e transforma-as em meros robôs, capazes apenas de repetir o que a propaganda quer. O fato de a 'nova' mulher ser *peluda* rompe com o padrão lisinho cuja idealização é puramente masculina e usa o corpo feminino como se este não tivesse o direito de crescer e se tornar adulto. A comparação que Nichols faz de seus pelos com uma floresta fechada, além de remeter para a o problema ecológico do desmatamento pelas grandes indústrias, transforma o corpo feminino num santuário que deve ser respeitado pela sociedade de consumo. A interiorização do modelo é forçada por todos os meios: outdoors, TVs, revistas; tudo isto insinuando a rota do sucesso, à idealização do impossível, do belo mas inatingível, fomentado pela sociedade ocidental cujos valores reproduzem a lógica masculina, branca e patriarcal.

Outra marca forte da mulher defendida por Nichols é o fato de esta não se querer prender em relacionamento algum. A busca do prazer traduz a essência dessa mulher que, longe do modelo da mocinha caseira, cuja dependência no outro faz dela uma pessoa angustiada, deprimida, que acaba por afastar os parceiros, defende a sua liberdade com unhas e dentes, ainda que isto lhe custe *dispensar* o parceiro e buscar outro.¹⁶ "The Decision" conta a história dessa mulher. O primeiro par-

¹⁶ A anti-mulher defendida por Nichols exhibe traços do arquétipo de Deusa Branca, uma Artemis moderna, dona de si própria. Cf. "Arquétipos Femininos em *The Rainbow e Women in Love* de D. H. Lawrence", em Funck (UFSC: 1994). Neste artigo, faço um breve histórico do arquétipo, relacionando-o às heroínas lawrencianas. O arquétipo adequa-se perfeitamente à mulher definida por Nichols.

ceiro, dispensado, fazia tudo por ela: desde o paparico alimentar ao sexual, inclusive declarando amor a ela, algo que tradicionalmente, por ser considerado "racional", o homem busca esconder. No poema, exatamente por causa desses paparicos melosos

she decided to leave him
because he was squeamish (p. 9)

Outro namorado-amante aparece e satisfaz por ser exatamente o oposto do primeiro. O segundo, como ela, busca o prazer sem os melindres amorosos que inevitavelmente levam às cobranças. O tom é de intenso desejo e busca de satisfação sexual:

Now she has a new lover
who doesn't feed her
or tell her he loves her
but who buries his face
in plain curiosity of her taste

And tells her how good she is O
And tells her how good she is (ibid.)

O desnudamento do desejo de forma tão franca e aberta mostra que as dificuldades em assumir a sexualidade como coisa positiva ficam para trás. Essa mulher aos poucos vai se distanciando daquela cuja sexualidade é sinônimo de insegurança.

"Even tho" também segue a mesma trilha do poema acima analisado. A diferença é que este mostra outra faceta da anti-mulher: a racionalidade, algo pouco comum de se associar às mulheres, sempre vistas como seres puramente emocionais (na lógica tradicional, masculina). Apesar de amar o seu homem, ela "won't let you devour" (p.21) sua personalidade. O corpo é uma eterna festa, vista aqui em termos de frutas apetitosas — uma marca da sensualidade nesta poeta. Numa leitura fenomenológica, via Bachelard, podemos relacionar o banquete sexual imediatamente ao complexo de Pantagrueu, ao fogo da paixão.¹⁷ A mulher é "all watermelon/ and starapple and plum/ when you touch me" (ibid.); e derrete-se escorregadia como criaturas marinhas — seamoss, jellyfish — na intensa busca do prazer:

¹⁷ O complexo de Pantagrueu tem relação com o ritmo estomacal do universo, com o mito da digestão. No caso do poema de Nichols, temos um complexo de Pantagrueu diferente, cuja relação se revela através da sedução do corpo com frutas o que esquentaria não o estomago, mas o desejo sexual. Cf *A Psicanálise de Fogo* (Litoral Edições: 1989c), para maiores detalhes acerca dos complexos de fogo.

Come
 leh we go to de carnival
 You be banana
 I be avocado

Come
 leh we hug up
 and brace-up
 and sweat one another up (ibid.)

Até aqui tudo bem: só prazer e descoberta na sensualidade dos dois. A linguagem com toda a sua carga simbólica quase óbvia — banana e abacate para macho e fêmea — não diminui a intensidade do instinto sexual que arredonda a linguagem intelectual em sussurros ininteligíveis. E mesmo com toda a intensidade dessa busca, a racionalidade da anti-mulher está presente, quando ela interrompe a festa com um "But" (mais outro) para colocar um freio nessa gostosa relação:

But then
 leh we break free
 yes, leh we break free

And keep to de motion
 of we own person/ality (ibid.)

Paixão sim, compromisso não. Este é o mote principal. O eu feminino novo não quer prisões.

O último poema a ser analisado aqui é "In Spite of Me", onde Grace Nichols retrata a sua campanha em favor da aceitação da multiplicidade do eu, apesar das dificuldades individuais.

O cerne continua sendo o humor para lidar com as cobranças de cada um que acabam sempre direcionando a vida das pessoas para que estas se ajustem a algum tipo de padrão pré-estabelecido, comum a todos que convivem em sociedade. Só que este padrão é o mesmo que empurra as pessoas — leia-se as mulheres — para que estas se conformem com os estereótipos. Ou mesmo aquelas cobranças de alcance maior, de cunho ideológico, político, que reivindicam atitudes combativas no tocante aos problemas conjunturais da sociedade, como a fome, a seca, entre tantos outros. Grace Nichols aqui parece zombar de si própria, e por extensão, de todas as pessoas que tentam buscar mudanças, sem, no entanto, conseguirem realizá-las. Nesse sentido, Nichols parece ser bastante pessimista: parece que de nada adianta ser combativa pois as outras mulheres que convivem interiormente com ela (seu elenco de personagens) sempre

dão um jeito de escapular e se revelarem para o mundo exterior, como que negando a sua vontade de lutar por algo diferente:

In spite of me
the women in me
slip free
of the charmed circle
of my moulding (p.7)

Impotente diante das outras que compõem o seu eu, ela faz troça de si mesma:

Look at Graceful, eh!
long skirts, legs crossed
all smiles
articulating ethnic attentiveness
'Graceful is as graceful is',
I mock, but Graceful
just goes on being graceful (ibid.)

A outra (ou as outras) mulher, a comum, reprimida, biológica, insiste em continuar

wearing her womb on her sleeve
telling the details of her sullied
secrets. Her mores, her searches
her tiresome comic wetness (ibid.)

A crítica é feroz à busca de explicações no mito do eterno feminino que justifica a submissão feminina pela biologia.

Como tudo insatisfaz, como não tem respostas absolutas para nenhum problema — nem os seus próprios nem os da cruel realidade exterior, ela relaxa e preguiçosamente desiste:

Since she can't change
the course of the rains
or make it possible for people
to feed their children
she won't do anything. Not even
crawl out of her dressing gown (p.8).

O que, na verdade, essa mulher quer é paz e sossego para ser uma, duas ou quantas mulheres existirem dentro dela mesma, livre das cobranças que venham dela mesma ou do exterior. É a briga pela aceitação da multiplicidade. Só então poderá buscar o fogo de si mesma, preguiçosamente, para

... alone

to delve into life
 to come up with life
 to serve up life
 raw, stewed down or evoked (ibid.)

E se isto implicar em assumir seu lado mãe, doméstica, ou de poeta que odeia "telephone interruptions", quando trabalha na sua máquina de escrever, ela assim o fará, pois,

Complexity goes off to be
 Aaaaaaahhh in spite of me
 the women in me ...

slip free (ibid.).

O que o poema defende, subjacente à desmotivação aparente de firmar mudanças ou de querer ser algo culturalmente impossível, devido às introyções de modelos seculares (milenarios, melhor dizendo), é o não querer oferecer mais nenhum modelo do que é *ser*. E mesmo diante desta perplexidade aparentemente comodista, a idéia posta por Nichols exige que observemos a realidade e que a aceitemos, não porque ela tem que ser assim, mas porque ela existe apesar do que possamos querer dela. É a luta desigual do real contra o ideal. Por isso a dificuldade em querer "crawl out of her dressing gown". Pessimismos à parte, importa, penso eu, a denuncia do comodismo e, fundamentalmente a aceitação do ser e da sua multiplicidade. As implicações ideológicas do comodismo, ou até mesmo um reacionarismo potencial, da mulher defendida por Nichols perdem sua força quando nos lembramos de *is is a long memoried woman*, quando ela, em vários poemas, defende a liberdade e busca exemplo em Nanny, uma rebelde jamaicana, que lutou pela liberdade do seu povo. Impossível não ver na anti-mulher criada por Nichols uma nova rebelde, que luta por ser como é, sem se violentar pelos padrões forçados socialmente. Esta também é uma forma de liberdade.

AUTOBIOGRAFIA, TESTEMUNHO E FICÇÃO: UMA RELAÇÃO DELICADA

Lívia de Freitas Reis (UFF)

Nas décadas posteriores ao *boom* da narrativa hispano-americana, por condições históricas diferentes daquelas que proporcionam o seu aparecimento, assistimos a uma outra explosão de uma nova forma de realização literária que como o *boom* se caracteriza pelo vigor e originalidade criativa.

As narrativas testemunho, histórias de vida e autobiografias tem ocupado um grande espaço na produção mais recente. De forma radical, essa nova onda, ou esses novos gêneros literários surgem para ocupar um vazio provocado pelo pós-boom. Em conformidade com o momento histórico, as novas formas de narrar vão relacionar a ficção e o fático, o literário e o não literário, a ficção e a História.

A medida que relatos desta natureza se tornam mais freqüentes a crítica por sua vez, começa a ocupar-se deles, retirando-os das fronteiras e trazendo-os para o palco das reflexões e discussões. Boa parte dos estudos críticos sobre o tema se concentram na tentativa de uma conceituação mais ou menos exata destas formas de criação literária. A própria literariedade dos relatos é motivo de discussão, assim como a questão do gênero ainda não bem definida.

Nossa leitura no presente ensaio vai entender os textos citados como literatura, embora saibamos que muitos relatos possam ser lidos como documentos etnográficos, antropológicos etc, e, ao assumir estas novas formas como criação literária temos que admitir que, uma vez mais a produção textual hispano-americana se inventa e se reproduz radicalmente à margem do cânon da chamada grande literatura. Dos limites, surgem as formas e procedimentos textuais que vão ter a cara do continente, e a razão disto é que para narrar o

novos, o que não foi contado, é necessário uma nova forma de contar; conteúdo e forma nascem juntos. Enraizada na experiência íntima e pessoal, as histórias de vida contam a História e assim, se inserem no social.

Os termos testemunho, autobiografia, história de vida, narrativa da memória são comumente confundidos, por sua própria dificuldade de conceituação.

Philippe Lejeune em seu primeiro *Pacto Autobiográfico* de 1972, define autobiografia como:

Definition: Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own experience, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.¹

Em 1983 o próprio autor em uma releitura de seu trabalho admite o caráter autoritário e normativo de sua definição que em lugar de estimular, ao contrário, acaba por bloquear a reflexão. Porém, ao fazer sua autocrítica Lejeune considera o problema da definição insolúvel:

Like periodization, the generic definition seems to pose a kind of insoluble problem, a sort of a vicious circle: impossible to study the subject before having defined it, impossible to define it before having studied it.²

Se a questão é múltipla em facetas e controvérsias para Lejeune, mais complexa se apresenta quando comparamos com outros teóricos tanto franceses quanto americanos que tem se dedicado ao estudo da autobiografia.

A primeira questão que se impõe é assumir a narrativa autobiográfica como gênero. O cânon é formado basicamente por formas literárias prestigiadas, como romance, poe-

sia e a autobiografia embora seja uma forma tradicional, não freqüenta o paradigma.

As narrativas autobiográficas começam a circular no século XVIII na Inglaterra e na Alemanha. O nome autobiografia surge em inglês, e significava a *self biography*, a apologia do *self do self made men*, individualista, fruto e resultado da revolução industrial. Como gênero ela se consolida no século XIX, embora anteriormente existisse como auto-apologia.

O primeiro modelo, que se constituiu paradigma para quase todas as autobiografias foi o de Santo Agostinho, que, ao relatar sua vida, abria a possibilidade da análise espiritual, filosófica e poética.

De origem grega o termo auto-bio-grafia fala por si mesmo e aponta para três categorias que lhe serão intrínsecas: auto-caráter psicológico do ser e identidade, bio-vida, referente real, e grafia-textualidade e discurso. A multiplicidade e riqueza de enfoques e leituras sobre as autobiografias, talvez resida no fato do termo ser ao mesmo tempo auto-explicativo e indefinido, que, somado ao caráter de coisa nova, não *canônica*, seduz o olhar crítico.

No âmago de reflexão sobre autobiografia o que está em discussão são as relações entre sujeito-representação e verdade. A representação que o sujeito real elabora ao narrar sua vida, pressupõe uma intencionalidade e sinceridade, porém o resultado deste narrar é uma construção na linguagem. Uma vida é uma sucessão de fatos que ocorrem em um determinado período de tempo de forma desordenada e incontável. O contar ou o narrar de uma vida, a construção e elaboração textual exige um critério de seleção e organização metodológica.

O sujeito é o autor, o narrador e o personagem principal, isto é, três diferentes instâncias do discurso depositados em um único sujeito que sem qualquer mediação, a medida em que conta, se conta e constrói sua subjetividade. A autobio-

grafia é o discurso do EU, desta maneira único, singular, auto-centrado, egocêntrico.

Tradicionalmente as autobiografias masculinas contam as vidas de grandes homens e seus feitos extraordinários, que merecem ser contados; enquanto que as histórias de vidas femininas são ignoradas pela grande literatura.

Às mulheres foi negada a palavra. Mas rompendo o silêncio, ao buscar formas de expressão, a mulher encontrou nos gêneros de fronteira espaço necessário para conquistar a voz e expressar sua subjetividade. Neste lugar, no que está do outro lado, a narradora feminina escreveu cartas, diários, histórias do cotidiano banal. Ao contrário do homem, a mulher aparentemente não tinha nada de extraordinário para contar, e ela contou, e ao contar contou-se.

Nas últimas décadas os testemunhos se multiplicaram por toda a América Latina, conquistando o estatuto de gênero, sobretudo depois de instituído o prêmio para *Testimonios* pela Casa de las Américas.

Nos interstícios entre a Biografia e a Autobiografia, disputado pela etnografia, antropologia e pela literatura, o testemunho acirra a discussão dos gêneros e radicalmente abre o espaço para os que foram silenciados: os iletrados, subalternos e marginalizados.

Historicamente os depoimentos ou testemunhos dos que não puderam nunca falar, começam a aparecer em momentos de fragilidade ou crise. No pós-guerra, entre revoluções de independência, revolução industrial, guerras coloniais, etc. Sempre em momentos de grandes mudanças sociais vozes emergem do silêncio para contar suas experiências.

Na América Latina, os testemunhos começam a surgir na década de 70 quando quase todo o continente vivia mergulhado no terrível pesadelo das ditaduras.

Assim surgem os testemunhos com um forte caráter de denúncia contra sistemas repressivos, abusos de poder, violência, miséria e sobretudo ao silêncio oficial. A voz do outro conta o outro, o que sempre esteve à margem.

A voz do iletrado ao falar necessita de um mediador. Essa, entre tantas outras, talvez seja a marca que mais separa o testemunho da autobiografia. A presença de um mediador que escuta e organiza a narrativa do informante transformando seu texto oral em escrito.

Temos portanto, uma narrativa em 2ª. instância, pois a primeira é o relato oral do narrador iletrado. A segunda, é escrita por um autor literário, que a partir de um material bruto vai filtrar, selecionar, organizar e finalmente escrever o texto que lemos. Este processo pressupõe a leitura ideológica de um texto sobre o outro.

A delicada relação que se estabelece entre o narrador (oral) e o autor (escrito) suscita uma série de problemas que vão do ético ao estético, da ficção ao fático, do literário ao não literário, do autêntico e do não autêntico. E todo esse caráter duplo e ambíguo nos levam ao seguinte questionamento: seria o testemunho um novo capítulo nas velhas relações antagônicas do tipo colonizador x colonizado, opressor x oprimido, norte x sul, etc...? Ou o autor letrado solidário ao compartilhar seu poder com o subalterno estaria eticamente apenas dando voz ao silenciado?

O testemunho comunga de um vasto solo com a autobiografia e desta se separa em outros tantos aspectos. As indefinições e ambigüidades estão presentes em ambos paradigmas.

As histórias de vida narradas, ou testemunhos são por natureza autobiografias nas quais não há coincidência entre o sujeito do enunciado e o da enunciação. Na autobiografia o sujeito é único enquanto que no testemunho temos uma duplicidade de sujeitos em função da dupla autoria; e por outro lado, se a autobiografia é precisamente o gênero que insiste na singularidade, no caso da mulher, quando conta a sua história tanto na autobiografia quanto no testemunho esse sujeito tende a ser múltiplo, porque ao construir sua subjetividade (autobiografia), ou contar uma história que lhe é própria mas também de todo um grupo social (testemunho) a mulher

narra a partir de sua relação com o outro: família, amigos, classe, etc.

Bem como nas autobiografias, os testemunhos também podem ser ficcionalizados; o que nada diminui o seu caráter de depoimento. As autobiografias por sua preocupação com o original, com a literariedade, também não raro são ficcionalizadas e, tanto em uma como em outra podemos detectar, técnicas e procedimentos estéticos e literários. Ambos assimilam a ficção, (o romance) e o não ficcional (a história) como forma de construção do discurso. Daí podemos chamá-las de Romance testemunho e autobiografia ficcionalizada ou *no fictional novel*.

Em nenhum outro gênero a História e a ficção são representadas com tanta intimidade como nos que nos referimos, pois os dados do real e os fatos do imaginário se fundem criando um outro texto.

Por outro lado os testemunhos podem ser lidos como documentos etnográficos, antropológicos, sociológicos, até psicológicos, mas o leitor sempre os lerá como ficção, pois é este o código que ele domina e empresta sentido ao que lê.

O leitor lê o testemunho e a autobiografia como ficção, e não lhe importa a verdade contida no relato. Desta maneira o que ele lê é literatura.

Nascida na dupla margem, como gênero literário e gênero feminino, as autobiografias e os testemunhos de mulheres freqüentam o paradigma da alteridade, onde os depoimentos e histórias íntimas, deflagradas por momento de crise pessoal ou coletiva, abandonam a esfera do indivíduo (do privado) e se inserem no espaço social (do público). Neste aspecto as narrativas testemunho de vida de mulheres hispano-americanas (Domitilia Barrios, Rigoberta Manchu, entre outras) estão escrevendo um capítulo a parte na história do continente, contando o que a História calou, dando voz aos sem voz.

Neste espaço, onde germinam essas obras, que delinham esta delicada relação, que aproxima e separa as autobi-

ografias, as histórias de vida e os testemunhos, que quero localizar a obra Paula de Isabel Allende.

Paula é um livro de memórias, é história de vida, é autobiografia e é História. Sua leitura é antes de tudo uma experiência plena de emoção. Isabel Allende nos arrebatou os sentidos, e, nos conduz ao longo de suas quase 400 páginas através de um mosaico em que, afinal descobrimos os arranjos da montagem.

O texto é o relato de uma experiência pessoal — a vida da escritora — e, ao mesmo tempo, coletiva — o processo político-social chileno, principalmente do período que vai da ascensão à queda de Salvador Allende. Contada a partir da ótica de uma exilada, a história do Chile não é apenas pano de fundo ou cenário para a história da vida da autora, ao contrário, a narradora nunca é mera espectadora dos eventos que se sucedeu, mas actante, personagem que vivenciou diferentes momentos de um processo que deixou profundas marcas em seu país, e em sua vida levando-a, inclusive, ao exílio meses após a queda do presidente Allende, seu tio.

Dos días después del Golpe Militar, apenas se levantó el toque de queda de las primeras horas, me vi atrapada sin saber cómo en esa red que se formó de inmediato para ayudar a los perseguidos³.

A narrativa é autobiográfica, mas em um aspecto foge ao modelo clássico dos relatos do gênero, pois a narradora dialoga com um interlocutor silencioso, sua filha, Paula, a quem o livro está dedicado, e que esteve em estado de coma por um ano. Ressalta o fato da autora-narradora ao contar oralmente a um interlocutor sua história, embora assumidamente escrita, venha carregada de índices de oralidade que emprestam à matéria narrada caráter de veracidade, que permite gerar no leitor a confiança de que o testemunho é realmente autêntico:

Escucha Paula, voy a contarte una historia, para que cuando despiertes no estés tan perdida⁴

¿Dónde andas, Paula? ¿Cómo serás cuando despiertes? ¿Serás la misma mujer o deberemos aprender a conocernos como dos extrañas? ¿Tendrás memoria o tendré que contarte pacientemente los veintiocho años de tu vida y los cuarenta y nueve de la mía?⁵

Ou seja, o contar autobiográfico, tem como motivação o diálogo que não se cumprirá, retornando assim a obra ao modelo de narrativa em primeira pessoa em que um narrador se propõe a contar sua própria vida, apenas intercalado com esse diálogo sem resposta.

No narrador autobiográfico estão contidas três entidades enunciativas: o autor real, que articula o relato de sua vida, o narrador que nos conta, e o personagem, ele mesmo, personagem principal da narração em que também participam outros personagens.

Nenhum relato autobiográfico é ahistórico, isto é, ele sempre estará localizado em um dado momento histórico que perpassa a vida que está sendo narrada.

Bastante comum em autobiografias femininas, percebemos aqui, que o relato mostra a relação de narradores com os outros. A mulher não concebe um relato sobre si mesma sem explicitar sua relação com os que a cercam: família, filhos, maridos, amigos importantes, etc..., pois essa é a sua maneira de articular-se com o mundo, essas são as pontes que a mantêm conectada com o todo. Isto é, ela constrói sua subjetividade a partir da relação com as demais.

No caso de *Paula*, a motivação original é contar a Paula sua vida, para que ela, quando desperte do sono/coma não esteja tão perdida e que através do relato de sua mãe, recupere o fio de sua existência. Assim a autora começa re-

montando a saga familiar desde princípios do século passado, e, nesse incessante narrar, chegará ao Natal de 1992, quando da morte da silenciosa interlocutora.

Assim começa o relato:

La leyenda familiar comienza a principios del siglo pasado, cuando um fornido marinero vasco desembarcó en las costas de Chile... fue una estirpe de mujeres impetuosas y hombres de brazos firmes para el trabajo y corazón sentimental⁶.

e termina:

... soy Paula y también soy yo misma, soy nada y todo lo demás en esta vida y en otras vidas, inmortal.

Adiós, Paula mujer.

Bienvenida, Paula espíritu.⁷

No contar que, teoricamente ou como proposta inicial, emprestará a *Paula* os fios de sua existência quase perdida, a narradora na verdade vai remontar através de sua relação com os outros — sua própria existência e sua subjetividade. Ou seja, o contar ao outro, razão principal e necessária para dar início ao narrar vai perdendo importância na medida em que o contar torna-se imperativo.

Para contar esses quase dois séculos de história, a escritora trabalha com um multiplicidade de tempos distintos. O primeiro é o presente da narrativa momentos em que a história é contada, quando acompanhamos o quadro da doença de *Paula*, — esse tempo é cronológico vai de dezembro de 1991 a dezembro de 1992. Junto a Isabel Allende através de seus olhos e de sua emoção, acompanhamos com o coração apertado o percurso da jovem enferma.

Mantendo-se fiel ao objetivo esboçado na primeira linha do livro, mesmo quando já tem a áspera certeza que sua interlocutora não irá jamais ouvir suas histórias, ou responder a suas perguntas, a narradora nunca abandona o diálogo, ou

desiste de contar, ao contrário, o ato de escrever, de narrar impõe-se como uma necessidade imperativa de sobrevivência, não apenas para a personagem que narra, mas sobretudo para a mãe prestes a perder a filha, e para a narradora que já desencandeou o processo catárgico do testemunho que não pode mais parar.

... Me vuelco en estas páginas en un intento irracional de vencer mi terror, se me ocurre que si doy forma a esta devastación podré ayudarte y ayudarme, el metódico ejercicio de la escritura puede ser nuestra salvación⁸.

No segundo momento da narrativa em 1ª. pessoa, a memória recupera e atualiza fragmentos da biografia da autora-narradora. Partes de sua vida se intercalam com acontecimentos históricos, com comentários sobre modismos, costumes e hábitos sociais vinculado à épocas, momentos e lugares narrados. Aqui o texto que lemos é autobiográfico por excelência, pois resulta do movimento catárgico da memória que tenta com acuidade recuperar a “verdade” manifesta em detalhes, passagens, cores, odores, gostos e impressões que compõe uma história que é única, isto é, pessoal do — narrador —, ao mesmo tempo de toda uma família, ponte de conexão com o mundo, e História coletiva. Esses fragmentos são contados sem uma cronologia rígida, embora não ofereçam dificuldade ao leitor de arrumá-los para emprestar-lhes linearidade. Assim, as múltiplas dimensões temporais se completam e formam uma só história, a que lemos.

Tantas veces oí decir que en Chile vivíamos en un matriarcado, que casi lo creo;

...

Los varones controlan el poder político y económico, la cultura y las costumbres...

Lo imperdonable es que son las madres quienes se encargan de perpetuar y reforzar el sistema criando hijos arrogantes e hijas serviciales...⁹

A caprichosa tapeçaria de diferentes tempos, cores, tons e subtons que tece Isabel Allende em seu romance *La Casa de los Espíritus* para contar a saga de quase cem anos da família Trueba, é também tecida em *Paula* para contar sua própria história. Em ambos, os tons e as cores mudam de acordo com momento em que as histórias e a História são contadas. Ficção e autobiografia dialogam e se completam. Na ficção e na vida as memórias e as histórias são matéria prima para o contar e para o contar-se.

Se a cor e tom utilizados no presente do enunciado vão do cinza à depressão, a este, Isabel Allende contrapõe cores vibrantes e alegres carregadas de fino humor e ironia bem dosados, quando recorre momentos do passado mantendo assim um equilíbrio entre tensão e distensão. Como em qualquer vida revisitada os bons e maus momentos convivem e juntos compõe a dimensão da trajetória humana.

A ti te cuento otras historias, hija.

... Mi infancia fue un tiempo de miedos callados...

.. Siempre me sentí diferente, desde que puedo recordarlo he estado marginada...

... Supongo que de ese sentimiento de soledad nacen las preguntas que impulsan a escribir, en la búsqueda de respuestas se gestan los libros¹⁰.

Portanto de memórias, testemunho, história de vida, e de História é construído *Paula*, umas alimentando as outras. A memória busca a verdade, da qual podemos duvidar, mas que com certeza são contados como tal. A verdade é uma construção, e essa é a única verdade possível e encontrável no

manancial que fornece a memória, a que o narrador, autor, personagem quis tornar público. Não importa se não é uma grande vida, como nas autobiografias masculinas tradicionais, é uma vida, de mulher, contada por uma mulher, portanto como seu olhar feminino percebe e conta o mundo.

Ao chegar a última linha de *Paula*, o leitor certamente não será o mesmo. Também Isabel Allende, depois de ter escrito esse livro dificilmente terá sido a mesma. A matéria manifesta pela memória com que a escritora tece sua obra é a emoção de quem chegou ao limite da dor da perda; emoção de quem se expõe corajosamente por inteiro em suas páginas; emoção por narrar com a segurança de quem domina os fios da trama de sua vida, emprestando-lhe lirismo, poesia e sua maneira encantada de contar histórias.

Um livro que, como os outros que publicou, se fazem de vida, matéria viva de sua arte de escrever.

Notas Bibliográficas:

1. LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, p.4
2. Id., ib., p.4
3. ALLENDE, Isabel. *Paula*. Plaza & Janes. México, 1964, p. 237.
4. Id., ib., 11.
5. Id., ib. p. 15.
6. Id., ib., p. 11.
7. Id., ib., p. 366.
8. Id., ib., p. 17.
9. Id., ib., p. 157.
10. Id., ib., p. 61.

Bibliografia

- ALLENDE, Isabel. *Paula*. Plaza & Janes, México, 1994.
- Apontamentos do curso de pós-graduação ministrado pela professora Luiza Campuzano na Faculdade de Psicologia, UFRJ, Rio de Janeiro, novembro de 1995.
- Apontamentos do minicurso ministrado pela professora Nara Araújo no *Seminário Mulher e Literatura*, UFRJ, Rio de Janeiro, setembro de 1995.
- BRODZKI, Bela e SCHECK, Celeste. *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Cornell Press University, Ithaca, 1993.
- JARA, Rene e VIDAL, Herman. ed. *Testimonio y Literatura*. Institute for the Study of Ideologies and Literatura. Minneapolis, Minnesota, 1986.
- LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*. Ed. by Paul John Eakin. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.
- NARVAEZ, Jorge. ed. *La Invención de la Memoria*. Pehuén Editores, Santiago, Chile, 1988.
- REIS, Lívia. *Vida na emoção narrada* — Resenha, Tribuna bis. 30 de agosto de 1995.
- Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. Latinoamericana Ed. Ano XVIII, nº. 36. Lima, Peru — 1992.
- SMITH, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography*. Indiana University Press. Bloomington, Indianapolis, 1987.

TERRA E MAR: NAÇÃO, NARRAÇÃO E FIGURAÇÃO DO FEMININO EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

Lucia Helena (UFF)

Numa obra magnífica, *Um falcão no punho*, a escritora portuguesa contemporânea Maria Gabriela Llansol lança a si mesma um desafio, ao fazer com que a narradora afirme “*Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas este nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável*” (Llansol, 1977, 32). Nesta e em outras obras da autora, como por exemplo em *Da sebe ao ser*, o mar é referido como uma das maiores forças de configuração do imaginário cultural português, a tal ponto que o paradigma épico e camoniano das viagens tanto pode ser lido como texto tutelar quanto como mito fundador de nacionalidade. Nesse ato de reescrever os mitos fundadores do imaginário português, Llansol me faz recordar Clarice Lispector, na obra da qual a força estruturante do mar no imaginário cultural muito se transforma. Em palestra publicada nos *Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura*, realizado em Natal, em 1993, discuti como a escritora brasileira parte da imagem da água viva, água de escrita nômade, para rever os mitos tutelares do gênero e da escrita declinados no masculino. Hoje quero prosseguir esta reflexão, aprofundando um pouco mais os elos entre escrita e cultura, tematizando o problema das relações, tão fundamentais na literatura brasileira, desde o Romantismo, entre escrita e fundação do nacional e, ao mesmo tempo, quero deslocar a focalização para outra obra de Lispector, nomeadamente, *A hora da estrela*. O tema talvez cause certa estranheza, pois Lispector aparentemente nunca escreveu sobre o problema da fundação do nacional, nem sequer diretamente se refere, em qualquer de seus

textos, ao que chamei, em outro texto, de o “lugar Iracema do imaginário brasileiro” — ou seja, o mito da terra-mãe, fundadora do nacional. Por que, então, esta proposta que parece, à primeira vista, um tanto fora de lugar? Na verdade, Lispector, essa espetacular e dissimulada fiandeira de achados e perdidos, trabalha sim, esta questão, examinando-a, todavia, de modo oblíquo e machadiano.

Se pensarmos, ainda que brevemente, em textos máximos da literatura brasileira, a imagem do mar vê-se trocada, desde a carta de Caminha, por outra imagem, a da terra-mãe, fundadora e dadivosa, na qual “em se plantando, dar-se-á nela tudo”. Contrapondo-se, então, aos laços épicos — o paradigma frontalmente inatacável a que se refere Llansol — que a literatura portuguesa traçou com o mar, avulta na literatura brasileira uma espécie de ganga telúrica e tropical que fez da terra o lugar mítico da origem. A *Iracema* de Alencar surge, de imediato, como peça que lapidarmente se destaca, demonstrando que, entre nós, é a terra, e não as águas, que costuma ser portadora das marcas e mitos de fundação da nacionalidade, nos textos brasileiros.

Quando Clarice Lispector escreve *Água viva*, ela investe, e de modo atordoante, contra os elos de uma escrita que Roland Barthes, em *S/Z*, definiu como o “pateral modelo representativo” — uma escrita que trabalha com a doxa, a gramática, a norma e a estabilidade do sentido e do sujeito. Quando, em *Água viva*, Clarice Lispector recusa esta forma de escrita, é preciso atentar para o fato de que, ao fazer isto, Lispector não está apenas elaborando uma forma nova de escrita, não representacional, mas também está mexendo nas teias de aranha de um imaginário cultural extremamente forte — o do “paradigma frontalmente inatacável” da terra —, e reinscrevendo e reescrevendo vínculos ancilarmente estabelecidos, pelo menos desde os textos coloniais, e reforçados pelo romantismo indianista, entre a terra, a nação, o feminino e a narração. Em meu livro *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, que deve ser publicado até o

final deste ano, discuto mais amplamente esta questão sobre a qual, acerca de *Água viva*, não me é possível estender-me mais, no momento.

Diferentemente do que faz em *Água viva*, Clarice Lispector vai dialogar, em *A hora da estrela*, com as forças da terra, mas sem reinvestir no lugar cristalizado do mito da fundação. Ao invés disso, distanciando-se do perfil de Iracema, sua Macabéa, também nordestina, descende da escrita concisa e árida de um Graciliano Ramos. Macabéa é feita de matéria infausta e sem glória, além de tecida na escrita que recusa o lacrimejar piegas. O material parco e singelo com que a narrativa compõe Macabéa dialoga com a série romanesca tanto do naturalismo de fins do século, quanto do neo-realismo dos anos 1930 no Brasil. Diz o narrador Rodrigo S.M.: "*limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia.*" (HE, 20). Mas isto é feito na diretriz de retematizar o modelo romântico, corroendo-lhe o traço que concebe a mimesis como representação, na verdade reescrevendo a tradição narrativa de que parte, já que este texto de Clarice Lispector mantém, de *Água viva*, a busca de escrever com o corpo da palavra: ou seja, a compreensão de que a narrativa é feita com a palavra enquanto significante, e não mediante a tentativa de tomá-la por representação de um tema a ser significado. A tal ponto que no dizer do narrador Rodrigo S.M.:

Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. [...] Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave "de força maior", como se diz nos requerimentos oficiais, por "força de lei". (HE, 21-3).

Recusando-se a escrever na pauta da narrativa vista como um análogo do real, o processo de textualização de Lispector refere-se, ironicamente, a esta mudança de registro:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha e rasgada. Tudo isso para me por no nível da nordestina. [...] Mas sabendo antes para nunca mais esquecer que a palavra é fruto da palavra. (HE, 25)

Por não trabalhar mais em consonância harmoniosa com a tradição narrativa do “paternal modelo representativo”, mas com ele ainda que tensamente dialogando, o texto de Lispector se expande como corpo-a-escrever que questiona as estratégias da representação e, também, os fundamentos que sustentam este paradigma, a saber: a questão da origem do nacional, o discurso fundador e a metáfora-símbolo da terra-mãe. Deste modo, *Macabéa* é escrita por uma narrativa na qual narrador e personagem mantêm uma relação tensa de interpenetração, e em que as fronteiras tradicionais que demarcam a diferença entre construção do personagem e a construção do narrador se esbatem e confundem, ficando, portanto, muito difícil sustentarem-se as separações entre a causa fundadora e a coisa fundada, de tal modo que, segundo Rodrigo S.M.: “*(Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona.)*” (HE, 31).

Esta narrativa de Clarice Lispector mobiliza três momentos da série literária brasileira que devem ser clarificados neste momento, para que a interpretação que venho encaminhando ganhe maior transparência. Estrategicamente, a narrativa de Lispector requisita, para lê-lo a contrapelo, a cena

romântica da fundação do nacional, já aqui denominada de “o lugar Iracema do imaginário brasileiro”. Mediante esta estratégia, Macabéa erode, por diferença sistemática, a semelhança aparente que poderia manter, pela alusão da virgindade, com uma outra e famosa virgem, a virgem dos lábios de mel, da lenda do Ceará. Embora virgem, a semelhança entre Macabéa e Iracema pára aí. Nem bela, nem fértil, nem terramãe, Macabéa é terra seca e impessoal. “*Magra e leve*” (HE, 26), a virgem de *A hora da estrela* “*vive num limbo impessoal, sem alcançar nem o pior nem o melhor. Ela somente vive.*” (HE, 30). Numa segunda estratégia citacional, Macabéa é de Alagoas. Essa vivente de Alagoas e seu narrador, que alude à concepção de narrativa como analogia e representação do real, fazem ressoar a narrativa de outro alagoano, que ergueu personagens nordestinos que, como Macabéa, ultrapassam os limites do regional e da escola neo-realista e social do romance de 30 no Brasil. Neste caso, a alusão se dá evocando uma cumplicidade, que residiu na força com que a narrativa seca e árida (macabéica?) de Graciliano Ramos conseguiu implodir os limites da escola da representação. Numa terceira estratégia, a narrativa de Lispector evoca um especial momento da narrativa do século XIX no Brasil, ao aludir ao conto *A cartomante*, de Machado de Assis, um momento que também tematiza um outro lugar cristalizado no imaginário literário brasileiro: o lugar Capitu, ou seja, a cena sempre ambígua que tece os limites entre a construção do olhar e o poder de “verdade” do que se costuma chamar de realidade. Em suma, uma cena em que o que está sendo sublinhado é, principalmente, o questionamento dos limites entre ficção, representação e realidade: a diferença entre as palavras e as coisas.

Em *A hora da estrela*, a ida de Macabéa à casa da cartomante cria um paralelismo machadiano que merece ser relido, pois ele próprio se tece da marca da releitura. É a partir da “leitura” das cartas que Madame Carlota abre para uma Macabéa aturdida (HE, 95) — num discurso cheio de lugares-comuns em que se registram os sonhos de amor, de beleza e

de ascensão social — a dimensão de possibilidades de uma mudança de vida, só que, segundo sublinha o texto, “*Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida estava mudada. E mudada por palavras — desde Moisés se sabe que a palavra é divina.*” (HE, 95). É neste mesmo momento que, por palavras do narrador, vai-se transmudar a vida da personagem Macabéa, e esta é uma metamorfose tão radical, que o narrador, que lhe deu vida, hesita em dar-lhe a morte.

E aí o tema da origem do nacional, implícito na alusão ao lugar da virgem fundadora, funde-se e confunde-se com o de uma outra origem: a da criação artística, a do poder de vida e morte de que dispõem, aparentemente, as narrativas que se fazem no eixo da representação, nas quais o narrador pode dar vida e morte a seus personagens. E se aclara também todo um campo virtual de significação desta obra magistral: a das fronteiras sempre marcadas e confundidas entre a autora, na verdade Clarice Lispector e o narrador, Rodrigo S. M., entre o seres e os personagens, entre a vida vivida e a vida construída na escrita que a representa.

Dito de forma talvez mais clara, Lispector muito sutilmente vai construindo uma rede espessa que inter-relaciona questões normalmente tratadas de modo isolado. A principal delas, a de que toda a narrativa de fundação esconde seu caráter de construção discursiva e apresenta a comunidade imaginada como se esta fosse resultante do registro de algo que existe antes e fora dela, seja pela cor local, seja pelas formações sociais que (re)produziria. E é magnífica a aproximação feita em *A hora da estrela* entre estas duas formulações possíveis sobre a idéia de origem: primeiramente, a idéia da origem da nação, metaforizada na virgem índia que por amor se une ao homem branco e, por artes deste amor, faz com que duas raças, duas culturas e interesses divergentes se harmonizem em síntese conciliadora. Segundo, a idéia da origem articulada ao sopro criador da escrita artística, que poderia, como já vimos, estar localizada previamente à arte, como proposta

pelas teorias da representação, ou realizar-se simultaneamente ao ato da escrita, como no caso das narrativas que questionam o paternal modelo representativo, de que nos fala Barthes em *S/Z*, e que recusam a mimesis da representação, em prol de um pacto discursivo construtor de realidades que não pré-existem ao texto.

Ao aproximar estas formas sempre tensionadas e diversas de se conceber tanto a origem da arte quanto a origem da nação, a narrativa de *A hora da estrela* sugere, com rara sabedoria, que os critérios de verdade, fatualidade, origem e antedecendência, focalizados enquanto instâncias em si mesmas e de modo absoluto, não se configuram como a estrada real da indagação da natureza nem da literatura, nem da identidade cultural.

Ao eleger a relação entre o itinerário da escrita e o da vida e morte de Macabéa como instância privilegiada desta sua obra, Lispector está acenando para o caráter de representação da literatura, mas da representação vista como teatralização imaginária e discursiva, e não como captação de um real pré-dado. A representação só é origem se for tomada como força de construção em linguagem — e aí de novo cedo a palavra ao texto de *A hora da estrela*, — como ato de representação que o escritor pratica enquanto “*ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto.*” (HE, 29).

E, acompanhando o texto de Clarice Lispector, não me parece nada fortuita a composição que articula os atos de leitura intertextualizados em *A hora da estrela*, em que Lispector selecionou, da série literária precedente, alguns dos maiores textos/autores de nossa literatura e imaginário cultural: José de Alencar, Graciliano Ramos e Machado de Assis.

Llansol queria desatar o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. E Lispector enovela, na literatura brasileira, a imagem da terra e a de Macabéa para desatar o nó que liga, em nossa cultura, a imagem da

terra à imagem da virgem indígena de lábios de mel; e que articula as duas a uma concepção de nacionalidade em que se oculta o caráter discursivo de toda a fundação.

Revisitando este lugar congestionado de nosso imaginário cultural, Lispector inscreve, no corpo de Macabéa, não mais o ufanismo da conciliação de uma nação harmoniosa, mas a ossatura magra e poderosa da lição de Graciliano Ramos, mesclada à sabedoria cruel do narrador machadiano. E, apostando na dialética da volubilidade dos narradores machadianos, desidealiza os elos entre o nacional e a cor local, e também desmascara a mítica das origens fundadoras. E tudo isso me faz lembrar que é também um personagem de Machado que nos informa, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sobre a origem de sua família. E, numa rede irônica, desfaz o nó que engendrava, em *Iracema* e no *O Guarani*, a naturalização da cultura, pois, em Alencar, harmonizavam-se os contrários, e atribuía-se ao natural a causa da identidade cultural. Em Machado de Assis a questão recebe outra angulação. Sobre a natureza discursiva e cultural de todas as origens, diz o narrador Brás Cubas:

Mas já que falei dos meus dous tios, deixem-me fazer aqui um curto esboço genealógico. O fundador da minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não: fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, o licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós — dos avós que a minha família sempre confessou — porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares

do vice-rei Conde da Cunha. Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto de Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era um homem de imaginação.” (Assis, 1962, 513).

Mulher de imaginação, também, a nossa Macabéa. Mas de outra imaginação. O imaginário que ela engendra se tece da desarticulação dos nós que ligam, na literatura brasileira, a terra aos romances de fundação. E Lispector, como Machado, obliquamente se encontram, na tarefa de rasurar o mito da origem, da conciliação dos contrários e a política da homogeneidade, baseada no paradigma da analogia e da semelhança. Instauradora de uma diferença que faz falar as ruínas da história da fundação do nacional, Macabéa se ergue, para além do mimetismo.¹⁸

Bibliografia citada

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: -----, *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. 1.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Porto: Rolim, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

¹⁸ “-- Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo. Olímpico olhou-a desconfiado: — Isso é lá coisa para moça virgem falar?” (HE, 67)

A OBSCURA LÓGICA DA MULHER QUE PECA

Lúcia Helena Vianna(UFF)

A Literatura ocupa no campo dos discursos um lugar próprio, que difere daquele que pertence à ciência. O dizer poético, sustentado nos processos internos de mimese e representação, é marcado por uma anterioridade que lhe acentua o enigma e o mistério com que muitas vezes se apresenta para o leitor. A trama do texto literário traça as trilhas de um saber que apenas se constitui como tensão, impasse, *pathos*. Um saber que se aloja no espaço-tempo do poético, onde a linguagem impera na ausência dos pressupostos utilitaristas da mera comunicação, lugar de um gozo único e próprio desta mesma linguagem.

Clarice Lispector pertence a essa genealogia poética dos que dizem sem saber (ao menos representa discursivamente tal posição) e não sabendo o que dizem inauguram pela escritura um discurso fundador sobre o conhecimento do sujeito e sua existência. No estágio atual e decisivo para a história social das mulheres importa considerar que aqui se fala a fundação de um discurso de mulher sobre o sujeito-mulher em processo de autodescoberta e afirmação.

É o que se encontra em jogo no conto A imitação da rosa (*Laços de Família*, 1960), onde se pode ler a figuração dramática da travessia do eu em alienação subjetiva ao encontro com o desejo. Volta a se colocar para Laura (a protagonista) a velha pergunta que tem atormentado as mulheres através dos tempos: a questão sobre o seu querer.. Aqui também ela atíça a chama interior da pequena mulher-médio-burguesa instalada com método numa existência pré-moldada.

Marcado pelo monólogo submetido a níveis diversos de focalização, pelos fluxos de consciência, pelas digressões, denegações e intensa repetitividade, o texto se ordena em

função de um gesto fundamental — *a doação das rosas*. Cena de sacrifício orientada em sua constituição por uma obscura lógica feminina. Desde o momento em que olha o jarro de flores — o mesmo que pela manhã arrumara sem qualquer reação especial — e é arrebatada pelo objeto, até aquele em que se consuma a penosa decisão de abrir mão das rosas, dá-las à amiga Carlota, processa-se um intervalo temporal distendido, tempo de travessia, ordenado por uma função lógica peculiar, alheia à qualquer cronologia oficial:

1. Primeiro tempo: Laura olha o jarro de flores. Na seqüência narrativa que descreve o cotidiano limpo e ordenado da casa impessoal, como uma sala de espera, um jarro de flores nada mais seria do que um mero detalhe previsível. Enquanto aguardava o marido para jantarem com Carlota e João, o primeiro jantar fora desde que voltara, a mulher entrega-se ao devaveio, vê-se-a-si-mesma no espelho, — “a graça doméstica do rosto, os olhos marrons, os cabelos marrons, o ar modesto de mulher “-; vê-se-vista-pelos-outros, pelas pessoas que agora a ajudaram a sentir que estava de novo “bem”. Principalmente, vê-se-vista-por-Carlota, com quem se compara a cada passo, elegendo-a como imagem ideal a cuja autoridade se encontra assujeitada. Naquela hora perigosa da tarde, quando a mulher sai do entorpecimento em que se perdera, o jarro de flores se faz recortar no cenário de rotina. Laura é tomada pelo objeto. É capturada pelo olhar... As rosas. Ah! Como são lindas, exclamou seu coração de repente um pouco infantil.

Olhou com atenção as miúdas rosas silvestres que ela comprara de manhã na feira, em parte porque o homem insistira tanto, em parte por ousadia. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, que impedia Laura de analisar as rosas. Era obrigada a interromper-se repetidamente com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas!

Eram algumas rosas perfeitas na sua miudez, não de todo desabrochadas, e o tom rosa era quase branco.(...) Poderiam dar a impressão de brancas se estivessem totalmente abertas mas, com as pétalas centrais enrodilhadas em botão, a cor se concentrava, como num lóbulo de orelha, sentia-se o rubor circular dentro delas. ¹⁹

A mulher é tomada pelo objeto. A surpresa inicial pela qual se sentiu ultrapassada, aos poucos, sem saber porquê, transforma-se em algo desconfortável, perturbador: a beleza extrema incomodava. A alma entorpecida fora atijada pelo feixe de energia que se criou entre o olhar e o objeto. O olhar surpreende, diz Sartre, porque muda a perspectiva, as linhas de força do mundo que ele ordena. Cria a relação do sujeito nadificante em face do que o rodeia e tem aí tal privilégio que chega escotomizar o olho daquele que me olha como objeto. Era um risco, uma advertência.

2. Segundo tempo: daria as rosas à Carlota. A imagem do outro (da outra) é convocada para o diálogo imaginário, em que se vê admirada, apreciada, o eu valorizado. A outra acharia engraçado receber as rosas, acharia "refinado". Carlota

¹⁹ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro :Francisco Alves, 1991. p.58

que só existe no conto por intermédio da visão de Laura, representa um Ideal cultivado imaginariamente, no qual a protagonista se espelha com prazer, vendo no reflexo o lado escondido e desejado de seu próprio eu. Coloca um jato de luz sobre este eu acalentado, alguém com idéias originais, com sentimentos secretos. Não se pode saber se as rosas se dão a ver pela necessidade interna de construir o elo identitário com a imagem espelhada na outra, ou se a imagem desejada vem em socorro, para sustentar o sujeito, ante o risco de perdição no arrebatamento, no “ravisement” promovido pela relação olhar-objeto. Lembro a análise de Lacan sobre *O arrebatamento de Lol V Stein*, para dizer que o que temos é um trançado de identificações e especularidades, e “é o que este nó encerra que propriamente arrebatata”.²⁰

Na cena imaginária ela chamava a si mesma de “Laura”, constituindo uma terceira pessoa. As instâncias do eu se dividem, desdobram-se. Há um L1 que enuncia no presente, colada à voz que narra (sujeito do verbo chamar na frase “chama a si de Laura”) e que vê L2 (Laura representada pronominalmente (“a si”), “mulher de Armando, “castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser”, sintaticamente complemento do verbo) ver L3 (a criatura que representa a cena imaginada por L2, que funciona como segundo complemento). L1 focaliza L2 que imageniza L3, “essa terceira pessoa”, numa efetiva disjunção do eu. Então L2 vê L3 na cena imaginária dizer a Carlota: “— Não pude deixar de lhe mandar as rosas,...” e L1 enuncia o pen-

²⁰ Idem. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989, p.124.

samento conclusivo que capta na estrutura de L2.: dar as rosas era quase tão bonito como as próprias rosas". O desdobramento do eu em instâncias distintas do mesmo transparece sintaticamente, dramatizando a vacilação do eu entre as funções de sujeito e objeto. O gesto subjetivo compara-se em igualdade ao objeto, numa projeção narcísica em que a mímese desse articula o dom que de fato vai se processar. Por que na verdade o que Laura oferece imaginariamente à outra é o seu gesto, movimento relacional que passa a prover a outra do desejo por ela própria experimentado no objeto. Na ilusão da consciência de ver-se vendo-se o sujeito deixa a marca do seu traço evanescente.

3. Terceiro tempo. Tempo der ver. Tempo também da hesitação e da dúvida. Ao preparar o buquê que enviaria a outra, Laura olha as rosas à distância e então vê. Vê as rosas. Da percepção do olhar ao conhecimento de ver, desenrola-se o discurso persuasivo que argumenta agora em defesa da posse do objeto ("Não dê as rosas, elas são lindas"). Culpa-se, justifica-se, defende-se, absolve-se. Recorre à lógica do pecado: — Se não iam durar mesmo, porque então dá-las enquanto estavam vivas?. A lógica da mulher que peca. Por que não usufruir daquilo mesmo que era desde sempre seu? A contingência do humano é evocada para frear a irrupção do desejo. A morte se insinua como o limite extremo que sanciona todos os direitos. Sanciona principalmente o direito à posse como faz o avarento com seu fetiche. Em breve seria forçada a se livrar delas, pois teriam morrido. Internamente se trava árdua batalha entre dar e reter como a reescrever a experiência inaugural do fio que o sujeito segura e que move,

fazendo reaparecer e desaparecer, suspenso “à borda do berço”, num fosso, em torno do qual ele nada mais tem a fazer senão o jogo do salto²¹. Saltar ou perder-se é o dilema de Laura.

... porque uma coisa bonita era pra se dar ou para se receber, não apenas para se ter. E, sobretudo, nunca para se “ser”. Sobretudo nunca se deveria ser a coisa bonita. A uma coisa bonita faltava o gesto de dar. (p.63)

A compreensão do belo encontra-se aqui submetida a um conceito relacional e intersubjetivo. O belo é tomado como um efeito que opera entre subjetividades, uma espécie de bem que se fundaria na perfeição aristotélica, não fosse a falta implícita que a coisa bela requer para que possa continuar sendo vista como tal: *A uma coisa bonita faltava o gesto de dar*. “Torna-se portanto belo aquilo que o eu elege pela via do outro e que no objeto mesmo se deseja encontrar. A consciência da falta se impõe como condição de completude. É longo o tempo que o texto dedica à hesitação da mulher, bordejando o instante, a sua hora. Da fascinação à frustração, ela passa ao ato. Afinal ficaria livre das rosas. E mais do que para ter, para ser as rosas, era preciso perdê-las. A fascinação do sacrifício. O homem pensa com seu objeto, acorre Lacan. É com seu objeto que a criança salta as fronteiras do seu domínio transformado em poço e que começa a encantação. Assim na cena primária a criança obstrui o efeito do desaparecimento da mãe fazendo-se agente dele, Laura precisa agenciar a condição subjetiva da perda. Precisa ela própria consumir o ato. Doando as rosas, abre esse ponto de hiância através do qual elas são entronizadas na condição do objeto a,

²¹ Idem. *O Seminário*. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais de psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p.63.

o mesmo que vem arrolhar a fenda constitutiva da divisão inaugural do sujeito. O sacrifício significa que no objeto de nossos desejos, tentamos encontrar o testemunho desse Outro que chama o Deus oculto²². Neste momento o sujeito advém na consciência do desejo: “o desejo em caráter puro, aquele que termina com o sacrifício de tudo que é objeto de amor em sua ternura humana”. O desejo como falta-a-ser.

Estranha conclusão que parece subverter tudo o que o senso comum havia sedimentado sobre o que é ser completo e perfeito. No discurso lacaniano “um objeto temido, desejado, é ele [o outro eu] ou eu quem o terá, tem de ser de um ou de outro. E quando é o outro que o tem é porque ele me pertence.”²³ Por vias distintas Clarice e Lacan falam de um saber analógico, entregam-se, cada um a seu modo, ao exercício de uma dialética própria, feita de paradoxos, no intuito de alcançar um entendimento do humano que existiria mais além do mero psicologismo. Suas falas fundadoras traçam um conceito de subjetividade insubmisso às prisões da metafísica convencional. A noção de sujeito autocentrado é rechaçada por Lacan em seus escritos e seminários, da mesma forma que não se sustenta nas situações de impasse que nos oferece a ficção clariceana.

Clarice Lispector assume explicitamente através de muitos do seus narradores a condição de quem não sabe. Não sabe o que diz. Em alguns dos seus livros o relato dos acontecimentos leva muito tempo para iniciar, porque o narrador não sabe mesmo o que vai contar. Como em *A Hora da Estrela*, onde Rodrigo S. M. afirma que nada sabe sobre aquela moça nordestina, de quem pegara ano ar, de relance, numa rua do Rio de Janeiro o sentimento de perdição no rosto. Através da fala desse narrador interposto surpreendemos a

²² Idem *ibidem*, p.259.

²³ Idem. *O Seminário*. Livro 2, p.71

declaração da autora de que tudo está no Verbo e que se vem somar às discussões sobre a função significante:

(...) ao escrever — que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, invente-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar. Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”, como nos diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei”.

O texto clariceano defende a força do significante não com continente mas como operador de sentido. A forma não contém o sentido, mas pode inventar o que não se tem, para suprir a coisa que falta, o sentido que escapa. A criação é pensada como mimese de uma realidade que não se conhece e que se acaba, por efeito da escritura por fazê-la existir. Eis o modo pelo qual a imitação pode ser tomada como significante axial na estrutura do conto que estamos lendo. O eu em inexistência precisa de uma imagem para se atribuir forma. Assim como na geração do texto a forma faz o conteúdo. A imagem formalizadora será pois buscada na variação narcísica do mesmo, o mesmo sexo, representada simbolicamente pelas rosas. O referencial feminino é tomado no texto como mudança de paradigma na imagem formalizadora do sujeito, no momento em que confronta de modo desconstrutor uma ordem modelizadora impressa pela cultura do ocidente que aqui se encontra representada na alusão a Cristo, imposto como objeto de imitação. É no mínimo excêntrico que se educasse as mulheres segundo o modelo masculino. E isso só cabe quando este referencial é tomado como indistinto e universal para os gêneros masculino e feminino. Visto dessa forma, não deixa de ser uma reação justa a que teve Carlota na escola

de freiras quando foi obrigada a ler o livro referencial — não quis ler, mentira para a freira dizendo que tinha lido. O que não deixou de causar inveja em Laura, ela que lera a *Imitação de Cristo*, com um ardor de burra, sem entender, mas com o sentimento íntimo (que Deus a perdoasse) de que quem imitasse Cristo estaria perdido, "perdido na luz, mas perigosamente perdido".(p.49)

Imitar a Cristo seria para a mulher uma forma de perdição. Ao pé da letra, selaria a própria perda porque seria negar a si enquanto alteridade e referência. Exatamente o que o destino histórico lhe impôs ao longo de séculos. A advertência e o risco que fascina nas rosas diz respeito à ameaça velada que elas trazem para o mundo organizado de que a mulher era prisioneira. Há duas ordens em jogo no cenário do texto: a ordem estabelecida e apresentada como impessoal através da imagem da casa de Laura e uma outra, "periclitante", que lateja na imagem desejada de Carlota que, segundo o relato, teria construído para si um jeito próprio de ser. Se a função do objeto é permitir ao sujeito se re-projetar, nutrir em algum lugar a inveja do Ideal, aqui este ideal privilegiado muda de referência — não mais o modelo masculino cristão, carregado com toda a herança que bem se pode imaginar. O Ideal mediatizado pelas rosas encontra-se aqui representado para a mulher no outro do mesmo sexo.

O conto pré-anuncia o momento de fratura, quando se abala o sistema referencial dominante. No conjunto da obra de Clarice ele constitui um exercício a mais da variação tecida pela escritura sobre a pergunta essencial que move todo o seu projeto de criação. Quem sou eu? Pergunta sem resposta, que ressuscita a cada novo texto, como a voz interposta da autora: "Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição." A escritura clariceana se manifesta em cada obra como busca renovada de uma verdade sobre o eu. Verdade que lhe escapa sempre por entre os dedos, levando-a a concluir no seu último livro que esta verdade não existe, ela é sempre um contato interior inexplicável.

A verdade é irreconhecível.²⁴ Macabéa, na hora da morte, relutando em ceder “agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou.

Na fascinação do olhar, as rosas tornam-se portanto objeto no desejo. Tomam imaginariamente o lugar do que fica escondido, mascarado para o sujeito. O objeto parece que vem suprir a hiância daquele ponto ofendido que Laura trazia no fundo do olho. Quem sabe não é o reflexo do olhar imaginário a que se sente aprisionada e que ganha materialidade no próprio. Há algo do simbólico na função da falta que se evidencia. O olhar inaugura na coisa a condição objetual de que depende a fantasia à qual o sujeito está apenso. No seu objeto — ensina Lacan — o sujeito procura sempre ler a sua hora, é mesmo no seu objeto que aprende ler a sua hora²⁵. Esta é a hora de Laura assim como Hamlet teve a sua. Ou seria a hora de Ofélia? Teríamos em Laura o significante que resgata o sacrifício perdido de Ofélia? Laura e Ofélia contrastam na relação da mulher frente ao desejo. Ofélia, que nasce de uma cabeça e pena masculinas, faz-se objeto do sacrifício próprio. Se *Hamlet*, como diz Lacan é a tragédia do desejo, nesse espaço Ofélia é a que não tem vez. Na leitura lacaniana Ofélia é essencial à estrutura da peça e está ligada para sempre à figura de Hamlet. No entanto ela acaba completamente dissolvida como objeto de amor e torna-se aos seus olhos “a mãe das crianças de todos os pecados, aquela que está condenada a gerar pecadores e que sucumbirá sob todas as calúnias.”²⁶

A obra de Clarice Lispector se inscreve na contemporaneidade das questões sobre a condição da mulher, pela via de um olhar em perfuratriz que dá relevo aos momentos pelos quais o eu-feminino responde às exigências de constituir-se frente a si e ao outro. Instaura no texto da Literatura a relação de profundo diálogo do sujeito mulher com o Outro.

²⁴ Lispector, ob. cit., p.91

²⁵ LACAN, *Shakespeare*, p.80.

²⁶ Id ib., p.85.

Eis a fratura que se anuncia, como o risco quase imperceptível quebrando a massa na parede que um dia foi una e sólida.

Laura ao inscrever a falta na dimensão do sacrifício voluntário escapa da versão convencional do destino feminino. Faz a travessia do imaginário ao simbólico e entroniza a perda e o sacrifício como etapas constituintes de seu próprio eu. Algo vem à luz no arrebatamento causado pelas rosas. Alguma coisa estala na harmonia aparente tão cuidadosamente defendida. Algo arrebenta ali. Inútil tanto cuidado “social” para que “isso” não viesse a acontecer. Inútil a dedicação de “todos” para que o ponto ofendido no fundo do olho não se dilatasse e viesse a se preencher. Porque uma vez ela saíra... saíra do lugar discreto e apagado que normalmente ocupava, “quando aquela coisa se alastrara, como um câncer, a sua alma,”(52). O texto silencia sobre este período. Sabemos apenas, pela voz dos outros que ela agora está “bem”. A alma da mulher espraiada é risco em dimensão não pensada. Este é o temor escondido no texto. A assunção do feminino ao desejo abala a autoria do pai, fala Horus Vital Brasil, a propósito de Ofélia, a quem Lacan, no estudo a que já nos referimos, atribui o drama radical do objeto feminino²⁷.

Este “objeto feminino” tem de ser excluído como sujeito, de uma relação com a cultura, tem que ser mantido em estado de ignorância do seu desejo, para poder ser mantida a autoria do pai, o privilégio simbólico do phallus, e ser excluída a dúvida”(p.112) [Grifo meu]

Se algo fica em suspensão neste conto é o nome paterno, implícito na Imitação de Cristo, frente ao qual é obscura a lógica da mulher, o que a levou por tanto tempo ser determinada como enigma indecifrável. A renúncia ou o

²⁷ BRAZIL, Horus Vital. *Dois ensaios entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. P.112

sacrifício de Laura estão dentro de um projeto narcísico de busca de referência para si numa outra lógica, fora da simbolização promovida pela referência paterna. A estrutura do desejo se faz significar no ato de dar o objeto.

O sujeito-mulher neste texto apresenta-se como fundador da falta que o constituirá. Isto faz retomar a questão da castração por outra via. A falta não causa medo ou ameaça. É a inveja não é do pênis, mas das rosas, aquilo que simbolicamente se quer reconhecer como insígnia em outra mulher, num movimento narcísico e de doação, em que o próprio sujeito provê a outra do bem (o objeto- insígnia) invejável.

Consumado o ato, Laura se vê com as mãos vazias:

E as rosas faziam-lhe falta. Haviam deixado um lugar claro dentro dela. Tira-se de uma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela. No seu coração, aquela rosa, que ao menos poderia ter tirado para si sem prejudicar ninguém no mundo, faltava. Como uma falta maior.

Na verdade como a falta. Uma ausência que entrava nela como uma claridade. (...) E na clareira das rosas faziam falta. (p.66) [Grifo meu]

O texto de Clarice extrai do cotidiano da mulher os atributos significantes com que procura operar. Diferente das histórias masculinas em que o eu abre duelo com o outro rival (imagem ideal do eu) e, a escritura clariceana opera femininamente. Em lugar da agressão mortal contra o outro, a doação sacrificial inscreve o eu-feminino como subjetividade, ressignifica-se para si mesma. Privar-se do objeto é por deslocamento privar-se do véu que recobriria o que o sujeito não

tem. Por isso estamos marcando o texto como signo da feminilidade. Se o conto dramatiza a assunção de um eu à condição de sujeito desejante, não se pode calar que se trata neste caso de sujeito feminino. E a feminilidade aparece inscrita no ato de dar à outra, doar à outra o objeto, para ver na outra a provisão do algo que lhe falta — o vislumbre do ponto de feminilidade estaria aí marcado como ensina Piera Aulagnier. Para esta psicanalista é sobretudo na posição aparentemente paradoxal da homossexual que se pode melhor perceber o quanto a feminilidade partilha com o pênis ser por excelência objeto da inveja:

²⁸ O que a homossexual venera na companheira, o que ela se desola de não possuir não é o pênis, é a feminilidade, é isso que lhe faz inveja; é esse o objeto do seu arrebatamento, no duplo sentido do termo: o que arreбата e o que se gostaria de arrebatat.²⁹

Não seria impertinente cogitar que as rosas funcionam como significante da feminilidade invejada. Não a feminilidade das aparências, das máscaras, mas o feminino subjetivado, auto-referente. A conclusão parece estar com Piera Aulagnier:

Ela poderá aceitar saber que é enquanto sujeito da privação (e não enquanto objeto, posição inaceitável senão numa perversão do sentido e dos sentidos) que pode encontrar o seu lugar de desejada. A feminilidade já não será o véu enganador

²⁸ SPAIRANI, Piera Aulagnier-. Observações sobre os avatares da feminilidade. In: — *Desejo e perversão*. Lisboa: Moraes, s/d. p.73.

²⁹ Idem ibidem

ou uma arma que usa, mas a oferenda, o dom por excelência.³⁰

O encontro do marido com aquela que há pouco se definia como “mulher sua” não disfarça o desaponto e a melancolia do homem. Ele a vê como desabrochada e serena, num despudor, entregue a uma solidão quase perfeita.. Algo da ordem do indizível mudara. A solução patética por si mesma registra o distanciamento entre aqueles que não mais se reconhecem.

Com timidez e respeito, ele a olhava. Envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como um trem. Que já partira.

A metáfora do trem é reconhecida por Peter Gay como característica do progresso burguês prometido pelo século XIX porque acena para a velocidade dos deslocamentos e mudanças . Recobre também o trânsito veloz das conquistas que àquela época atingiram todas as áreas e passaram mesmo a circular entre elas, como ocorreu na área médica, de onde a imagem da histérica é repassada ao mundo das trocas simbólicas como produto capaz de sintetizar o conhecimento da feminilidade no que esta apresentava aos olhos da ciência como obscuridade e enigma. Em contrapartida à rapidez e à eficácia com que se disseminam os ideais da modernidade, esta arranca de dentro de si própria a formulações críticas que, ferindo-a em profundidade, trazem desconfianças e incertezas quanto aos saberes sobre o humano e suas relações de existência. No estágio avançado do processo crítico, a mulher

³⁰ SPAIRANI, Piera Aulagnier. “Observações sobre os avatares da feminilidade”. IN: _ Desejo e perversão. Lisboa: Moraes, s/d.p.78-79

conquista uma parcela de espaço para falar da singularidade de sua subjetividade e afirmar, em contraponto ao discurso da pura razão, a evidência de outra lógica. Uma lógica que, se muitos ignoraram por séculos e outros (como Freud) confessaram não conseguir apreendê-la e dominá-la, guarda em sua estrutura peculiar a provocação no sentido de uma mudança de referência de gênero na ordem do conhecimento sobre o sujeito. Uma lógica capaz de abalar os privilégios simbólicos e a partir da qual se interroga a verdade edificada como universal.³¹

³¹ Cf. FERREIRA, Norberto. A mulher e a pesquisa. IN: VIANNA, Lúcia Helena (org.). *Mulher & Literatura*. Niterói: Abralics, 1991. p.42.

**DA CAMA À MESA: O AMOR ENTRE
MULHERES NO CONTO "O CORPO", DE
CLARICE LISPECTOR**

Maria José Ramos Vargas (UFF)

(...) Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever. (Clarice Lispector, *Esboço para um possível retrato*.³² p. 85)

Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio. (Clarice Lispector. *Água viva*,³³ p. 16)

Abrimos *A via crucis do corpo*, ocupando-nos, primeiramente, na leitura da "explicação" da autora, texto que antecede as treze narrativas componentes do livro de contos, dentre as quais figura "O Corpo". Após referir-se à encomenda de três histórias, que lhe fora feita pelo editor (e uma delas transformou-se no texto citado), Clarice acrescenta: "E era assunto perigoso." O prosseguimento da leitura nos informa, de algum modo, acerca da natureza do "perigo" que envolve os temas

³² BORELLI, 1981.

³³ LISPECTOR, 1993.

tratados. "Se há indecências nas histórias, a culpa não é minha", exime-se a escritora. A fala alude ao desmascaramento dos desejos mais recônditos a que estes textos de Clarice submetem as personagens femininas, desnudamento da libido reprimida pela culpa originada da moral judaico-cristã, no dizer de Ivo Lucchesi.³⁴

Nosso interesse se volta, entretanto, para a compreensão do discurso a partir do que ele cala. Clarice já fizera este apelo ao leitor através da narradora de *Água viva*:

Ouve-me. Ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. (...) Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. (p. 34)

A tarefa consiste, portanto, em buscar também, desde já, o que o discurso não está falando, quando diz; em captar essa outra coisa de que o texto de Lispector fala. Em outras palavras: em procurar inicialmente aquilo que ele silencia quando faz alusão ao adjetivo "perigoso", bem como às prováveis "indecências" contidas nas histórias. Nesse sentido, devemos destacar em primeiro lugar o momento histórico em que está envolvida a publicação de *A via crucis do corpo* (1974) e as possíveis implicações desse fator para o trabalho do silêncio no movimento da significação.

No início da década de 70, a sociedade brasileira convivía com a impossibilidade de criticar de maneira explícita o regime de ditadura ou o sistema econômico vigente. Tornava-se também problemática a veiculação mais abrangente e sistemática de questionamentos relacionados à discussão das bases sagradas da vida cotidia-

³⁴ LUCCHESI in: LISPECTOR, 1991. p. 5.

na e da moral sexual. No campo da cultura, algumas poucas manifestações pareciam abrir uma brecha para a reflexão dos papéis de gênero convencionais ou para a expressão de alguma forma de não-conformismo.³⁵ A expressão "assunto perigoso", utilizada por Clarice, silencia o engajamento da escritora, no campo da literatura, a um projeto arrojado, que a insere no pequeno grupo dos que procuraram, naquele início de década, contrariar "a moral e os bons costumes", a despeito do silêncio exigido pelo momento político.

Se assim é, poder-se-ia salientar o tom de ironia que perpassa a explicação da autora, e ver nesse modo de expressão um mecanismo através do qual o silêncio atua. Clarice refere-se à retratação de histórias com as quais ela própria se escandalizaria. Entretanto, naquele momento histórico acha-se comprometida com o fato de ser, provavelmente, a única mulher a compor personagens ideologicamente mais ousados no quadro da literatura brasileira. A autora declara ainda a exigência feita por ela de que as histórias "vergonhosas" fossem contadas por uma voz que se apresentasse como sendo de um narrador homem – exigência na qual não obteve sucesso, como acrescenta. Quando se utiliza da ironia para dizer isso, sua fala silencia igualmente o processo de subversão representado pela abordagem de questões ligadas à experiência feminina que, tradicionalmente, só puderam ser narradas do ponto de vista masculino.

Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem. Então disse ao editor:

³⁵ A propósito desta discussão, conferir FRY & MACRAE, 1991, em obra citada na bibliografia e TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso – A homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. *Sucumbi*. (p. 20)

Em "O Corpo", conto escrito em terceira pessoa, o narrador relata a história de Xavier, Carmem e Beatriz. "Homem truculento e sangüíneo", Xavier vivia com as duas mulheres, informa-nos a voz narrativa. Além de manter relações sexuais com Carmem e Beatriz, "às vezes enganava a ambas com uma prostituta ótima", fato que mantinha em segredo. Em meio à narração de um cotidiano que envolve compras e uma viagem dos três a Montevideú, destaca-se a fala que nos permite fazer uma reflexão inicial. O trecho constitui a primeira referência aos contatos mais íntimos na relação entre as duas mulheres. Interessa-nos pensar que silêncio o discurso de Clarice produz quando nega o estatuto de "homossexuais" relacionado às personagens na fala que se segue:

Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, *apesar de não serem homossexuais*, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste." (pp. 37 — 8; grifo nosso.)

Para proceder a tal análise, cabe buscar as condições de produção do sentido de "homossexualidade", ou seja, a situação sócio-histórica na qual se produz a noção de "homossexual". Voltamos a lembrar o momento histórico em que a categoria em questão é tomada na análise a que nos propomos: os anos 70, década que marca a publicação do conto de Lispector. Como já as-

senalamos, o discurso se constitui necessariamente na relação com condições contextuais, históricas e sociais, permitindo, então, que busquemos nos efeitos de sentidos produzidos "traços" do silêncio.

A década de 70 é marcada por uma mudança na maneira de relacionamento da homossexualidade com os outros valores da sociedade. É quando começa a se afirmar a preocupação crucial em se privilegiar a construção e afirmação de uma identidade homossexual.³⁶ Defendia-se, naquele período, a definição e a afirmação dos contornos desta identidade, que passou a ser assumida publicamente por muitas pessoas. Esse comportamento representava, por um lado, um fato cultural e político importante. Abria-se um espaço de discussão, ao mesmo tempo em que se reduziam as tensões impostas pela clandestinidade e vergonha. Por outro lado, a adoção de uma identidade homossexual trazia o agravante de impor-se como a única identidade possível para os indivíduos que, em algum momento, se identificassem com aquela postura.

Outra questão relevante diz respeito à medicalização classificatória a que se tem reduzido o homossexualismo. O termo homossexual, criado no século XIX significando patologia, perversão ou disfunção é agora reavaliado: a ciência médica não mais o classifica como tal. No entanto, do "homossexual doente" passa-se, na década de 70, ao "homossexual sadio". Dizendo de outro modo: continua-se a legitimar a divisão que agrupa os indivíduos em duas categorias estanques, como se se tratassem de dois campos "naturalmente" distintos: o dos homossexuais e o dos heterossexuais.

³⁶ Nossas afirmações acerca da questão da homossexualidade nos anos 70 se baseiam nos textos citados na nota anterior. Ver também PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. "Homossexualidade e cidadania" in: *Em Busca do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

De um lado, Clarice parece recorrer aos parâmetros sociais que moldam a chamada identidade homossexual quando nega a atribuição de homossexuais às mulheres. Se Carmem e Beatriz deitavam-se na cama e faziam amor, esta prática sexual convive, ao mesmo tempo, com outra: a relação que mantêm com Xavier. Assim, segundo a ideologia em questão, não se poderia denominar homossexualismo a relação entre as duas mulheres, já que se encontrava implícita a idéia de que uma relação excluiria obrigatoriamente a outra. Vemos, por outro lado, em tal negação, a tentativa de calar a nomeação de um modo de comportamento sexual e a busca por afirmá-lo, pura e simplesmente. Deste modo, poderíamos observar, atravessando a fala, a crítica da homossexualidade no seu caráter de categoria essencialista, totalizadora, capaz, por si mesma, de definir e afirmar os contornos de uma identidade. Nesse sentido, seu texto desestabiliza *um* discurso em torno do que historicamente se convencionou chamar de homossexualidade.

Distanciado da preocupação de enquadrar o comportamento humano a denominações, o texto de Clarice vai desvelando, em silêncio, o movimento crescente no relacionamento entre duas mulheres quando parece estar tratando de um triângulo no qual o homem – na condição de detentor dos poderes que lhe reservam os valores da sociedade patriarcal – é o centro.

As fissuras e as falhas por onde é possível observar esses significados que o silêncio instala se mostram, em "O Corpo", nos efeitos produzidos a partir das relações dos diferentes sentidos do comer, da comida e da cozinha. Todo o conto está marcado pela presença da culinária e do ato mesmo de comer; há uma profusão de referências a pratos e sabores: "grosso creme de leite"; frangos "recheados de farofa de passas e ameixas", livros de receitas; molhos e sopas, para citar algumas de-

las. O prazer em sua forma mais imediata, direta e instantânea – frango "úmido e bom", "grosso" creme de leite – dá a tônica tanto do preparo da comida como da ação de comer e fazem de Xavier um homem "muito forte" e de Beatriz mulher "gorda e enxundiosa".

As duas mulheres se dividem na tarefa que a cultura patriarcal lhes assegura como própria: cuidam da comida, ao mesmo tempo em que Xavier cuidava de promover o sustento dos três. A mesma divisão que demarca a atuação do homem no espaço público enquanto outorga às duas mulheres a função de administrar a casa se estende para a mesa. Ali Carmem e Beatriz compartilham a comida diante do provedor Xavier, que consome sozinho bebida e refeição próprias: "Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. As duas comeram o outro frango." (p. 36)

Ao tratar do significado social das bebidas usadas à mesa, Octavio Paz observa que o vinho e o champanha, contrariamente ao uísque, por exemplo, funcionam como complemento da comida. Assim, diz ainda o autor, sua finalidade é estimular as relações e as uniões que se selam em redor de uma mesa.³⁷ Nesta cena de "O Corpo", o vinho consumido solitariamente à mesa a despeito da presença de Carmem e Beatriz, funciona como um elemento que reforça ainda mais a separação que já se estabelece entre o homem e as duas mulheres. Dado que coloca em destaque a união entre Carmem e Beatriz, selada não apenas através da cozinha, como também na cama e no homicídio de Xavier.

Descoberta a relação com a prostituta, a ausência de Xavier à mesa se concretiza de fato. Tal exclusão representa igualmente a privação do prazer da comida, a retirada da satisfação do desejo, proporcionado pela

³⁷ PAZ, 1991. p. 63. As demais referências feitas ao autor foram extraídas do texto citado.

culinária da gorda Beatriz e da alta e magra Carmem – "No dia seguinte, [as mulheres] avisaram-lhe que não cozinhariam mais para ele". A partir de então, seguem-se momentos em que, se o prazer de comer é o elemento reparador da traição sofrida, promove também a comunhão de uma com a outra:

As duas de vez em quando choravam e Beatriz preparou para ambas uma salada de batata com maionese.

De tarde foram ao cinema. Jantaram fora e só voltaram para casa à meia-noite. (p. 39)

A ligação vai culminar com a exclusão radical do homem: sua eliminação, através da concretização do assassinato. Xavier morto, as mulheres retornam à mesa: "Beatriz passou a ocupar-se da cozinha. Ambas comiam e bebiam em silêncio." (p. 42)

É sabido que em nossa língua (assim como em outras) ocorre um deslizamento do sentido do verbo comer e cognatos a partir do qual essas palavras passam a incorporar a expressão dos prazeres da prática erótica. A nítida associação, que começa mesmo na infância, entre a boca e uma variedade de prazeres sensuais é determinante na relação metafórica que associa o comer e a comida às possibilidades eróticas da língua e da boca. O discurso de Lispector opera, todo o tempo, com tal deslizamento e com a ambigüidade que a utilização destas palavras pode provocar. Ao se referir a Xavier e sua função de mantenedor da economia doméstica, o texto assim o apresenta: "Xavier trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, as grandes comidas." (p. 36)

Se nas falas anteriores o verbo comer é utilizado em referência à prática de se alimentar, na ambigüidade

expressa em "as grandes comidas" temos a alusão ao ato sexual. Aqui o homem possui sexualmente as mulheres; elas "são comidas" por Xavier, fato de que o narrador já nos deu conta anteriormente: "Cada noite era uma. Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra." (p. 35)

A idéia de passividade que o termo em destaque sugere – considerando-se o modo como o estamos concebendo – enfatiza a representação, que Clarice vai desconstruir em seguida, do modelo de relação sexual apreendido pela estrutura patriarcal, no qual cabe à mulher o papel passivo no ato sexual. Em contraposição, destaca-se a atividade de Xavier, paralelamente a outro exercício: o do trabalho, atribuição do homem dentro do patriarcado.

Ressalte-se, a propósito, a diferença de sentido instaurada pela diversidade das construções nas quais a relação sexual é referida, dado que também contribui para a produção dos sentidos acima mencionados. Além disso, tal diferença aponta para o vislumbamento de um espaço de silêncio no texto de Clarice onde se pode pensar a relação de poder na ligação entre mulheres. A expressão "teve vontade de ter mulher", referindo-se ao comportamento do protagonista, tem sua contrapartida nos termos "fazer amor" e "se amar", utilizados no tratamento da relação entre Beatriz e Carmem. Comparados os dois grupos, observamos que o termo "fazer amor", como também a reflexividade presente no verbo amar eliminam a dicotomia ativo/passivo que se constata em "ter mulher". Enfatiza-se, deste modo, no discurso de "O Corpo", a representação da relação sexual entre duas mulheres na qual predomina uma maior simetria de poder.

A mesma passividade sugerida em "as grandes comidas" aparece noutra passagem, em que o termo "ser comida" é substituído por "prestar-se aos desejos do

homem". Trata-se do episódio no qual, depois de ser descoberto em adultério, Xavier vai procurar Beatriz, "a menos rancorosa": "Beatriz, mole e cansada, prestou-se aos desejos do homem que parecia um super-homem." (pp. 38 — 9)

Excluído dos prazeres da mesa, Xavier sofrerá também a privação inexorável dos prazeres da cama. Daí decorre a ambigüidade da fala na qual, retornando a casa depois de jantarem fora, Beatriz e Carmem encontram "um Xavier abatido, triste e com fome". O que se via até então era o poder exercido por intermédio do que se supõe constituir um duplo direito, quer seja, o de usufruir tanto da comida preparada quanto do corpo das mulheres. Xavier é agora o homem a quem não é mais dado o direito de comer — e aqui articulam-se os dois sentidos do verbo.

Homem que "comia com maus modos" — outra ambigüidade que ora se faz oportuna —, Xavier torna-se o espectador da cena amorosa entre Carmem e Beatriz. O único prazer que as mulheres poderão dar ainda ao choroso e "faminto" Xavier é se oferecerem ao olhar do homem, livres agora do controle que este tencionara exercer quando "quis que as duas se amassem na frente dele" — tentativa que "terminou em nada". Do momento presente, Xavier não poderá usufruir senão na condição de *voyeur*:

Quando chorou, Carmem e Beatriz ficaram de coração partido. Nessa noite as duas fizeram amor na sua frente e ele roeu-se de inveja. (p. 39)

Na gastronomia como na erótica, salienta Octavio Paz, o desejo põe em movimento as substâncias, as sensações e os corpos; é a potência que rege os enlaces, as misturas e as transmutações. (p. 64) A cozinha de

Carmem e Beatriz, na medida em que é feita de temperos, molhos e sopas, produz transições de uma substância a outra, de um sabor a outro; produz ambigüidade e ambivalência, portanto. O choque de sabores aí realizado revela o desejo enquanto agente ativo, produtor secreto das mudanças que se efetivam na transição de um sabor a outro ou do contraste entre vários deles. A fusão que caracteriza o preparo dos alimentos – da qual, reiteramos, o desejo é o agente ativo – marca também o encontro entre Carmem e Beatriz. O texto articula então duas ordens do desejo: o que orienta as correspondências entre os paladares e aquele que põe os corpos em movimento, que une as duas mulheres.

Comunhão entre os ingredientes, a culinária de Beatriz e Carmem, acionada pelo desejo, vai mantê-las igualmente unidas no ritual da preparação de Xavier para o banquete no qual ele será então devorado. A comida é o elemento que impulsiona Carmem e Beatriz ao assassinato; ela reúne as duas mulheres que, sentadas à mesa, procuram tramar a morte do marido: "Carmem fez para as duas um café bem forte. E comeram chocolate até a náusea." (p. 40) Mas constitui também o ritual preparatório para a eliminação de Xavier, instrumento utilizado para dar início à cerimônia que atinge seu momento máximo com a morte do homem:

... compraram um receituário em castelhano. E se esmeraram nos molhos e nas sopas. Aprenderam a fazer rosbife. Xavier engordou três quilos e sua força de touro cresceu-se. (p. 37)

O prazer/desejo da cozinha transfigura-se em desejo de morte: "As duas cada vez mais amigas e desprezando-o." (p. 39) O ronco do porco/corpo de Xavier

(observe-se aí a relação anagramática) servirá de inspiração à concretização do desejo; terminado o processo de engorda, o animal será enfim sacrificado. O truculento e sangüíneo Xavier passará a ser então a "grande comida": objeto de devoração das mulheres, alimento que faz crescer a muda de rosas vermelhas que Beatriz e Carmem plantam no jardim da casa, onde o enterram.

Na cozinha com seus "dois facões amolados, de fino aço polido", instrumentos que servem ao prazer gastronômico, as duas mulheres buscarão as armas com as quais vão dar concretização ao desejo de morte.

A bebida, componente que assinalara, desde o início, a distância entre o homem e as duas mulheres, estimula a união responsável pela execução de Xavier. Em seguida, sela de maneira definitiva o ato finalmente consumado:

Puseram o grande corpo dentro da cova, cobriram-na com a terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio. Depois entraram em casa, fizeram de novo café, e revigoraram-se um pouco. (p. 42)

O texto de Clarice Lispector reinventa, sob outra referência, a cena primitiva da celebração da refeição totêmica de que trata Freud em *Totem e tabu*.³⁸ Xavier, metáfora do pai, rebaixado à condição animal, é morto e devorado. É importante assinalar o valor alegórico que existe neste banquete no qual o homem é devorado pelas duas mulheres. A união entre Carmem e Beatriz coloca um fim à ordem patriarcal de que Xavier é o representante. Amado por um lado ("Se tivessem podido, não teriam matado o seu grande amor."), ele constitui, no entanto, um obstáculo na medida em que submete as

³⁸ FREUD, 1974, pp. 169 — 172.

mulheres a sua vontade. A morte do pai, ao contrário de realizar o desejo de identificação com ele como ocorre no estágio primitivo da humanidade, inaugura o espaço definitivo que a relação amorosa entre mulheres ocupa neste conto de *A via crucis do corpo*. A cena final no jardim é significativa nesse sentido:

Então Beatriz, sem uma lágrima nos olhos, mostrou-lhes a cova florida.

(...)

E viram Xavier. Estava horrível, deformado, já meio roído, de olhos abertos.

– E agora? Disse um dos policiais.

– E agora é prender as duas mulheres.

– Mas, disse Carmem, que seja numa mesma cela. (p. 43)

Olhos abertos diante do pedido da mulher e da resolução de que as duas "arrumassem as malas e fossem viver em Montevideú", a voz do pai se cala finalmente.

Considerada a maneira como se efetiva a relação entre as mulheres de "O Corpo", retornamos à fala do conto com a qual iniciamos esta leitura para fazer ainda uma terceira afirmação em relação a ela. Acreditamos que isto não invalida as afirmações anteriores, mas aponta para uma outra pista na busca por "ouvir o silêncio" no texto de Clarice. Aqui, o não dizer consiste também em se dizer o contrário. Ou seja: a negação expressa em "... apesar de não serem homossexuais..." silencia uma relação que, ao eliminar o homem, acaba por se situar dentro do que a cultura tem denominado homossexualidade, a despeito dos diversos significados sociais e subjetivos dos quais o termo é investido. A significação do silêncio fundador no conto de *A via crucis do corpo* é forjada, portanto, "naquilo que a pala-

vra deixa de dizer no momento mesmo em que é dita", nas fissuras e nos intervalos do discurso.

Ao afirmar que aprendera que a coragem é falar cada vez menos,³⁹ Clarice Lispector refere-se, provavelmente, à descoberta de que os sentidos não residem apenas nas palavras; que elas não são o único espaço para significar. Daí a importância dedicada a este "outro" lugar dos sentidos, expressa mais uma vez nesta fala: "Todas as palavras que digo – é por esconderem outras palavras."⁴⁰ Devolvendo ao silêncio sua dimensão positiva, a escritora instala nele os sentidos e dá, desta maneira, significação ao amor entre mulheres.

³⁹ BORELLI, 1981. p. 69.

⁴⁰ Idem. p. 85.

UMA LEITURA DO ROMANCE *A DIVORCIADA*

Maria Osana de Medeiros Costa
(Fund. Téc. Ed. Souza Marques)

A Divorciada, de Francisca Clotilde Barbosa Lima, publicado em 1902, é um romance romântico-paisagístico, onde se encontram uma sofrida história de amor e a paisagem campestre de um povoado do interior do Ceará, por vezes deslizando também para os verdes mares da Capital cearense.

O leitor sente-se envolvido pela simplicidade desse ambiente campestre, de onde emanam o perfume das flores e a pureza dos ares, em meio à harmonia dos ninhos e o gorjeio das aves. Transformações da natureza traduzem estados emocionais das personagens, e flores silvestres se constituem disfarces da sensualidade.

Essa atmosfera poética coloca-o nos cânones do Romantismo, sem contar com uma notória influência do romance romântico francês sobre a protagonista Nazareth, que lera *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint Pierre, aos 13 anos, e ainda o guardava na lembrança. Mais adiante o leitor surpreende Nazareth que lê um outro romance francês, sentindo-se a própria "heroína do livro, uma moça corajosa que arrostava com a vontade do pae para casar com um pintor que lhe conquistára inteiramente a alma." (p.29-30). Alguns temas da *Nouvelle Héloïse* de Rousseau também atravessam a narrativa de

A Divorciada: um ideal de vida familiar e campestre, o casamento imposto pelo pai e o abandono forçado do homem que amava.

A simplicidade do romance de Francisca Clotilde parece, no entanto, contradizer a mulher de idéias avançadas que ela foi na sua época, um período de intensa efervescência cultural no Ceará. Sua atividade jornalística foi considerada "um ativo e atrevido jornalismo ideológico e político".¹ Mais

ainda: Francisca Clotilde foi a primeira professora a ensinar na Escola Normal do Ceará, numa época em que esse tradicional instituto de educação era dirigido por homens e todo o seu corpo docente constituído por pessoas do sexo masculino, e manteve em Baturité — cidade interiorana do Ceará — um externato destinado ao ensino de alunos de ambos os sexos, sem separações, coisa avançada para as idéias daquele tempo.²

O universo ficcional de Francisca Clotilde não reconhece a diferença de gêneros, nem se propõe ser uma denúncia explícita da condição feminina. Para entendê-lo, portanto, parece necessário buscar “estratégias de leitura que permitam desvendar as roupagens de caracterização dos gêneros”.³ Os fundamentos da cultura patriarcal aí estão, permitindo ao leitor pensar a mulher nas suas relações com o homem, relações de opressão e de domínio da lei do pai.

Nazareth, a heroína do romance, é vítima de uma sociedade burguesa, onde dominam as leis patriarcais. Não surpreende o leitor, portanto, que ela esteja aí, sempre integrada na família, sem mergulhar em perigos de transgressão. A mulher burguesa, como lembra Simone de Beauvoir, “faz questão dos seus grilhões, porque faz questão de seus privilégios de classe”.⁴

Pressionada pela figura castradora do pai, o Coronel Pedrosa, Nazareth é obrigada a renunciar ao seu amor por Chiquinho, o matuto, e casar-se com o primo Arthur, bacharel, que lhe asseguraria um futuro promissor. Arthur vai-se entregando, gradativamente, aos vícios do jogo e da bebida e, mais tarde, se constituirá numa grande ameaça a essa instituição patriarcal, por tornar-se também um ladrão, segundo a narradora “O ser que a sociedade expelle do gremio como um elemento de destruição do respeito de propriedade”. (p.200) Aí, o próprio Coronel vai encarregar-se do divórcio da filha, procurando um advogado para uma separação legal.

Duas denúncias são feitas no romance: a denúncia dos casamentos impostos pelo pais, e a denúncia dos casa-

mentos desiguais, no caso, o casamento de Nazareth, moça rica da cidade, com Chiquinho, rapaz pobre do campo. Nazareth é uma praciona que vem para o campo com a família em busca de saúde e acaba ficando aí, contagiada e fortalecida pela natureza e pelo amor do matuto.

O fio condutor dessa leitura são as referências feitas ao destino, como responsável pelo sofrimento da protagonista. Segundo a autora, seu romance “É uma história singela de duas criaturas que se amaram com pureza e as quaes o destino torturou acerbamente antes de dar-lhes a felicidade almejada”. (Prefácio, p.7) Nazareth, por sua vez, guardara lembranças do romance de Bernardin de Saint Pierre, *Paulo e Virgínia*: “d’aquelle poema que immortalizou o amor ingenuo de duas creanças feridas rudemente pelos golpes do mais cego e implacavel destino”. (p.18-19)

O destino responsável pelo sofrimento de Nazareth vai-se revelando como um “destino” cultural proveniente da própria instituição patriarcal. Para que se possa acompanhar melhor a ação devastadora desse destino sobre Nazareth, faz-se necessário passar por alguns tópicos imprescindíveis à evolução desse trabalho: Campo e Cidade, Vício e Virtude, Histeria e Ideologia.

Campo e Cidade

O campo e a cidade são colocados em confronto, não só para enaltecer “o ar vivificante dos mattagaes em flor” (p.21), como também para denunciar os “ares perniciosos da cidade”(p.32) Nazareth vem para o campo em busca desses ares “ricos em oxigenio”(p.207) enquanto Chiquinho, por ser do campo, é relevado pela narradora por sua superioridade física. Nazareth vai-se adaptando facilmente ao campo e, por um processo de idealização, se identificando com Chiquinho na caridade e no amor aos pobres.

Com a chegada de Nazareth e sua família ao campo, estabelece-se o confronto entre matutos e pracionos. E, a par-

tir daí, o primeiro triângulo amoroso, onde Nazareth aparece entre Chiquinho, o matuto, e Arthur, o bacharel, o primo a quem o Coronel destinara para casar-se com a filha.

Entre Chiquinho e Arthur cresce um antagonismo que começa nessa relação matuto/praciano, para chegar mais tarde a um antagonismo maior — virtude e vício — que eles representam. No entanto as leis patriarcais ditam todo o jogo das relações sociais, “um jogo governado por certas regras...”,⁵ onde não cabe Chiquinho, pois não agrada ao Coronel ver o matuto levantar “as vistas até á esphera em que estava collocada” a filha. (p.60)

A solidão, a ausência de Chiquinho que viajara para o Norte, e as constantes admoestações do pai vão levar Nazareth aos braços de Arthur. O primo Arthur começara gradativamente as suas “investidas donjuanescas”, pois estava habituado a considerar a mulher um passatempo agradável. (p.77) O Coronel apresenta mais tarde a Nazareth uma saída para o impasse: se ela não queria casar-se com Arthur, seria melhor ir “para um convento ser irman de caridade”. (p.85) A vida religiosa representa para ele um dos papéis destinados à mulher, um espaço socialmente valorizado. Mas, dentro dessa sociedade masculinófila, Arthur é um intérprete da burguesia a quem Nazareth, como moça virtuosa e cristã, deve submeter-se.

Ao dar o sim a Arthur, Nazareth não só passa a viver o antagonismo entre virtude e vício, como também, da mesma forma que a personagem Ana, de Clarice Lispector, cai num “destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado”.⁶ Terá de tragar, como lembra a narrativa, o cálix da amargura até as fezes, sofrer as mais cruéis humilhações.

Virtude e Vício

A história de Nazareth envolve agora toda a gama da problemática burguesa: casamento imposto pelo pai, a traição

do marido, os deveres da maternidade, sua condição de mulher-mártir, submissa e resignada.

Um segundo triângulo estabelece-se a partir daqui, com a presença de Glória, sua prima, também praciona e mulher livre. Arthur coloca-se agora entre Nazareth e Glória, a santa e a prostituta, a “candida donzella” e a “serpe tentadora” (p.102), a “innocente avezinha” e a “ave de rapina”. (p.103) Na sua condição de prostituta, Glória é uma “espécie de pária à margem de um mundo hipocritamente moral”.⁷

Numa atitude fraterna, imaginando Glória uma vítima do casamento e compadecida dela, Nazareth conta-lhe a história do seu amor por Chiquinho e o projeto do pai de casá-la com Arthur. Glória aconselha-lhe acatar as decisões do pai e começa já aí a arquitetar planos diabólicos para entrar na vida de Nazareth, tomando-lhe mais tarde o marido.

Sempre movida pela virtude, Nazareth aceita calada e resignada o seu sofrimento, as conseqüências desastrosas de um casamento sem amor. Os encantos da maternidade vão preencher sua vida de sofrimento.

A volta de Chiquinho ao povoado, dois anos depois de estar trabalhando no Amazonas, leva-o a refletir mais uma vez sobre a sua superioridade moral diante de Arthur. Encontrando o Bacharel em apuros, mergulhado em dívidas numa casa de jogo, o matuto resolve saldar esses compromissos do rival, em nome do sofrimento de Nazareth e do amor que ainda tem por ela.

Glória é a “mariposa” (p.238) que se precipita para a morte, sempre acusando e caluniando Nazareth, e sempre “mercadejando o sentimento que mais divinisa a mulher...” (p.223) Sua doença, abandono e morte expressam todo o repúdio que a sociedade lhe tem. Condenada a uma doença deformadora e repugnante, morre sem direito ao conforto espiritual da religião, diferentemente de Arthur, que morre “fitando a imagem do crucificado” e “rezando”. (p.221)

Observe-se aqui o peso da ideologia patriarcal sobre a personagem feminina transgressora. Não houve salvação

para Glória nem na vida nem na morte. Não estaria expressa aí a maldição a que a sociedade condena o erro da mulher? Haverá chance na instituição patriarcal para a mulher “forada-lei”?

Mesmo Nazareth, que viveu à sombra da lei, aureolada de virtudes, não teve direito à sua realização pessoal a não ser depois da morte do Coronel e de Arthur, e portanto através da legalidade. Mais ainda: é acometida de uma doença nervosa — a histeria — que não só rima, como também denuncia essa ideologia.

Histeria e Ideologia

Ao longo da narrativa Nazareth manifesta sintomas da histeria, segundo a narradora uma “molestia que faz tantas vítimas entre as moças”. (p.34) Para cura da doença o médico aconselhou ao Coronel “banhos de igreja”, (p.37) daí o casamento de Nazareth com Arthur. Não é difícil constatar também que a doença de Nazareth é fruto das pressões do pai. Aquele “destino” cultural já mencionado faz Nazareth “escrava de uma estrela infausta”. (p.207)

Observe-se, portanto, uma estreita relação entre Histeria e Ideologia. A ótica patriarcal em relação à mulher e ao casamento é incisiva no romance. Acrescente-se ainda as palavras da narradora agora confundidas com as da própria autora: Nazareth era “Muito digna para enveredar no caminho sinuoso do adultério”. (p.119)

Ponto alto dos conflitos da protagonista era a sua posição de mulher divorciada. Isto pungia-lhe como “stylete agudo”. (p.200) Essa palavra maldita “causava-lhe a mesma impressão que o letreiro escripto nas paredes do salão do festim babilónico do impio Balthazar”. (p.201) Como Baltazar, a maldição caíra sobre ela; tem que viver isolada do mundo, enfrentando os comentários que com certeza seriam tecidos sobre ela.

Conclusão

O romance *A Divorciada*, apesar de sua simplicidade, nada tem de simplório ou menor. Ao trazer à tona a história de Nazareth e o endosso da ideologia patriarcal, Francisca Clotilde não deixou de mostrar, através da personagem, uma atitude ao mesmo tempo de aceitação e de recusa das normas sociais. Ao mesmo tempo que aceita as imposições do pai, também as rejeita nas suas reflexões e questionamentos. É desse estado de tensão que lhe nasce a histeria.

“Historiadores sociais da Europa ocidental e da América consideram que a histeria alcançou proporções epidêmicas no séc: XIX. Foi inicialmente uma doença de mulheres”.⁸ Portanto, ao mostrar no romance a realidade social da mulher de sua época, com sua histeria, sua domesticidade e seu aprisionamento nas malhas da instituição patriarcal, Francisca Clotilde leva o leitor a uma reflexão: a de que o “destino” da protagonista não é uma sina; é, antes, um procedimento sinuoso da ideologia.

Observe-se ainda que o triunfo do amor de Nazareth e Chiquinho no final do romance é uma aparente ultrapassagem das barreiras sociais, pois na noite do casamento o Coronel, mesmo depois de morto, faz-se ouvir no sonho de Oscar, o filhinho de Nazareth. A narradora ainda acrescenta que lá do alto o Coronel “via a ventura da filha afinal realizada” e que esta “foi a unica sombra que enublou a felicidade d’aquelle lar abençoado”. (p.232)

Para concluir, pode-se afirmar que a ótica de Francisca Clotilde é masculina. Não é de estranhar, portanto, a sua voz também histórica como a de Nazareth. Segundo Juliet Mitchell, “A mulher romancista tem que ser uma histórica. A histeria é a simultânea aceitação e recusa da mulher quanto à organização da sexualidade sob o capitalismo patriarcal”.⁹

A autora é também “a histórica desejando repudiar a definição simbólica da diferença sexual sob a lei patriarcal”.¹⁰

A histeria de Nazareth explica-se nessa “voz histórica que é a linguagem masculina da mulher”,¹¹ falando da experiência feminina.

Nota s

1. GIRÃO, Raimundo/ SOUZA, Maria da Conceição. *Dicionário da Literatura Cearense*. Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará, 1981, p.86, col. 2.
2. Idem, ibidem.
3. VICENTINI, Ana Maria. “Mudar a referência para pensar a diferença: o estudo dos gêneros na crítica brasileira”. In: *Cad. Pesq.*, São Paulo, agosto 1989, p.51, col. 2.
4. BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 6. ed. Trad. Sérgio Milliet, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, v.1, p.145.
5. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*, 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 1980, p.234.
6. LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: *Laços de família*, 10. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, p.18.
7. BEAUVOIR, Simone de. op. cit., p.239.
8. MITCHELL, Juliet. *Psicanálise da sexualidade feminina*. Trad. Luiz Orlando C. Lemos, Rio de Janeiro, Campus, 1988, p.77.
9. Idem, p.67.
10. Idem, p.70.
11. Idem, p.67.

CLARICE LISPECTOR EM BUSCA DA LINGUAGEM LITERAL EM *A HORA DA ESTRELA*

Marlene Bilenky
(UNESP - São José do Rio Preto)

A nossa modernização na literatura dependeu muito da importação de modelos europeus de romances. Assim, o Brasil culturalmente esteve desde o início condenado a uma certa modernidade que consistia em puras cópias do modelo externo. Foi assim com Alencar e outros romancistas do romantismo brasileiro. O fato de termos lido romances antes de termos escritores ficcionistas brasileiros resultou na consequência da importação, afirma Roberto Schwarz.¹

O modernismo brasileiro preocupou-se com os aspectos nacionais em forma e conteúdo, porém o enfrentamento se dá em dois sentidos: falar do Norte era falar de um Brasil arcaico, e o escritor do Sul ou de romances urbanos constrata uma realidade modernizada, em oposição a precariedade das contradições de nosso país, que aparenta sua opulência a custa da brutal concentração de renda.

Fica sempre um desafio para o nosso escritor falar do Brasil e da sua modernização e por outro denunciar essa realidade crua e extremamente atrasada.

Esse desafio é tomado no romance de Clarice Lispector *A Hora da Estrela*:

O registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro

de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque — e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo — porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente. (p.29)

O escritor do terceiro mundo ao abordar um país cheio de modernidade nas grandes cidades enfrenta o atraso do país, em dois Brasis que se sobrepõem e se intercalam em luxo e pobreza. A modernidade nossa é supérflua e americana tem o patrocínio da Coca Cola, símbolo do imperialismo econômico e cultural, que por sua vez custeia a nossa miséria.

A personagem Macabéa usa os signos da modernidade: ir uma vez por mês ao cinema, e pintar de vermelho suas unhas — "Quando acordava não sabia quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola." (p.44)

O narrador pergunta-se, no seu dilema, seria melhor "usar termos difíceis ou técnicos? Mas, esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará" (p.45) — ou melhor é preciso narrar o espontâneo das nossas ruas. Assim ele diz que sua personagem é um acaso." Mas quem não é um acaso na vida? Ele só se livra de ser um acaso porque escreve, o que é um ato que é um fato."

Valer-se desse desafio é penetrar nas miudezas do seu cotidiano:

Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por um colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava "hora certa e cultura", e nenhuma música, só pingava em som de gotas que caem —

cada gota de minuto que pasava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais — Ela adorava anúncios. Era rádio perfeito pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia visse precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança. Ouvira também a informação de que o único animal que não cruza com filho era o cavalo.(p46).

A nossa literatura ansiosa na busca da modernidade para se afirmar no patarmar internacional, coisa que Alencar aplicou com rigor encontra no escritor de hoje uma náusea por camuflar o Brasil. Hoje, o escritor encontra um desejo de contar como é essa nossa modernidade, que está melhor marcada pela originalidade de Clarice que apresenta o narrador com dor de dente, marca da nossa precariedade, por evidenciar a raquítica personagem nos seus fundamentos de um Brasil ávido de se modernizar no seio da miséria.

Macabéa fazia coleção de anúncios. Ela os colava no álbum. Havia um anúncio, o mais perigoso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para compá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo. É que lhe faltava gordura e seu

organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada.(47-48).

Descrever a plena alienação de uma determinada faixa do povo encarnada pela personagem Macabéa é a tarefa da Clarice. Não analfabeta, isso não. Apenas não sabia o que significava as palavras.

Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Sr. Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era *Humilhados e Ofendidos*. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (p.50).

Esse pensamento registrado revela uma ingenuidade marginalizada pela falta de reflexão, ou melhor, por uma extrema literalidade, no que significa um ser abandonado a sua própria sorte sem inserção de consciência social. O próprio nome Macabéa era questão de sobrevivência: "se ela vingasse a mãe prometera isso a Nossa Senhora de Boa Morte, até um ano de idade eu não era chamada proque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo"(p.53)

Macabéa representaria assim o lado oculto de um Brasil sem nome e sem reconhecimento e sem marketing.

A sua alienação era um modo de ser passivo, com sensibilidade pelo som das palavras, achava lindo demais anunciarem a música "Una Furtiva lacrima". Não sei por que eles não disseram lágrima."(p.62).

Esse pensamento literal, esse mundo cuja expressão está na palavra mais chã faz o escritor buscar tudo que a lite-

ratura ainda não tinha mostrado. E que o narrador-escritor captou o conteúdo do ser nas caras que passam. A expressão da cara dela, conforme Olímpico: cara de quem comeu e não gostou"(p.63).

Se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro. Quanto ao parai-bano, na certa devo ter-lhe fotografado mentalmente a cara,- e quando se presta atenção espontânea e virgem de imposições, quando se presta atenção a cara diz quase tudo. (p.69).

Macabéa busca a modernização tateando a língua, perguntando o significado das palavras que ouve no rádio ou quando datilografa. O narrador diz: "Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar?"

Falar de um determinado tipo de "idiota" da nossa sociedade, essa mesma que o protagoniza, parece ser a missão da Clarice. Uma idiota entre aspas, porque é provida pelo abandono total da segurança social, alguém que decora inutilidades por achar que deve ser um meio de cultura, um meio de inserção social na cidade moderna, no exemplo que ela diz a Olímpico sobre a cultura que ela procura captar: "E você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha rela ela ia pasar pelo mundo todo em 28 dias?... aprendi isso na Rádio Relógio.(p..68)ao que Olímpico lhe diz você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?"

Olímpico que viera do sertão da Paraíba que tinha matado um homem nos cafundós do sertão, o canivete comprindo entrando mole-mole no fígado macio do sertanejo. Ele roubava sempre que podia e

até do vigia das onde era sua dormida. Ter matado e roubar faziam com que ele não fosse um simples acontecido qualquer, davam-lhe uma categoria, faziam dele um homem com honra já lavada. (p.70)

A missão do escritor é descrever esse anseio de modernização que está nas pessoas abandonadas, carentes de todo e qualquer recurso social cuja desnutrição deverá ser camuflada pelo acessório de um radinho portátil, de uma palavra ou de uma coca-cola. É preciso ir atrás desse submundo encoberto pela tecnologia para poder cuidar do ser desprovido e abandonado. Clarice vê esse ser migrante na cidade, uma particularidade brasileira, que abandonada e esquecida está apenas visível na dor. A missão do narrador é traduzir o inefável dessa dor que lhe diz com voz maternal: "Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um coberto. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver".(p.71).

A marca da narrativa tem o ritmo do cacoete da repetida expressão "esqueci de dizer"-que simboliza a cicatriz psicológica do perfil de Macabéa, da gente que imigra do nordeste para a grande cidade. E acabam sendo esquecidos pelo país ou pela literatura.

O namorado passa a gostar da Glória, colega da Macabéa, "que apesar de branca tinha em si a força da mulatice"(p.71) e tinha a grande vantagem que nordestino não podia desprezar, . O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, e apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade".(p.72).

Posteriormente, de pesquisa em pesquisa, Olímpico soube que Glória tinha mãe, pai e comida quente em hora certa. Isso tornava-a material de primeira qualidade. Olímpico

caiu em êxtase quando soube que o pai dela trabalhava num açougue. (p.72). Ter alimentação é um status desejável como signo da modernidade, de inserção social até. Além do mais Olímpico exibia um canino de ouro que lhe valia como dignidade invejável. (p.73)

A carência da Nordestina era inteira e completamente descrita pela Clarice, quer na sua sensualidade, que se acalmava rezando três pai-nossos e duas ave-marias (p.73) quer no seu desejo de ser gorda, sinônimo de riqueza e saúde. Ouvira em Maceió um rapaz dizer para uma gorda: "a tua gordura é formosura!". Macabéa não tinha conexão num mundo que não lhe dava lugar, Glória, a coleguinha que lhe roubara o namorado, passou a ser a sua conexão, como o fora a tia, Seu Raimundo o chefe, e Olímpico.

Descrever personagens esquecidos pela indústria cultural, é levantar a suspeita sobre o Brasil rico em aparências e folclores. As personagens de Clarice são extraídas pela agudeza do olhar do que é tipicamente brasileiro sem a reciclagem do mundo moderno. A oralidade é marcada pela linguagem literal que se opõe às vestes da modernidade. Olímpico que para impressionar Glória "comprou pimenta-malagueta das brabas na feira dos nordestinos e para mostrar à nova namorada o durão que era mastigou em plena polpa a fruta do diabo. Nem sequer tomou um copo de água para apagar o fogo nas entranhas". (79).

Assim, cada passagem no romance enfatiza a cultura da falta. No exemplo de Glória, que quis compensar o roubo do namorado, convidando Macabéa para tomar lanche numa tarde de domingo, na sua casa. Ela arregalou os olhos, e com espanto viu que havia o conforto de quem gasta todo o dinheiro em comida.

Por outro lado, a autora ao retratar a classe instruída percebe que há médicos especializados em atender os pobres, é como se a cidade comportasse dois planetas: o dos ricos e dos miseráveis, em que estes últimos não merecem profissionais devidamente competentes e portanto modernos.

Para os pobres, os médicos não precisavam ser bons, sequer atualizados: Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta à qual também ele não pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer exatamente o que queria: nada. (p.81).

Nesse sentido Clarice Lispector aborda a difícil questão do nosso escritor em traçar o nosso Brasil. É como se o escritor precisasse aprender os dois mundos. Tatear uma nova linguagem, esta mesma carente da própria língua, na busca da literalidade. Macabéa descrita como despossuída de pensamentos, frases ou de linguagem — a marca do ser que habita as grandes cidades vindo do sertão.

Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia. (Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão senão "Me mouro". (p.83)

Há uma identificação, espécie de fusão do narrador-escritor com a personagem: "Quanto a mim, só sou verdadeiro quando estou sozinho. Quando eu era pequeno pensava que de um momento para outro eu cairia para fora do mundo. Por que as nuvens não caem, já que tudo cai? É que a gravidade é

menor que a força do ar que as levanta. Inteligente, não é? Sim, mas caem um dia em chuva. É a minha vingança". (p.83).

A fusão do narrador com a sua personagem emblematiza a marginalização, Macabéa por não corresponder a uma faixa mínima de consciência de si própria, e o autor cuja identidade é marginalizada por rejeitar uma literatura que o desvia da modernização:

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. O Pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixeza eu mal controlo, a necessidade da orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros — seu sexo era a única marca veemente de sua existência. (p.84)

Levar uma existência vegetal é não falar de tais personagens. em que o escritor sente náusea.. "Quanto a mim, estou cansado. Talvez da companhia de Macabéa, Glória, Olímpico. O médico me enjoou com sua cerveja. Tenho que interromper esta história por uns três dias". (p.85) Precisar da mudez é o mesmo que tratar dessa linguagem pertencentes ao mundo da oralidade e da migração.

O romance é moderno primeiramente pela busca da carência que se revela extremamente eficaz para relatar a insuficiência de linguagem de uma parcela de povo já descrita em Graciliano Ramos, no seu *Vidas Secas*. Porém falar da

contradição do país moderno é buscar nessa parcela da modernidade urbana: *o esquecido* — um povo que mal sabe o que come, quem é, e nem sequer sabe como se expressar.

A modernização do Brasil coloca uma questão difícil para o escritor que ao delinear uma identidade cultural oculta, ou melhor, quase ignorada pela modernidade expõe um universo precário. O desafio é escapar das falácias das aparências, dos símbolos da linguagem urbana ou metafórica. Nesse sentido, a linguagem literal caracteriza o mundo primitivo, desprovido do processo de simulacro, portanto estruturalmente cultural.

Notas

1. Roberto Schwarz *Ao Vencedor as Batatas* "A importação do romance e suas contradições em Alencar". São Paulo. Livraria Duas Cidades. (p.29).
2. Os trechos citados são de *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora. 1a edição. 1977.

O TRAJETO DA CRÍTICA FEMINISTA PARA O PRAZER DO FEMININO

Nadilza M. de Barros Moreira

Os escritos de uma mulher são sempre femininos; não podem deixar de sê-los; quanto melhor, mais feminino; a única dificuldade é definir o que entendemos por feminino. (Virginia Woolf)

A literatura que congrega escritoras novelistas anglo-americanas tem uma longa tradição que data do século XVII, a partir de Aphra Behn (1640 - 1689). Ela foi uma das lideranças literárias no período da Restauração inglesa, no reinado de Charles II, e a primeira mulher escritora a ter uma conduta profissional. Ela questionava ganhos / lucros e inferia juízo de valor no mercado editorial. Com Aphra Behn tem início a disputa do mercado entre escritores e escritoras e,

... centenas de mulheres começaram, com o decorrer do século XVIII, a contribuir com dinheiro para despesas pessoais ou a ir em socorro da família, fazendo traduções ou escrevendo os inúmeros romances de má qualidade... . A extrema atividade mental que se revelou entre as mulheres no final do século XVIII... baseou-se no sólido fato de que as mulheres podiam ganhar dinheiro escrevendo (6, p. 86).

Sem aquelas precursoras, as novelistas do século XVIII, como Jane Austen, as Brontës e George Eliot não teriam tido maior possibilidade de escrever do que teria

Shakespeare sem Marlowe, ou Marlowe sem Chaucer, ou Chaucer sem aqueles poetas esquecidos que prepararam o terreno e domaram a selvageria natural da língua. As obras-primas não são frutos isolados e solitários, pelo contrário "... são resultados de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada." (6, p.87) No caso específico do romance de autoria feminina foi Apha Behn quem assegurou às mulheres "...o direito de dizerem o que pensam." (6, p.87)

A chegada do século XIX trouxe, às mulheres americanas, o reconhecimento público de que o ofício de escrever era, eminentemente, feminino. Deste modo, ser escritora é a primeira profissão, reconhecidamente feminina nos E.U.A. E este período ficou denominado como, "A era da mulher romancista". (*The Age Of The Female Novelist*).

A crítica feminista, porém, é um fenômeno do nosso século e tem em Virgínia Woolf seu marco inicial. Foi ela quem em 1929 proferiu conferências em Cambridge, Inglaterra, em escolas para mulheres e formalizou um pensamento crítico sobre "As mulheres e a ficção", dando origem a um clássico nos estudos literários feministas: *Um teto todo seu* (*A room of one's own*) que, ainda hoje, une os diferentes enfoques da crítica feminista e serve de referencial aos estudiosos da literatura produzida por mulheres.

A literatura feminista consiste em obras escritas por mulheres, sobre elas e para elas. Deste modo a crítica que se nomeia feminista propõe-se a pensar o feminino na produção literária das mulheres escritoras, perseguindo o princípio Woolfiano de que: "... é fatal para quem quer que escreva pensar em seu sexo." (6, p.136)

O pensamento crítico e o esforço dispendido, na tentativa de se formalizar uma epistemologia que dê conta da literatura produzida por mulheres, é imenso. Neste embate teórico-acadêmico sobressaem-se as francesas, as inglesas e as americanas, enquanto a América Latina e o Terceiro Mundo

vagam à deriva, mas na esperança de conseguirem, também, formalizar seus estudos teóricos sobre a questão.

Esta preocupação com o teórico reveste-se de suma importância, mas ele tem de estar acoplado, fundamentado, firmemente, na leitura e na pesquisa dos escritos das mulheres.

Hoje, dois pólos conceituais são percebidos como divisores do campo da produção teórica feminista: o feminismo anglo-americano e o feminismo francês.

A corrente anglo-americana, muito prestigiada na área da teoria literária, tem, há quase vinte anos, procurado denunciar os aspectos arbitrários e mesmo manipuladores das representações da imagem feminina na tradição literária. Ao mesmo tempo ela procura particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina. Já a abordagem francesa toma vulto a partir da década de 70 com o prestígio do pensamento teórico de Derrida e Lacan no campo intelectual europeu. Esta linha de análise enfoca, basicamente, os conceitos de *différance* (conceito-chave da crítica derrideriana desconstrutivista da lógica binária) e o conceito de *imaginário* (relativo à fase pré-edipiana) de Lacan, na busca de uma *écriture féminine*. (2, p.p.11-13)

Minha escolha no campo teórico recai sobre aquela postulada pela corrente anglo-americana, isto é a que prioriza a mulher como um ser total; pois não se centra num aspecto específico da mulher como a sua linguagem, a sexualidade, ou a psiquê feminina, mas na MULHER. Ela é um objeto de estudo, não um fragmento. Tento desenvolver uma crítica sócio-histórica que se distancia da ortodoxia vigente nos cursos universitários; uma crítica que denuncia a ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional e determina o cânone; uma crítica que se compromete com o resgate dos escritos das mulheres que, de alguma forma, foram silenciados ou excluídos da história da literatura.

Kate Chopin (1851-1904) é um exemplo do resgate literário feito pela crítica feminista. Era filha de imigrantes; o pai Irlandês e a mãe descendente dos pioneiros franceses. Devido a sua origem francesa Chopin teve livre acesso à língua e à literatura francesa tendo desenvolvido um gosto literário requintado e recebido influências de Flaubert e Maupassant, que lia fluentemente no original. Sua trajetória literária começa em 1889 com o romance *AT FAULT*, movida pela necessidade financeira, após uma viuvez prematura e a responsabilidade de criar e educar 6 filhos menores.

Logo na primeira publicação Chopin foi elogiada pela crítica e reconhecida como uma escritora madura. Doravante, ela deu continuidade à carreira de escritora sobressaindo-se como romancista e contista; abriu seu espaço próprio no mundo das letras e do mercado literário até publicar (*The Awakening*) *O DESPERTAR* em abril de 1899.

O DESPERTAR foi, imediatamente, condenado em toda América. Se por um lado os críticos elogiavam o romance tendo em vista seu aspecto artístico que, segundo eles, havia uma fusão perfeita entre forma e conteúdo; por outro lado, estes mesmos críticos condenavam, violentamente, o aspecto moral desenvolvido no romance e afirmavam que "...o livro era uma grande orquestração de Eros... o amor de Edna [a protagonista] era tão sensual e demoníaco que nunca deveria ter sido escrito." (3, p.p.30-31)

É irônico, mas verdadeiro, constatar que *O DESPERTAR* é o romance que marca tanto a saída humilhante, quanto a entrada gloriosa de Chopin no mundo literário. Este livro foi redescoberto e resgatado pela crítica feminista nos anos 60 e já na década seguinte Chopin tornou-se uma espécie de musa entre as feministas americanas.

A contística de Kate Chopin é significativa, principalmente quando se leva em consideração seu escasso tempo (1889-1899) de produção e, sobretudo, quando se constata que ela publicou mais de cem contos, além de dois romances e várias poesias.

(*A Pair Of Silk Stockings*) *Um par de meias de seda* é um conto de Chopin, pouquíssimo conhecido. Foi publicado pela primeira vez, em 1896, na revista VOGUE. Essa narrativa é bastante simples na sua temática. Os períodos são curtos e o enredo contém uma forte unidade estrutural, formada a partir da seleção cuidadosa da linguagem, sobretudo no que concerne aos verbos sensitivos e ao uso dos adjetivos. A narrativa centra-se na história de uma mulher, Ms. Sommers, que se vê, certo dia, inesperadamente, dona de quinze dólares. Ela planeja gastar este dinheiro com cautela e bom-senso, suprindo as necessidades individuais de cada filho e a sua própria, que seria “um par de meias de seda.”

A partir do título fica estabelecido o feminino. Na língua inglesa “stockings” é meia para mulher; também o título já introduz, ou melhor, acena para uma certa volúpia, para o prazer, o bem-estar, o conforto, a beleza, a sensualidade de umas pernas envoltas em seda transparente. Cria-se aqui, pois, a fantasia do sensual, do sensível e do erótico.

O conto abre qualificando a personagem principal: a senhora Sommers, pequena e possuidora de quinze dólares. Possuir esta quantia de dinheiro há um século era um grande feito e este fato explica, parcialmente, o sentimento de importância que assalta a senhora Sommers.

A protagonista é uma mãe, classe média, dona de casa, desprovida de uma profissão formal, mas submersa na (in)formalidade da rotina doméstica, que a descentra de seus objetivos pessoais, torna-a, metaforicamente, um espelho que não a reflete, mas reflete a todos.

A senhora Sommers não é descrita fisicamente, mas delineada a partir de suas emoções. Ela se apresenta como um personagem mutuante no texto. Podemos considerá-la, portanto, um personagem redondo, na terminologia de Forster. Sua mutação está diretamente ligada às sensações advindas do prazer. O prazer do toque inesperado nas meias de seda, já

que “ela não usava luvas.”⁴¹ (1, p.501) O contato entre a mão e as meias foi gradativo, a proximidade física entre ambos é narrada como um namoro platônico correspondido.

A partir de então a senhora Sommers distanciava-se de seu projeto inicial de comprar para as crianças e passava a perseguir a realização de seus próprios desejos. E ela

...continua sentindo a luxúria daquele objeto e com ambas as mãos segura-o, que são as meias, para vê-las brilharem e senti-las como se fora uma serpente entre seus dedos.⁴² (1, p.501)

As meias de seda são descritas de forma ambígua e erótica. A imagem recorrente nesta descrição é permeada de volúpia e erotismo. É uma cena quase plástica da realização orgástica, culminando com “...as faces vermelhas da senhora Sommers como duas bolas contrastantes com a palidez de sua tez.”⁴³ (1, p.501)

O texto começa a fluir com outro tom; isto é: a linearidade temática dá lugar ao inusitado à medida que a pacata dona de casa “...não pensava absolutamente... [ela] entregou-se a um impulso mecânico que direcionava suas ações e a libertavam de responsabilidades...”⁴⁴ (1, p.502) Pois seu corpo sentia: “...como era bom o toque da seda em suas carnes!”⁴⁵ (1, p.502)

O objetivo da senhora Sommers centrava-se nela mesma. O que importava era a satisfação de seus desejos, de

⁴¹ “She wore no gloves.”

⁴² “... she went on feeling the soft, luxurious things - with both hands now, holding them up to see them glisten, and to feel them glide serpent-like through her fingers”.

⁴³ “Two hectic blotches came suddenly into her pale cheeks.”

⁴⁴ She was not thinking at all. She seemed for the time to have abandoned herself to some mechanical impulse that directed her actions and freed her of responsibility.”

⁴⁵ “How good was the touch of the raw silk to her flesh!”

suas vontades. Ela comprava para si: "...sapatos novos e confortáveis, luvas, livros, revistas e [por fim] foi ao restaurante e ao cinema."⁴⁶ (1, p.p.502/503) Estes objetivos davam à senhora Sommers um sentido de auto-valia, de confiança em si mesma. Era um sentimento que a colocava entre seus semelhantes, uma sensação de que ela, finalmente, se tornara pessoa. Seu mundo existencial emergiu, ela lhe deu forma e consistência.

Ter um dinheiro só seu fez com que tomasse consciência de si, de seu desejo e até do seu gozo. Essa sensação foi muito concreta quando ela, ao sair do cinema, percebeu que no seu interior algo havia mudado e sua vontade era de que "...o bonde [que a levava] nunca parasse... que a transportasse indefinidamente, para sempre."⁴⁷ (1, p.504)

Os elementos estruturais do texto são o dinheiro e o desejo. Ambos levam ao prazer que cria a circularidade textual e dá consistência temática à dicotomia. Dicotomia que é estabelecida pelo distanciamento interior da protagonista com o projeto inicial, ou seja, em como gastar quinze dólares eficientemente.

Semelhante ao trajeto da crítica literária feminista, sempre procurando formas de despertar e entender o feminino, *Um par de meias de seda* inicia também uma trajetória de busca, de inquietação interior. Ser mulher para a senhora Sommer, certamente, não significava mais ter apenas responsabilidades com o outro, mas poder olhar para si com carinho, ouvir suas vozes interiores, não temer a proximidade consigo mesma. Ter, dar e sentir prazer foi uma prática que começou na relação dela com ela.

⁴⁶ "Mrs. Sommers bought two high-priced magazines... stockings and boots and well fitting gloves. There was a restaurant at the corner... her next temptation presented itself in the shape of a matinee poster."

⁴⁷ "...the cable car would never stop anywhere, but go on and on with her forever."

Bibliografia

1. CHOPIN, Kate. "A Pair of Silk Stockings" in *The Complete Works of Kate Chopin*. London: Banton and Rouge, 1969, p.p.500-504.
2. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
3. SEYERTED, Per. "Introduction" in *The Complete Works Of Kate Chopin*. London: Banton and Rouge, 1969, p.p. 21-33.
4. SPENDER, Dale. *Mothers of the Novel*. New York: Routledge and Kogan inco, 1986.
5. TODD, Janet. *Feminist Literary Form*. New York: Routledge, 1988.
6. WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
7. WOLLSTONECRAFT, Mary. *Mary and The Wrongs of woman*. Oxford: Oxford University press, 1976.

O FEMINISMO NA CRÔNICA CLARICIANA: UM PASSEÍTO PELAS RELAÇÕES DE GÊNERO E PODER FEMININO

Raimunda Bedasee. (UEFS UFBA).

For admirers of Clarice Lispector's fiction, this hefty collection of her chronicles from the *Jornal do Brasil* is like finding a pound of caviar." [1]
Jason Weiss.

Há impresso na personalidade de Clarice Lispector e também em suas crônicas um caráter de revolta. Observo aí um direcionamento específico no que tange às questões do lugar da empregada na casa (dos outros) brasileira e da relação de gênero. Se na ficção clariciana descobre-se o interesse da autora pelo universo feminino, em suas crônicas, a especificidade do tema é inegável. A escritora se coloca enquanto mulher (real) que é parte de uma sociedade empírica como observadora do "fato" (embora nunca deixe de se preocupar com a sua repercussão). O que estou querendo ressaltar é que nas crônicas evidencia-se mais claramente a tendência feminista da escritora.

Vale a pena voltarmos um pouco no tempo. Em 1964 o movimento feminista recrudescer em seguida ao poder militar que se instala. Em 1970, e este dado é particularmente importante no que se refere à obra específica de Clarice, o Censo conta 32% de todas as mulheres empregadas como empregadas domésticas. Na década seguinte este número diminui mas ainda é o serviço doméstico que fornece o maior número de emprego. June Hahner faz um comentário pertinente para esta análise.

Very few comfortable situated women, whether or not they pursue careers outside their homes, can imagine life without their maids. Even feminists generally avoid discussion of maid-mistress relationships or their racial component." [EFS:188].

Mas não Clarice. À sua maneira "literária", ela dispõe o problema e se mostra mais consciente com aspectos que deveriam constituir tópicos das preocupações das feministas: suas crônicas, seus contos e Janair são uma prova disto.

Dentre as figuras femininas representadas na crônica clariciana, destaca-se uma que no Brasil é sinônimo de cotidianidade e que nesta sociedade ocupa um lugar de destaque (negativo) em virtude do seu papel social e profissional. (Utilizo a palavra profissional com reservas). Esta figura feminina, particularizada na obra clariciana é a da empregada e já foi objeto de análise por alguns críticos literários.[3]

Esta presença desmente a idéia de que Clarice não tem nenhum interesse pelo social, assim como desmente também o seu não-feminismo. Ao falar das empregadas, principalmente em suas crônicas, ela re-afirma o seu envolvimento com a ideologia feminista. O mais importante com relação à presença das empregadas nesta obra é sem dúvida o fato de ela representar a mulher oprimida por outra mulher. Clarice reconhece o fato, embora, paradoxalmente, nunca deixe de tê-las, mesmo sabendo que o simples fato de tê-las é um ultraje à humanidade e à dignidade de cada uma delas: "E ter empregadas, chamemo-las de uma vez de criadas, é uma ofensa à humanidade".[4].

No entanto revela-se em toda a obra a sua falta de preconceito quando reconhece nestas mulheres inteligência e sensibilidade, a ponto de em uma crônica utilizar uma palavra poucos dias antes utilizada por uma empregada sua: "A vida tem que ter um agulhão, senão a pessoa não vive. E ela (a empregada) usou a palavra agulhão, de que eu gosto".

[DM:198 "Enigma" 26 de abril]. Em sua crônica "Autocrítica no entanto benévola" de 7 de junho do mesmo ano Clarice escreve:

Minha autocrítica a certas coisas que escrevo, por exemplo, não importa no caso se boas ou más: mas falta a elas chegar àquele ponto em que a dor se mistura à profunda alegria e a alegria chega a ser dolorosa,- pois esse ponto é o aguilhão da vida.[DM:212].

Sem dúvida a experiência de morar em outros países e ter tido conhecimento de uma organização de classes completamente diferente da do Brasil leva a pessoa a questionar até a própria existência desta figura social que é a empregada. É o caso de Clarice que confessa que depois da peça *As Criadas* de Jean Genet passou a se sentir mais culpada e mais exploradora que antes. É portanto a relação mulher-exploradora/mulher-explorada que a escritora, sem cunho paternalista, ataca de frente. Poucas mulheres se dão conta de que servem ao patriarcalismo quando aceitam viver esta relação de poder. Mais uma vez uma preocupação do movimento feminista é uma preocupação pessoal da escritora: esta preocupação pessoal se transforma em preocupação social e... feminista, invadindo o terreno do romance na personagem de Janair. Assim, a preocupação pessoal se transforma em preocupação social que resulta em fazer literário.

Há também a criada que dormia com qualquer homem e tinha filhos que eram distribuídos pelos patrões os quais só se sentiram realmente incomodados quando o homem com quem ela dormira era um "negro sujo". Encontra-se implícita aqui a inquietação com o tema do racismo ainda que considerado superficialmente. Já na crônica "Estive em Bolama, África" o tema é tratado de maneira contundente e enviesada, porque Clarice trata do racismo do português embora

fora do Brasil: "... eis-me na possessão portuguesa africana, Bolama. Lá tomei *breakfast* e vi os africanos. Os portugueses, pelo menos aqueles que eu vi, tratavam os negros a chicote". (Esta crônica é de 1971).

Esta empregada é um protótipo da mulher livre. Por outro lado, a outra cria da casa tornara-se "uma mulher perfeita para cuidar das roupas e das crianças, uma verdadeira escrava". [DM:118 "O Arranjo"].

É com prazer evidente que Clarice escreve sobre a empregada que a invejava e casou com um estrangeiro passando a ter melhores condições financeiras que ela própria, ("Viajando por mar — 1a. parte"). É com igual prazer, quase um prazer de vingança, que ela escreve "O Lanche". Trata a crônica de uma reunião que a escritora organizaria com todas as empregadas que já teve, "Quase um chá de senhoras, só que nesse não se falaria de criadas". [DM:294]

Constata-se que as crônicas claricianas revelam a personalidade da escritora, o que facilita estabelecer uma ligação entre a experiência da mulher real e a sua obra literária. Aliás, ela própria conta em "Viajando por mar — 1a. parte", "Rubem, não sou cronista, e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal. O que é que eu faço? Ele disse: 'É impossível, na crônica, deixar de ser pessoal'..." [DM:377].

Por vezes, torna-se francamente confessional. Diz que nasceu para três coisas: amar os outros, escrever e criar os filhos. Estas três coisas se ligam basicamente à sua preocupação com a mulher: Amou os outros principalmente nas figuras das empregadas, e, acima de tudo, escreveu e foi mãe.

Além da figura da empregada, o homem faz parte da alteridade claricianas. Pensando prematuramente como uma feminista dos anos 90, Clarice considera já nos idos de 70, que o que mais interessa à mulher é o homem, mas também a mulher é o que mais interessa ao homem. [DM:22 "Amor imorredouro"]. Contudo, o que fazer com o homem tal como ele se apresenta?

A escritora está certamente à frente do seu tempo quando coloca a problemática verdadeira da feminista heterossexual. Não opta por uma solução radical de total negação do homem, pensa simplesmente como uma mulher independente, que tem vontade própria e independente de grupos, mas que tem condição de se analisar e analisar a situação da condição feminina, considerando o relacionamento da mulher com o homem e se negando a adotar a atitude conformista de aceitação do homem que se considera o único sujeito da relação.

Utiliza-se da crônica para tratar da questão. Toma o cuidado de avisar que "Amor Imorredouro" tem um final "assustador": Tomou um taxi e estando o motorista a falar sobre uma casa com cachoeira em Jacarepaguá, a passageira comenta, distraída: "Como eu gostaria de descansar uns dias num lugar desses". Ao que o motorista respondeu: "A senhora quer mesmo?! Pois pode vir!" cheio de intenções.

Em outra crônica a situação é mais séria, trata-se da total e conhecidíssima humilhação que um homem pode impingir a uma mulher e do medo que advém de tais atitudes: Bem a propósito a crônica se chama "A Favor do Medo." [DM:38]. Como o medo é tema dos mais presentes na literatura feminina (e feminista), esta crônica merece uma análise mais demorada por revelar uma Clarice consciente e atenta ao problema da decantada superioridade masculina.

Primeiramente trata-se da condição absurda a que é reduzida a mulher quando experimenta este sentimento do medo em razão da força física do homem. Não fosse a força física e este medo não existiria. Aí revela-se o comprometimento da autora para com o assunto do relacionamento mulher/homem. Em se tratando de uma crônica tomo as opiniões da autora como reflexões sobre um assunto dado. É nesta condição que percorro esta crônica que revela não só uma preocupação, claríssima da autora com relação à problemática do assédio sexual, como também aí descubro algumas incoerências.

A primeira frase da referida crônica é bastante reveladora: "Estou certa de que através da idade da pedra fui exatamente maltratada pelo amor de algum homem. Data desse tempo um certo pavor que é secreto." [DM:38]. Trata-se aqui do medo não revelado que mulheres sentem dos homens, precisamente por sabê-los capazes de violência.

Apesar de a narradora estar falando de um "cavalheiro que era civilizado", a frase citada sugere que ele ainda se encontra ligado ao homem da idade da pedra, em outras palavras, sua violência perdura. Na verdade, representa todos os homens de todos os tempos: a escritora a ele sempre se refere com H maiúsculo. Ela por sua vez, representa a Mulher. Toda a história do relacionamento entre mulher e homem está em cheque: o que diria a mulher em resposta ao convite para um "passeio" na idade da pedra, quando a sacudiam "quase macaca"? O que dirá ela hoje? O certo é que o terror se instala ao ouvir a pergunta: "Vamos dar um passeio?" [DM:38]

No entanto a mulher considera este homem o seu igual: "este meu igual que me tem assassinado por amor, e a isto se chama de amar, e é". [DM:38].

Ora, a escritora se confunde quando relaciona violência a amor o que revela uma incongruência no tratamento da questão por parte da autora. Ela trata aqui de um medo ancestral, de uma violência ancestral — denuncia essa violência e estranhamente considera esta violência um ato de amor. Por não ser uma "escritora feminista", no sentido de que a sua literatura não tem a finalidade específica de lutar pela mulher, Clarice Lispector se deixa levar, aqui, por um lirismo dramático que vê naturalidade na morte de uma mulher por um homem que a "ama?!". Equívoco que jamais seria cometido por uma escritora feminista comprometida com a defesa dos direitos das mulheres. Eis porque Clarice não se enquadra como "escritora feminista". Esta jamais consideraria a violência do homem contra a mulher um ato de amor.

Logo em seguida, entretanto, a protagonista toma uma atitude escandalosamente feminista:

Defrontamo-nos por menos de um átimo de segundo — com o decorrer dos milênios, eu e o Homem fomo-nos compreendendo cada vez melhor, e hoje menos de um átimo de segundo nos chega — defrontamo-nos, e o *não*, apesar de balbuciado, ecoou escandalosamente contra as paredes da caverna que sempre favoreceram mais às vontades do Homem(...). Depois que o Homem imediatamente se retirou, eis-me salvaguardada e ainda assustada. Por um triz um "*passeito*" onde eu talvez perdesse a vida? Hoje em dia sempre se perdeu a vida à toa.[DM:39]

Procura a explicação para o medo feminino:

o que me terá acontecido na idade da pedra? Algo natural não foi, ou eu não teria até hoje esse olhar de lado, e não me teria tornado delicadamente invisível, assumindo sonsa a cor das sombras e dos verdes, andando sempre do lado de dentro das calçadas e com falso andar seco. [DM:39]

Verifica-se que a protagonista é a própria Clarice que faz algumas considerações anti-feministas. Mas tem um comportamento feminista importante: é capaz de dizer "não" ao Homem. Tendo sido "construída" para dizer sim, no entanto a "intuição" lhe adverte para dizer não. Fazendo uso de um tom bem-humorado, a autora aborda esses assuntos de muita complexidade, e por que não dizer, assuntos-tabus nos idos de 1967. Declara-se, finalmente, a favor do medo e explica: "É,

mas ter um coração de esguelha é que está certo: é faro, direção de ventos, sabedoria, esperteza de instinto, experiência de mortes, adivinhações em lagos..." É nas entrelinhas, (até na própria crônica.) que é preciso vasculhar, às vezes, para encontrar toda a riqueza do "feminismo clariciano". É realmente um feminismo próprio porque a autora se presentifica no texto, o que particulariza e aparentemente, só aparentemente, destrói o caráter de generalização da problemática do feminino. Mas como a personagem representa a mulher o problema há a inversão do particular para o geral. Ao se definir define a Mulher/as mulheres. Aliás, ela mesma coloca: "Que me desculpe o Homem que talvez se reconheça neste relato de um medo. Mas nem tenha ele dúvida de que "o problema era meu", como se diz". [DM:8]. Irônica, que a autora é, se o problema é seu é de todas as mulheres, entretanto, além do que o problema não foi causado pela mulher e sim pelo Homem.

E ser a favor do medo não significa que a mulher deva viver "em medo", mas que ela deve entender este medo e se tornar "esperta" utilizando a intuição para se defender.

Entre desculpas ao Homem por desconfiar dele, sempre com bom humor e tratando de maneira leve de um problema grave, considerando até o convite para o "passeíto" como uma gentileza, porque assim os fatos podem demonstrar, Clarice reafirma, nesta crônica a violência masculina tratando-a como se fosse fato dos mais corriqueiros. (E não é?) O final demonstra a coerência da mulher Clarice com a escritora, ambas demonstrando forte crença na intuição: "Não, quem tem razão é este meu coração indireto, mesmo que os fatos me desmintam diretamente. Passeíto dá morte certa..." [DM:40].

A autora brinca com o assunto, uma estratégia, aliás, bastante utilizada e por ela própria confessada, quando, a propósito do crítico que teria escrito que ela e Guimarães Rosa eram dois embustes, ela afirma no final da crônica "Charlatães" [DM:196]: "Esse crítico não vai entender nada

do que estou dizendo aqui. É outra coisa. Estou falando de algo muito profundo, embora não pareça, embora eu mesma esteja um pouco tristemente brincando com o assunto" [DM:197]. É exatamente o que Clarice faz na crônica "A Favor do Medo". Brinca. Faz humor com o assunto sério que é a relação mulher/homem, cujas mudanças podem mudar os rumos da humanidade e do "mundo feminil tão amado e vilipendiado". [DM:132 "A Perseguida Feliz"] O que ela faz é tratar com tristeza do lado feio daquele que é tão importante para ela, como mulher: o homem.

E com relação àquele chofer de táxi a autora é taxativa: "De agora em diante só entrevistarei os choferes bem velhinhos". [DM:24]. E eu pergunto, também "tristemente brincando": E adiantaria?

Referências bibliográficas

1. Jason WEISS coloca bem na resenha que faz sobre *A Descoberta do Mundo*, que esta coleção das crônicas claricianas publicadas no *Jornal do Brasil* é "como achar um quilo de caviar". *Discovering the World*. In *Latin American Literature and Arts*, Spring 1994 N°48 Denville, NJ, p.99-101 p.99.
2. HAHNER, June. *Emancipating the Female. Sex: the struggle for women's Rights in Brazil, 1850-1940*. Durham and London: Duke University Press, 1990, p.187. 289p. Referências seguintes: EFS, seguido do n° da página]
3. Entre eles, Catherine MAVRIKARIS. "Femmes de chambre: du lieu de la bonne ds. *La Passion selon GH*". In: *Etudes Françaises* 25,1. p.29-37
4. LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p.31. 533p. (3a. edição). As referências seguintes terão DM seguida do número da página.

**MULHERES NO JORNAL:
CLARICE LISPECTOR, ADALGISA NERY**

Sylvia Perlingeiro Paixão (UFF/UNIRIO)

O silêncio do pó
Na boca se acomoda.
A memória herdada se
espreguiça
Forças ágeis do ser vivo
Acordam no espírito
Mortes seculares.

*Adalgisa Nery*⁴⁸

Falar da mulher jornalista é rever a sua história como uma voz ausente do espaço público até meados do século XIX, quando se alfabetizam e começam a surgir os primeiros periódicos femininos, retratando a mulher burguesa, educada, urbana e suas aspirações. Tendo por finalidade principal a educação, os jornais dirigidos por mulheres ensinavam preceitos de higiene, decoração, mas também abriam espaço às suas manifestações intelectuais. A imprensa feminina publica contos, poemas e crônicas, aceitando a colaboração vinda de todas as partes do país, muitas vezes assinada sob pseudônimo.

O primeiro jornal feminino surge no Rio de Janeiro, em 1852, sob o título sugestivo de *Jornal das Senhoras*. Seguem-se outros, como *O Belo Sexo*, *O Sexo Feminino*, *Jornal das Damas*, *Eco das Damas*, *O Direito das Damas*.

Em 1889, logo após a Proclamação da República, Francisca da Mota Diniz, diretora de *O Sexo Feminino*, muda

⁴⁸ NERY, Adalgisa. Embrião. In: *Erosão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 38.

o título do seu jornal para *O Quinze de Novembro Feminino*, numa clara alusão ao desejo de promover a liberdade dos direitos públicos da mulher. O sufrágio será amplamente divulgado a partir de então, tornando-se luta prioritária pela cidadania. Luta longa, por sinal, que só alcança êxito em nível nacional lá pelos idos de 1932.

Os jornais femininos e seus títulos sugestivos mostram o quanto a mulher estava afastada do espaço público, restrita aos domínios do privado.

Talvez por sua condição efêmera, o jornal constituiu um veículo importante no sentido de acolher e divulgar o pensamento intelectual da mulher brasileira, que via ali uma forma de aparecer menos comprometida. Afinal, o jornal de hoje é o papel de embrulho, ou o forro da cozinha amanhã, tornando suas letras meros borrões de uma história já passada, nem sempre documentada.

Muitas de nossas escritoras começaram suas carreiras de literatas através da imprensa, como é o caso de Narcisa Amália, Júlia Cortines, Amélia Bevilacqua, Maria Eugênia Celso e Mme Chrysanthème, para citar as mais antigas.

Interessa-nos agora investigar de que forma a mulher se torna colaboradora da imprensa comum e não da especificamente feminina. Façamos um pequeno corte no tempo e chegamos a 1927, quando tem início o *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*, que publica, sob a forma de brochuras, as obras de autores consagrados. Eram as mulheres, sobretudo, o público leitor do suplemento literário. Como incentivo à leitura, o jornal propunha um Concurso de Prêmios, através de cupões diários. Os prêmios consistiam em panelas, utensílios domésticos variados, o que não deixa de ser curioso, sugerindo a permanência da mulher nos domínios do lar.

A preocupação do *Jornal do Brasil* em criar um espaço cultural e não só informativo torna-se evidente com a criação, em 1956, do *Suplemento Dominical*, o mais sofisticado da época, que termina em 1962. Por suas páginas, circularam os grandes nomes da literatura brasileira, inclusive Cla-

rice Lispector, que ali publicou trechos de *A legião estrangeira* (30.09.1961) e de *A maçã no escuro* (25.03.1961).

Mais conhecida por seus romances de "leitura difícil", conforme comentários de leitores menos familiarizados com a sua linguagem metafísica, desde 1959, Clarice já colaborava na imprensa, porém assinando sob o pseudônimo de Helen Palmer a coluna Correio Feminino, no *Correio da Manhã*. No pouco espaço a ela reservado, eram divulgados conselhos de beleza, receitas culinárias, que disfarçavam nos detalhes mais corriqueiros a escritora escondida sob o disfarce de Helen Palmer: "Escrevo em jornal apenas para ganhar dinheiro", repetiria ela desde então.

A partir de 1965, Rachel de Queiroz deixa as páginas do *Jornal do Brasil*, e Clarice assume o seu lugar como cronista semanal do *Caderno B*. "Crônica eu não faço, não sei fazer. Não vivo no ambiente literário, não faço vida noturna. Vou à praia porque gosto, não tenho muitas rodas, não vou a bares. Como vou arranjar assunto para uma crônica, que é sempre um comentário de acontecimentos?", diz, num depoimento.

Gênero leve, ameno, de leitura mais fácil, a crônica traz quase sempre a interpretação de um fato conhecido por todos, investido pela subjetividade de quem comenta o assunto, dando um sabor novo ao acontecido. Com sua despreensão, a crônica quebra o monumental, o extraordinário, celebrando o cotidiano, o dia-a-dia, mostrando belezas insuspeitáveis através da argúcia, da graça e do humor de quem a escreve. Por meio desse gênero, o grande público pode ter acesso aos grandes autores, que se utilizam de uma linguagem próxima à oralidade, o que os torna mais acessíveis à leitura no ônibus, no bar, na hora do *relax*.

As crônicas de Clarice Lispector, publicadas no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973, nos permitem compreender

melhor a escritura desta que se consagrou como uma das maiores escritoras do Brasil.⁴⁹

Ao aceitar o convite do *JB* para escrever uma coluna aos sábados, Clarice Lispector sente a estranheza entre ser escritora e jornalista: “Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna, estou de algum modo me dando a conhecer”, comenta na crônica de 21 de setembro de 1968.

No aparente descompromisso de escrever crônicas para o jornal, Clarice percebe a si mesma refletida no outro, à medida que observa o mundo à sua volta, reconstituindo pela linguagem uma outra realidade investida pela sua própria subjetividade. “À medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo.”(22.06.1968).

A dificuldade em lidar com o público do jornal, bem diferente do leitor a que estava acostumada, provoca em Clarice esta dúvida constante, como e para quem escrever a coluna dos sábados. “Ainda continuo um pouco sem jeito na minha função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica.(...) o que mais interessa às pessoas? Às mulheres, digamos.”(9.09.1967).

Com a informalidade que lhe é peculiar, a crônica investe de leveza uma linguagem cuja densidade busca revelar o segredo das coisas mais simples, o cotidiano transfigurado pelo olhar de Clarice, que redescobre nas Macabéas de todo dia a luminosidade de uma presença estelar. A crônica tem esse poder, o de aprisionar o brilho fugaz de uma felicidade comezinha. Entre flanelas e vassouras, mulheres simples se transformam em personagens que se eternizam. Diversas vezes, Clarice vai tematizar a empregada doméstica e o seu fascínio através de pequenos incidentes. “Que mistério era esse:

⁴⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

falava como dona de casa, seu rosto era o de dona de casa, e no entanto estava uniformizada. Sabia do incêndio que eu sofrera, imaginava a dor que eu sentia e disse: mais vale a pena sentir dor do que não sentir nada.”(26.04.1969).

Enquanto romancista ou contista, Clarice transita no mundo da fantasia, do imaginário, escapando de se comprometer pessoalmente com seu público leitor. A preocupação em se explicar, insistindo no fato de que as histórias, embora podendo até se originar de um acontecimento real, se constroem praticamente por si mesmas no imaginário, serve de embasamento teórico para uma discussão a respeito das diferenças entre conto e crônica. “Uma Galinha foi escrito em cerca de meia hora. Haviam me encomendado uma crônica, eu estava tentando sem tentar propriamente e terminei não entregando; até que um dia notei que aquela era uma história inteiramente redonda, e senti com que amor a escrevera. Vi também que escrevera um conto e que ali estava o gosto que sempre tivera por bichos, uma das formas acessíveis de gente.”(11.10.1969).

Na verdade, a crônica constitui um texto muitas vezes difícil de ser definido, podendo se confundir com o conto ou com um texto satírico, às vezes até com a confissão, tão comum nos diários íntimos e narrativas epistolares. Diversas vezes, Clarice revela a sua dúvida entre estar ou não escrevendo esse gênero literário: “Ser cronista. Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade, eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender. Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito?”(22.06.1968).

As definições esgotam e delimitam a possibilidade do conhecimento maior, e Clarice é por excelência aquela que busca a multiplicidade dos mistérios do mundo e do ser humano, que nunca se esgotam. À medida que pensa, que procura definir ‘a coisa’, esta vai se delineando e se tornando

compreensível, porque múltipla. "Escrever para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: o leitor em relação a jornal não tem nem vontade nem tempo de se aprofundar." (2.05.70).

As crônicas de Clarice são uma forma de relacionar o *eu* com o mundo. Escritas em primeira pessoa, revelam um sujeito que por mais que se queira um mero observador do espetáculo da vida, não escapa de uma participação integral com a realidade, reconstituindo a sua história pessoal a partir do que percebe exteriormente. "Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada." (14.09.1968).

A cidade, para Clarice, não é objeto da crônica, mas um mero pretexto para falar das suas 'coisas'. As ruas do Rio de Janeiro, bem como as praias, são apenas o cenário onde irão se desenrolar os fios que tecerão seus questionamentos, seu "costurar para dentro", como ela mesma costumava definir sua maneira de escrever.

Em crônica de 9 de dezembro de 1967, escreve: "Eu vi uma coisa. Coisa mesmo. Eram dez horas da noite na praça Tiradentes e o táxi corria. Então eu vi uma rua que nunca mais vou esquecer. Não vou descrevê-la: ela é minha. Só posso dizer que estava vazia e eram dez horas da noite. Nada mais. Fui, porém, germinada."

A observação da cidade é rápida, mas desencadeia toda uma reflexão na escritora. São incontáveis as crônicas onde, de dentro do táxi, Clarice vê a cidade passar veloz do lado de fora, enquanto 'costura' para dentro as suas divagações. "Meu táxi aproximava-se do túnel que leva para o Leme ou para Copacabana, quando olhei e vi a Igreja de Santa Teresinha. Meu coração bateu mais forte: reconheci dentro da carne da alma que sentia a dor, reconheci que seria na Igreja que eu poderia encontrar refúgio." (18.01.1969).

Difícil definir as crônicas de Clarice dentro dos moldes tradicionais. O desencadear de reflexões foge daquilo que mais caracteriza esse gênero próprio ao contador de casos, que retira do cotidiano a matéria para compor, com leveza e sem compromisso, a sua crônica. Daí a dificuldade, para Clarice, em achar a forma adequada para se dirigir ao leitor do jornal, e a sua dúvida quanto ao que está escrevendo. Como ela mesma dizia, escrevia no jornal para ganhar dinheiro. Eu diria mais: a coluna do *JB* foi usada por Clarice como forma de exercitar a sua obra ficcional, que aparece constantemente, como no caso da crônica do dia 16 de setembro de 1967, "Prece para um padre", que é o monólogo de Lóri, em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, o mesmo acontecendo com "Os perfumes da terra", de 7.09.1968, ou "As três experiências", de 11.05.1968. Trechos de *Água Viva* também invadem a coluna semanal do *JB*, e a ambivalência entre o real e o ficcional termina quase compondo a autobiografia. "Já trabalhei na imprensa como profissional sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo a minha alma." (9.09.1967).

A subjetividade impera nas crônicas de Clarice, onde o factual importa menos do que o seu exercício ficcional e autobiográfico. Na coluna dos sábados, no *JB*, uma mulher se constrói e se questiona diante de si mesma e dos amigos. "Rubem, não sou cronista e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal. O que é que eu faço?" (5.06.1971).

Clarice Lispector não foi e nunca poderia ter sido uma cronista ligada ao factual. Certa vez, numa entrevista, Rubem Braga já comentava a respeito do gênero que o tornou um mestre: um bom repórter, dizia ele, acaba sendo um bom cronista.

Contemporânea e amiga de Clarice Lispector, Marina Colasanti iniciou sua carreira jornalística como repórter do *Jornal do Brasil*. Rapidamente passa a redatora, assinando juntamente com Léa Maria a coluna 'Página de verão', por

onde desfilavam os personagens-mito da cidade. A coluna 'Carioca', quase sempre assinada por Carlos Leonan e Yllen Kerr, também conta com a colaboração de Marina Colasanti que, alguns anos depois, passa a substituir Carlinhos de Oliveira na sua crônica diária do Caderno B. 'Tempo de espera', publicada em 26.11.1968, é a primeira delas. "Carlinhos vai e eu chego. Venho devagar, que ocupar lugar ainda morno do dono não é fácil".

A capital já se deslocara do Rio para Brasília desde os primeiros anos da década de 60. Mas o Rio continuava o centro cultural do país, ditando a moda e os costumes que logo eram copiados por todos. O Rio inventava, criava, mesmo a partir das suas perdas.

Em suas crônicas, Marina retrata a cidade e seus tipos mais característicos: o boêmio, os camelôs, os intelectuais da praia de Ipanema, até mesmo o menor abandonado, que viria a se tornar um dos mais graves problemas da cidade.

Em 1968, há no ar toda uma atmosfera de apreensão, de medo. Os intelectuais, pálidos bebedores do reconfortante chope gelado, espalhados pelas mesas dos bares de Ipanema, pressentem uma ameaça pior do que as calamidades trazidas com as chuvas e as enchentes de verão. O ar está carregado; no céu, nuvens escuras fazem lembrar a bomba atômica; tudo inspira medo, insegurança.

Dez de dezembro de 1968, diz Marina em sua crônica diária: "Só percebi a extensão do perigo quando, chegando em casa, a empregada me disse que a panela de pressão havia estourado. Tratava-se, sem dúvida, de mais um ato de terrorismo".

Bombas explodem pela cidade, a desconfiança é geral, todos são suspeitos, como diz na mesma crônica: "As buscas prosseguiam. Foram sucessivamente interrogados o empregado da telefônica, duas babás e a vendedora da Avon. À porta do edifício, um agente lia jornal durante 24 horas por dia, disfarçando a vigília."

Três dias depois daquela sexta-feira 13, Marina Colasanti publica 'Cena final, violência policial'. O olhar feminino sobre a situação política do país, tematizada no estouro de panelas de pressão, no interrogatório de babás e de inocentes vendedoras de produtos de beleza assume agora a linguagem universal, mostrando o ser humano acuado, ameaçado, silenciado. "Há uma urgência no ar. Escrevo na sexta para ser publicada no domingo, e o domingo me parece de repente remoto, quase improvável. É aconselhável escrever sobre tartarugas ou sobre pássaros. Mas as tartarugas recolheram a cabeça na proteção da carapaça e os pássaros voaram para paragens mais tranquilas. Sinto inúteis os assuntos permitidos".

Era 1968, e nas páginas de *Última Hora*, a coragem, a audácia e a inteligência de Adalgisa Nery faziam falta na coluna intitulada "Retrato sem Retoque", assinada diariamente pela escritora carioca desde 1953 quando passa a colaborar neste jornal. Nos artigos ali publicados, Adalgisa Nery conseguiu transformar milhares de leitores em milhares de eleitores, cidadãos que contavam com a sua escrita objetiva e direta na defesa da nação contra o imperialismo que ameaçava a indústria, a economia, a cultura nacional.

Eleita deputada pelo Partido Socialista Brasileiro, em 1960, pelo então Estado da Guanabara, Adalgisa Nery invade as páginas do jornal com seus artigos denunciando farsas tipo "Aliança para o Progresso", mostrando a lentidão na prática da reforma agrária, exigindo transformações no setor ferroviário. Nada escapa ao seu olhar atento, atraído pela sensibilidade de poeta e contista que sempre foi, embora se transforme na articulista segura e objetiva quando assinala os perigos por que passa a nação naquele momento crucial de sua história política. Adalgisa Nery não fala por falar: observa, estuda, procura dados concretos capazes de comprovar as suas idéias que brotam a partir das estatísticas, mostrando a situação do homem do campo, do movimento estudantil, fazendo uso da argumentação na defesa dos ideais da esquerda

católica, num momento em que o país vivia sob uma guerra fria. Seus artigos contundentes, publicados em livro graças à iniciativa de Ênio Silveira, estão reunidos num volume editado pela Civilização Brasileira em 1963, que traz o mesmo nome de sua coluna diária: *Retrato sem Retoque*⁵⁰.

A obra e a personalidade de Adalgisa Nery ainda não foram de todo exploradas pelos estudos acadêmicos, tornando-se urgente a revisão dessa autora que guarda preciosas revelações, inclusive no que diz respeito à literatura feminina e sua teoria.

Adalgisa Nery nasceu no Rio de Janeiro a 29 de outubro de 1905. O casamento com Ismael Nery, poeta e pintor modernista, fez com que conhecesse de perto os maiores nomes do modernismo carioca. Na sua casa, reuniam-se Anibal Machado, Álvaro Moreyra, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Manuel Bandeira, dentre outros. Ismael Nery morre em 1934 e, curiosamente, a veia artística de Adalgisa se revela em 1937, com a publicação do seu primeiro livro, de poesia, *Eu em ti*.

Uma das primeiras críticas ao seu livro é publicada em *Dom Casmurro*, assinada por E. Carrera Guerra, chamando a atenção para a subjetividade da autora: “fala muito de si mesma, eu isso... eu aquilo... porque muito se interroga. Ela fala de amor com uma coragem invulgar numa mulher”.⁵¹ No mesmo ano, a revista publica um dos seus poemas, “Último dia”,⁵² homenageando assim a nova poetisa que surgia com uma fala pessoal, impregnada do espiritualismo que viria, mais tarde, a se transformar, nas páginas do jornal, na articulista e na cronista observadora sagaz do seu tempo.

Em 1940, Adalgisa Nery se casa com Lourival Fontes, chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda do governo de Getúlio Vargas. O casamento não dura muito e,

⁵⁰ NERY, Adalgisa. *Retrato sem retoque*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

⁵¹ *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 12 maio 1938. p.6.

⁵² Idem. 28 jul. 1938. p.2.

curiosamente, repito, Adalgisa se profissionaliza como jornalista logo depois da separação, nascendo a mulher pública, política, colaboradora da *Última Hora*, deputada, que viria a ser cassada logo depois do golpe de 1964, contra o qual lutou arduamente.

Seus contos e crônicas foram publicados em *O Jornal*, *Dom Casmurro* e *O Cruzeiro*, além dos artigos de *Última Hora*. Vale a pena revê-los atentamente, notando a atualidade e a acuidade com que tratava dos temas privilegiados: “A experiência parece indicar, também, que um programa de esquerda deveria contemplar a exigência da moralização administrativa, completada pela ação sistemática de denúncia das negociatas da especulação e do enriquecimento ilícito.”⁵³

Os poemas estão em *Eu em ti* (1937), *Mulher ausente* (1940), *Ar do deserto* (1943), *As fronteiras da quarta geração* (1951) e *Erosão* (1973).

Adalgisa está aí, nas páginas dos jornais, provando que “o silêncio do pó / na boca se acomoda”, até que as “forças ágeis do ser vivo” acordem no espírito as “mortes seculares”.

⁵³ NERY, Adalgisa. *Retrato sem retoque*. RJ: 1963. p. 150.

O GROTESCO FEMININO EM SUSAM SWAN, ANGELA CARTER E JEANETTE WINTERSON

Susana Bornéo Funck (UFSC)

Vários estudos do início dos anos 90 têm buscado conciliar os interesses do feminino com a postura pós-moderna através de modelos teóricos alternativos. Judith Butler, por exemplo, em *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), propõe uma crítica radical das noções de identidade que informam a estrutura a estrutura patriarcal heterossexista. Sugere ela que se pense o gênero não como uma categoria fixa e sim como “uma repetição estilizada de atos”. A identidade de gênero, deste forma, passa a ser vista como algo arbitrário, temporário e performativo. A possibilidade de mudança reside exatamente no caráter arbitrário da relação entre os atos, na possibilidade de quebrar, alterar, deformar tal repetição, ou ainda de parodiá-la ao extremo, expondo assim a precariedade do conceito de identidade. A força política deixa de residir numa essência pré-discursiva, para se concentrar na desnaturalização e no deslocamento de práticas de significação. No capítulo intitulado “Subversive Bodily Acts”. Butler afirma que “o corpo culturalmente construído será então liberado, não para um passado ‘natural’, nem para prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais”.

Um enfoque semelhante informa o estudo de Donna HaraWay publicado em 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* propõe a ironia tanto como estratégia retórica quanto como método político. Com base na figura do *cyborg*, que ela define como uma mistura entre a imaginação e a realidade ma-

terial, Haraway sugere que uma identificação com essa criatura híbrida, sem inocência e sem marcas de gênero, pode propiciar importantes transformações históricas. Descrevendo seu mito como transgressivo e progressivo, ela propõe uma *escrita cyborg*, que define como “histórias recontadas, versões que invertem e deslocam os dualismos hierárquicos de identidade naturalizadas”.

De forma semelhante, Rosemary Hennessy em *Materialist Feminism and the Politics of Discourse* (1993) enfatiza a importância do discurso na contestação de práticas sociais e propõe a crítica ideológica como estratégia política para o feminismo. No capítulo “Feminist Standpoint, Discourse, and Authority: From Woman’s Lives to Ideology Critique”, ela sugere o exercício de uma *leitura sintomática*, definida como um esforço para tornar visível “aquilo que a ideologia hegemônica não menciona”. Ler sintomaticamente, segundo ela, significa revelar a historicidade dos textos culturais e expor os arranjos sociais abusivos que tais textos encobrem. A questão crucial do feminismo está nas histórias que contamos, na possibilidade de re-narrar-nos a nós mesmas, especialmente nossa construção como sujeito em sua especificidade histórica e em suas múltiplas diferenças.

Com efeito, conforme a teoria feminista começa a explorar questões como a de identidade de gênero e a contestar a utilização da experiência vivida enquanto base política, a ficção produzida por mulheres passa a contemplar um novo conceito de representação, baseado na excentricidade e no espetáculo, com ênfase no caráter performativo da identidade de gênero e na provisionalidade das noções de feminino e masculino. Na verdade, tais mudanças já podem ser percebidas em alguns romances da década de 80, como em *The Biggest Modern Woman of World* (1983) da canadense Susan Swan e em *Nights at the Circus* (1984) e *Sexing the Cherry* (1989)

das inglesas Angela Carter e Jeanette Winterson respectivamente.

As protagonistas destes romances são mulheres enormes e expansivas, cuja excentricidades propicia uma des-re-construção do feminino da narrativa tradicional. Através da utilização da narrativa grotesca, com sua ênfase nas formas transgressoras, as autoras contribuem para o projeto político feminista conforme descrito por Butler, Haraway e Hennessy.

**PASSAGEIRAS DO ESPANTO:
UM OLHAR FEMININO SOBRE TRÊS
CONTISTAS DO ESPÍRITO SANTO**

Virgínia Coeli Passos de Albuquerque
(Mestranda UFES)

MAPEANDO AS LINHAS...

Na crítica feminista francesa, a busca de identidade da mulher no espaço privilegiado da Literatura e de sua ciência emerge com a questão da “alteridade”. Foucault, Barthes, Derrida, Deleuze e Kristeva introduziram como temas centrais no espaço acadêmico as idéias de marginalidade, alteridade e diferença, com a discussão sobre o descentramento do sujeito. Propõe-se, a partir de então, o afastamento de qualquer perspectiva essencialista ou ontológica, para privilegiar a categoria de *mulher*, dentro de uma abordagem teórica e metodológica. Por outro lado, a corrente anglo-saxônica da crítica feminista vê a questão como possibilidade de resgatar os trabalhos de mulheres que de alguma forma foram silenciados ou excluídos da história literária, seja na sua temática, seja porque o domínio masculino é o que imperava nos meios acadêmicos.

Os contos de *Linhas paralelas*, de Wanda Sily, *Olhos de espanto*, de Regina Herkenhoff Coelho, e *Corações de Cristal ou a vida secreta das enceradeiras*, de Bernadette Lyra, são meu desafio para exercer uma crítica que não recusará sua origem: minha condição de mulher, que não excluirá, no entanto, outras possibilidades de leituras que poderão surgir, seja pela voz crítica masculina, seja por outras vozes femininas.

Outra questão teórica que me pareceu fulcral no momento da leitura desses contos encontra-se na condição do sujeito histórico e empírico que escreve seus textos: a autoria.

Com Barthes e Foucault, registra-se a *morte do autor* para que nasça o leitor. Ora, se quero, dentro da minha condição feminina, estudar a categoria de *mulher* nos textos literários, não posso negar o nível da *enunciação*, como estratégia política de defesa do meu ponto de vista, deslocando, porém, essa questão para a representação de personagens, sem desconsiderar as hipostasias que a circundam. Embora sem buscar nos textos sua autora (ou a biografia da autora) para explicar sua produção, espero verificar as diferenças de escritura entre as três contistas dentro da polêmica que se instaura no *território selvagem da crítica*, como diria Elaine Showalter.⁵⁴

PASSEANDO NAS LINHAS PARALELAS COM "OLHOS DE ESPANTO"...

Os contos de Wanda Sily são recorrentes na temática. O trem de ferro percorre essas linhas em que seus passageiros ora são personagens que observam, ora são observados. A enunciação em primeira pessoa (a voz do narrador) também varia: em alguns contos o personagem é um narrador feminino, em outros é masculino. Há ainda aqueles cujo narrador se mantém distanciado sem que se possa identificá-lo a categoria de gênero. Nos limites deste estudo, selecionei os textos que trabalham com personagens femininos enquanto narradores e narrados.

Nos contos *Uma estação chamada Esperança*, *Viagem sem volta* e *Estação Liberdade*⁵⁵, o personagem é uma

⁵⁴ Elaine Showalter escreveu o ensaio *A crítica feminista no território selvagem*, traduzido por Heloísa Buarque de Holanda. Por *território selvagem da crítica* entenda-se as teorias de domínio exclusivamente masculino, revisionistas dos erros e pecados do passado. A crítica feminista, além de ter-se iniciado com a revisão teórica dos discursos tradicionais, encontra-se no território selvagem que é a própria crítica. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. RJ: Rocco, 1994. p.23-57.

⁵⁵ SILY, Wanda. *Linhas paralelas*. Todas as citações deste texto foram extraídas da edição listada nas referências bibliográficas e virão assi-

mulher *fugitiva* do marido. No primeiro, ela própria narra sua fuga para ir ao encontro de Luciano, *essa incógnita, o desconhecido atraindo com seu mistério, o futuro ainda não escrito* (WS, p. 15); liberdade/sonho, pois o personagem reduz seu futuro a um sonho. Personagem medroso, aterrorizado pela presença do marido, oprimido pela *prisão sem grades de um casamento infeliz*, essa mulher não quer identidade; pelo contrário, seu projeto de vida passa pela anulação de si mesma: *porque dentro desse trem não somos ninguém, eu não sou ninguém, um hífen entre duas vidas — o antes é Valério, ou foi Valério, (...); o depois é Luciano* (WS, p. 15). Não há rito de passagem, embora o personagem considere como travessia essa viagem. No entanto, ela não vai em direção à outra mulher que romperia com consciência sua opressão. Ela apenas vê no espelho a *mesma mulher*, num pano de fundo que funciona como o arcabouço patriarcal da qual não conseguirá se libertar. Em *Viagem sem volta* a enunciação em terceira pessoa distancia o narrador, que revela como acontece a fuga do personagem: *Aí Luciano, uma pessoa que ela nem sequer reparava que existia, se aproximou dela um dia* (WS, p. 34). O convite para a fuga provoca o espanto do personagem (e o meu). Aí nesse ponto questiono se o personagem realmente teve a consciência de mudança, uma vez que sua fuga como única saída foi vislumbrada através do convite de outro homem. O sentimento de pena move o homem que vai salvar a “mocinha” das garras do malvado marido. A estrutura patriarcal revela-se sobredeterminante para manter a mulher submissa, incapaz de andar sobre seus próprios pés. É assim representada também a mulher no conto *Estação Liberdade*, quando finalmente o casal fugitivo chega ao ponto final de sua viagem. A mulher *“olha para os lados a todo instante, parece uma pessoa assustada, com medo de alguma coisa* (WS, p. 70), submissa à vontade do *outro*, que é o *mesmo*.

naladas no texto pelo(s) respectivo(s) número(s) da(s) página(s) a que se referem, entre parênteses, logo após o trecho citado.

A realização estética de Wanda Sily, após essa breve análise de alguns de seus contos, situa-se ainda no meio de uma tradição literária que localiza a mulher no interior de uma cultura agonizante que a coloca à margem, sem fala, sem ressonância que não seja pela voz do padrão dominante.

MIRANDO COM "OLHOS DE ESPANTO" OUTRAS LINHAS PARALELAS...

Nos contos curtos de Regina Herkenhoff Coelho, a enunciação ocorre sempre em terceira pessoa. O critério de seleção dos contos estudados será o mesmo aplicado aos contos de Wanda Sily: privilegiarei aqueles que representam a mulher, na temática do casamento, associando-a agora com o elemento literário aí observado: o humor. O conto *Dona de casa*⁵⁶, que a partir do título sugere o lugar comum destinado à mulher, é irreverente. Descrevendo a incompetência do personagem nos mínimos serviços domésticos, eis que o marido chega ao seu limite: *Ela levou um pequeno susto com o barulho da cabeça dele explodindo, feito um balão de festa infantil. / Com sincera preocupação, começou a catar os cacos, sabendo o quanto ele detestava coisas espalhadas no chão* (RHC, p. 10). O personagem não se dá conta do que é capaz de provocar no outro, impassível diante da própria incompetência. Há uma espécie de negação da realidade como algo refinado e elevado, de onde se pode olhar para as ansiedades normais do ser humano com certo despreendimento altivo e estóico.⁵⁷ O humor, como mecanismo de defesa face às ansiedades e angústias humanas (e, no nosso caso, da mulher) tem a função de afrouxamento dos tabus interiorizados na

⁵⁶ COELHO, Regina Herkenhoff. *Olhos de espanto*. Todas as citações deste texto foram extraídas da edição listada nas referências bibliográficas e virão assinaladas no texto pelo(s) respectivo(s) número(s) da(s) página(s) a que se referem, entre parênteses, logo após o trecho citado.

⁵⁷ MENEZES, Eduardo Diatay B. de. "O riso, o cômico e o lúdico". *Revista de Cultura Vozes*, v. LXVIII. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 7-8.

mente do indivíduo, como fator social contra a repressão, visto que esse tipo de simbolismo permite reduzir o sentimento de culpa (aqui a mulher não se sente culpada pelo estouro da cabeça do homem, mas recolhe os cacos para não desapontá-lo).

Também no conto *Questão de sorte*, cujo título é uma alusão ao casamento (pela voz popular *ser feliz no casamento é uma questão de sorte* ou *casamento é loteria*) o narrador diverte-se (e nos diverte) quando inverte as posições: da mulher-objeto ao homem-objeto. Todo o conto se constrói com sintagmas do tipo *ganhou o marido na rifa, marido em bom estado, "será que vendo ou fico com ele", um marido que a senhora anunciou, era um marido perfeito* (RHC, p. 49). O próprio personagem que ganha um marido se dá conta do humor: — *Já foi vendido, sinto muito — ela dizia, segurando o riso* (RHC, p. 49). Esse conto é autenticamente cômico: seu conteúdo ideológico é uma sátira à expectativa da mulher pelo casamento.

Do ponto de vista que tenho adotado para verificar a representação da mulher como personagem, Regina Herkenhoff Coelho consegue utilizar a comicidade como técnica contra-ideológica de reversão de valores. Seu texto apresenta tensão entre um sistema literário de idealização da mulher e a recorrência do humor como traço de sua escritura comprometida com outra mirada da mulher em nossa sociedade. Regina consegue, a meu ver, mais do que Wanda Sily, representar ficcionalmente a mulher com um misto de denúncia do papel social que lhe é dado e de riso feminino desse papel, falando de dentro de uma situação com a qual quer romper a todo custo, com um pé na sociedade e outro na literatura, *linhas paralelas* no seu texto.

ENCERANDO O ASSOALHO SECRETAMENTE...

Até agora não tenho postulado uma escritura feminina, visto que neste momento não pretendo entrar nessa questão. No entanto, há estudos, principalmente na crítica feminis-

ta francesa, que defendem a ruptura verbal com a ditadura do discurso patriarcal através de um lingüismo revolucionário, cujo problema central é a busca e o uso de uma linguagem apropriada para a mulher. Essas teorias são essencialmente psicanalíticas. No âmbito deste texto, tenho procurado desenvolver um trabalho interpretativo sem qualquer ambição de defender univocamente um método teórico de abordagem do texto literário.

Ainda sob essa ótica, entro no texto de Bernadette Lyra, tarefa que se me apresenta cheia de dificuldades, uma vez que a densidade dos contos de *Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras* abre um leque de possíveis leituras sobre a representação da mulher. Para vencer esses obstáculos, continuarei privilegiando a temática, incidindo sobre as relações da mulher com o *outro*, seja no âmbito da família, seja no contexto da sociedade, articulando o tema com outro elemento literário observado nos contos, qual seja o erotismo. Assim como o humor, o erotismo, lembrando Luíza Lobo, é um dos meios utilizados na Literatura para que a mulher exprima suas experiências cotidianas e revele a natureza dos sentimentos femininos recalcados.⁵⁸

O tema da impotência masculina é abordado no conto *Lã de vidro*.⁵⁹ O conto é, ao mesmo tempo, uma sátira à arrogância sexual masculina, tão presente em nossa sociedade, e uma forma simbólica de romper com essa tradição. Trabalhado sob a forma de perguntas e respostas, onde quem responde é uma mulher, o conto ressalta a jactância sexual:

⁵⁸ LOBO, Luíza. "Dez anos de literatura feminina brasileira". In: _____. *Crítica sem juízo*. p. 55.

⁵⁹ LYRA, Bernadette. *Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras*. Todas as citações deste texto foram extraídas da edição listada nas referências bibliográficas e virão assinaladas no texto pelo(s) número(s) da(s) página(s) a que se referem, entre parênteses, logo após o trecho citado.

R: Em primeiro lugar despe a sunga. Teve uma ereção. Se examina ao espelho. Em seguida pega uma dessas regüinhas baratas, de plástico. Mede o pau e faz cara de nojo. Toda sua alegria se esvai. (...) Uns doze centímetros, mais ou menos. (...) P: Qual a expressão do homem? R: (...) A face desse homem revela que seu coração está queimando de dor. Ele é o centro de um redemoinho (...) (BL, p. 66).

Vê-se que o narrador trata com extremismo debochado a problemática falocêntrica da nossa sociedade. Por outro lado, nesse mesmo conto, retrata a fragilidade da imagem da mulher no comentário expresso pelo personagem feminino: *R: [o corpo] acaba na parte inferior do pescoço. (...) [a cabeça] não tem a menor importância. Ela tem um traseiro capaz de vender qualquer marca de refrigerante* (BL, p. 67). Se o homem recebe a severa crítica do narrador na arquetípica vaidade sexual que perpassou todo o sistema literário ocidental⁶⁰, também a mulher não escapa à dicção humorada no conto, metonimicamente representada pelo traseiro avantajado, estereótipo que faria tremer o fervor feminista. O humor, porém, aliado ao erotismo, promove a esperada transgressão literária que representa a mulher rindo de si mesma (e do homem também). Ainda nesse conto, a homossexualidade feminina é aludida na última parte da entrevista, quando a mulher responde a uma pergunta sobre seu relacionamento com alguém do próprio sexo: *R: Nós nos damos extremamente bem. Exceto talvez por essa fixação em Obs. Porém isso não atinge nossa verdade íntima* (BL, p. 67). Alusão ao pequeno tamanho do órgão genital masculino? Ou ainda o olhar feminino dentro do sistema falocêntrico da sexualidade? De qualquer forma, a representação da entrevista no espaço textual da ficção indica que a escritora, sem estar centrada na perspecti-

⁶⁰ PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. SP: Companhia das Letras, 1990. p. 16

va feminista, orienta o leitor para uma reflexão crítica dos papéis sexuais masculino e feminino na atualidade.

É no conto *Nossos comerciais, por favor* que vai compartilhar, ao lado do humor e do erotismo, outro elemento estético tão ao gosto de nossos modernistas: a antropofagia. O personagem narrador é uma mulher que mora sozinha. O insólito desfecho da narrativa sugere o antropofagismo: após o encontro com um jovem de rosto imberbe e calça Lee puída, a narradora oferece seu desjejum à vizinha: *Olá, é servida? — respondi eu chupando uma tibia* (BL, p. 64). Canibalismo às avessas, não é mais a mulher o objeto de caça e devoramento⁶¹. Eis uma verdadeira transgressão dos moldes tradicionais de nossas letras. Dentro da mulher que encera seu quarto-e-sala, usa bobs no cabelo e meias de nylon, existe uma Esfinge devoradora, cônica de seu enigma ainda por decifrar...

Referências Bibliográficas

- COELHO, Regina Herkenhoff. *Olhos de espanto*. Vitória: DEC/UFES/SPDC, 1993.
- LOBO, Luíza. *Crítica sem juízo: ensaios*. RJ: Francisco Alves, 1993.
- LYRA, Bernadette. *Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras*. RJ: José Olympio, 1984.
- MENEZES, Eduardo Diatay B. de. "O riso, o cômico e o lúdico". *Revista de Cultura Vozes*, v. LXVIII. Petrópolis: Vozes, 1974.
- PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. SP: Companhia das Letras, 1990.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. 4. ed. RJ: Rocco, 1993.
- SILY, Wanda. *Linhas paralelas*. Vitória: UFES/SPDC, 1993.
- SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminista no território selvagem". Trad. Heloísa Buarque de Holanda. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*. RJ: Rocco, 1994.

⁶¹ Vide o trabalho de SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Da mulher para ser vista à mulher para ser comida". In: _____. *O canibalismo amoroso*. 4. ed. RJ: Rocco, 1993. p. 23-25.

A VIOLETA: ESCRITOS E COLABORADORES

Yasmin Jamil Nadaf (UFMT)

Quando se fala em imprensa periódica feminina em Mato Grosso no século XX, praticamente se fala em *A Violeta*, a única revista do gênero impressa na região, neste período. Lembramos aqui, que no século XIX, por volta do ano de 1897, um grupo de mulheres matogrossenses fez circular o jornal *O Jasmin* que também se dedicava aos “interesses das senhoras”. Porém, a impossibilidade de localizarmos seus exemplares, até a presente data, nos permite apenas afirmar, com base nos dados extraídos de outros periódicos da época, que o mesmo atuou numa linha de emancipação feminina e educativa, e que foi dirigido por uma mulher, Leonor Galvão, não sendo possível o repasse de maiores informações a seu respeito.

A Violeta surgiu em Cuiabá, em dezembro de 1916. Foi uma revista criada, organizada e dirigida pelas mulheres de Mato Grosso, e pensada para elas, constituindo-se, assim, uma imprensa legitimadamente feminina. Seu aparecimento se deve a um grupo de jovens normalistas da “Escola Normal de Mato Grosso”, ligado a algumas senhoras e senhoritas simpaticizantes da cultura, que instalaram, em novembro do mesmo ano, o Grêmio Literário “Júlia Lopes” para cultivo das “letras femininas e patricias”, criando para divulgação a revista.

A revista do Grêmio Literário “Júlia Lopes” atravessou décadas, circulando mensalmente (1º foi bimensal — de 1916 a 1920), e possivelmente desapareceu em 1950 (o último exemplar localizado em nosso levantamento, data de 31 de março de 1950). O ecletismo marca a sua trajetória — variou na fachada, em cores e diagramações; no número de páginas, de 08 a 32; na direção, teve 04 redatoras, Maria Dimpina,

Bernardina Rich, Mariana Póvoas e Benilde Moura; na composição de seus escritos, publicando contos, poemas, cartas, discursos, preceitos, artigos jornalísticos, etc.; e na expressão de seu pensamento, ora conservador e ora de progresso.

A Violeta foi heterogênea também na participação de seus colaboradores. Escritoras e escritores matogrossenses, de outros Estados e do estrangeiro deram sua contribuição por vezes efetiva, por outras esporádica, a ela. Vejamos.

Constam da relação das escritoras matogrossenses de participação assinalada em *A Violeta* os nomes de Amélia de Arruda Lobo, Ana Luiza Prado, Antídia Alves Coutinho, Benilde Moura, Maria Dimpina, Maria Ponce de Arruda e Maria Santos Costa. Ao lado dessas escritoras, cabe-nos também citar o nome de Constança Paes de Barros, Guilhermina de Figueiredo, Maria Alzira Alderet e Tereza Lobo, cuja participação na revista, apesar de efêmera, foi de grande valor. Estas e outras mulheres de Mato Grosso que colaboraram em *A Violeta*, exerceram, em sua maioria, a função do magistério e residiram nos mais variados pólos do Estado — Cuiabá, Campo Grande, hoje Capital de Mato Grosso do Sul, Corumbá, Araguaiana, Três Lagoas, etc. Muitas fizeram nessa revista a sua estréia nas letras, e se fixaram, através dela, na carreira jornalística e literária.

Como dissemos, *A Violeta* não limitou suas páginas apenas as escritoras matogrossenses. Autores de reconhecido valor literário dentro da historiografia regional também deram a ela a sua contribuição. Destes registramos os nomes de Dom Aquino Correa, José de Mesquita, Lamartine Mendes, Otávio Cunha, e Raimundo Maranhão Aires, entre outros. Este último escritor, por exemplo, teve a façanha de fundar e dirigir o periódico literário *Novo Mundo*, da “Associação de Intercâmbio Cultural de Guiratinga”, na década de 40, que, segundo um dos seus redatores, o escritor João Antônio Neto, além de publicar seus textos em português, espanhol, francês, inglês, italiano, alemão e esperanto, cobriu 77 países, da China

à Índia, de Goa à Noroega, extendendo-se, na América, da Argentina ao Canadá.

De outras regiões do País, *A Violeta*, recebeu também colaborações. Desse grupo fizeram parte os escritores Júlia Lopes de Almeida e seu esposo Filinto, Floriano de Lemos, Júlia Cortines, Iveta Cunha Ribeiro, Elóra Póssolo Chaoul, Ibrantina Cardona, Gilka Machado, Jonatas Serrano, do Rio de Janeiro; Adalzira Bittencourt e Amália Cagnoto, de São Paulo; Lola de Oliveira e sua mãe Andradina, Alzira Freitas Taques, Hecilda Clark, Estela Brum e Átila Guterres Casses, do Rio Grande do Sul; Conde de Afonso Celso e Augusto Lima, de Minas Gerais; Domingos Félix de Souza, de Goiás; Augusto dos Anjos, da Paraíba; Coelho Neto, do Maranhão; Rosália Sandoval, de Alagoas, e Hermes Fontes, de Sergipe. Com muitos deles as redatoras de *A Violeta* trocaram correspondências e matérias literárias, chegando a publicar uma produção "Inédita" de alguns desses escritores, em suas páginas. E, para alargar ainda mais as suas fronteiras e fortalecer o seu intercâmbio cultural, a revista do Grêmio Literário "Júlia Lopes" publicou por certo período (1925 a 1929), uma página poética exclusiva a escritores latino-americanos, intitulada "Página Americana". Nela imprimiram-se produções de Rubem Dario, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Amado Nervo, Adolfo Becquer, Ricardo Rojas, e outros.

À exemplo da imprensa feminina que se publicou em outras cidades brasileiras, *A Violeta* de Mato Grosso variou também em seus temas. Não falou só de flores às quais nos remete o seu título de batismo. Tampouco só da literatura se ocupou, o que nos impossibilita enquadrá-la numa linha de periódicos exclusivamente literários. Seus assuntos se estenderam a política, a história, ao feminismo, a moda para a mulher, a culinária, a campanhas educativas, de higiene e de saúde, a registros da sociedade matogrossense, etc. Seu ecletismo temático foi tamanho que levou a revista à ambiguidade: de um lado o individualismo, o amor subjetivo, o culto à beleza da natureza, as flores, o luar, o pôr-do-sol, e de outro,

o desejo de solidariedade, o amor à pátria, as lutas pelo progresso da região de Mato Grosso e pela educação e profissionalização da mulher. Isolou-se do real com signos como o da flor, e ao mesmo tempo dele se aproximou quando falou do Progresso, da Civilização e da Modernidade, que englobam a cultura, a educação, o saneamento, a comunicação, o transporte, a saúde, a realidade circundante.

Na impossibilidade de expormos, aqui, todos os assuntos presentes em suas páginas, selecionamos alguns de maior incidência para uma rápida apresentação da riqueza de conteúdo que a revista oferece.

No que diz respeito a mulher, por exemplo, *A Violeta* lutou pelo seu direito à educação, ao voto, ao acesso a empregos públicos, diurnos e noturnos, ao seu engajamento na política e outras áreas. Para fortalecimento a essas campanhas a revista chegou a publicar o programa da “União de Classes Femininas do Brasil”, os fins da “Federação Brasileira pelo Progresso Feminino”, o estatuto da “União de Funcionárias Públicas” entre outros, demonstrando perfeita sintonia com o Movimento Feminista Nacional desencadeado nas primeiras décadas do século XX.

Nas lutas pelo Progresso de Mato Grosso, a revista deu ênfase a construção de uma Estrada de Ferro para o Norte do Estado. Publicou, por diversas vezes, que somente a locomotiva resolveria os principais problemas da região — a indústria, o povoamento do solo, a agricultura e o comércio. Outras preocupações com o sistema de comunicação em Mato Grosso, tais como a viabilização de estradas de rodagem, o incremento nos setores aéreo e fluvial, a demanda do transporte urbano coletivo e a instalação de linhas postais e telegráficas, também surgiram em suas páginas.

A linha ideológica progressista de *A Violeta* se ocupou ainda da publicação de uma vasta produção preocupada com a urbanização, o saneamento, o mercado imobiliário, a expansão da agricultura, indústria e comércio, a instalação e rees-

truturação de escolas e postos de saúde e a colonização para Mato Grosso.

Na área da saúde os seus artigos deram destaque para o saneamento para a cidade de Cuiabá, para a correta alimentação e para os cuidados que devem ser dispensados com a tuberculose, a febre tifóide, bem como preocupações médicas com relação as crianças e recém-nascidos.

Seus textos sobre a história registraram, somente para exemplificar, a fundação das cidades de Cuiabá e de Campo Grande, a "Queda da Bastilha", a "Guerra do Paraguai", a "Batalha do Riachuelo", a "Retomada de Corumbá", "O Combate do Alegre", e a "Abolição", a "Independência" e "Proclamação da República" no Brasil. E, seus textos cívicos censuraram as guerras, narraram episódios da 1ª e 2ª Guerra Mundiais, clamaram o amor à Pátria e a necessidade de defesa do solo, descreveram o perfil de heróis e heroínas nacionais como José Bonifácio, Deodoro da Fonseca, Maria Quitéria de Jesus e Soror Joana Angélica, numa demonstração evidente da preocupação com a construção de um sentimento nacionalista por parte dos colaboradores.

No tocante ao assistencialismo, *A Violeta* se ocupou em escrever sobre a importância do desenvolvimento de ações em benefício dos hospitais e igrejas da região. Lutou também pela construção de abrigos para velhos, crianças e leprosos desamparados; e desencadeou campanhas para obtenção de fundos para a Cruz Vermelha Portuguesa, em 1917, e a Cruz Vermelha Polonesa, em 1942.

A revista do Grêmio Literário "Júlia Lopes" divulgou, ainda, de forma permanente e eficaz, a vida social da região. Numa seção denominada "Noticiário" publicou informes rápidos concernentes a sociedade matogrossense (casamentos, saraus, falecimentos, etc.), lançamento de livros, fundação de estabelecimentos comerciais e industriais, aparecimento de jornais, instalação de clubes e sindicatos diversos, realização de conferências, etc.

Em suas páginas também foram impressas fotos e propagandas diversas, sobressaindo-se fotos de políticos, das sócias do Grêmio "Júlia Lopes" e da cidade de Cuiabá; e propagandas de estabelecimentos comerciais e industriais, de medicamentos e de profissionais liberais.

Quando a produção literária, *A Violeta* seguiu os cânones do Movimento Romântico. Ocupou-se em difundir largamente uma produção voltada para o amor, a pátria, a natureza expressiva, a religião, como fé e valor espiritual, a morte, a noite, o luar, as flores, o desejo de evasão, a valorização da história, do passado nacional e da vida simples, em natureza, o anseio de progresso e a preocupação social, aliados a um estado de espírito ora melancólico e pessimista, ora terno e singelo, tal como o fizeram os nossos escritores do Romantismo. Nesta escrita houve a utilização de uma linguagem metafórica, romântica e melodiosa, adequada às efusões do sentimento.

Assim, a revista apresentou-se também eclética quanto ao estilo. De um lado o discurso literário e de outro o discurso direto, coloquial, na produção jornalística, ambos difundidos simultaneamente.

Em linhas gerais este é o esboço que se pode traçar referente a escrita e colaboradores de *A Violeta*. Ao historiador interessado a uma leitura mais vertical de suas páginas informamos que por certo nela há de encontrar, somado a esse perfil que tentamos esboçar rapidamente a seu respeito, elementos para rastrear a vida literária em Mato Grosso, na 1ª metade deste século; re-escrever a história literária matogrossense e brasileira e recuperar uma parte da história intelectual da mulher no Brasil.

Referências Bibliográficas

- A Violeta* (publicação do Grêmio Literário "Júlia Lopes"). Cuiabá-MT, n. 1 a 333, dezembro de 1916 a março de 1950.
- NADAF, Yasmin Jamil. *Sob o Signo de Uma Flor* — Estudo da revista *A Violeta*, publicação do Grêmio Literário "Júlia Lopes" - 1916 a 1950. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1993 (527p.).

O ROMANCE FEMININO NO BRASIL — SÉCULO XIX

Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC)

Começo o presente trabalho com uma série de interrogações, de dúvidas, que são ao mesmo tempo as premissas deste artigo. O meu objetivo era muitíssimo ambicioso. Eu queria escrever a história do romance feminino no Brasil e isto para um congresso da ANPOLL não é somente ambicioso, é um objetivo que tende ao desvairado... E, partindo dessa finalidade, a primeira coisa que fiz foi por-me em campo e telefonar para os quatro cantos do Brasil, também para a Biblioteca do Congresso, via Internet, sebos e antiquários, bibliotecas públicas e particulares, bibliotecários e bibliófilos.

Como vocês sabem, o maior problema para esse tipo de estudo é o encontro do material, livros, revistas, jornais. Se já existem as menções em livros como o de Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes, que relaciona 99 nomes de escritoras e suas obras, — não esquecendo dos dicionários de época —, ainda assim os textos não são mais encontráveis. Li tudo o que pude encontrar, o que se disse a respeito, procurei ter acesso a quase todos os livros de crítica que trataram das mulheres do século XIX. E, hoje, depois de toda essa aventura, sinto-me um tanto decepcionada e um tanto carente de recursos, para relatar a vocês afinal a grande história que não houve... Pois, mesmo que elas tenham tentado, tenham escrito e tenham fundado jornais e revistas, tenham escrito poemas, artigos, diários, cartas, romances, contos e crônicas, a grande história do romance feminino no Brasil, não aconteceu. E tentarei explicar-lhes o porquê!

Relendo o cânone, vemos que há uma quantidade importantíssima de nomes de escritores homens já esquecidos;

descobre-se na vala comum, um número expressivo de mulheres escritoras mesmo que em número bem menor do que o dos homens.

Pode-se concluir que só permanecem os melhores, os realmente bons? E esse melhor é em que sentido? somente o estético classifica?

Mesmo na história do romance escrito por autores homens, ainda há muito resgate a ser feito. Como exemplo, cito o livro de Joaquim de Macedo, *Memórias do sobrinho de meu tio*, importante texto do autor, resgatado por Flora Süssekind, recentemente editado. Porém, é na nossa seara, do romance feminino, em que reside o maior silêncio e os maiores problemas.

Repugna-me usar a expressão romance feminino porque carregada de outras conotações, entre as quais, destacam-se os adjetivos "piegas e sentimental". E o menosprezo acompanha, até hoje, essa produção do século XIX. O maior problema para um estudo do romance feminino dessa época residindo, como já o disse acima, no encontro dos textos, assim sendo, o corpus de meu trabalho é necessariamente pequeno e medíocre. Mas, gostaria de dar uma visão *geral* do romance feminino brasileiro desde as pioneiras até Júlia Lopes de Almeida, na virada do século.

Para o estudo do romance feminino no Brasil oitocentista, não podemos cair na classificação estética. Se assim o fizermos, estaremos "roubadas", porque a maioria das escritoras brasileiras do século XIX, escritoras de um livro só (publicado, claro), não entrará nessa classificação, será desqualificada e, dessa forma, desaparecerá para sempre. E, seguindo nessa classificação por originalidade e valor estético, cairemos na lista de Harold Bloom. Segundo ele, *toda originalidade literária forte se torna canônica*. Seus critérios são, pois, seletivos e elitistas, de certo modo.

Acredito que, se tivéssemos, no Brasil do século XIX, a mesma tradição literária de um país como a Inglaterra, (e isso, sem complexos de colonizada...), que pode ter na

truturação de escolas e postos de saúde e a colonização para Mato Grosso.

Na área da saúde os seus artigos deram destaque para o saneamento para a cidade de Cuiabá, para a correta alimentação e para os cuidados que devem ser dispensados com a tuberculose, a febre tifóide, bem como preocupações médicas com relação as crianças e recém-nascidos.

Seus textos sobre a história registraram, somente para exemplificar, a fundação das cidades de Cuiabá e de Campo Grande, a "Queda da Bastilha", a "Guerra do Paraguai", a "Batalha do Riachuelo", a "Retomada de Corumbá", "O Combate do Alegre", e a "Abolição", a "Independência" e "Proclamação da República" no Brasil. E, seus textos cívicos censuraram as guerras, narraram episódios da 1ª e 2ª Guerra Mundiais, clamaram o amor à Pátria e a necessidade de defesa do solo, descreveram o perfil de heróis e heroínas nacionais como José Bonifácio, Deodoro da Fonseca, Maria Quitéria de Jesus e Soror Joana Angélica, numa demonstração evidente da preocupação com a construção de um sentimento nacionalista por parte dos colaboradores.

No tocante ao assistencialismo, *A Violeta* se ocupou em escrever sobre a importância do desenvolvimento de ações em benefício dos hospitais e igrejas da região. Lutou também pela construção de abrigos para velhos, crianças e leprosos desamparados; e desencadeou campanhas para obtenção de fundos para a Cruz Vermelha Portuguesa, em 1917, e a Cruz Vermelha Polonesa, em 1942.

A revista do Grêmio Literário "Júlia Lopes" divulgou, ainda, de forma permanente e eficaz, a vida social da região. Numa seção denominada "Noticiário" publicou informes rápidos concernentes a sociedade matogrossense (casamentos, saraus, falecimentos, etc.), lançamento de livros, fundação de estabelecimentos comerciais e industriais, aparecimento de jornais, instalação de clubes e sindicatos diversos, realização de conferências, etc.

Em suas páginas também foram impressas fotos e propagandas diversas, sobressaindo-se fotos de políticos, das sócias do Grêmio "Júlia Lopes" e da cidade de Cuiabá; e propagandas de estabelecimentos comerciais e industriais, de medicamentos e de profissionais liberais.

Quando a produção literária, *A Violeta* seguiu os cânones do Movimento Romântico. Ocupou-se em difundir largamente uma produção voltada para o amor, a pátria, a natureza expressiva, a religião, como fé e valor espiritual, a morte, a noite, o luar, as flores, o desejo de evasão, a valorização da história, do passado nacional e da vida simples, em natureza, o anseio de progresso e a preocupação social, aliados a um estado de espírito ora melancólico e pessimista, ora terno e singelo, tal como o fizeram os nossos escritores do Romantismo. Nesta escrita houve a utilização de uma linguagem metafórica, romântica e melodiosa, adequada às efusões do sentimento.

Assim, a revista apresentou-se também eclética quanto ao estilo. De um lado o discurso literário e de outro o discurso direto, coloquial, na produção jornalística, ambos difundidos simultaneamente.

Em linhas gerais este é o esboço que se pode traçar referente a escrita e colaboradores de *A Violeta*. Ao historiador interessado a uma leitura mais vertical de suas páginas informamos que por certo nela há de encontrar, somado a esse perfil que tentamos esboçar rapidamente a seu respeito, elementos para rastrear a vida literária em Mato Grosso, na 1ª metade deste século; re-escrever a história literária matogrossense e brasileira e recuperar uma parte da história intelectual da mulher no Brasil.

Referências Bibliográficas

- A Violeta* (publicação do Grêmio Literário "Júlia Lopes"). Cuiabá-MT, n. 1 a 333, dezembro de 1916 a março de 1950.
- NADAF, Yasmin Jamil. *Sob o Signo de Uma Flor* — Estudo da revista *A Violeta*, publicação do Grêmio Literário "Júlia Lopes" - 1916 a 1950. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1993 (527p.).

O ROMANCE FEMININO NO BRASIL — SÉCULO XIX

Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC)

Começo o presente trabalho com uma série de interrogações, de dúvidas, que são ao mesmo tempo as premissas deste artigo. O meu objetivo era muitíssimo ambicioso. Eu queria escrever a história do romance feminino no Brasil e isto para um congresso da ANPOLL não é somente ambicioso, é um objetivo que tende ao desvairado... E, partindo dessa finalidade, a primeira coisa que fiz foi por-me em campo e telefonar para os quatro cantos do Brasil, também para a Biblioteca do Congresso, via Internet, sebos e antiquários, bibliotecas públicas e particulares, bibliotecários e bibliófilos.

Como vocês sabem, o maior problema para esse tipo de estudo é o encontro do material, livros, revistas, jornais. Se já existem as menções em livros como o de Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes, que relaciona 99 nomes de escritoras e suas obras, — não esquecendo dos dicionários de época —, ainda assim os textos não são mais encontráveis. Li tudo o que pude encontrar, o que se disse a respeito, procurei ter acesso a quase todos os livros de crítica que trataram das mulheres do século XIX. E, hoje, depois de toda essa aventura, sinto-me um tanto decepcionada e um tanto carente de recursos, para relatar a vocês afinal a grande história que não houve... Pois, mesmo que elas tenham tentado, tenham escrito e tenham fundado jornais e revistas, tenham escrito poemas, artigos, diários, cartas, romances, contos e crônicas, a grande história do romance feminino no Brasil, não aconteceu. E tentarei explicar-lhes o porquê!

Relendo o cânone, vemos que há uma quantidade importantíssima de nomes de escritores homens já esquecidos;

descobre-se na vala comum, um número expressivo de mulheres escritoras mesmo que em número bem menor do que o dos homens.

Pode-se concluir que só permanecem os melhores, os realmente bons? E esse melhor é em que sentido? somente o estético classifica?

Mesmo na história do romance escrito por autores homens, ainda há muito resgate a ser feito. Como exemplo, cito o livro de Joaquim de Macedo, *Memórias do sobrinho de meu tio*, importante texto do autor, resgatado por Flora Süs-kind, recentemente editado. Porém, é na nossa seara, do romance feminino, em que reside o maior silêncio e os maiores problemas.

Repugna-me usar a expressão romance feminino porque carregada de outras conotações, entre as quais, destacam-se os adjetivos "piegas e sentimental". E o menosprezo acompanha, até hoje, essa produção do século XIX. O maior problema para um estudo do romance feminino dessa época residindo, como já o disse acima, no encontro dos textos, assim sendo, o corpus de meu trabalho é necessariamente pequeno e medíocre. Mas, gostaria de dar uma visão *geral* do romance feminino brasileiro desde as pioneiras até Júlia Lopes de Almeida, na virada do século.

Para o estudo do romance feminino no Brasil oitocentista, não podemos cair na classificação estética. Se assim o fizermos, estaremos "roubadas", porque a maioria das escritoras brasileiras do século XIX, escritoras de um livro só (publicado, claro), não entrará nessa classificação, será desqualificada e, dessa forma, desaparecerá para sempre. E, seguindo nessa classificação por originalidade e valor estético, cairemos na lista de Harold Bloom. Segundo ele, *toda originalidade literária forte se torna canônica*. Seus critérios são, pois, seletivos e elitistas, de certo modo.

Acredito que, se tivéssemos, no Brasil do século XIX, a mesma tradição literária de um país como a Inglaterra, (e isso, sem complexos de colonizada...), que pode ter na

Nesse livro, já são estabelecidos alguns princípios que nortearão a crítica, no século XX. O reconhecimento e resgate das pioneiras não se dará por pretensas qualidades estéticas. Não serão comparadas às grandes obras dos homens da mesma época mas como livros de mulheres que não puderam ter as mesmas oportunidades. Tais livros são estudados e resgatados porque primeiras manifestações de mulheres brasileiras. E é sobre isso que trata Maria Firmina dos Reis, estabelecendo os limites nos quais estavam confinadas as mulheres de seu tempo e apontando, no mesmo prólogo, para a importância da educação, tema esse que se tornou bandeira de luta de todas as mulheres que escreveram no século XIX.

Poderíamos dividir, de uma forma didática, o romance feminino brasileiro no século XIX em *escritoras burguesas*, atreladas às influências, ao poder patriarcal, à Igreja, aos escritores homens, que imitam, e as outras, as *independentes*, que lutam para afastar-se dos modelos masculinos, para pensar por si próprias e que, nas narrativas, apresentam diferenças em relação aos escritores homens. Das três romancistas citadas acima, considerando-se a época em que publicaram, 1845 a 1859 e a temática de suas narrativas, uma lutando pelo índio, outra pelo direito ao voto e à participação na vida pública, a terceira, pelo negro, parece-me que temos três escritoras independentes. Em cada uma, encontramos uma nota mais pessoal, que poderíamos chamar de *tom feminino*. Esse *tom feminino* é também aquilo que Virgínia Woolf⁶² chama de *presença feminina, de alguém ofendido pelo tratamento que se dá aos membros de seu sexo e que reclama de seus direitos*.

Ainda conforme Virgínia Woolf⁶³ :

Isto traz à literatura feminina um elemento totalmente ausente da literatura dos

⁶² Cf. Virginia Woolf. *Las Mujeres y la literatura*. Barcelona, Editorial Lumen, 1981, p.55.

⁶³ Cf. Virginia Woolf, op. cit, p.55.

homens, salvo quando o autor é um operário, um negro, ou qualquer outro homem que, por uma ou outra razão, tenha consciência de ser injustamente tratado. Esse elemento produz uma deformação e, seguidamente, é a causa da debilidade da obra. O desejo de defender uma causa pessoal ou de converter a um personagem em porta-voz de certo descontentamento ou agravo pessoal, sempre produz nefastos efeitos, como se o ponto para o qual se dirija a atenção do leitor se desdobrara bruscamente em dois, quando, na realidade, deveria ser um.

As três escritoras apresentadas têm vários pontos em comum na vida e na obra. Nasceram nas duas primeiras décadas do século, foram professoras e se dedicaram às letras, todas tiveram um único livro a perpetuar-lhes os nomes. Na obra, curiosamente, também se parecem. Todos os romances terminam no assassinato da protagonista ela somente ou o par amoroso, ou na loucura seguida pela morte. Nos três livros, a loucura está presente.

A coerência de temas e imagens encontrados nos livros de escritoras geográfica, histórica e psicologicamente distantes decorre de sua inserção na sociedade. Isto se origina, segundo Sandra Gilbert e Susan Gubar da *ansiedade de autoria* representada pela metáfora *a louca do sótão*, considerada pelas ensaístas como muito significativa na literatura feminina do século XIX. A escritora sentirá que o estar-se afastando das atividades específicas de seu sexo para dedicar-se à pena, poderá isolá-la na sociedade que irá estigmatizá-la por desejar ser diferente⁶⁴ Segundo Norma Telles⁶⁵,

⁶⁴ *The Madwoman in the Attic*. New Heaven, 1979.

⁶⁵ *Encantações — Escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*, Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1987, p.237.

mesmo quando as escritoras não criticavam abertamente a sociedade e, em geral no século XIX, não o faziam, elas contestavam os padrões da sociedade que gerara o paradigma. Elas criaram personagens, em geral secundárias, que encenaram sua reprimida e encoberta ansiedade e raiva. é como se o próprio ato de escrever fizesse surgir a figura da louca.

Em 1859, com a publicação do romance *Ursula*, vamos ter o primeiro romance abolicionista e um dos primeiros escritos por mulher brasileira. Desde então, Maria Firmina dos Reis colaborou assiduamente com vários jornais literários. No jornal *O Jardim dos Maranhenses*, publica o romance indianista *Gupeva*, em 1861. Entre as narrativas, temos também o registro do conto *A Escrava*, publicado em 1887.

O romance *Ursula* foi construído com a técnica de encaixes de narrativas, as personagens contando suas vidas. O tom lembra velhas narrativas de tempos medievais, cavaleiros e damas em perigo, promessas, conflitos entre amor, honra e dever. Na primeira narrativa, básica, Túlio, um jovem escravo negro, salva a vida do cavaleiro Tancredo e leva-o, ferido, até a jovem Ursula que irá cuidar de seus ferimentos. Na segunda narrativa, o cavaleiro conta sua triste vida cheia de decepções, amores e traições. Na terceira, a mãe de Ursula conta sua também triste vida, entrevada e pobre, abandonada pela família, em virtude de seu casamento. Mas é na quarta narrativa, a da velha africana Mãe Susana, onde encontraremos a diferença desse romance abolicionista, comparando com outros da mesma época. Mãe Susana vai contar como era sua vida em África, entre sua gente, de como se deu a prisão pelos caçadores de escravos e de como sobreviveu à terrível viagem nos porões do navio. É Mãe Susana quem vai explicar a Túlio, alforriado pelo Cavaleiro, o sentido da verdadeira liberdade,

que essa não seria nunca a de um alforriado num país racista. Ao lado do amor entre os jovens protagonistas, Ursula e Tancredo, a trama traz, então, como personagens importantes, os dois escravos que vão dar a nota diferente ao romance, pois, pela primeira vez o escravo negro tem voz e, pela memória, vai trazendo para o leitor uma África outra. Repetindo palavras de Charles Martin, na análise introdutória à reedição do romance, na Coleção Resgate da Editora Presença com o Instituto Nacional do Livro, em 1988,

A luta psicológica dos personagens pela própria identidade supera as simples descrições de navios negreiros. A visão de Maria Firmina é bem mais ampla e refinada que em geral. Neste romance, ela escapa ao estereótipo da "mulata sensual" (como a Rita Bahiana, de Aluísio Azevedo) como o principal ponto de interesse nos enredos sobre a raça negra.

Esse lado da narrativa é dos mais interessantes porque traz à literatura brasileira uma visão diferente do passado do negro africano, sendo, por isso, na minha opinião, superior ao romance *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, de coloração racista, visto que o conceito de beleza do autor só pode estar na mulher branca e rosada!

O enredo é muito romântico, ligando-se ao veio que buscou inspiração num passado inexistente, medieval à moda europeia. Os temas são os do amor e morte, incesto, castigo e loucura e, segundo a estudiosa Norma Telles, *permeado por elementos do gótico*⁶⁶ O romance gótico, que floresceu desde o século XVIII,

⁶⁶ Norma Telles. Op. cit, p.164.

é o romance dos espectros em castelos ar-ruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados, uma caricatura do mundo feudal, com fortes tendências anticlericais, como convém ao Século das Luzes, e tudo isso colocado num país pitorescamente exótico, às mais das vezes na Itália, não importa, pois para o gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antiguidade greco-romana ou França, é exótico.⁶⁷

No romance de Maria Firmina, os elementos góticos estão presentes na perseguição do tio, no assassinato do herói, à porta da igreja, logo depois do casamento, no rapto da heroína e na conseqüente loucura desta. Ainda, como elementos góticos, a obsessão do vilão, agora monge, perseguido até a morte pelo remorso.

Comparando-se várias narrativas de mulheres do século XIX, registro um uso acentuado desse estilo. No romance da catarinense Ana Luiza de Azevedo Castro, encontram-se vários elementos do gótico, tais como a perseguição da heroína, o assassinato do par amoroso, a loucura dos assassinos, conversão e reclusão em convento.

Como outros marcos importantes do romance feminino do século XIX, não se pode deixar de registrar as escritoras Emília Freitas (1855-?) com o romance *A Rainha do Ignoto*, Francisca Clotilde (1862-1932) de *A Divorciada* e Délia (Maria Benedita de Bohrmann) (1853-1895) dos romances *Lésbia* e *Celeste*.

⁶⁷ V. Otto Maria Carpeaux. Prosa e ficção do romantismo. In: J. Guinsburg (Org.) *O Romantismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978, p. 160.

A Rainha do Ignoto é uma curiosa narrativa que, lembrando velhas lendas, recria num clima de mistério a beleza dos contos europeus que, certamente, embalaram a autora na infância. Ressurge a Rainha, a dominadora, perante a qual todos se curvam, aquela que tem o poder. Isso, num mundo tão masculino, quando o escrever e publicar, para uma mulher, eram tarefas inglórias, vai nos surpreender muito. Nesse romance, não vamos encontrar o tom lamentoso de algumas escritoras do século XIX. A Rainha domina a tudo e a todos. O romance é subtítuloado *romance psicológico* mas, na verdade, esse título lhe é dado com outro sentido não como o vemos hoje, depois do Dr. Freud. Creio que Emília Freitas queria diferenciar seu romance do romance realista, então na ordem do dia. Poderia tê-lo chamado de romance simbolista, classificação mais pertinente.

O romance, como o afirma a autora, é fundamentado em doutrinas espíritas que, nesse final de século, influenciavam sobremaneira os escritores, sobretudo os simbolistas. Porém, não julguemos que o romance desenvolva a doutrina espírita. Mas, sim que, baseando-se nela, estabelece elos com o fantástico, com o maravilhoso, indo muito longe buscar sua inspiração. Parece-me que a fonte principal desse romance está nas lendas arthurianas, por exemplo, tal como a Ilha de Avalon desaparece na bruma, aos olhos dos homens comuns, assim também, a Ilha do Ignoto, é invisível a todos. Porém, o maior interesse do livro está na criação de uma utópica comunidade de mulheres, uma comunidade perfeita, a das chamadas *paladinas* que só fazem o bem e só buscam ajudar aos perseguidos. Ao final do romance, a utopia termina, a comunidade se dissolve e a ilha desaparece.

Se menciono, no presente trabalho, o romance de Francisca Clotilde é pelo tema tratado: o divórcio. O livro é de feitura muito simples, muito modesta nem se comparando com o romance de Emília Freitas e muito menos com os romances naturalistas de Délia. É um romance ingênuo que, mesmo tomando como tema uma questão candente, o divór-

cio, prefere apresentar uma legítima *Amélia*, aos moldes patriarcais. Poucos anos depois da publicação deste romance, em 1912, Andradina de Oliveira publica o livro em prol do divórcio, chamado *Divórcio*. Neste, sim, teremos um texto muito mais interessante, um texto de luta, sem as sensaborias do romance de Francisca Clotilde.

Depois das várias narrativas sentimentais dos primeiros anos, depois dos romances de Délia⁶⁸, há um verdadeiro salto de qualidade estética com Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), conhecida por todas nós, embora desaparecida das histórias literárias, igualmente. Dos vários romances de Júlia Lopes de Almeida, os mais importantes são *A Falência*; *Correio da roça*; *A intrusa*; *A família Medeiros* e muitos outros.

Instigada por Frei Pedro Sinzig que, em 1923, disse que o romance *A Silveirinha* de Júlia Lopes de Almeida é *uma ofensa à sociedade e à Igreja Católica*⁶⁹, interessei-me por encontrar esse livro de há muito esgotado. Publicado em folhetins, no Jornal do Commercio, em 1913, o foi em livro, em 1914 (Rio de Janeiro, Francico Alves e Aillaud, Alves e Cia, Paris). Terminada a leitura do livro, ficaram-me curiosas impressões e a interrogação: é um grande romance? é um romance *râté*? Já essa indecisão de leitora, as perguntas que me fiz, mostram que *A Silveirinha* não é um texto banal, muito pelo contrário. A sua dominante, como em outros livros de Júlia Lopes de Almeida, como em *A Intrusa*, por exemplo, é a ambigüidade. E, dependendo do caminho interpretativo que tomarmos, podemos perceber as razões de Frei Pedro Sinzig que no seu monumental livro de juízos sobre mais de 7000 romances diz que *A Silveirinha chega a repugnar!! que é uma ofensa à Igreja Católica* e, demonstrando o machismo da época, também escreve a frase fatal: *parece*

⁶⁸ No presente relato, não trabalho com a narrativa de Délia por não ter ainda seu principal livro *Lésbia*.

⁶⁹ Frei Pedro Sinzig. *Através dos romances. Guia para as consciências*, Edição das Vozes de Petrópolis, 1923, p.53.

incrível ser ele escrito por uma senhora! frase repetida por tantos críticos embora com outros objetivos, laudatórios, em geral.

O romance poderia, na época, ser classificado como um romance *forte*. Vou resumi-lo, em poucas palavras. A personagem principal, Guiomar Silveira, chamada de A Silveirinha, católica fanática, casa-se com um notável médico, humanitário, pesquisador de doenças infecciosas mas ateu. O objetivo de Guiomar, ao casar-se com ele seria o de convertê-lo ao catolicismo. Aconselhada por seu confessor, um padre francês, maneiroso e hipócrita, Padre Pierre, a jovem tece uma rede de seduções e negaceios para o marido que, apaixonado, se desespera sem poder entender a inexplicável atitude da mulher. Nas entrelinhas, a paixão da Silveirinha, vista pelo leitor e ignorada da personagem, pelo Padre Pierre aflora. Depois de grave doença, o marido aceita levar uma corrente com a efigie de Nossa Senhora, ao pescoço e a Silveirinha julga-o convertido, o que não é verdade, como ficamos sabendo pelas palavras do marido que apenas quer a paz no lar e as atenções da mulher:

Saio desta doença com um desejo enorme de trabalhar, de me dedicar todo a uma obra em que antes pensava vagamente (...) Quero escrever um livro sobre a influência da vida moderna no organismo humano. (...) Para realizar um assunto tão complexo, de causa tão variadas e efeitos as vezes tão singulares, careço de cercarme de uma grande paz, em que o meu pensamento se possa mover tranquilamente. (...) Para conseguir este ambiente fecundo e pacífico, tive de sacrificar à minha mulher alguma coisa que me é cara, que me é extremamente cara e que ela nunca compreenderá!... Afinal, a felicida-

de doméstica deve ser comprada a todo o preço...⁷⁰

Mas esse enredo, que traço brevemente, é apenas a linha principal do livro que faz um notável painel da sociedade burguesa do Rio de Janeiro da época, de modo irônico, com uma crítica bastante mordaz. Os mais ignóbeis motivos das ações sociais são desvendados por essa escritora tão injustamente esquecida. No final do século XIX, é ela, depois de Machado, o escritor brasileiro mais importante, no Brasil.

No final do romance, comenta uma personagem sobre os acontecimentos, resumindo-os:

Mas nunca o tempo andou tão depressa como nesta estação. Creia você, não tive tempo de pegar num livro e foi como se tivesse lido uma biblioteca! Houve de tudo, como nos romances: flirtes conscientes e inconscientes, lutas religiosas, ardis de sacristia, adultérios, traições, rivalidades clericais, invejas, conversões, doenças, que sei eu?...

Nesse resumo, temos também uma definição de romance para Júlia Lopes de Almeida que é a que seguiu, em seus livros: romance tem de ter histórias, ação, variedade. Só que, ao lado das ações, infiltra-se a crítica à sociedade da época e, nesse livro, especialmente, à Igreja Católica que aparece muito ligada ao poder.

Era Petrópolis, espaço em que se passa a ação desse livro, desde o tempo da monarquia, o lugar privilegiado, devido ao clima ameno, pelas famílias mais ricas para passarem o verão. O romance *A Silveirinha*, pelo espaço de férias, pelas personagens ociosas, lembrou-me bastante o livro da escritora americana Kate Chopin. Só que o drama das duas mulheres

⁷⁰ Op. cit. p. 307-8.

principais é muito diferente. Uma luta por sua liberdade, a outra por suas arraigadas crenças religiosas.

Lendo os vários artigos e ensaios sobre as escritoras do passado, todos laudatórios, começo a me perguntar da verdade em tudo isso. Se os livros de *Senhoras* eram bem aceitos, bem lidos, bem escritos, por que desapareceram sem deixar quase rastros? Por quê? Se os livros foram tão bem recebidos, se frequentaram as histórias da literatura da época, os dicionários, por que foram alijados do cânone?

Penso lhes oferecer considerações muito provisórias e um tanto óbvias: desapareceram, principalmente, por causa dos preconceitos e esses não eram somente dos homens, da sociedade mas das próprias mulheres que preferiram permanecer *senhoras*. Excetuando-se Délia, na narrativa, Gilka Machado, na poesia, as outras ficaram transmitindo tudo o que aprenderam nos colégios de meninas sob a direção de freiras zelosas de virgindades. Somente com o romance naturalista de Délia, apesar do seu principal problema, tendendo ao autobiográfico e repetitivo, é que há uma mudança sensível para chegar na interessante narrativa de Júlia Lopes de Almeida. Esta que, apesar de manter as regras burguesas do viver em sociedade, tinha talento e usou dos recursos narrativos para criar atmosferas e personagens além de ser, machadianamente, uma mulher de seu tempo, observando a sociedade com um notável olho crítico.

Retomando o que disse, no início deste trabalho, sobre a história do romance feminino que não houve, vocês dirão: como, não houve, depois de tantos nomes? Há dois motivos para que não exista tal história, hoje inventada aqui: os marcos do romance feminino, desde 1840 até o final do século, foram apagados. Mesmo que as escritoras tenham sido registradas em artigos, ensaios, histórias da literatura e dicionários vários, em sua época, tais registros foram apagados porque todas essas obras estão esgotadíssimas. Conseqüência: o cânone, a partir dos anos 1910, 1920, apagou as escritoras do século XIX quase, eu diria de modo proposital. Registre-

se, por exemplo, no caso de Júlia Lopes de Almeida que, recentemente reabilitada pelo crítico Wilson Martins⁷¹; ainda assim continua no limbo. Basta conferir os mais novos títulos da historiografia literária.

Para concluir, uma certeza: é preciso que ressuscitemos nossas escritoras e que não só as estudemos mas que as republicemos para que possam ser lidas e julgadas mesmo em comparação com os demais escritores de sua época.

RESUMOS

⁷¹ V. Wilson Martins. *História da Inteligência Brasileira*, 7 volumes. São Paulo, Editora Cultrix e Editora da USP, 1978.

ESCRITORAS CAMPINEIRAS
ÍNDICE - RESUMOS

Ana Helena Cizotto Belline (PMAC-OUN)

Trata-se de pesquisa inserida no âmbito do cânone
Ana Helena Cizotto Belline 307
Angela Maria de Freitas Soares 308
Cecília Maria Cunha 308
Christina Maria Teixeira Stevens 309
Dahene Sadler 309
Della Campos Praça 310
Eduardo de Assis Duarte 310
Luiz Fernando Medeiros de Carvalho 311
Márcia Lígia Gudin 311
Marta Bernadete Teixeira Velloso Porto 311
Marta Costa 312
Marta da Silva 312
Nadia Battella Golib 313
Nelly Moraes Coelho 314
Paula M. G. Soares 315
Paulo Bezerra 315
Leônia Vilas Guedes 316
Rita Lemano 316
Rita Terzina Schmidt 317
Sérgio Luiz de Souza Costa 317
Silvia Miranda Boaventura 318
Sônia Maria Cerulland Ayres Homens 318
Valéria Andrade Souto-Maior 319
Vera Queiroz 320

ÍNDICE - RESUMOS

Ana Helena Cizotto Belline	307
Ângela Maria de Freitas Senra	308
Cecília Maria Cunha	308
Cristina Maria Teixeira Stevens	309
Darlene Sadlier	309
Délia Cambeiro Praça	310
Eduardo de Assis Duarte	310
Luiz Fernando Medeiros de Carvalho	311
Márcia Lígia Guidin	311
Maria Bernadette Thereza Velloso Porto	311
Maria Consuelo Cunha Campos	312
Miriam da Silva Pires	313
Nádia Battella Gotlib	313
Nelly Novaes Coelho	314
Paula M. G. Soares	315
Paulo Bezerra	315
Peônia Viana Guedes	316
Ria Lemaire	316
Rita Terezinha Schmidt	317
Sérgio Luiz de Souza Costa	317
Silvia Miranda Boaventura	318
Sonia Maria Ceruillard Ayres Homena	318
Valéria Andrade Souto-Maior	319
Vera Queiroz	320

ESCRITORAS CAMPINEIRAS

Ana Helena Cizotto Belline (PUC-CAMP)

Trata-se de pesquisa inserida na discussão sobre o cânone literário, uma vez que objetiva a recuperação da história silenciada da produção feminina. Essa redescoberta da produção "perdida" de mulheres do passado contribui para o estabelecimento da relação entre as chamadas escritoras menores e as "grandes" escritoras, preenchendo, assim, lacunas na historiografia literária.

No enfoque nacional dessas pesquisas historiográficas, Campinas oferece material específico, devido a condições tanto culturais quanto econômicas e sociais advindas do fato de, embora não sendo uma capital, ser próxima de São Paulo, produto da riqueza do ciclo do café do século passado e de duas universidades no momento presente.

A pesquisa visa ao levantamento e avaliação das obras de escritoras radicadas em Campinas desde o século passado até a atualidade, abrangendo todos os gêneros literários. Pretende-se, ainda, analisar o paratexto dessas obras, assim como notas e comentários surgidos na imprensa sobre a produção literária das mulheres.

A CRÍTICA LITERÁRIA NO FEMININO: ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA E HISTÓRIA

Angela Maria de Freitas Senra (UFMG)

Haydée Ribeiro Coelho (UFMG)

O trabalho tem como objetivo refletir sobre os estudos antropológicos e históricos, ligados à questão feminina. Para isso, serão pesquisados periódicos nacionais e estrangeiros (eventualmente) publicados nos anos 80 e 90, nas respectivas áreas. A partir do levantamento dos dados pretende-se elaborar uma tipologia dos critérios de leitura crítica feminina.

FRANCISCA CLOTILDE:

PERFIL DE UMA ESCRITORA BEM COMPORTADA

Cecília Maria Cunha (Mestranda/UFPB)

Como resultado de um levantamento sobre a produção literária realizada por mulheres no Ceará, na virada do século XIX, o nome de *Francisca Clotilde* - autora do romance *A Divorciada* - se impõe pela quantidade de artigos, poemas e comentários encontrados em periódicos locais. Traçaremos um inventário de sua vida, da atuação como educadora, da participação em agremiações literárias e, principalmente, nos deteremos sobre seus escritos mais significativos. A abordagem a ser apresentada implica a busca de englobar as escritoras cearenses na rotação textual daquele momento, ou melhor, nas primeiras incursões literárias femininas no Brasil.

A MULHER INGLESA E A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL: MITO E REALIDADE

Cristina Maria Teixeira Stevens (

A interface gênero-classe é inevitável, profunda e com várias implicações. A evolução industrial (que aconteceu primeiro na Inglaterra) trouxe não apenas progresso, tensões, contradições e conflitos, o surgimento e a organização da classe trabalhadora, trouxeram para o romance materiais e novas atitudes por parte dos escritores. Na época observa-se também o surgimento de grande número de escritoras que exploram as relações de classe, a ideologia dominante e sobretudo as profundas consequências da Revolução Industrial na vida da mulher. Objetivamos estudar aspectos na obra de escritoras inglesas do século XIX, atentando à dimensão de gênero a problemática da classe trabalhadora.

ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E FEMINISMO

Darlene Sadlier (Univ. Ind

Este trabalho analisa a relação entre estudos coloniais e feminismo, mostrando como os objetivos às vezes conflitantes destas duas teorias são tratados por mulheres "de cor" (ou não consideradas brancas) nos EUA. O trabalho focaliza as obras da afro-americana bell hooks (*Talking Back: Thinking Feminist/Think Black*) e das chicanas Gloria Anzaldúa e Cherrie Moraga (*The Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*).

A SEREIA E O PESCADOR-POETA (Uma leitura de *O Canto da Sereia*, de Júlio Dinis)

Delia Cambeiro Praça (UERJ)

Meio mulher, meio peixe ou meio pássaro, assim é a forma da fabulosa sereia, figura do imaginário que designa um ser ambíguo, duplo, tendo Melusina, do Poitou francês, como uma de suas mais famosas representantes.

Temidas, por seu fatídico canto, imagem do perigo para os homens do mar, as sereias são símbolo da sedução mortal e de ilusórias paixões. Descritas desta maneira, por inúmeras mitologias, elas parecem saídas dos elementos para que se desenhem as paixões obscuras e primitivas do homem.

Júlio Dinis, em *O canto da sereia*, através da personagem Pedro, o pescador-poeta, possibilita uma releitura do mito da sereia daninha e tão temida.

GÊNERO E COMPARATIVISMO - REPRESENTAÇÃO E IMAGINÁRIO MASCULINO

Eduardo de Assis Duarte (UFRN)

Reflexão a respeito da inserção da categoria de gênero no campo da pesquisa comparativista, tendo como referencial o estudo dos mitemas de Lilith na ficção de autoria masculina e feminina. A constituição discursiva dos sujeitos masculino e feminino na representação ficcional. Análise do impacto revitalizador provocado pela perspectiva de gênero, num dos campos mais antigos da pesquisa em literatura comparada: a tematologia.

**IMAGENS DA MULHER NA FICÇÃO DE JOÃO
GILBERTO NOLL: UMA PERSPECTIVA
DESCONSTRUCIONISTA**

Luis Fernando Medeiros de Carvalho (UFF)

Objetiva-se nesta comunicação traçar pontos de contato entre a leitura que Jacques Derrida faz de Nietzsche acerca da mulher e a construção das personagens feministas nos romances de Noll.

A VELHICE FEMININA EM MACHADO DE ASSIS

Márcia Lígia Guidin (USP/UNIP)

A partir da obra madura de Machado de Assis, o trabalho se propõe a analisar o papel da *convenção*, que define e delimita, na viuvez ou na falta de descendentes, o comportamento e o papel atual das mulheres velhas.

**SEDUÇÃO DIABÓLICA NO QUOTIDIANO
FEMININO NAS AMÉRICAS**

Maria Bernadette Thereza Velloso Porto(UFRJ)

Aprofundando questões levantadas anteriormente (cf. o texto "Fazendo o gênero diabólico. Feitiços, desvios e a reinvenção do cotidiano em *Les enfants du Sabbat* de Anne Hébert e "Onde estivestes de noite" de Clarice Lispector"), o presente trabalho pretende discutir as relações entre o femini-

no e jogo diabólico da sedução. Para tanto, buscaremos apoio em teóricos diversos (Baudrillard, Reichler, Sibony, Starobinsk, De Certeau, entre outros) e elegeremos para análise textos representativos das literaturas antilhana, brasileira e quebequense. (A título provisório, escolhemos como *corpus* e ser explorado *Moi, Tituba sorcière noire de Salem* de Maryse Condé, “O Santo Inquerito” de Dias Gomes e o conjunto da obra de Anne Hébert).

APORTES DOS ESTUDOS DE GÊNERO AO COMPARATIVISMO E DO COMPARATIVISMO AOS *GENDER STUDIES*

Maria Consuelo Cunha Campos (CIEG/UERJ)

Nas últimas décadas, tem-se verificado um diálogo fecundo entre os Estudos de Gênero e a Literatura Comparada. Quais as contribuições que os primeiros vêm trazendo à última e quais, não menos, as que o comparativismo vem recebendo dos *Gender Studies*? Além de analisar estes aportes, já efetuados, vislumbramos, ainda, um significativo campo de pesquisa interdisciplinar entreabrindo-se neste fim de século e milênio, não apenas no ocidente hegemônico e suas periferias, mas também entre o Ocidente e o Oriente. O diálogo do comparatista ocidental com os estudos de gênero e com os discursos filmicos contemporâneos do e sobre o Oriente (China, Vietnam, Japão), do e sobre o Ocidente (sobretudo EUA, Austrália, Canadá), oferece excelentes perspectivas analíticas. É o que nos propomos a demonstrar no presente trabalho, parte do projeto de pesquisa em desenvolvimento “Figurações do Outro, representações da alteridade étnica e do gênero”.

JOSÉ: O CÃO E O HOMEM
(LEITURA DE *O CRIME DO PROFESSOR DE*
***MATEMÁTICA*, DE CLARICE LISPECTOR)**

Mírian da Silva Pires (FEUC/ UFRJ)

A narrativa de Clarice Lispector, aprofundando situações banais, costuma apresentar o personagem diante de uma aporia, que se caracteriza, quase sempre, por uma escolha difícil.

No conto *O crime do professor de matemática*, a escolha se faz entre enterrar/desenterrar um cão. Valendo-se de um raciocínio matemático, o professor quer substituir seu antigo cão abandonado por outro que encontrara morto numa esquina, como se estivesse lidando com uma expressão algébrica, na qual é possível a substituição de um termo pelo outro. Entretanto, sem conseguir equacionar a experiência, o personagem transforma este fato simplório num acontecimento singular em sua vida.

O DIÁRIO DA CONDESSA DE BARRAL:
BRASIL EM PARIS

Nádia Battella Gotlib (USP)

A Condessa de Barral, ou Luísa Margarida Portugal de Barros, escreveu em Paris, em 29 cadernos de 1869 a 1885, um diário - correspondência endereçado a seu amigo D. Pedro II, que estava no Brasil.

Pretende-se, a partir de trechos de tais manuscritos, depositados na Biblioteca do D. José Mindlén, expor e discutir pontos referentes a essa visão do Brasil, marcada por laços de ordem afetiva (relações amorosas com D. Pedro II) e crítica (conselheira e pertinaz questionadora dos atos do Imperador).

RASTROS DA MULHER MÍTICA (LORELEY)
EM *A RAINHA DO IGNOTO* (1899) E *O*
LIVRO DOS PRAZERES (1969)

Nelly Novaes Coelho (USP)

Na linha de interesses que predominam atualmente no âmbito da pesquisa literária - a *intertextualidade*, com técnica romanesca -, desenvolve-se aqui uma leitura analítico-interpretativa de dois romances brasileiros: *A Rainha do Ignoto* (1899) da cearense Emília de Freitas e *Uma Aprendizagem - O livro dos prazeres* (1969) da brasileira-eslava Clarice Lispector. Separados por setenta anos de distância e por profunda ruptura cultural, ambos os romances conservam um elo comum: nas raízes de suas personagens nucleares (Rainha do Ignoto e Lóri) está presente e atuante uma figura mítica de Mulher: a de *Loreley*, fada-feiticeira, fusão de Beleza e Morte, que povoa histórias e baladas medievais, nórdico-germânicas (surgidas nos séculos XI e XII) e que a fantasia dos românticos alemães (Bretano, Tieck, Heine ... no século XIX) reiventou e difundiu pela Europa. Até que um dia (qual?) através dos imprevisíveis caminhos da Literatura, *Loreley* chegou ao Brasil para se transformar na célula-motriz de duas personagens femininas de alta temperatura criadora: uma no século XIX, outra, no século XX.

“DORES NO FEMININO - REFLEXÕES A PARTIR DE MARIA VELHO DA COSTA”

Paula M. G. Soares (Univ. de Évora)

Neste estudo pretende-se debater o lugar da dor no Feminino com base na última publicação de Maria Velho da Costa que tem por título, *Dores*. Nesta publicação Maria Velho da Costa aborda a partir de vários ângulos aquilo que no feminino é sentido como dor e que em muitos casos não é entendido como tal pelo meio masculino envolvente. Neste sentido procurarei debater os vários níveis de dor feminino (o nível físico e o nível psíquico, por exemplo) e suas causas com suporte em Maria Velho da Costa. A temática e o entendimento da dor no e para o feminino constituirá portanto o aspecto-chave para esta análise.

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM DOSTOIEVSKY E MACHADO DE ASSIS

Paulo Bezerra (UFF)

O objetivo do nosso trabalho é desenvolver um estudo comparado da representação do feminino em Dostoievsky e em Machado de Assis, tomando como objeto de estudo as imagens de Maria Liebiadkina, personagem do romance os “*Demônios*” e Eugenia personagem de “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*”.

O OUTRO COMO SUJEITO: A MULHER E O CONTO NA LITERATURA AMERICANA CONTEMPORÂNEA

Peônia Viana Guedes (UERJ)

Estudo do conto produzido por mulheres de diferentes etnias na literatura americana contemporânea. Investigação das condições de produção, das estruturas temáticas, da construção de personagens, e das estratégias narrativas em contos produzidos por escritoras de algumas das mais significativas etnias na literatura americana das últimas três décadas: *African-American, Asian-American, Native-American, e Chicana*. Análise de quatro contos que enfocam a representação da mulher, da sua história pessoal, e da história de sua comunidade étnica nos Estados Unidos.

DIVIDIR PARA REINAR - QUESTÕES DE MULHERES EM *CASA GRANDE E SENZALA* DE GILBERTO FREYRE

Ria Lemaire (Univ. Poitiers)

Através de uma análise da representação das posições das mulheres brancas, negras e índias em *Casa Grande e Senzala*, tentarei demonstrar como naquele "regime da economia patriarcal" descrito por Freyre, o colonizador branco baseia o seu poder numa estrutura oculta, subjacente ao sistema colonial oficial, que destrói na base qualquer possibilidade de solidariedade entre mulheres, da mesma cor e de cores diferentes.

CULTURA E DOMINAÇÃO: O DISCURSO CRÍTICO NO SÉCULO XIX

Rita Terezinha Schmidt (UFRGS)

A partir do estudo crítico institucionalizado no Rio Grande do Sul no século XIX, cujos paradigmas foram responsáveis pela exclusão de obras de autoria feminina do Cânone literário, pretende-se não só mostrar como as práticas culturais recebem a inscrição de relações sociais de dominação mas também questionar os valores de uma tradição cultural cujo contexto inviabiliza a recepção/validação de obras excêntricas, isto é, que não compartilham do horizonte monológico de significados e valores *ditos* universais.

AS ART(D)MANHAS DO DISCURSO DE SÔNIA COUTINHO EM *O ÚLTIMO VERÃO DE COPACABANA*

Sérgio Luiz de Souza Costa (Mestrando UFF)

Este ensaio visa detectar os recursos utilizados por Sônia Coutinho no livro de contos *O último verão de Copacabana* (1985), tendo em vista que há uma sinalização contida no seu discurso, apontando para uma reflexão a respeito da representação da mulher em um contexto cultural masculino. Abordaremos as linhas que fazem com que o texto transborde. Nesta perspectiva, encontraremos a presença de uma cidade submersa pronta para emergir. Neste momento estaremos avaliando as relações de poder existentes em uma cidade construída com base em um pensamento voltado para as formas lineares. Na realidade, tentaremos provar que a escrita de Sônia se desdobra em busca labiríntica da cidade feminina.

LINGUAGEM E PODER: LA MALINCHE/DOÑA MARINA EM *LAS DOS ORILLAS*

Silvia Miranda Boaventura (UERJ)

O conto *Las dos Orillas* de Carlos Fuentes manifesta a visão do encontro histórico com a América na figura ambígua da nativa Malinche, também chamada Doña Marina.

La Malinche é um agente histórico da conquista do Novo Mundo na função da tradutora e traidora do Imperador asteca, Moctezuma, em favor do Capitão da Coroa espanhola, Hernán Cortés. A trajetória desta princesa escrava, oferecida como presente de boas-vindas dentre outros objetos preciosos pelo imperador ao capitão, mostra a transformação de um passado submetido, enquanto mercadoria, em um futuro ambíguo, mas por isso mesmo invicto. O movimento em busca da libertação pessoal de Malinche pelo domínio do idioma de Cortés, confunde-se com o princípio histórico do novo continente: as duas margens - nativa e europeia - e a divisão em cada uma das margens de sociedades altamente hierarquizadas.

POR ENTRE OS “VISÍVEIS COTIDIANOS”

Sonia Maria Ceruillard Ayres Homena (UFF)

Baseados na novela *A obscena Senhora D* (1982), de Hilda Hilst, as articulações de gênero capazes de desestabilizar a visão essencialista de um “eu” uno e previsível.

As relações entre Hillé - a obscena senhora - e Ehud, o marido, vistas sob o prisma de sujeito feminino, permitem que este, no jogo discursivo, vá tecendo tortuosamente o próprio enigma, escavando-se por entre os “visíveis cotidianos”.

Hilda explica com lucidez os sinuosos caminhos de um "eu" descentrado que remete à condição plural e paradoxal de sujeito feminino.

ES CRAVIDÃO E MATERNIDADE NO TEATRO DE MARIA RIBEIRO E DE JOSÉ DE ALENCAR

Valéria Andrade Souto-Maior ((Doutoranda-UFPB)

Como parte de uma pesquisa mais ampla, que tem como proposta primeira o resgate da dramaturgia produzida por escritoras brasileiras na segunda metade do século XIX, o presente trabalho faz uma leitura de um drama escrito por Maria Ribeiro (1829-1880), *Cancros Sociais*, que foi representado no Rio de Janeiro em 1865 e publicado no ano seguinte.

Nesse texto, a dramaturga afirma e nega, ao mesmo tempo, os caminhos apontados por José de Alencar (1829-1877) para renovação do teatro nacional e, apesar de seguir quase passo-a-passo o modelo alencariano apresentado em *Mãe* - inclusive com relação à temática - dele se distancia fundamentalmente no desfecho da peça, no qual opta pelo reconhecimento da escrava alforriada como mãe de um homem branco bem situado socialmente.

TÓPICOS DE CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA

Vera Queiroz (UFF)

Discussão de alguns tópicos relativos à crítica literária feminista, em confronto com a perspectiva da crítica "male": a questão do cânone; o tema da subjetividade; a função leitor /a.

ALGRANTE, Leila Mezan. *Humilidas e Devotas: Mulheres da Colônia - Condição Feminina nos conventos e recolhimentos do suldeste do Brasil, 1750 - 1822*. Rio de Janeiro: Josa Olympio; Brasília: EDUNB, 1993.

BAYM, Nina. *Feminism and American Literary History*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.

BELLINA, Ana Helena Cizotto. "Graciana, a poesia e a vida". In *Letras*. Campinas, PUCCAMP, Vol. 13, 1984. (Resenha).

BELLINA, Ana Helena Cizotto. *Trabalhando com descrição*. São Paulo, Ática, 1994.

BELTRÃO, Syval. *A Musa Mulher na Canção Brasileira*. São Paulo, Ática, 1994.

BONACCHI, Cláudia. *As Mulheres e o Dilema da Escrita*. São Paulo, Ática, 1994.

BRANDÃO, Isabel F. O. *Mulher e Relações de Gênero*. São Paulo, Edições Loyola, 1994.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1994.

BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade*. Zahar, 1990.

BRUMER, Jerome. *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. (ed. Robert Folkoffik). Standford, Standford University Press, 1993.

BRUSCHINI, Cristina e SORI, Bila (org.). *Novos Olhares: Mulheres e Relações de Gênero no Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

BRUSS, Elizabeth. "L'autobiographie considérée comme acte littéraire". *Poétique*, num. 17, 1994, pp.15-24.

BUREN, Jane Silverman Van. *The Modernist Madonna - Semiotics of the maternal metaphor*. Indiana: Indiana University Press; London: Karnac Books, 1989.

CAMERON, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. London: Macmillan, 1992.

CAMPOS, Consuelo Cunha. "Amy F. Kaminski y Reading the Body Poetic: Feminist Criticism and Latin American

SUGESTÕES BIBLIOGRÁFICAS

- ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e Devotas: Mulheres da Colônia - Condição Feminina nos conventos e recolhimentos do sudeste do Brasil, 1750 - 1822*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: EDUNB, 1993.
- BAYM, Nina. *Feminismo and American literary history*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- BELLINA, Ana Helena Cizotto. "Graciema, a poesia e a vida". In *Letras*. Campinas, PUCCAMP, Vol. 13, 1984. (Resenha).
- BELLINA, Ana Helena Cizotto. *Trabalhando com descrição*. São Paulo, Ática, 1994.
- BELTRÃO, Synval. *A Musa-Mulher na Canção Brasileira*. São Paulo, Estação Liberdade, 1993.
- BONACCHI, Gabriela & GROPPi, Angela (orgs.) *O Dilema da cidadania - Direitos e deveres das mulheres*. Trad, Alvaro Lorencini. São Paulo, UNESP, 1995.
- BRANDÃO, Izabel F. O. *Mulher e Relações de Gênero*. São Paulo, Edições Loyola, 1994.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1994.
- BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade*. Zahar, 1990.
- BRUMER, Jerome. *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*. (ed. Robert Folkenflik). Standford, Standford University Press, 1993.
- BRUSCHINI, Cristina e SORJ, Bila (org.). *Novos Olhares: Mulheres e Relações de Gênero no Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- BRUSS, Elizabeth. "L'autobiographie considerée comme acte littéraire". *Poétique*. num. 17, 1994, pp.15-24.
- BUREN, Jane Silverman Van. *The Modernist Madonna - Semiotics of the maternal metaphor*. Indiana: Indiana University Press; London: Karnc Books, 1989.
- CAMERON, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. London: Macmillan, 1992.
- CAMPOS, Consuelo Cunha. "Amy F. Kaminsk s *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American*

- Women Writers*. In *Literary Research/Recherche Littéraire*. n.22. Toronto, Victoria University, summer 1994, p. 18-19.
- CIXOUS, Helena. "Reaching the Point of Wheat, or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman". In: *New Literary History*. vol. 19. number 1, Antem, 1987.
- CLINE, Sally. *Women, Celibacy and Passion*. Deutsch. 1993.
- COELHO, Nelly Novaes. "A Espada e o Abedé: a presença da mulher no romance de Jorge Amado". *Convivium*. São Paulo, julho/dezembro, 1993 (publ. em março/1994).
- COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo, Siciliano, 1993.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Literatura Brasileira*. 4. ed. reformulada e atualizada. São Paulo, EDUSP.
- CONWAT, Jill Ker (ed.). *Written by herself. Autobiographies of American Women: an anthology*. New York, Vintage Books, 1992.
- COUTINHO, Sônia. *Rainha do Crime - Ótica feminina no Romance Policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- COWARD, Rosalind. *Our Treacherous Hearts: Why women let men get their way*. Faber. 1993.
- CRUZ, Maria Aurea Santa. *A musa sem máscaras - A imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- CUNHA, Helena Parente. *Mulheres Inventadas - Leitura psicanalítica de textos na voz masculina*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1994.
- DAVIES, Catherine. *Women Writers in XX Century and Spanish America*. Lewiston, Diego/London: Harcourt Brace & Company, 1994.
- DUARTE, Constância Lima (Org.) *Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal, Editora da UFRN, 1995.

- DUARTE, Constância Lima. *Nisia Floresta Vida e Obra*. Natal, Editora da UFRN, 1995.
- DUBY, Georges. PERROT, Michele. *Historia de las Mujeres*. 5 vol. Madrid, Taurus, 1991.
- FUNCK, Susana Bornéo. *Trocando idéias sobre a mulher e a Literatura*. Florianópolis, Curso de Pós-Graduação em Inglês, UFSC, 1994.
- GERGEN, Mary McCanney (Ed.) *O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento*. Trad. Angela Melin. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos/EDUNB, 1993.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice - Uma vida que se conta*. São Paulo, Editora Atica, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. ARAÚJO, Lúcia N. *Ensaístas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- KAUFFMAN, Linda S. (ed) *American Feminist Thought at century's end: a reader*. Cambridge, MA, Blackwell, 1993.
- KONDER, Leandro. *Flora Tristan - Uma vida de mulher, uma paixão socialista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. UNESP, V. 12. 1993 (v. Secção mulheres).
- LAURETIS, Teresa de. *Alice does-n't - feminism, semiotics, cinema*. Blomington, Indiana University Press, 1984.
- MALUF, Marina. *Ruídos da Memória*. São Paulo, Siciliano, 1995.
- MASSI, Marina. *Vida de Mulheres - Cotidiano e Imaginário*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- MEYER, Malyse. *Folhetim - Uma História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- MOLLOY, Silvia. *At face-value. Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge University Press, 1991.
- MONIZ, Naomi Hoki. *As viagens de Nelida, A escritora*. Campinas. Ed. Unicamp, 1993.
- MORRIS, Pan. *Literatura and Feminism*. Oxford, Blackwell, 1993.

- MUZART, Zahidé L. "Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. *Travessia*, Florianópolis, UFSC, p. 263-270.
- MUZART, Zahidé L. "Em torno do cânone". *Boletim do GT A Mulher na Literatura*. n. 5, 1994, p. 77-84.
- NADAF, Yasmin Jamil. *Sob o signo de uma flor - Estudo da Revista A Violeta*, Publicação do Grêmio Literário 'Júlia Lopes'. De 1916 a 1950. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.
- NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: Gênero e Literatura na America Latina*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1995.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as Filosofias do Homem*. Trad. Natanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Record/Rosa dos Tempos, 1995.
- OLIVER, Kelly (ed). *Ethics, Politics, and Difference in Julia Kristeva's Writing*. New York, Vintage Books, 1992.
- OLIVER, Kolly (ed.). *Ethics, Politics, and Difference in Julia Kristeva á Writing*. New York and London, Routledge, 1993, 263 pp.
- PEDRO, Joana Maria. *Mulheres Honestas e Mulheres Faladas. Uma questão de classe*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.
- PETERSON, Linda. *Institutionalizing Women's Autobiography: Nineteenth Century Editors and the Shaping of an Autobiographical Tradition 'The Culture of Autobiography*. *Constructions of Self-Representation*, Standford Univ. Press, 1993, p. 80-103.
- PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina - Palavra, Literatura e Cultura*. 3 vols.. São Paulo, Editora da UNICAMP e Memorial da América Latina, 1994 e 1995.
- PRIORE, Mary del. *Ao Sul do Corpo - Condição Feminina. Maternidades e Mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: EDUNB, 1993.
- QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno - A poesia de Adélia Prado*. Goiânia: EDIT/ UFG, 1994.

- RABINOWITZ, Nancy Sorkin and RICHLIN, Amy (ed.) *Feminist theory and the classics*. New York/London, Routledge, 1993, 314 pp.
- RANKE-HEINEMANN, Uta. *eunucos pelo reino de deus - Mulheres, sexualidade e a Igreja Católica*. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro, Record/Rosa dos Tempos, 1996.
- REIS, Livia Maria de Freitas. "La Casa de Los Espíritus: uma leitura." *Anais do Congresso de ABRALIC*, 1994.
- REIS, Livia Maria de Freitas. "Memória e História en El Cuarto de Atrás". *Anais do I Congresso Internacional de Cultura e Literatura*. Juiz de Fora - setembro de 1993.
- REIS, Livia Maria de Freitas. "Poder e palavra em um conto de Isabel Allende". *Anais do Congresso da FILLM*. Brasília - novembro 1993.
- REIS, Maria Cândida Delgado. *Tessitura de destinos: Mulher e Educação, São Paulo, 1910/20/30*. São Paulo, EDUC, 1993.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos - A mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SADLER, Darlene. *One Hundred Years after Tomorrow: brasilian Women's fiction in the twentieth centuns*. Bloomington and Indinópolis: Indiana University Press, 1992.
- SADLER, Darlene J. *A Bibliography of the Portuguese Literature Colleitin at Indiana University*. ed. Hugo Kunift. New Work: Scarecion Press, 1944. (Revista por Darlene Sadlier e Heitor Martins).
- SADLER, Darlene J. *Fernando Pessoa's juvenilia and origins of Heteringmons Portry*. in *Diacrítica* (Portugal). 1994.
- SADLER, Darlene J. *Modernity and femininity in He and she by Júlia Lopes de Almeida*. *Studies in short fictun*, vol 30, n. 4 (1993): 575-582.
- SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books, 1994.

- SCHMIDT, Rita T. "Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista". In: *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Susana Funck (org.). Florianópolis, Edeme Ind. Gráfica, 1994, 23-32.
- SCHMIDT, Rita T. "O cerco à história: sedução ou provocação?" In: *Identidade e representação*. Raúl Antelo, (org.). Florianópolis, Ederne Ind. Gráfica, 1994, 65-72.
- SILVA, Maria Regina Tavares da. *Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do séc. XX*. Lisboa. Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1982. (2. ed.: 1992).
- SMITH, Sidonie. *A poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- SMITH, Sidonie. *Subjectivity, identity and the Body. Women's Autobiographical Practices on the Twentieth Century*. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1993.
- SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *O florete e a máscara - Josephina Alvares de Azevedo, Dramaturga do Século XIX*. Florianópolis, UFSC, 1995. Dissertação de Mestrado.
- SOUZA-LOBO, Elizabeth. *A classe operária tem dois sexos - Trabalho, Dominação e Resistência*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- STARR, Tama. *A voz do dono - Cinco mil anos de machismo e misoginia*. São Paulo, Atica, 1993.
- VAISTMAN, Jeni. *Flexíveis e Plurais: identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- VASCONCELLOS, Eliane. *La femme dans la langue du peuple au Brésil*. Trad. Monique Le Moing e Marie-Pierre Mazeas, Paris, L'Harmattan, 1994.
- VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: Memórias de mulheres*. Belo Horizonte, editora da UFMG, 1995.

- WATSON, Julia. *Shadowed Presence: Modern Women Writers Autobiographies and the Other. Studies in Autobiography* (ed. James Olney), Nueva York, Oxford Univ. Press, 1988, p. 180-189.
- XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino. A mulher e a narrativa brasileira contemporânea.* (org) Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991.

Errata

Zahidé L. Muzart. *O romance feminino no Brasil - século XIX*. Boletim do GT ANPOLL - A Mulher na Literatura

Por favor, substitua, página 02, o título do romance de Júlia Lopes de Almeida, *A Falência*, livro reeditado pela Hucitec, em 1978, por *A Viúva Simões*.