

BOLETIM DO GT

A MULHER NA LITERATURA

VOL. 9

ANPOLL
UFSC

BOLETIM DO GT

A MULHER NA LITERATURA Nº. 9

Organização: Zahidé L. Muzart (UFSC)



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

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

ANPOLL (2000/2002)

DIRETORIA

Presidente:

Profª. Drª. Freda Indursky UFRGS

Vice-presidente:

Profª. Drª. Leci Barbisan - PUCRS

Secretária Executiva:

Prof Dr. Pedro Brum Santos - UFSM

Secretária Suplente:

Profª. Drª Rita Terezinha Schmidt - UFRGS

Tesoureiro:

Prof. Drª Sabrina Pereira Abreu - UFRGS

Tesoureira Suplente:

Profª. Drª. Gilda Bittencourt - UFRGS

CONSELHO

LETRAS

Titulares:

Profª. Drª. Laura Cavalcante Padilha
Profª. Drª. Marisa Lajolo
Profª. Drª. Maria Lúcia B. Camargo
Profª. Drª. Eneida Leal Cunha

Suplentes :

Profª Drª. Teresa Cristina Cerdeira da Silva
Prof. Dr. José Niraldo de Farias
Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques
Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes

GT A MULHER NA LITERATURA

Coordenadora:

Profª. Drª. Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC)

Vice-Coordenadora:

Profª. Drª. Simone Pereira Schmidt (UFSC)

SUMÁRIO

Apresentação 7

Programação do GT 11

Histórico do GT 16

I - Estudos sobre Mulher & Literatura: História, Avaliação, Perspectivas 16
Constância Lima Duarte

II - Os Seminários Nacionais Patrocinados pelo GT 21

III -Publicações do GT A Mulher na Literatura 31

IV - Coordenadoras do GT 37

Quem é quem no GT A mulher na literatura 38

Palestra de Luisa Campuzano
Doxa y Paradoxa: Estudios de Genero y Literatura de Mujeres en la Cuba de Hoy 91

Nádia Battella Gotlib
A literatura feita por mulheres no Brasil 102

TEXTOS A SEREM APRESENTADOS EM GRAMADO

Adélia e Carilda cantan a si mismas 140
Aimée González Bolaños

Poesia (em tom) menor: uma poetisa penumbrista 155
Ana Helena Cizotto Belline

As Marinhas, de Neide Archanjo: um mergulho Luso Brasileiro 169
Christina Ramalho

Espelho de Vênus: questões da representação do Feminino 187
Cíntia Schwantes

No princípio era a mãe. A maternidade na literatura inglesa 194
Cristina M.T. Stevens

O Arquétipo de *Obá* e a revalorização da trafição Yorubá da Louisiana na vida e na obra de Ruth MCEnery Stuart 205
Denise Pini Rosalem da Fonseca

Virginia Woolf – A androginia como desconstrução 223
Eduardo de Assis Duarte

O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina 230
Elódia Xavier

A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura 247
Ildney Cavalcanti

A busca pelas mulheres oitocentistas mineiras: recuperando trajetórias de vida 263
Kátia Bezerra

A ciência contra e a favor do patriarcado em *Woman on the Edge of Time* 271
Lucia de La Rocque

Perspectivas de gênero na América Hispânica: comparando dois mundos 287
Márcia Hoppe Navarro

A árvore do conhecimento, velha adivinha, e a vocação feminina de recriar o verbo em *Madeira Feita Cruz* de Nélida Piñon 298
Maria Alice Aguiar

Maria Gabriela Llansol e Lídia Jorge: Um beijo dado mais tarde, em nome da escrita 306
Maria de Lourdes Soares

A posição do afrodescendente no contexto educacional maranhense 315
Maria Rita Santos

Dialogando com Shakespeare: uma versão feminista contemporânea de King Lear em *A Thousand Acres*, de Jane Smiley 319
Peônia Viana Guedes

Mulheres escrevem para crianças (1890-1930) 325
Rosa Gens

A palavra ecoa pelos becos da vida: Cora Coralina, imagens, cheiros e cores na resistência social à exclusão 331
Suely Reis Pinheiro

RESUMOS DOS TRABALHOS A SEREM APRESENTADOS NO GT

Literatura e memória: resgate das escritoras paraibanas do início do século XX 345
Ana Maria Coutinho Bernardo

Razão iluminada e desejos obscuros: *The Princess de Clèves*, *Love in Excess* e *a Sicilian Romance* 345
Conceição Monteiro

Henriqueta e Drummond: a correspondência do afeto (1938 – 1983) 346
Constância Lima Duarte

O corpo erótico, em Bolaños e Souza 346
Eliane T. A. Campello

A mulher na língua do povo: 20 anos depois 347
Eliane Vasconcellos

Ficção, gênero e performance en escritoras latino-americanas contemporâneas 347
Graciela Ravetti

Uma questão conflitante: a categoria do estético na produção de autoria feminina 348
Ivia Alves

Ecofeminismo e literatura: considerações preliminares sobre um projeto de pesquisa 348
Izabel Brandão

(In)sanidade em *Alias Grace* 349
Leila Assumpção Harris e Lilian Nascimento Pinho

Família e gênero nas produções de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha: algumas reflexões 349
Lúcia Leiro

Escrita e militância: a escritora negra e o movimento negro brasileiro 349
Maria Consuelo Cunha Campos

Júlia Lopes de Almeida e o universo feminino, carioca e burguês em *O Livro das Noivas* 350
Nadilza Martins de Barros Moreira

Uma argonauta palmilha os sertões de Goiás 350
Norma Telles

O refúgio da arte 350
Rosana Cássia Kamita

Sujeitos femininos em deslocamentos nas literaturas de língua inglesa 351
Sandra Regina Goulart Almeida

Nas trilhas do tempo: anotações sobre o trânsito das teorias feministas no Brasil 351
Simone Pereira Schmidt

Literatura — esse "eterno feminino" 352
Susana Bornéo Funck

Paixão e morte em Ana Cristina César 352
Vera Queiroz

Quando escrever é agir ou como uma frágil mulher se opôs a um ditador argentino 353
Zahidé Lupinacci Muzart

SUGESTÕES BIBLIOGRÁFICAS 354

APRESENTAÇÃO

O *Boletim nº. 9* do GT A Mulher na Literatura, da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Lingüística (ANPOLL), tem o mesmo objetivo dos Boletins precedentes, ou seja, divulgar as atividades de suas/seus pesquisadoras/es e congregar a todos em torno à linha de pesquisa central, Mulher e Literatura. .

Este número traz, além da **Programação do GT** durante o XVII Encontro Nacional da ANPOLL, parte dos textos a serem debatidos no encontro de Gramado. E, como o GT cresceu bastante nos últimos anos, reproduzimos o **Histórico do GT A Mulher na Literatura,** excelente texto escrito por Constância Lima Duarte (coord. GT 94-96) e por Izabel Brandão (coord. GT 98-2000), e publicado no *Boletim nº. 8*. Achamos que essa trajetória do GT deve continuar a ser contada aos novos. Atualizamos a **Bibliografia** dos membros do GT com as informações enviadas. Por sugestão de Constância Lima Duarte, inserimos um **Quem é quem no GT** em que as informação mais detalhadas podem ser encontradas, tais como título da pesquisa e últimas publicações de cada membro do GT. Infelizmente, como nem todas/os puderam responder ao nosso apelo, muitos verbetes ficaram sem a devida atualização.

Com a greve de 2001, este tem sido mais um ano atípico, contando com três semestres nas universidades federais. Por essa razão, muitas de nossas colegas não conseguiram terminar seus trabalhos a tempo de serem publicados aqui. Incluímos, então, os resumos.

Convidamos para a conferência deste ano a professora e pesquisadora cubana Luisa Campuzano, que estará por três meses, como visitante, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, participando do projeto de pesquisa da colega Márcia Hoppe Navarro. Luisa já tem, como sua colega Nara Araújo, forte ligação com muitas de nós que estiveram algumas vezes em Cuba e já participaram de livros organizados por ela. Como visitante, Luisa já esteve em algumas universidades brasileiras: no Instituto de Psicología da Universidade Federal de Río de Janeiro, ministrou em outubro e novembro de 1995 curso de pós-graduação sobre "historias de vida y testimonios de mujeres subalternas latinoamericanas" e na Pós-graduação em Letras da Universidade de São Paulo, um mini-curso sobre viajantes hispanoamericanos. O título de sua palestra é "Doxa y Paradoxa: Estudios de Genero y Literatura de Mujeres en la Cuba de Hoy" e ela está sendo publicada neste Boletim, por gentileza da autora, a quem agradecemos.

Estamos também publicando um texto de Nádia Battella Gotlib, intitulado *A literatura feita por mulheres no Brasil.* Este texto, elaborado com base em pesquisa desenvolvida por ocasião de sua permanência em Oxford, em 1998, como visitante, foi-nos enviado pela autora, no ano passado. Julgamos, depois de consulta a outras colegas, que seria de interesse do GT conhecê-lo, pois reúne e organiza muitas informações de nossa caminhada no Brasil. Esrtamos, pois, publicando-o aqui, com a anuência da autora, a quem agradecemos..

Quando começamos nosssa gestão, Simone e eu, tivemos muito pouco trabalho porque Izabel (e as antecessoras) havia deixado a casa em ordem, com cada coisa em seu lugar. De modo que para fazer a homepage do GT, foi somente necessário juntar os dados e obter o apoio do curso de PG em Literatura. E, em julho de 2000, já estávamos na internet. Durante um certo tempo, contamos com a colaboração de especialista em internet. Mas esse auxílio, por diversas razões de trabalho, mostrou-se muito falho a partir de agosto do ano passado e, neste ano, ficamos sem webmaster/webwoman. Com muita coisa atrasada — artigos do seminário de Minas, verbetes para o Catálogo, atualização de fichas de integrantes, projetos e bibliografias —, já não sabíamos a quem recorrer quando, em março, tivemos um auxílio inesperado e eficiente da colega do GT, Rosana Kamita que, sem nunca ter feito uma HP, aprendeu e soube incluir a programação de Gramado, os artigos de Minas, resumos, verbetes do Catálogo e todos os demais dados faltantes. Isso tudo foi realizado de maneira generosa e desprendida. Queremos deixar registrado aqui nosso muito obrigada à Rosana que, infelizmente, não está presente ao encontro por razões de trabalho.

Devo dizer que o email foi nosso principal instrumento de comunicação com o GT e procuramos manter um contacto quase diário com informações que pudessem ser úteis, tais como eventos, tanto no Brasil como no exterior, publicações, defesas, lançamentos de livros do pessoal do GT, informações diversas. Foi muito prazeroso este contacto com todas/os vocês. A HP, se tiver uma atualização constante, pode se tornar um lugar de encontro e um lugar de divulgação importante.

Implantamos, no início da HP, o Catálogo de escritoras que contou com a colaboração de quase todas e já apresenta 59 escritoras das quais, 22 do século XX e 37 dos séculos XVIII e XIX. E, é importante assinalar que colocamos a homepage do GT nos principais buscadores como o google, por exemplo. Dependerá de todas/os nós a continuação e ampliação deste Catálogo.

Também, como nos anos anteriores, houve, nestes dois anos, uma grande procura por inscrição no GT. Ao mesmo tempo em que isso comprova a importância dos estudos sobre a mulher e a literatura, também concorreu para tal a abertura do GT para outras áreas/ outras disciplinas, como Antropologia e História. Em 2000, éramos em número de cinqüenta pesquisadoras/es, hoje somos 68.

Quero aproveitar para registrar as boas vindas às novas integrantes do GT:

(por ordem alfabética)

Ana Maria Coutinho (UFPb), de João Pessoa, Paraíba; Ana Paula Costa de Oliveira (UFSC), de Florianópolis, SC; Cíntia Schwantes (UFPEL), de Pelotas, RS; Conceição Monteiro (UFF), de Niterói, RJ; Daise Dias (UFPb) de João Pessoa, PB; Denise Fonseca (PUC-RJ), do Rio de Janeiro; Helena Parente Cunha (UFRJ), do Rio de Janeiro; Katia Bezerra (UFMG), de Belo Horizonte, MG; Leila Harris (UERJ), do Rio de Janeiro; Luisa Cristina dos Santos (UEPG), de Ponta Grossa, PR; Maria Alice Aguiar (UERJ), do Rio de Janeiro; Maria José Somerlate Barbosa, da University of Iowa, Estados Unidos; Maria José Motta Viana (UFMG) de Belo Horizonte, MG; Maria de Lourdes Soares (UFRJ), do Rio de Janeiro; Maria Madalena Magnabosco (UFMG), de Belo Horizonte, MG; Maria Teresa Santos Cunha (UDESC), de Florianópolis, SC; Maria Rita Santos (UFMA), de São Luís, no Maranhão; Rosa Maria de Carvalho Gens (UFRJ), do Rio de Janeiro; Suely Reis Pinheiro (UFF), do Rio de Janeiro; Teresa Marques de Oliveira Lima (UFF) de Niterói, RJ.

Isto mostra, mais que uma variação numérica, o crescimento da área de pesquisa nas universidades brasileiras, cujas dissertações e teses sobre a mulher na literatura têm aumentado sensivelmente. Ao mesmo tempo em que podemos alegrar-nos com esse crescimento, temos de tomar cuidado para que nossa linha de pesquisa se torne também cada vez mais séria, mais definida para não englobar tudo o que de longe pense sobre a mulher, mais forte dentro das instituições não só numericamente mas por consistência teórica e crítica. Como disse Izabel Brandão, no Boletim 8, "Os **Seminários Nacionais**, que ampliam a participação da comunidade universitária de Letras, e as publicações do GT reforçam a legitimação de um espaço cuja dimensão não é apenas acadêmica, mas também política porque interfere nas escolhas e na construção de um novo olhar sobre a literatura dentro das nossas instituições".

Nesta caminhada, tivemos a ajuda, o estímulo, a palavra amiga de todas/os colegas. Agradecemos muitíssimo. Foi importante o diálogo. Registramos algumas vozes, mais presentes. Ivia, solidária e generosa, doou-

nos um caixote de cd Roms para ajudar nas despesas do GT; Constância, sempre aberta a sugestões, sempre interessada e responsável, foi presença constante no dia-a-dia das mensagens; Izabel muito contribuiu com sugestões e um bom ouvido, Consuelo, aguerrida companheira de luta; Cristina e Ana Maria, sempre entusiásticas; Denise e Tereza, novas mas muito atuantes e Rosana, que me ajudou tanto na atualização de toda a HP. Não podemos esquecer o apoio das ex-cordenadoras do GT Elódia, Susana, Nádia, Rita e das vices Lúcia Helena e Luzilá que sempre responderam aos emails e dialogaram conosco.

Agradeço também à querida Rita Machado o estímulo e o excelente trabalho de editoração.

Um último agradecimento: ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC (leia-se Alckmar e Tânia) que financiou parte das despesas com o Boletim, permitindo a continuidade das publicações de nosso GT.

Florianópolis, maio de 2002

Zahidé L. Muzart & Simone P. Schmidt

PROGRAMAÇÃO

26 de junho 2002
8h às 10h
I) MESA-REDONDA
Escrevendo nossa História
Coord.: Zahidé L. Muzart (UFSC)

1. Kátia Bezerra (UFMG)
A BUSCA PELAS MULHERES OITOCENTISTAS MINEIRAS: RECUPERANDO TRAJETÓRIAS DE VIDA

2. Ana Maria Coutinho Bernardo (UFPb)
LITERATURA E MEMÓRIA: RESGATE DAS ESCRITORAS PARAIBANAS DO INÍCIO DO SÉCULO XX

3. Rosa Gens (UFRJ)
MULHERES ESCREVEM PARA CRIANÇAS (1890-1930)

4. Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPb)
JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E O UNIVERSO FEMININO, CARIOCA E BURGUÊS EM *O LIVRO DAS NOIVAS*

5. Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC)
QUANDO ESCREVER É AGIR OU COMO UMA FRÁGIL MULHER SE OPÔS A UM DITADOR ARGENTINO

10h: INTERVALO

10h30min às 12h30min

II) MESA-REDONDA
Literatura, Linguagem e Feminismo
Coord.: Susana Bornéo Funck (UCPEL)
Debatedora: Rita T. Schmidt (UFRGS)
1. Eliane Vasconcellos (FCRB)
A MULHER NA LÍNGUA DO POVO: 20 ANOS DEPOIS

2. Ivia Alves (UFBA/NEIM/CNPq)
UMA QUESTÃO CONFLITANTE: A CATEGORIA DO ESTÉTICO NA PRODUÇÃO DE AUTORIA FEMININA

3. Eduardo de Assis Duarte (UFMG)
VIRGINIA WOOLF - A ANDROGINIA COMO DESCONSTRUÇÃO

4. Simone Pereira Schmidt (UFSC)
NAS TRILHAS DO TEMPO: ANOTAÇÒES SOBRE O TRÂNSITO AS TEORIAS FEMINISTAS NO BRASIL

5. Susana Bornéo Funck (UCPEL)
LITERATURA — ESSE "ETERNO FEMININO"

27 de junho 2002
8h às 10h30min

I) MESA-REDONDA
Intertextualidades
Coordenadora: Peônia Viana Guedes (UERJ)

1. Ildney Cavalcanti (UFAL)
A DISTOPIA FEMINISTA CONTEMPORÂNEA: UM MITO E UMA FIGURA

2. Leila Assumpção Harris (UERJ) e Lilian Nascimento Pinho (Bolsista IC/UERJ
(IN)SANIDADE EM *ALIAS GRACE*

3. Sandra Regina Goulart Almeida (UFMG)
SUJEITOS FEMININOS EM DESLOCAMENTOS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA

4. Cristina M.T. Stevens (UnB)
NO PRINCÍPIO ERA A MÃE: A MATERNIDADE NA LITERATURA INGLESA

5. Lucia de La Rocque (LEAS, Depto. de Biologia, IOC, FIOCRUZ / Depto. LAG, Inst. de Letras, UERJ)
A CIÊNCIA CONTRA E A FAVOR DO PATRIARCADO EM *WOMAN ON THE EDGE OF TIME*

6. Conceição Monteiro (UFF)
RAZÃO ILUMINADA E DESEJOS OBSCUROS:
THE PRINCESS DE CLÈVES, LOVE IN EXCESS E *A SICILIAN ROMANCE*

7. Peônia Viana Guedes (UERJ)
DIALOGANDO COM SHAKESPEARE: UMA VERSÃO FEMINISTA CONTEMPORÂNEA DE *KING LEAR* EM *A THOUSAND ACRES*, DE JANE SMILEY

10h30min: INTERVALO
II) MESA-REDONDA
Escrita e militância
Coord.: Maria Consuelo Cunha Campos (UERJ)
1. Norma Telles (PUC-SP)
UMA ARGONAUTA PALMILHA OS SERTÕES DE GOIÁS

2. Maria Consuelo Cunha Campos (UERJ)
ESCRITA E MILITÂNCIA: A ESCRITORA NEGRA E O MOVIMENTO NEGRO BRASILEIRO

3. Maria Rita Santos (UFMA)
A POSIÇÃO DO AFRODESCENDENTE NO CONTEXTO EDUCACIONAL MARANHENSE

4. Denise Pini Rosalem da Fonseca (PUC-Rio)
O ARQUÉTIPO DE *OBÁ* E A REVALORIZAÇÃO DA TRADIÇÃO YORUBÁ DA LOUISIANA NA VIDA E NA OBRA DE RUTH MCENERY STUART

27 de junho, 14h
Palestra da Profa. Dra. Luisa Campuzano (Casa de las Américas, Cuba)
Doxa y Paradoxa: Estudios de Genero y Literatura de Mujeres en la Cuba de Hoy
Coord.: Márcia Hoppe Navarro (UFRGS)

16h
II) MESA-REDONDA
Escritoras contemporâneas: linguagens
Coord.: Elódia Xavier (UFRJ)

1. Cíntia Schwantes (UFPEL)
ESPELHO DE VÊNUS: QUESTÕES DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

2. Elódia Xavier (UFRJ)

O CORPO A CORPO NA LITERATURA BRASILEIRA: A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NAS NARRATIVAS DE AUTORIA FEMININA

3. **Márcia Hoppe Navarro (UFRGS)**
PERSPECTIVAS DE GÊNERO NA AMÉRICA HISPÂNICA: COMPARANDO DOIS MUNDOS

4. **Maria Alice Aguiar. (UERJ- FFP)**
A ÁRVORE DO CONHECIMENTO, VELHA ADIVINHA, E A VOCAÇÃO FEMININA DE RECRIAR O VERBO EM *MADEIRA FEITA CRUZ* DE NÉLIDA PIÑON

5. **Maria de Lourdes Soares – UFRJ**
MARIA GABRIELA LLANSOL E LÍDIA JORGE: UM BEIJO DADO MAIS TARDE, EM NOME DA ESCRITA

28 de junho 2002
8h às 10h30min

I) MESA-REDONDA
Poesia de mulheres das Américas e do Caribe
Coord.: Constância Lima Duarte (UFMG)

1. Suely Reis Pinheiro (UFF)
A PALAVRA ECOA PELOS BECOS DA VIDA: CORA CORALINA, IMAGENS, CHEIROS E CORES NA RESISTÊNCIA SOCIAL À EXCLUSÃO

2. Ana Helena Cizotto Belline (PUC-Campinas)
POESIA (EM TOM) MENOR: UMA POETISA PENUMBRISTA

3. Izabel Brandão (UFAL)
ECOFEMINISMO E LITERATURA: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE UM PROJETO DE PESQUISA

4. Christina Ramalho (UFRJ/Fundação Educacional Rosemar Pimentel)
AS MARINHAS, DE NEIDE ARCHANJO: UM MERGULHO LUSO-BRASILEIRO

5. Aimée González Bolaños (FURG)
ADÉLIA Y CARILDA CANTAN A SÍ MISMAS

6. Constância Lima Duarte (UFMG)
HENRIQUETA E DRUMMOND: A CORRESPONDÊNCIA DO AFETO (1938 - 1983)

7. **Eliane T. A. Campello (FURG)**
O CORPO ERÓTICO, EM BOLAÑOS e SOUZA

11h

AVALIAÇÃO DO GT: Relatório

ELEIÇÃO da nova equipe para 2002-2004

HISTÓRICO DO GT*

I - ESTUDOS SOBRE MULHER & LITERATURA: HISTÓRIA, AVALIAÇÃO, PERSPECTIVAS

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE**

Até recentemente — é fato conhecido — o estudo de questões relativas à mulher e sua representação na literatura não era considerado um objeto legítimo de pesquisa. A consolidação de trabalhos dessa natureza nos meios acadêmicos brasileiros data de poucos anos, quando grupos de pesquisadores tomaram a iniciativa de se reunir para desenvolver estudos, apresentar os resultados de suas pesquisas e discutir textos teóricos relativos ao tema.

A tendência de expansão dessa linha de trabalho revela-se indiscutivelmente significativa, se observamos o número sempre crescente de dissertações, de teses de doutorado, de pesquisas apresentadas em Congressos e de publicações relativas à mulher na literatura.

A criação em 1984 da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística — a ANPOLL — e a formação do *GT Mulher e Literatura*, permitiu de certa forma que os pesquisadores legitimassem o tema e constituíssem um fórum para a apresentação e discussão de seus trabalhos. Também a criação da ABRALIC — Associação Brasileira de Literatura Comparada, em 1986, contribuiu para a reunião sistemática dos professores, constituindo-se também num espaço privilegiado de divulgação de pesquisas. O volume de estudos em torno do tema mulher em Congressos da ABRALIC pode ser verificado quando observamos que em três congressos — de 1987, 1988 e 1989 — dos 96 *papers* apresentados, 30 se referiam a essa temática, segundo levantamento de Heloísa Buarque de Holanda.

Mas, mesmo antes da criação dessas importantes associações, grupos de professoras já haviam tomado a iniciativa de organizar, desde 1985, alguns encontros sob a denominação: *Seminário Nacional Mulher & Literatura* — que prepararam o terreno para a imediata expansão do Grupo de

---

* Este texto foi publicado no *Boletim* n. 8, organizado por Izabel Brandão. Atualizado para a presente edição, contém as informação sobre o **IX Seminário Mulher e Literatura**, realizado em Belo Horizonte, em 2001. Estamos reproduzindo este texto por julgarmos que interessa aos novos integrantes conhecer a história do GT.

** Doutora em Literatura Brasileira pela USP; Professora de Literatura Brasileira da UFMG Coordenadora do GT "A Mulher na Literatura", da ANPOLL, no biênio 94-96.

Trabalho ligado à ANPOLL e garantiram o significativo impulso no que diz respeito à sua respeitabilidade dentre os demais GTs.

Diferente dos encontros realizados pelo GT da ANPOLL (composto de um grupo de professores e limitado pela estrutura maior do encontro bi anual da Associação), o *Seminário Nacional Mulher & Literatura* se caracteriza principalmente por promover uma maior divulgação de trabalhos e pesquisas nos meios acadêmicos; por seu caráter interdisciplinar; pelo deslocamento por diferentes universidades brasileiras; bem como pelo empenho em possibilitar uma atualização, na medida em que busca um intercâmbio com especialistas nacionais e estrangeiros.

Assim, as diversas oportunidades de encontros anuais — os seminários, os congressos da ANPOLL e os da ABRALIC — apesar de relativamente recentes, têm permitido um rico intercâmbio de experiências entre estudiosos de diferentes instituições e nacionalidades, a divulgação dos resultados de pesquisas e trabalhos críticos, bem como o estabelecimento de linhas de pesquisa sobre a mulher nos cursos de pós-graduação e departamentos de língua e literatura, a ponto de se configurarem numa referência obrigatória na área de estudos em questão.

Aos poucos estamos realizando, por exemplo, o mapeamento desse campo de estudo nas Universidades brasileiras, a articulação de intercâmbios entre os pesquisadores, o debate com teóricos estrangeiros, aliás, decisivo para uma maior abertura teórica dos trabalhos e para o contato dos pesquisadores nacionais com as novas tendências da crítica praticadas no exterior.

Inicialmente as investigações privilegiavam grandes linhas intituladas "Mulher e Literatura: Perspectivas teórico-críticas", "Representações do Feminino no Texto Literário", "Literatura e Feminismo" (enfoque sócio-histórico), "Literatura e o Feminino" (enfoque psicanalítico) e "Literatura e Mulher" (enfoque estético-formal), que tentavam dar conta da diversidade de trabalhos que tratavam desde questões de caráter teórico acerca da linguagem e sexismo, à presença da mulher em literaturas de línguas estrangeiras, aos estudos acerca da mulher enquanto escritora de ficção, à mulher enquanto personagem de textos literários, à mulher negra, às escritoras latino-americanas, às relações entre mulher, história e sociedade, bem como às questões como gênero e ruptura, erotismo, alteridade e subversão, mitos, mulher e dramaturgia e identidade social, e os aspectos teóricos e metodológicos da crítica feminista.

A preocupação com o resgate de escritoras e a análise de obras antigas também se evidenciou como uma promissora linha de pesquisa, tendo em vista a necessária revisão do cânone literário e o questionamento dos crité-

rios normativos definidores da qualidade de um texto literário. Consideramos da maior importância o conhecimento do passado como um pressuposto para o estabelecimento de uma memória cultural.

É por demais conhecido que muitos cursos de literatura e de cultura estão centrados em autores do sexo masculino, brancos e mortos. E que europeus e americanos detêm o monopólio do "Ocidente", englobando aí as categorias do "universal" e, conseqüentemente, do que seriam os "valores universais", estabecendo um único cânone e ignorando sistematicamente a diversidade de etnias, de gêneros e de culturas com que as sociedades são constituídas.

A ampliação do cânone defendida pelos multiculturalistas pretende levar em conta a excelência da realização formal da obra e, a partir de uma abertura cosmopolita, contemplar obras que ultrapassam sua cultura específica, tanto pela profundidade com que captam a realidade particular, como pela capacidade de transmitir a percepção deste particular a outras esferas e, não, como dizem alguns, refletir unicamente uma preocupação de ordem geográfica, étnica ou de gênero.[1] Uma literatura limitada apenas ao horizonte de gênero ou de etnia, é forçoso admitir, torna-se uma literatura restrita a um campo muito estreito de visão. Seria, por exemplo, como Roberto Reis aponta, reduzir drasticamente a importância de Virgínia Woolf ou Clarice Lispector se considerássemos a literatura que produziram apenas como feminista, ou a de Lima Barreto como literatura negra, apenas porque os autores puseram em destaque uma luta específica.

Este movimento de revalorização da literatura escrita por mulher pretende ler os textos no sentido de re-ver com outro olhar, independente das amarras do preconceito de gênero. A *crítica do desagravo* — na conhecida expressão de Jean Franco — é plenamente justificada quando se lembra da mitificação promovida pela ideologia patriarcal em cima dos textos escritos por mulheres. Na trajetória desta crítica, algumas investigações se dirigiram para o reconhecimento e a identificação da representação ou da imagem da mulher na literatura, e da busca de escritoras sem tradição literária própria. Outras, contemporaneamente, têm como elementos comuns a crítica da cultura ocidental, a partir das teorias pós-estruturalistas que desmontam o conceito de identidade, e postulam a mulher como uma construção ideológica.

O esforço que vem sendo realizado na área da pesquisa, hoje em nossas universidades por algumas dezenas de pesquisadores, tem permitido pouco a pouco a reconstrução da história da cultura feminina brasileira. A

[1] Cf. Jornal *Folha de São Paulo*, 13/08/95.

diversidade dos aspectos investigados, aliada a um aprofundamento do conhecimento teórico metodológico, aos poucos começam a atender aos principais problemas inerentes aos estudos, ao mesmo tempo em que mais e mais questões se colocam a todo instante.

O aumento substancial no número de seminários específicos sobre a mulher, de cursos a nível de extensão e de pós-graduação, de teses e de monografias, bem como das publicações sobre o tema, está revertendo com rapidez um quadro, cuja carência apontávamos há bem pouco tempo. Se fosse o caso de querermos apreender a configuração atual das experiências no campo da mulher e da literatura em nossas universidades, poderíamos talvez sintetizá-las em poucas palavras: estamos trabalhando na reconstrução e na crítica de modelos, de modo a tornar compreensível e instigadora a perspectiva feminina. Estamos naturalmente contribuindo para a revisão dos valores normativos do cânone literário, ao apresentarmos a todo instante novas escritoras e novas obras, em tudo merecedoras de aí serem incluídas. Também, tornou-se uma questão política de grande premência verificar como a raça, o gênero, a classe e as preferências sexuais se interagem.

Como a abertura interdisciplinar é fundamental para enriquecer as discussões em torno das representações literárias da mulher e das peculiaridades de ação das escritoras, têm sido convidados a colaborar nos encontros não só pesquisadores vinculados às Letras, como, também, professores de outras áreas, tais como Antropologia, História, Lingüística e Psicologia. Dentre os diversos conferencistas com quem tivemos a oportunidade de debater, lembro Ria Lemaire (Universidade de Utrecht), Darlene Sadlier (Universidade de Indiana), Malcolm Coulthard (Universidade de Birmingham) e Nara Araújo (Universidade de Havana), que muito contribuíram para uma maior abertura teórica bem como para o intercâmbio entre os pesquisadores nacionais e as novas tendências da crítica praticadas no exterior.

Além de Palestras e Mesas-redondas de professores, os encontros e Seminários têm contado também com a presença de escritoras, como Lya Luft, Sônia Coutinho, Marina Colasanti, Rachel de Queiroz e Helena Parente Cunha, entre outras, que dão depoimentos acerca do trabalho literário e estabelecem relações entre seu trabalho e o contexto histórico e social brasileiro.

Em 1993 tornou-se evidente a necessidade de reformular as linhas de pesquisa do GT da ANPOLL, tendo em vista as especificidades e diversidades das investigações e o fato de que elas se constituíram na base de sustentação dos estudos sobre mulher e gênero, no quadro teórico-crítico

contemporâneo de nossos cursos de letras. As linhas de pesquisa tomaram, então, a configuração que possuem no momento atual e se organizaram em torno de, principalmente, três grandes eixos: "Teoria e crítica feminista: vertentes", "A questão do Cânone", e "*Gender* — estudos de gênero".

Um dos fatores que considero decisivo para a afirmação dos estudos "Mulher e Literatura" junto à comunidade acadêmica, foi a publicação de um *Boletim Informativo* desde a primeira reunião, contendo informações acerca dos participantes, as pesquisas, publicações, os cursos ministrados em pós-graduação e as teses defendidas sobre a temática, além dos textos apresentados e debatidos no encontro. O *Boletim* tornou-se o principal veículo de divulgação das atividades realizadas pelo grupo, ao mesmo tempo que tem viabilizado o intercâmbio e a troca sistemática de experiências profissionais neste campo específico de investigação.

II - OS SEMINÁRIOS NACIONAIS PATROCINADOS PELO GT[2]

Diferente dos encontros realizados pelo **GT A Mulher na Literatura da ANPOLL** (composto de um seleto grupo de professores e limitado pela estrutura maior do encontro bianual da Associação), o ***Seminário Nacional Mulher & Literatura*** está se caracterizando principalmente por promover uma maior divulgação de trabalhos e pesquisas nos meios acadêmicos; por seu caráter interdisciplinar; pelo deslocamento rumo a diferentes universidades brasileiras; bem como pelo empenho em possibilitar uma atualização, na medida em que busca um intercâmbio com especialistas nacionais e estrangeiros.

Assim é que, desde 1985, seminários vêm sendo organizados por professores e pesquisadores ligados à linha de trabalho ***Mulher e Literatura***. Apesar de relativamente recentes, esses encontros têm permitido o intercâmbio de experiências entre estudiosos de diferentes instituições e nacionalidades, a divulgação dos resultados de pesquisas e trabalhos críticos e o estabelecimento de linhas de pesquisa sobre a mulher nos cursos de pós-graduação e departamentos de língua e literatura, a ponto de estarem se tornando uma referência obrigatória na área de estudos em questão.

A primeira iniciativa de mobilização dos pesquisadores preocupados com a questão *Mulher e Literatura* foi de um grupo de professoras da UFSC que realizou, em julho de 1985, o **Seminário Regional sobre a Mulher na Literatura**, com o propósito de mapear esse campo de estudos na Universidade e articular um intercâmbio entre pesquisadores regionais. Desde esse primeiro seminário, a surpresa ficou por conta da adesão de uma platéia em número bem superior ao esperado, bem como do número surpreendente de pesquisas que estavam sendo realizadas nas diversas instituições de ensino superior.

De 19 a 23 de outubro de 1987 ocorre o **I° Encontro Nacional A Presença da Mulher na Literatura**, em João Pessoa (PB), sob a coordenação das professoras Maria das Vitórias de Lima Rocha e Maria Vilani de Souza. O apoio necessário à sua realização veio através do Conselho Britânico, do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, do CNPq, do DAAD, do PRAC e da USIS.

[2] Este texto é uma compilação de vários outros escritos por: Constância Lima Duarte (coord. do GT entre 1994-96); Elódia Xavier (coord. do GT entre 1996-98), Ivia Alves (coordenadora do VIII Seminário Nacional, realizado em Salvador, de 27 a 29 de setembro de 1999), e Izabel Brandão (coord. Do GT entre 1998-2000).

Esse Encontro representou um significativo marco na trajetória das reuniões dos pesquisadores da área, por ter sido o primeiro a promover a aproximação de professores de diversos Estados brasileiros, como, também, por ter contado com a presença de teóricos estrangeiros vinculados à questão da mulher na literatura. Os conferencistas - Darlene Sadlier (Indiana University) e Malcolm Coulthard (Birmingham University) - contribuíram decisivamente para uma maior abertura teórica dos debates e permitiram o contato dos pesquisadores nacionais com as novas tendências da crítica praticadas no exterior.

Dentre as conferencistas nacionais estavam Suzana Funck (UFSC), Carmen Rosa Caldas (UFSC), Regina Zilberman (PUC-RS), Ivone Pessoa Nogueira (UFPB) e Letícia Niederauer (UFPB). A tônica dos trabalhos esteve principalmente em torno de questões de caráter teórico acerca da linguagem e sexismo, e da presença da mulher em literaturas de línguas estrangeiras, como o inglês e o francês.

Já no ano seguinte - de 10 a 12 de agosto de 1988 - acontece o **II Encontro Nacional Presença da Mulher na Literatura**, em Porto Alegre (RS). A Comissão Organizadora era composta dos professores Rita Terezinha Schmidt, Élvio Funck, Gilda Neves Bittencourt, Márcia Hoppe Navarro, Graciela de Quijano, Míriam Barcellos Goettems e Sandra Maggio. E contava com o apoio do CNPq, CAPES, Fulbright, Conselho Britânico, FAPERGS, PROPESP, CODEC e COTAM.

A experiência acumulada nos encontros anteriores fez com que a programação praticamente triplicasse em número de participantes, e fosse mais representativa do perfil de pesquisas que então estavam sendo realizadas nas universidades brasileiras. Os trabalhos foram agrupados em torno de três grandes linhas de pesquisa, intituladas na ocasião de: "Mulher e Literatura: Perspectivas teórico-críticas", "Representações do Feminino no Texto literário", e "Do Silêncio à Palavra: o Processo Cultural e a Construção do Feminino".

Também nesse Seminário contamos com a participação de teóricos e críticos estrangeiros, como Darlene Sadlier (Univ. de Indiana, EUA), Ellen H. Douglass (Univ. de Brown, EUA), Maggie Humm (Esc. Politécnica de Londres), Nicteroy N. Argãnaraz (Univ. do Uruguai), Ria Lemaire (Univ. de Utrecht, Holanda) e Jean Franco (EUA). Outro salto qualitativo a ser contabilizado foi a publicação - na **Revista Organon** - dos trabalhos apresentados.[3]

[3] *Organon*, nº 16, Porto Alegre, Instituto de Letras, 1989, 279 pp., organizado por Rita Terezinha Schmidt (coord. do GT entre 1992-96).

O **II Seminário** revelou de forma definitiva a necessidade de os pesquisadores se reunirem periodicamente para divulgar e debater seus trabalhos e estudos na área da crítica, assim como permitiu a identificação e organização dos grupos envolvidos nos estudos sobre a mulher na literatura. Verificou-se na ocasião que, se uma quantidade considerável de investigações se detinha em estudos acerca da mulher enquanto escritora de ficção, um outro volume de trabalhos se voltava para a questão da mulher enquanto personagem de textos literários. A preocupação com o resgate de escritoras e o estudo de obras antigas também se evidenciou nesse momento como sendo uma linha de pesquisa de um grupo de professoras.

Em 1989 - de 4 a 6 de outubro - acontece em Florianópolis (SC) o **III Seminário Nacional Mulher & Literatura**, que vem contribuir para ampliar a articulação nacional entre os pesquisadores do tema. Se até esse momento predominavam participantes oriundos de Estados do Sul e Nordeste, a partir de agora teremos a presença significativa de Universidades dos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

Um outro aspecto dos trabalhos é observado: finalmente as pesquisas envolvendo a literatura nacional se impõem e até ultrapassam em número as apresentações de trabalhos relacionados a literaturas estrangeiras. E o debate em torno de aspectos teóricos e metodológicos da crítica feminista se consolida dentre as preocupações dos estudiosos da questão da mulher na literatura. Nancy Miller e Janet Montefiori foram os nomes internacionais desse encontro.

A Comissão Organizadora reuniu as comunicações em grupos temáticos o que permitiu que as sessões se configurassem realmente enquanto uma troca de experiência e de contribuição bibliográfica. Foram, ao todo, cento e quatro trabalhos apresentados em vinte e quatro sessões que tratavam de questões relativas à Literatura do séc. XIX na Europa e no Brasil, à Mulher Negra na América, a Escritoras Latino-Americanas, a Imagens de Mulher, às relações entre Mulher, História e Sociedade e às Escritoras Brasileiras Contemporâneas, bem como questões como Gênero e Ruptura, Erotismo, Alteridade e Subversão, Mitos, Mulher e Dramaturgia e Identidade Social.

Uma alteração na organização dos Seminários ocorrerá a partir deste ano. Ficou acertado entre os participantes que as reuniões do Seminário passariam a ter um caráter bi-anual e em alternância com os Encontros do ***GT Mulher e Literatura*** promovidos pela **ANPOLL**. Desta forma, os pesquisadores dessa linha de pesquisa continuariam a ter a possibilidade de participar anualmente de eventos que visam à divulgação de trabalhos, sem

o risco de ter que optar por participar de um ou outro evento, no caso de eles acontecerem em datas muito próximas.

A Universidade Federal Fluminense sediou o **IV Seminário Nacional Mulher & Literatura**, que acontece de 26 a 28 de agosto de 1991, em Niterói (RJ). A organização conta com os nomes de Lúcia Helena Vianna, Heloísa Buarque de Holanda, Laura Padilha, Marília Rothier Cardoso, Silviano Santiago e Edson Rosa da Silva; e o apoio institucional da ABRALIC, CIEC, CNPq e FINEP.

O aumento considerável da produção acadêmica nessa área de estudo, observado no último Encontro, levou os organizadores do **IV Seminário** a submeter os trabalhos inscritos a um prévio exame crítico, de modo a permitir uma maior discussão em torno das questões veiculadas nos textos. Foram, então, selecionados vinte e quatro trabalhos que se distribuíram entre as conferências e mesas-redondas previstas na programação. O Encontro atingiu plenamente os objetivos de promover o intercâmbio de experiências entre estudiosos de diferentes instituições, regiões e nacionalidades e a abertura interdisciplinar da crítica feminista.

Os objetivos interdisciplinares - as relações entre Literatura, História e Psicanálise - se concretizaram principalmente através das conferências pronunciadas por Margo Glantz (Univ. Autônoma do México), Maximilien Laroche (Universidade de Laval), Anabel Salafia e Norberto Ferreyra (Escola Freudiana da Argentina). Os trabalhos apresentados foram reunidos e publicados nos ***ANAIS do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura***[4], numa primorosa edição, bem à altura da qualidade do material.

O **V Seminário Nacional Mulher & Literatura** aconteceu entre os dias 1, 2 e 3 de setembro de 1993, sob a coordenação da professora Constância Lima Duarte, com o propósito de se prosseguir com o necessário e oportuno deslocamento dos professores por diferentes universidades brasileiras. Considerando que boa parte dos congressos realizados no país acontecem sistematicamente nos Estados do Sul e Sudeste, pretendia-se com o deslocamento ampliar ainda mais a participação de professores das regiões Norte e Nordeste, assim como permitir que nossos alunos de graduação e de pós-graduação tenham a oportunidade de participar de um evento nessa área, com especialistas de projeção nacional e internacional. Também, pretendia-se, no **V Seminário,** em Natal, a exemplo dos anteriores, promover o intercâmbio de experiências entre estudiosos de diferentes instituições e regiões do país e divulgar os resultados de seus estudos e

[4] Organizado por Lúcia Helena Vianna (vice-coord. na gestão de Elódia Xavier, 1996-98). Niterói; Coord. de Pós-Graduação em Letras da UFF; ABRALIC; 1992, 272 páginas.

pesquisas. Também era objetivo ampliar ainda mais o número de universidades brasileiras participantes e congregar um número significativo de pesquisadores.

O **V Seminário Nacional Mulher & Literatura** configurou-se como um evento de sucesso, devido, principalmente, à mobilização que logrou obter nos meios acadêmicos do país. E por ter permitido, também, que alunos de graduação e de pós-graduação das regiões Norte e Nordeste tivessem a oportunidade de participar de um evento nessa área, com especialistas de projeção nacional e internacional. A exemplo, portanto, dos encontros anteriores, o **V Seminário** contribuiu para promover o intercâmbio de experiências entre estudiosos de diferentes instituições e regiões do país, para divulgar os resultados de seus estudos e pesquisas e, ainda, para ampliar o número de universidades brasileiras participantes.

Além das Palestras, Debates e Mesas-redondas, o **V Seminário** contou com a presença da escritora Rachel de Queiroz que, além de autografar seu último romance - ***Memorial de Maria Moura*** - deu um importante depoimento acerca de seu trabalho literário desde o início de sua carreira, estabelecendo as relações entre essa e o contexto histórico e social brasileiro.

A presença de uma escritora do porte de Rachel de Queiroz contribuiu, sem dúvida nenhuma, para mobilizar os meios de comunicação em torno do evento e, também, para abrilhantar ainda mais o **V Seminário**. No dia de sua palestra, o Auditório da UFRN recebeu um público bem superior ao esperado, além de jornalistas e repórteres dos principais jornais e canais de televisão do Estado.

Na organização do **V Seminário** foram articuladas duas comissões: uma, que trabalhou a nível local e operacionalizou o Encontro; e outra, a nível nacional, que colaborou na divulgação e captação de recursos. A Comissão Interestadual foi composta pelos seguintes professores: Benjamin Abdala Júnior (USP/ ABRALIC), Cristina Teixeira Stevens (UNB), Heloísa Buarque de Hollanda (UFRJ/CIEC), Lúcia Helena Vianna (UFF), Maria Elisa Cevasco (USP), Maria Nilda Pessoa (UFPE), Rita T. Schmidt (UFRGS) e Zahidé L. Muzart (UFSC). E a Comissão Organizadora local, pelos professores: Constância Lima Duarte, Conceição Passeggi, Diva Cunha Pereira de Macêdo, Eduardo de Assis Duarte, Maria de Lourdes Patrini L'Abbate, Maria Elena Lamego Mattos e Vilma Queirós Sampaio F. de Oliveira.

O Evento contou com o apoio do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, do Departamento de Letras, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Núcleo "Nísia Floresta" de Estudos e Pes-

quisas na área da Mulher e Relações Sociais de Gênero (NEPAM) e da Reitoria da UFRN (através das Pró-Reitorias de Extens~s e de Pesquisa e Pós-Graduação). A nível nacional e internacional recebeu o apoio do CNPq, da CAPES, da FAPESP, da FAPERJ, da FAPERGS, do Conselho Britânico e da Embaixada Americana.

Os *Anais do V Seminário* foram publicados em 1995, e sua organização ficou a cargo de Constância Lima Duarte, coordenadora do evento e do GT naquele período. O livro tem 607 páginas numa edição primorosa e tem sido, como seus anteriores, fonte de pesquisa para todos que se interessam pela área.

O **VI Seminário Nacional** foi dedicado a Clarice Lispector, realizado pelo NIELM/ UFRJ, no Rio de Janeiro, de 11 a 13 de setembro de 1995. A conferência de homenagem a Clarice foi proferida pela professora Nádia Gotlib (USP), coordenadora do GT entre 1988-90. Na seqüência da programação, houve mais duas mesas redondas sobre as linhas desenvolvidas pelo GT: o resgate de escritoras brasileiras, escritoras contemporâneas do ocidente e pressupostos teórico-críticos feministas; constou, ainda, da programação sessões de comunicações. Esse encontro trouxe uma inovação com a introdução de Mini-Cursos, ministrados por professores/as estrangeiros/as convidados/as e brasileiros/as. Os trabalhos foram reunidos e publicados nos *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura* (491 páginas), volume organizado por Elódia Xavier (coordenadora do GT entre 1996-98) e o grupo do NIELM, da UFRJ.

A organização do evento ficou sob a coordenação geral de Elódia Xavier que teve uma comissão organizadora e outra de apoio, nas quais participaram Luíza Lobo, Helena Parente Cunha, Maria Thereza Indiani de Oliveira, Luiz Edmundo Bouças Coutinho, Lúcia Helena, Lúcia Helena Vianna e Maria Emília Barcellos da Silva. O encontro também contou com o apoio da Direção da Faculdade de Letras, da Subreitoria de Extensão e Desenvolvimento- SR5 e da Gráfica da UFRJ, CAPES , CNPq, da Caixa Econômica Federal e da Editora Ática e da Lidador.

O **VII Seminário Nacional** homenageou a escritora Lygia Fagundes Telles e seguiu o mesmo formato do encontro anterior. Foi realizado na UFF, Niterói, de 22 a 24 de setembro de 1997 e teve o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras. As linhas temáticas privilegiadas - Mulher, história e política; Mulher, cinema, mídia e outras áreas; Literatura e crítica feminista - mostraram a literatura interagindo com outras áreas de linguagem, através dos seus mais de cem trabalhos apresentados em mesas redondas e comunicações, com participação de pesquisadoras nacionais e estrangeiros. Um dos destaques estrangeiros foi a pesquisadora e profes-

sora cubana Luisa Campusano. Entre os nacionais, um momento de intenso entusiasmo com o plenário deu-se com participação da escritora Nélida Piñon, então Presidente da Academia Brasileira de Letras, de Rosiska Darcy de Oliveira, presidente do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, e Rose Marie Muraro, editora, filósofa e escritora, além de feminista histórica. O encontro também teve a presença das escritoras Heloisa Maranhão e Helena Parente Cunha.

A organização do encontro foi mais ampla que a do anterior pois contou com quatro comissões: Executiva, Organizadora, Consultiva e de Apoio. Das duas primeiras participaram: Eurídice Figueiredo, Lívia Reis, Lúcia Helena Vianna e Maria Bernadette Porto, Lúcia Helena, Suely Gomes da Costa e Sylvia Paixão. Da terceira participaram: Angélica Soares (UFRJ/ NIELM), Ana Lúcia Gazola (UFMG), Constância Lima Duarte (UFMG), Elódia Xavier (UFRJ/ NIELM), Heloísa Buarque de Hollanda (UFRJ/ PACC), Márcia navarro (UFRGS), Maria Consuelo Cunha Campos (UERJ), Nádia Gotlib (USP), Rita Terezinha Schmidt (UFRGS), Susana B. Funck (UFSC), Valéria de Marco (USP) e Zahidé Muzart (UFSC). A comissão de apoio contou com Adriana Maciel, Dionor Antunes Ferreira e Jacqueline Paul Fróes. Financiaram o evento a CAPES, CNPq, PROPP, PROEX, NUTEM e COPEX.

O resultado do **VII Seminário** encontra-se publicado em *Mulher e Literatura: VII Seminário* (EDUFF/ Sette Letras, 791 páginas), em dois volumes cuidadosamente organizados por Lívia de Freitas Rei, Lúcia Helena Vianna e Maria Bernadette Porto.

O **VIII Seminário Nacional** aconteceu em Salvador, no Instituto de Letras da UFBA, de 27 a 29 de setembro de 1999 e homenageou as escritoras baianas da geração de 60, Helena Parente Cunha e Míriam Fraga, que fizeram belíssimos depoimentos acerca de suas experiências enquanto escritoras. O evento foi uma promoção do Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística e NEIM, unidades da UFBA e mais o apoio da REDOR (Rede Norde-Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher e Relações de Gênero)

O formato do **VIII Seminário** constituiu-se de mesas redondas, sendo que a primeira contou com a participação de ex-coordenadoras do GT, Nádia Batella Gotlib (1987-89), Susana Bornéo Funck (1989-92); Rita Terezinha Schmidt (1992-94) e Constância Lima Duarte (1994-96) que deram seus depoimentos sobre a história do GT e da atual situação dos estudos sobre a mulher na literatura. Esta mesa foi coordenada por Izabel Brandão, atualmente à frente do GT. A segunda mesa foi sobre "A literatura na perspectiva interdisciplinar" e contou com a participação de pes-

quisadoras integrantes do NEIM (Núcleo de Estudos interdisciplinares sobre a Mulher), a saber: Elizete Passos (coordenadora da REDOR), Ana Alice Costa, Sílvia Lúcia Ferreira, Cecília Sardenberg e Rosana Patrício. Coordenou esta mesa a professora Luzilá Gonçalves Ferreira (UFPE), atual vice-coordenadora do GT. A novidade desta mesa foi trazer a leitura interdisciplinar sobre a mulher na literatura em áreas tão diversas quanto educação, política, saúde e antropologia.

O encontro também contou com mesas temáticas (onze),uma mesa de análise e depoimento das escritoras convidadas, lançamento de livros, sessões paralelas de comunicações e mini-cursos (três). As pesquisadoras responsáveis pelos minicursos foram: Claudia de Lima Costa (UFSC) (minicurso "Perspectivas feministas e estudos culturais); Norma Telles (PUC-SP) (minicurso "História das mulheres na literatura"); e a convidada estrangeira, a professora cubana, Nara Araújo, atualmente radicada no México, que ministrou o mini-curso "A teoria crítica de perspectiva feminista". Para a mesa de análise e depoimento das escritoras participaram Angélica Soares (UFRJ) e Elódia Xavier (UFRJ), mesa esta coordenada por Evelina Hoisel (UFBA), atual presidente da ABRALIC. Mantendo já a tradição, houve também uma reunião do GT, que redefiniu as linhas temáticas do grupo bem como discutiu outras questões pertinentes ao Plano de Trabalho do GT. As atividades do Seminário foram encerradas com o lançamento conjunto de sete livros, todos relativos a área do evento.

Como o evento anterior, foram mantidas quatro comissões: Organizadora, Técnico-Científica, de Apoio e Consultora. Das duas primeiras participaram: Ivia Alves (coordenadora do evento), Elizete Passos, Lúcia Leiro, Milena Britto, Célia Marques Telles, Ana Alice Costa e Nancy Rita Vieira. A Comissão Consultora contou com Zahidé Muzart (UFSC), Constância Lima Duarte (UFMG), Elódia Xavier (UFRJ) e Izabel Brandão (UFAL). Finalmente, da Comissão de Apoio participaram: Franklânia Reis Freitas, Carla Patrícia Santana, Gilmara Miranda (todas bolsistas de IC), além de Lídia Carlos e Milena Brito. O apoio financeiro para a realização do encontro foi da CAPES, CNPq, da UFBA, do Instituto de Letras (PPGLL), da Pro-Reitoria de Extensão, da editora da UFBA, da Universidade de Feira de Santana, da Universidade de Salvador, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Alagoinhas) e da Fundação Clemente Marinai.

As actas do **VIII Seminário** estão sendo organizadas por Ivia Alves e terão dois formatos: um eletrônico sob a forma de CD-ROM, com todas as comunicações apresentadas, e um impresso sob a forma de livro com os melhores trabalhos, que foram selecionados por uma comissão do GT especialmente formada para este fim.

E, finalmente, no período de 22, 23 e 24 de agosto de 2001, realizou-se o **IX Seminário** Nacional Mulher & Literatura, em Belo Horizonte, na UFMG, seguindo o formato de suas edições anteriores: conferência, mesas-redondas, sessões de comunicações e mini-cursos. O Seminário teve como tema "Feminismo e Estudos Culturais", e organizou-se em torno das linhas do GT A mulher na literatura da ANPOLL: Resgate; Teoria e Crítica; Gênero e Representação; e Interdisciplinaridade.

O evento homenageou a poeta mineira Henriqueta Lisboa, no ano do centenário de seu nascimento, e também as escritoras Adélia Prado, Laís Corrêa de Araújo e Nelly Novaes Coelho, que estiveram presentes e deram um importante depoimento acerca de seu trabalho e trajetória intelectual. A presença de nomes tão conhecidos e de prestígio no cenário literário do país contribuiu para mobilizar os meios de comunicação em torno do evento e abrilhantar ainda mais o Seminário.

A promoção do **IX Seminário** foi da Universidade Federal de Minas Gerais, através da Faculdade de Letras, do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, do Centro de Estudos Literários e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade. E, tendo em vista o grande porte do evento, tornou-se indispensável o apoio de outros órgãos financiadores, como CAPES, CNPq e FAPEMIG.

A comissão responsável pela viabilização e organização do seminário era composta dos seguintes professores: Constância Lima Duarte (Coordenadora), Ana Lúcia Gazzola, Eduardo de Assis Duarte, Graciela Ravetti, Kátia da Costa Bezerra, Marcos Antônio Alexandre, Marli Fantini Scarpelli e Sandra Goulart Almeida.

O **IX Seminário Nacional Mulher & Literatura**, pela trajetória de dezessete anos que possui, configurou-se como importante fórum de discussão e de divulgação das investigações na linha de pesquisa 'Mulher e Literatura' e, desde o início de seu planejamento, ficou evidente a acolhida que teria junto aos pesquisadores e estudantes de pós-graduação e de graduação interessados no tema, não só do país, como de universidades estrangeiras. A realização do IX Seminário em Belo Horizonte, além de promover o intercâmbio de experiências entre estudiosos de diferentes instituições, e de divulgar os resultados de seus estudos e pesquisas, permitiu que os alunos de graduação e de pós-graduação das faculdades da cidade e do interior tivessem a oportunidade de participar de um evento nessa área, e de conhecer especialistas de projeção nacional e internacional.

Foram oferecidos quatro mini-cursos: "Situação crítica: a teoria feminista na virada do século" (profa. Suzana Bornéo Funck, UFSC); "A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft" (profa. Elódia

Xavier, UFRJ); "Narrativa e dramaturgia feminina hispano-americana contemporânea" (profas. Graciela Ravetti e Sara Rojo, UFMG); e "Narrativa feminina contemporânea em língua inglesa" (profa. Sandra Goulart Almeida, UFMG)

A Conferência de Abertura foi proferida pela Profa. Dra. Jean Franco, da Universidade de Colúmbia, de Nova Iorque, e intitulou-se: "Gênero, feminismo e estudos culturais". Como nos eventos anteriores, os textos apresentados durante o evento também estão publicados, ou em CD-ROM, ou livros de ensaios, que compõem a Coleção 'Mulher & Literatura'.

Hoje, os estudiosos e pesquisadores brasileiros enfrentam novos desafios. Uma vez consolidada a temática e, principalmente, legitimada a investigação acadêmica nesta área do conhecimento, cabe ao grupo verificar a capacidade de os estudos de cunho feminista intervirem na *práxis* cotidiana dos cursos de letras e de fornecerem um novo *corpus* teórico e metodológico para a crítica literária, não só a nível de pós como de graduação. Além disso, deve incrementar ainda mais a interação dos pesquisadores e a criação de grupos de pesquisa envolvendo diferentes instituições. Afinal, a consolidação do grupo não ocorre apenas devido à participação em congressos. A realização de ações conjuntas pode definir uma nova etapa na história dos estudos da mulher e da literatura, e contribuir para que nos constituamos, efetivamente, como um grupo de trabalho. Só assim — acredito — estaremos contribuindo efetivamente para a revisão e reconstrução da história literária de nosso país.

III - PUBLICAÇÕES DO GT A MULHER NA LITERATURA*

BOLETINS DOS ENCONTROS DO GT NA ANPOLL:

A Mulher na Literatura. Boletim do Grupo de Trabalho "A Mulher na Literatura" da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL). Org. Ana Lúcia Almeida Gazzola. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, Ano 1, n. 1, Agosto de 1988.

A Mulher na Literatura. Boletim do Grupo de Trabalho "A Mulher na Literatura" da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL). Org. Nádia Battella Gotlib. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, Ano 2, n. 2, Julho de 1989.

A Mulher na Literatura. Boletim do Grupo de Trabalho "A Mulher na Literatura", da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL). Org. Nádia Battella Gotlib. Florianópolis, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da UFSC, Ano 3, n. 3, Junho de 1990.

A Mulher na Literatura. Boletim do Grupo de Trabalho "A Mulher na Literatura", da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL). Florianópolis, Centro de Comunicação e Expressão e Pós-graduação em Inglês da UFSC, Ano 4, n. 4, org. Susana B. Funck, Florianópolis: UFSC, Maio de 1992.

A Mulher na Literatura. Boletim do Grupo de Trabalho "A Mulher na Literatura", da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL). Porto Alegre, Instituto de Letras da UFRGS, Ano 5, n. 5, org. Rita T. Schmidt, Porto Alegre: UFRGS, Junho de 1994.

Boletim do GT A Mulher na Literatura, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL). n. 6. Org. Constância Lima Duarte. Natal: CCHLA/ UFRN, 1996.

Boletim do GT A Mulher na Literatura, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL). N.7. Org. Elódia Xavier & Lúcia Helena Vianna. Rio de Janeiro: PG Letras Vernáculas/ UFRJ, 1998.

Boletim do GT A Mulher na Literatura, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL). N.8. Org. Izabel Brandão & Luzilá Gonçalves Ferreira. Maceió: PG Letras e Linguística/ UFAL, 2000.

---

* A lista contém todos os Boletins do GT, os Anais dos Seminários Nacionais e livros de autoria de integrantes do GT.

ANAIS DOS SEMINÁRIOS MULHER E LITERATURA:

Organon 16: A mulher e a literatura. SCHMIDT, Rita T. (org.). Revista do Instituto de Letras/ UFRGS. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1989.

VIANNA, Lúcia Helena (org.). *Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literaturai.* Niterói: ABRALIC; PG em Letras da UFF e UFRJ, 1991.

DUARTE, Constancia Lima (org.). *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura.* Natal, Editora da UFRN, 1995. 608 p.

XAVIER, Elódia. (Org.) *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura.* Rio de Janeiro: NIELM/ UFRJ, 1996.

REIS, Lívia de Freitas, VIANNA, Lúcia Helena PORTO, Maria Bernadette (orgs). *Mulher e Literatura: VII Seminário Nacional Mulher e Literatura.* Rio de Janeiro: EDUFF/ Sette Letras, 1999.

ALVES, Ivia. *Anais do VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura.* CDROM. Salvador: UFBA, 2001.

OUTRAS PUBLICAÇÒES:

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Interseções: Diálogos com a Literatura e a Linguística Aplicada no Canadá.* Belo Horizonte: ABECAN/UFMG, 2001.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Feminisms in Perspective.* Special issue of *Ilha do Desterro.* Florianópolis: UFSC, 2001. (forthcoming).

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *The Art of Elizabeth Bishop.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Gênero e Representação nas Literaturas de Língua Inglesa.* Belo Horizonte: UFMG, 2002 (forthcoming).

ALVES, Ivia. (org.). *Amelia Rodrigues: itinerários percorridos.* Salvador: Buereau/ NICSA, 1998.

ALVES, Ivia, MACEDO, Marcia e PASSOS, Elizete (orgs.). *Metamorfoses.* Salvador: NEIM/EDUFBA, 1998. Coleção Baianas, 3.

ARAÚJO, Nara.. *El Alfiler y la mariposa.* género, voz y escritura en Cuba y el Caribe. La Habana: 1997.

ARAÚJO, Nara..*Visión romántica del outro.* México: 1998.

BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: Des/fiando as teias da paixão.* Porto Alegre, Brazil: EDIPUCRS. 167 p.

BRANDÃO, Izabel. A imaginação do feminino segundo D. H. Lawrence. Maceió: Edufal, 1999.

BRANDÃO, Izabel. (Org.). *Boletim do GT A mulher na literatura.* Vol. VIII. Maceió: UFAL: ANPOLL, 2000.

BRANDÃO, Izabel e ALVES, Ivia (Orgs.). *À margem das Alagoas e Bahia: Antologia de escritoras (1900-1950).* Maceió: EDUFAL/CNPq, 2002.

BRANDÃO, Izabel .*Entre o amor e a palavra*: olhar(es) sobre Arriete Vilela. Maceió: Catavento, 2001.

CAMPELLO, Eliane, HANCIAU, Nubia, SANTOS, Eloína (orgs.). *A voz da crítica canadense no feminino.* Rio Grande: Ed. da FURG, 2001.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *De Frankstein ao transgênero. Modernidades. Trânsitos. Gêneros.* Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

CAMPUZANO, Luisa (org.).*Mujeres latinoamericanas: historia y cultura (siglos XVI al XIX).* Luisa Campuzano (Coord). La Habana/México, Casa de las Américas/UAM-I, 1997, 2 vol. (Colección Cuadernos Casa, no. 35, Serie Coloquios).

CAMPUZANO, Luisa (org.)..*Mujeres latinoamericanas del siglo XX: historia y cultura.* Luisa Campuzano (Coord). La Habana/México, Casa de las Américas/UAM-I, 1999, 2. vol, (Colección Cuadernos Casa, no. 36, Serie Coloquios).

CAMPUZANO, Luisa (org.). *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893).* Luisa Campuzano (Coord.) La Habana: Casa de las Américas, 1999. 293 p.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft.* São Paulo, Ed. Annablume instituto Estadual do Livro de Porto Alegre, 1996.

CUNHA, Helena P. (org.). *Desafiando o cânone I.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

CUNHA, Helena P. (org.). *Desafiando o cânone II.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

CUNHA, Maria Teresa Santos. *Armadilhas da Sedução:* Os romances de M. Delly. Belo Horizonte: Autêntica 1999.

CUNHA, Maria Teresa Santos, BASTOS Maria Helena Camara e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (orgs). *Refúgios do eu:* educação, história e escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000.

DUARTE, Constancia Lima. *Nísia Floresta: vida e obra.* Natal: UFRN, 1995.

DUARTE, Constancia Lima. *A lágrima de um Caeté*, de Nísia Floresta. Introdução, estudo e notas. Natal: Fundação José Augusto, 1997. 66 p.

DUARTE, Constancia Lima.. *Cintilações de uma alma brasileira*, de Nísia Floresta Brasileira Augusta. Introdução e Notas. Edição Bilíngüe. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1997. 208 p.

DUARTE, Constancia Lima. *Itinerário de uma viagem à Alemanha*, de Nísia Floresta Brasileira Augusta. Introdução e Notas. Trad. Francisco das

Chagas Pereira. Florianópolis: Editora Mulheres; Sta. Cruz do Sul: Edunisc, 1998. 212 p.

DUARTE, Constancia Lima. MACEDO, Diva Cunha Pereira de. *Iniciação à Poesia do Rio Grande do Norte* — Antologia. Belo Horizonte: Edições Limiar, 1999.

DUARTE, Constancia Lima. MACEDO, Diva Cunha Pereira de. *Literatura do Rio Grande do Norte* — Antologia. Natal: EDUFRN, 1999.

DUARTE, Constancia Lima. MACEDO, Diva Cunha Pereira de. *Literatura feminina do Rio Grande do Norte. De Nísia Floresta a Zila Mamede.* Natal: Sebo Vermelho: UnP, 2001.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Em busca de Thargélia: Poesia escrita por mulheres no segundo Oitocentismo (1870-1920).* Tomo I. Recife: Fundarpe, 1991.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Em busca de Thargélia: Poesia escrita por mulheres no segundo Oitocentismo (1870-1920).* Tomo II. Recife: Fundarpe, 1996.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Prosopopea de Bento Teixeira & Naufrágio, apresentação, organização e notas, Coleção Nordeste, ed.UFpe, 2000.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Humana demasiado humana, Rocco, 2001.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Presença Feminina na Assembléia, prefácio de Raquel de Queiroz. Ed da Assembléia Legislativa de PE, 2002.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves et alii. *Suaves Amazonas, mulheres e Abolição no Nordeste.* Recife: ed. UFPE, 1999.

FERREIRA, Nadiá Paulo. . *Poesia Barroca - Antologia do século XVII.* Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2000.

FUNCK, Susana Bornéo. (org.) *Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura.* Florianópolis: Pós-graduação em Inglês, Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

FUNCK, S. *Feminist Literary Utopias.* Florianópolis: FGI/UFSC, 1998.

GOMEZ Graciela Inés Ravetti de e ROJO, Sara. *Breve antologia de dramaturgas latino-americanas.* Belo Horizonte, Armazém de Idéias/Cenex – Fale, 1996.

GOTLIB, Nádia B. *Clarice Lispector: Uma vida que se conta.* São Paulo: Ática, 1995 (atualmente na 5ª reimpressão) 493 p.

GOTLIB, Nádia B. *Tarsila do Amaral, a modernista.* São Paulo: SENAC, 1998.

GUEDES, Peônia Viana. *Em busca da identidade feminina: os romances de Margaret Drabble.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

LEMAIRE, Ria. - *Eu Canto a Quen Comigo Camiña.* Santiago de Compostela: Ed. Laiovento, 1998.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo.* Ensaios. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 993. 259 p.

LOBO, Luiza (org.). *Fronteiras da Literatura.* Discursos transculturais. v.I, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Peregrinação e poesia. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX.* Niterói: EDUFF, 2000.

MUZART, Zahidé L. (Org.) *Escritoras brasileiras do século XIX.* 2 ed. Revista. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000. Volume I.

MUZART, Zahidé L. (Org.). Júlia da Costa. *Poesia.* Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

NADAF, Yasmin, Jamil.. *Sob o signo de uma flor.* Rio de Janeiro: Sette Letras. 1993.

NADAF, Yasmin, Jamil. (Org.). *Catálogo de títulos sobre a mulher.* Cuiabá: UFMT, 1997.

NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). *Rompendo o silêncio – Gênero e literatura na América Latina.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

PAIXÃO, Sylvia. *A fala a-menos – a repressão do desejo na poesia feminina..* Rio de Janeiro: Numen, 1991.

QUEIRÓS, Vera. *O vazio e o pleno.* A poesia de Adélia Prado.Goiánia: Edit./ UFG, 1994.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero.* Niterói: EDUFF, 1997

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras.* Florianópolis: Mulheres, 2000.

RAMALHO, Christina.*Um espelho para Narcisa – reflexos de uma voz romântica.* Rio de Janeiro: Elo, 1999.

RAMALHO, Christina. *Literatura & Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas* [org.]. Rio deJaneiro: Elo, 1999.

RAMALHO, Christina. *Musa carmesim.* São Paulo: Vertente, 1998.

SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina.* Florianópolis: Mulheres, 1997.

SHARPE, Peggy e Susan C. Quinlan. *Visões do passado. Previsões do futuro: Duas modernistas esquecidas.* Introdução e notas. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro e Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1996. SCHMIDT, Rita T. (org.) *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades.* Porto Alegre: Palloti, 1997.

SCHMIDT, Rita T. (org.). *Nações/Narrações: nossas histórias e estórias.* Porto Alegre: ABEA, 1997.

SCHMIDT, Simone Pereira. *Gênero e história no romance português; novos sujeitos na cena contemporânea.* Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

SCHWANTES, Cíntia Carla Moreira (Org.). *A mandala e o caleidoscópio. Ensaios de literatura brasileira contemporânea.* Pelotas: Editora da UFPel, 1999. v. 1, 193 p.

SIQUEIRA, Elizabeth Santos; FERREIRA, Luzilá Gonçalves *et al. Um discurso feminino possível*: pioneiras da imprensa em Pernambuco (1830-1910). Recife: Ed. UFPE, 1995.

SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. *Descobertas e encontros.* 2.ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995 (3 ed., no prelo, pelas edições Loyola).

TELLES, Norma. *Encantações*: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX. São Paulo, 1987.

TELLES, Norma. Autor+a. *In*: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da Crítica.* Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

VASCONCELLOS, Eliane. *Inventário do arquivo Clarice Lispector.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

VASCONCELLOS, Eliane. *Carmem Dolores*: Crônicas 1905-1910. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998. (Organização e Introdução).

VASCONCELLOS, Eliane. *Entre a agulha e a caneta.* A mulher na obra de Lima Barreto. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres.* Belo Horizonte: UFMG, 1995.

VIANNA, Lúcia Helena. *Cenas de amor e morte na literatura brasileira.* Niterói: EDUFF, 1999.

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino. A mulher e a narrativa brasileira contemporânea.* Coletânea de ensaios. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado. A família no imaginário feminino.* Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

IV - COORDENADORAS DO GT

BIÊNIO

1985 - 1987
ANA LÚCIA GAZOLA - UFMG - vice-reitora@reitoria.ufmg.br

1987 - 89
NÁDIA BATTELA GOTLIB - USP - nadiagot@highnet.com.br

1989 - 1992
SUSANA BORNÉO FUNCK - UFSC - sbfunck@floripa.com.br

1992 - 1994
RITA TEREZINHA SCHMIDT - UFRGS - ritats@vortex.ufrgs.br
ritats@uol.com.br

1994 - 1996
CONSTÂNCIA LIMA DUARTE - UFRN - constancia@usa.net

1996 - 1998
ELÓDIA XAVIER - UFRJ - elodia@centroin.com.br
LÚCIA HELENA VIANNA (vice-coordenadora) - UFF -
lhvianna@domain.com.br

1998 - 2000
IZABEL F. BRANDÃO - UFAL - izabel@fapeal.br
LUZILÁ G. FERREIRA - (vice-coordenadora) - UFPE -
luzila@ipadnet.com.br

2000 - 2002
ZAHIDÉ L. MUZART - UFSC - zahide@floripa.com.br
SIMONE P. SCHMIDT. (vice-coordenadora) - UFSC -
simones@cce.ufsc.br

QUEM É QUEM NO GT A MULHER NA LITERATURA *

AIMÉE GONZÁLEZ BOLAÑOS

aimee@vetorialnet.com.br
Instituição: Fundação Universidade do Rio Grande (FURG)
Pesquisa: O processo de renovação da literatura latino-americana na alta modernidade: estúdios de poética
Publicações:

Nueva narrativa hispanoamericana y brasileña: ¿un diálogo posible?, *Islas*, 125, Universidad Central de Las Villas, 2000.

Centenario de Roberto Arlt, narrador de la marginalidad (escrito en colaboración con Nea de Castro), *Islas*, 126, Universidad Central de Las Villas, 2000.

Novela histórica e ilusión poética: *El reino de este mundo*, *Letras de Hoje*, PUCRS, Porto Alegre, 2001. [Anais do III Seminário Internacional de História da Literatura]

Hipertexto sobre Alejo Carpentier para el CD ROM *Antologia de Textos fundadores do comparatismo literário interamericano*, organizado por Zilá Bernd, Porto Alegre, 2001.

Roberto Artl, o romancista das margens (escrito en colaboración con Nea de Castro), en *Esse rio sem fim: ensaios sobre literatura e suas fronteiras*, organizado por Rildo Cosson, Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPEL, Pelotas, 2000.

Una propuesta para leer a Galindo en este milenio, *Islas*, 132, Universidad Central de Las Villas, 2002.

El Libro de Maat, edit. Furg, Rio Grande, 2002 [poesía]

ANA CECÍLIA ACIOLI LIMA

Instituição: Universidade Federal de Alagoas

ANA HELENA CIZOTTO BELLINE

* Este "Quem é quem"traz os nomes de todas/os integrantes do GT e as informações mais relevantes. Para aquelas/os que não responderam ao pedido de atualização, copiamos as últimas publicações da homepage.

anahelena@lexxa.com.br
Instituição: PUC-Campinas
Pesquisas: Escritoras campineiras: resgate
Questões de gênero e o ensino de literatura: a representação da mulher na ficção de autoria masculina em obras mais lidas no ensino médio e na graduação em letras.
Publicações:
Adelina Lopes Vieira. *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia.* Zahidé L. Muzart (org.). Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1999, p. 469-483.
Alexandrina da Silva Couto dos Santos. *Idem, Ibidem*, p. 859-872.
Vitalina Pompeu de Camargo de Sousa Queirós. *Idem, Ibidem*, p.735-744.
Maria Amália Vaz de Carvalho e Júlia Lopes de Almeida: vozes femininas? *Via Atlântica.* São Paulo, USP, 1999.
A crítica contemporânea da literatura feminina no século XIX: preconceito e condescendência. Revista *Comunicarte.* PUC – Campinas, 1999.
O mar na trajetória poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. *La lusophonie.* Bruxelas, Universidade Livre de Bruxelas, 2000.
O humor no feminino: Alexandrina da Silva Couto dos Santos. *VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura. Anais.* Salvador, UFBA, 2001.
A simbologia do mar na Poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Letras.* PUC - Campinas. vol.20, nº 1 e 2, 2001.

ANA MARIA COUTINHO BERNARDO

anamcoutinho@aol.com
Instituição: Universidade Federal da Paraíba
Pesquisa: Mulher e literatura na paraíba: Resgate das Escritoras do início do século XX (CAPES).
Publicações:
Livro:
(Co-autoria com Valéria Guimarães): *A mulher de batom, graxa e macacão.* Uma abordagem histórica acerca da presença da mulher no curso técnico de mecânica da Escola Técnica Federal da Paraíba. João Pessoa: Ed. CEFET/PB, 1999
Capítulo de livro:
Implicações pedagógicas das relações de gênero no cotidiano escolar IN: CARVALHO, Maria Eulina P. (Org.). *Consciência de gênero na escola.* João Pessoa: editora Universitária/UFPB, 2000.

As Mulheres nos Assentamentos Rurais: o antes e o depois. IN: NETO, Genaro Ieno. (org). *Qualidade de Vida e Reforma agrária na Paraíba.* João Pessoa: UNITRABALHO/UFPB, 1998.

Artigos:

Relações de Gênero e Formação Docente. IN: *Anais do I Seminário Brasileiro de Educação.* Fortaleza, 16 a 19 de janeiro 2002.

A Contribuição da Mulher na História da Educação da Paraíba. IN: Anais do V Encontro Nacional de Pesquisadores do ensino de História. João Pessoa, 08 a 11 de outubro de 2001.

O discurso das personagens femininas nos contos de fadas. IN: *Anais do I Congresso e IV Colóquio da associação Latinoamericana de Análise do Discurso.* Recife, 23 a 28 de setembro de 2001.

Anayde Beiriz: uma paraibana forte, sim senhor! IN: *Anais do IX Encontro da Abordagem Centrada na Pessoa*, João Pessoa, maio/2001.

Mulher e Poder: o discurso possível das escritoras paraibanas no início do século XX. Comunicação no IX Seminário Nacional Mulher & Literatura. Belo Horizonte, 22 a 24 de agosto de 2001.

O papel nosso de cada dia: estudo sobre papéis sociais e estereótipos sexistas. IN: *Anais da 53ª Reunião Anual da SBPC.* Salvador, 13 a 18 de julho de 2001.

Relações de gênero e auto-estima no cotidiano escolar. IN: *Anais do Simpósio Nacional de Educação.* Natal – RN, 24 a 27 de janeiro de 2001.

A imagem da mulher nos contos de fadas. IN: *Anais do X Encontro da REDOR*, Teresina – PI, julho de 2000.

Psicologia, História e Aprendizagem, IN: *Anais do IX Encontro Estadual de Professores de História*, Patos- Pb, junho de 2000.

Um olhar feminino para as questões de gênero. IN: *Anais da I Jornada paraibana de Sexualidade Humana,* João Pessoa - PB, maio 2000.

Auguste Comte, a filosofia e o método positivista. IN: *Educare* – Revista do departamento de Fundamentação da Educação Nº02, João Pessoa, julho de 2000.

Educação e relações de gênero: novos olhares, grandes desafios. IN: *Educare* – Revista do Departamento de Fundamentação da Educação Vol. I Nº 1, João Pessoa, junho de 1999.

Formação profissional e relações de gênero: uma proposta, um desafio. IN: *Revista Principia* – CEFET, PB, nº07, ano 3, set. 1999.

Educação e relações de gênero: imagem da mulher nos livros para-didáticos infantis. IN: *Anais do XIII Congresso Brasileiro da OMEP*, João Pessoa, julho/99.

A mulher no curso técnico de mecânica da escola Técnica Federal da Paraíba: um resgate histórico. IN: *Revista Principia*, ETFPB, Nº 6, Ano 2, setembro 1998.

Psicologia Escolar e Formação Docente. IN: *Anais do IV Congresso Nacional de Psicologia Escolar*. IV CONPE, João Pessoa, 1998.

ANA PAULA COSTA DE OLIVEIRA

anacosta@cce.ufsc.br

CEILA MARIA FERREIRA BATISTA BRANDÃO

ceilaferreira@uol.com.br

Publicações:

Teresa Margarida da Silva e Orta: uma escritora no século XVIII. In: BEZERRA, Élvia & ROMEU, Maria Celina Etienne (orgs.). CD-ROM Pesquisas Especiais Barsa Society. São Paulo: Barsa, 1999.

Eça de Queiroz - o escritor e a cidade. In: *Publicações da Sociedade Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro, 1999.

Intertextualidade e identidade feminina em Novas cartas portuguesas e Lucrécia. In: REIS, Lívia de Freitas/ VIANNA, Lúcia Helena/ PORTO, Maria Bernadette (orgs.). *Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF, 1999, p.413-420.

O milagre de Plínio Doyle. In: *O Correio*. Rio de Janeiro, no. LXXXIV, ano III, p. 4, 1999.

Mulher e Literatura no Século das Luzes ou Reflexões sobre Historiografia Literária. In: LOBO, Luiza (ed.) *Mulheres e Literatura*: revista on-line do NIELM.

CHRISTINA BISLINSKI RAMALHO

chrisramalho@uol.com.br

Instituições: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Fundação Educacional Rosemar Pimentel – FERP (Volta Redonda)

Pesquisa: O épico e a mulher: injunções e desconstruções (tese de doutorado – em andamento - UFRJ)

A poesia realista (pesquisa desenvolvida na FERP – em andamento)

Livros:

Musa Carmesim. Campos do Jordão: Editora Vertente, 1998.

Um espelho para Narcisa – reflexos de uma voz romântica. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

Literatura & Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas [org.]. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

Laço e Nó (poesias). Rio de Janeiro: Elo, 2000.

Artigos/ensaios:

A epopéia de autoria feminina, *Universa*, Universidade Católica de Brasília, fevereiro 1998, p. 83-90.

Operação resgate: Narcisa Amália, poetisa, *Universa*, outubro 1998, p. 395-399).

Um perfil para a heroína épica, *Anais* do VII Seminário Nacional Mulher & Literatura, UFF, setembro 1999, p. 421-425.

Mulheres, princesas e fadas – a hora de desconstrução, Revista *Gênero.* Niterói: UFF, 1 sem 2001, V. 1, n ° 2, p. 42-48.

A consciência do aprisionamento em Narcisa Amália, In CUNHA, Helena Parente. *Desafiando o cânone (2).* Rio de Janeiro: Fac. Letras UFRJ, 2001, pp7-99.

CÍNTIA CARLA MOREIRA SCHWANTES

schw@ufpel.tche.br

Instituição: Universidade Federal de Pelotas

Pesquisa: O Bildungsroman feminino na América Latina: séc. XX; Papel de mulher, mulheres de papel: imagens femininas na imprensa de Pelotas 1851-1889 e Loucos e Partisans: o autoritarismo em O louco do Cati.

Publicações:

O autoritarismo em O louco do Cati. *Letras,* Santa Maria - RS, v. 22, p. 27-31, 2001.

As mulheres de um mundo sem mulheres. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 109-115, 2001.

Pecados iguais: dois romances de formação feminina recentes. In: Cosson, Rildo. (Org.). *Esse rio sem fim.* Ensaios sobre a literatura e suas fronteiras. Pelotas, 2001, p. 59-72.

Ser mulher em um mundo masculino: a formação feminina na literatura. In: COSSON, Rildo. (Org.). *O presente e o futuro das Letras.* Pelotas, 2000, p. 37-46.

Feminismo e latino-americanidade: o Bildungsroman feminino na América Latina. In: *Encontro de Belo Horizonte. Literatura Comparada: Reconfigurações Teórico-Críticas*, 1999, Belo Horizonte. Fórum do GT de Literatura Comparada da ANPOLL. 1999.

Guerrilheira e manequim: o Bildungsroman feminino latino-americano na década de 70. *Caderno de Letras* da UFPel, Pelotas, v. 1, p. 67-76, 1999.

Loucos e partisans: O louco do Cati enquanto quebra de um paradigma. In: CARVALHAL, Tânia Franco. (Org.). *Limiares críticos no comparatismo:* culturas, contextos, discursos. Porto Alegre, 1999, p. 184-189.

SCHWANTES, Cíntia Carla Moreira (Org.). *A mandala e o caleidoscópio. Ensaios de literatura brasileira contemporânea.* Pelotas: Editora da UFPel, 1999. v. 1, 193 p.

CLÉLIA REIS GEHA

reisgeha@novaera.com.br

Instituição: Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

Pesquisa: Crítica Literária Afro-americana Feminista em Sula e song of Solomon, de Toni Morrison.

Imagens da mulher negra em The Bluest Eye, Beloved e Tar Baby, de Toni Morrison.

Publicações:

Morrison's Jazz: A Literary-Pragmatic Approach. In: *Anais do XXIX SENAPULI*, janeiro, 1997.

Um Enfoque Literário-Pragmático de Jazz, de Morrison, In: *Investigações*, Lingüística e Teoria Literária, UFPE, vol. 7, setembro de 1997.

A Ideologia em A Canção de Solomon, In: *Palara* (Publication of the Afro-Latin/American Research Association, 1998 Fall, Number 2, University of Missouri, Columbia.

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE

constancia@usa.net

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais

Pesquisa: Henriqueta Lisboa: uma biografia intelectual. Vinculado ao Projeto Integrado Acervo de Escritores Mineiros do CEL /UFMG. com financiamento através de Bolsa do CNPq

Publicações:

Livros:

A lágrima de um Caeté, de Nísia Floresta. Introdução, estudo e notas. Natal: Fundação José Augusto, 1997. 66 p.

Cintilações de uma alma brasileira, de Nísia Floresta Brasileira Augusta. Introdução e Notas. Edição Bilíngüe. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1997. 208 p.

Itinerário de uma viagem à Alemanha, de Nísia Floresta Brasileira Augusta. Introdução e Notas. Trad. Francisco das Chagas Pereira. Florianópolis: Editora Mulheres; Sta. Cruz do Sul: Edunisc, 1998. 212 p.

Iniciação à Poesia do Rio Grande do Norte — Antologia. (Org. com Diva Cunha Pereira de Macêdo). Belo Horizonte: Edições Limiar, 1999. 70 p.

Literatura do Rio Grande do Norte — Antologia (Org. com Diva Cunha Pereira de Macêdo). Natal: EDUFRN, 1999.

Literatura feminina do Rio Grande do Norte — de Nísia Floresta a Zila Mamede. (Com Diva Cunha Pereira de Macêdo). Natal: Universidade Potiguar, Sebo Vermelho, 2001.

Literatura do Rio Grande do Norte — Antologia (Org. com Diva Cunha Pereira de Macêdo). 2 ed. Natal: EDUFRN, 2001.

Livros no prelo:

Via-Láctea. Edição Fac-similada da Revista *Via-Láctea*, de Palmyra e Carolina Wanderley, de 1914 a 1915. (Com Diva Cunha Pereira de Macêdo). Natal: EDUFRN.

Coleção Mulher & Literatura (Org., et allii) 5 volumes – Ensaios. Belo Horizonte: UFMG.

Anais do IX Seminário Nacional Mulher & Literatura.(Org.) Edição em CD-ROM.

Capítulos de livro:

História de uma pioneira: Nísia Floresta Brasileira Augusta. In: CAMPUZANO, L. (Coord.) *Mujeres latinoamericanas: Historia y Cultura. Siglos XVI al XIX.* Tomo I. Havana: Casa de las Americas; México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1997. (Cuadernos CASA 35).

Le mythe de la maternité en France au XIX^{e} siècle: lecture de *La Femme*, de Nísia Floresta. In MATTOSO, K. Q., SANTOS, I. M. F., ROLLAND, D. (Coords.). *Les femmes dans la ville: un dialogue franco-brésilien.* Paris: Centre d'Études sur le Brésil, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

Mário de Andrade e as escritoras de seu tempo. In AYALA, M.I., DUARTE, E. A (Orgs.). *Múltiplo Mário - Ensaios.* João Pessoa: UFPB; Natal: UFRN, 1997.

O cânone e a autoria feminina. In SCHMIDT, R. T. (Org.) *Mulheres e Literatura: (Trans) Formando Identidades.* Porto Alegre: Editora Palloti; Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, 1997.

O cânone literário e a autoria feminina. In AGUIAR, N. (Org.) *Gênero e Ciências Humanas. Desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres.* Rio de Janeiro: Record; Editora Rosa dos Tempos, 1997.

Não, não se pode interromper a poesia. In *Posso interromper o beijo?* Malluh Praxedes. Desenhos Fernando Fiúza. Belo Horizonte: Rona Editora, 1998.

Apresentação. In *Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia,* de Nísia Floresta. Trad. Francisco das Chagas Pereira. Vol. I. Natal: EDUFRN, 1998.

Nísia Floresta e a mulher na sociedade potiguar. In CASTRO, Ney Leandro (Coord.). *Terra Potiguar.* Barcelona: Bustamante Editores, 1999.

Nísia Floresta Brasileira Augusta. Isabel Gondim. Serafina Rosa. Pontes. Emília Freitas. Ana Facó. In *Escritoras brasileiras do século XIX. Antologia.* Vol. I. Org. Zahidé L. Muzart. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

Nísia Floresta e Mary Woolstonecraft: diálogo e apropriação. In *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas.* Org. Christina Ramalho. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

A ficção didática de Nísia Floresta. In *500 anos de educação no Brasil.* Org. Eliane Marta Teixeira Lopes, Luciano Mendes F. Filho, Cynthia Greive Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (p. 291-324)

CRISTINA MARIA TEIXEIRA STEVENS

cstevens(@unb.br
Instituição: Universidade de Brasília
Pesquisa: A Maternidade na literatura inglesa
Publicações:

Viagens e Trânsitos - O Brasil de Karen T. Yamashita In *Raízes e rumos - perspectivas interdisciplinares em estudos americanos.* Sonia Torres (org.). Editora da UFF, Rio de Janeiro, 2001. pp. 263 - 271.

O Brasil na agenda pan-cultural de Karen T. Yamashita In *Quando o Tio Sam pegar no tamborim - uma visão transcultural do Brasil.* Cristina Stevens (org.) Editora Plano, Brasília, 2000, pp. 283-321.

Teaching Cultural Studies in Brazilian Universities in *Revista de Lenguas para Fines Especificos*, v. 5-6, no. 01, 1999. pp. 415-426.

Issues Related to Teaching British Culture in Brazil in *British Studies Now*, Londres, The British Council, 1998. v. 10, p. 15.

Thresholds of Meaning: North-American and Brazilian Issei/Nissei Women Writers . in *Nações e narrações. Nossas histórias e estórias.* Porto Alegre, 1997, pp. 415-23.

DENISE PINI ROSALEM DA FONSECA

denise@anonimoslatinos.org ; fonseca4@ism.com.br
correspondencia@anonimoslatinos.org

Instituição: PUC-RJ

Pesquisa: Mudanças tecidas com capricho. Os textos femininos autobiográficos e confessionais como formas de resistência social e discursos de identidade cultural e as suas versões da História: Bahia e Louisiana, 1858-1932. Início: janeiro de 2002 Término: julho de 2003

Órgão financiador: Historia y Vida Consultora Cultural Ltda.

Publicações:

Mãe d'água, Mãe Terra, Mãe Divina. Água, milho e peixe: os sustentos de Iemanjá *Revista LActitud* Vol. II, No. 1, 01-03/2002. www.anonimoslatinos.org

Ave, Maris Stella, *Revista Hispanista,* No. 8. http://www.hispanista.com.br/revista/artigo74esp.htm

Minha mãe feiticeira. Proteção e descuido, preto e branco, feijão com arroz: supostas oposições que se completam , *Revista LActitud* No. 6, 09-11/2001. www.anonimoslatinos.org

Letras que alimentam sonhos; sonhos que nutrem repúblicas. Entrevista a Nélida Piñon realizada em 15 de agosto de 2001 , *Revista LActitud* No. 6, 09-11/2001. www.anonimoslatinos.org

Noticias de outros mundos. Historia y *estórias* en la meta ficción historiográfica , *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 10 (2000): 233-247. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España.

Quiabocadabra: corpo e alma da cultura. A tradição *Yorubá* na raiz das identidades culturais baiana e *cajun* , *Revista LActitud.* No. 4, 05-07/2001. Com tradução para o espanhol. www.anonimoslatinos.org

From buried caldrons , Tradução de Manuela Fonseca do original Desde ollas enterredas , *Revista LActitud.* No. 4, 05-07/2001. www.anonimoslatinos.org

A escolha de *Delphinas*. O arquétipo da mulher moderna no Brasil do século XIX através de suas receitas , *Revista LActitud.* No. 3, 03-05/2001. Com traduções para o espanhol e inglês. www.anonimoslatinos.org

Quarenta minutos e trinta e cinco anos. A compulsão criativa de Carlos Tapias Sepúlveda , *Revista LActitud.* No. 3, 03-05/2001. www.anonimoslatinos.org

Segredos de amor, de generosidade e de saúde , *Revista LActitud.* No. 2, 01-03/2001. Com traduções para o espanhol e inglês. www.anonimoslatinos.org

Adelina mulher-flor: e para que servem os mitos , *Revista LActitud.* No. 2, 01-03/2001. www.anonimoslatinos.org

Os equadores da chicha , *Revista LActitud.* No. 1, 10-12/2000. Com traduções para o espanhol e inglês. www.anonimoslatinos.org

Esencia y Secretos de... la Cocina , *Hispanista. Primeira revista virtual dos hispanistas do Brasil.* No.1 (Agosto, 2000). www.hispanista.com.br

DAISE LILIAN FONSECA DIAS

daise@samnet.com.br

Instituição: Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Pesquisa: Female Images in Steinbeck's The Grapes of Wrath (Imagens do Feminino em As Vinhas da Ira de Steinbeck)

Órgão financiador: CNPq

Publicações:

Naturalism in Steinbeck's The Grapes of Wrath.IN: *Carpe Diem.*Vol. 1. Natal: FACEX, 2000.

Lady Macbeth: Rise and Fall of a Queen of Darkness. IN: *Letra Viva.* João Pessoa: UFPB, 2000. (esperada para Setembro/2000)

Steinbeck and Feminism. IN: *Anais da 52 Reunião Anual da SBPC* 2000. The Rising of a Woman in Steinbeck's The Grapes of Wrath. IN: *Anais da 52 Reunião Anual da SBPC 2000.*

DARLENE SADLIER
Indiana University
Dept. of Spanish & Portuguese

sadlier@indiana.edu

EDUARDO DE ASSIS DUARTE

conarte@terra.com.br
Pesquisa: Gênero e Comparativismo (CNPq)
Publicações:
Livros:
Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996;
Múltiplo Mário: ensaios Organização com M. I. N. AYALA. J. Pessoa: UFPB; Natal: UFRN, 1997.
Graciliano Revisitado. Organização. Natal: Editora da UFRN-CCHLA, 1995.
70 Anos de Modernismo. Organização. Natal: CCHLA, 1994.
Capítulos de Livro, artigos e ensaios:
Literatura e outros sistemas semióticos . In COELHO, Haydée R. e VASCONCELOS, Maurício (orgs.) *Mil rastros rápidos.* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
Gênero e Comparatismo . In MARQUES, Reinaldo M. e BITTENCOURT, Gilda N. (orgs.) *Limiares críticos.* Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
A Mãe Obscura ou o Diabo de Saias no Cordel Nordestino .In SCHMIDT, R. T. (org.) *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades.* Porto Alegre: Ed. Palloti / UFRGS, 1997.

ELIANE TEREZINHA DO AMARAL CAMPELLO

elianec@mikrus.com.br
Instituição: Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
Pesquisa: O Künstlerroman de autoria feminina no Brasil.
Fiar e escrever: do mito à criação pela arte.
Publicações:

A. A artista como heroína na literatura norte-americana.. *Artexto.* v. 10. Rio Grande: Ed. da FURG, 1999. p. 29-38.

Razão ou sensibilidade? O que levou Jane Austen a Hollywood? In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória e identidade.* Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000. p. 422-433.

A mulher no século dezenove. Tradução de artigo [fragmentos do texto de Margaret Fuller]. CD-ROM: BERND, Zilá (coord.). *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano.* Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001.

O trabalho da mulheres: os irônicos desafios feministas. In: HANCIAU, Nubia, CAMPELLO, Eliane, SANTOS, Eloína (orgs.). *A voz da crítica canadense no feminino.* Rio Grande: Ed. da FURG, 2001. p. 235-261.

Prefácio. In: BOLAÑOS, Aimée. *El Libro de Maat.* Rio Grande: Ed. da FURG, 2002. p. 5-13.

Organização de livro:

HANCIAU, Nubia, CAMPELLO, Eliane, SANTOS, Eloína (orgs.). *A voz da crítica canadense no feminino.* Rio Grande: Ed. da FURG, 2001.

ELIANE VASCONCELLOS

E-mail: vasconcellos@rb.gov.br

Instituição: Chefe do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Pesquisa: De melindrosas, feministas e bas-bleus: a literatura feminina da belle-époque aos anos 20 (CNPq)

Publicações:

Livros:

A mulher na língua do povo. 2 ed. aum. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

Inventário do arquivo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

La femme dans la langue du peuple au Brèsil. Pref. de Anne-Marie Houdebine Gravaud. Trad. Monique le Moing e Marie-Pierre Mazeas. Paris: L'Harmattan, 1994.

Carmem Dolores: Crônicas 1905-1910. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998. (Organização e Introdução de Eliane Vasconcellos).

Entre a agulha e a caneta. A mulher na obra de Lima Barreto. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

Escritoras brasileiras do século XIX, antologia organizada por Zahidé Lupinacci Muzart. Florianopólis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. Responsável pelos textos de Rita Joana de Sousa, Ângela do Amaral Rangel, Bárbara Heliodora, Beatriz Francisca de Assis Brandão, Violante de Bivar e Velasco, Joana Paula Manso de Noronha, Carme Dolores, Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça, Carmem Freire e Corina Coaraci.

Inventário do arquivo Vinícius de Morais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

Inventário do arquivo Pedro Nava. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

BARRETO, Lima. *Prosa seleta.* Org. de Eliane Vasconcellos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

Artigos em livros:

O arquivo Carlos Drummond de Andrade. In: Fundação Casa de Rui Barbosa. *Inventário do arquivo de Carlos Drummond de Andrade.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998, p. 7-14.

Fontes textuais. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem* e *Estrela da Manhã.* Edição crítica Giulia Lanciani, coord. Madri; Paris; México; Buenos Aires; Lima; Guatemala; San José; Santiago do Chile: ALLACA XX, 1998. (Colección Archivos)

Preservação da Memória Literária. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). *Arquivos, Patrimônio e Memória:* trajetórias e perspectivas. São Paulo: Ed. Universidade do Estado de São Paulo, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1999. p. 41-48. (Seminários & Debates).

ELÓDIA XAVIER

elodia@centroin.com.br

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pesquisa: O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina.

Publicações:

Livros:

Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

Artigos e ensaios:

Tornar-se mulher: um árduo aprendizado. In: SCHMIDT, Terezinha (org.). *Mulheres e Literatura. (Trasns)formando identidades.* Porto Alegre: Palloti, 1997. p.169/173.

Ursula: o mundo banhado em lágrimas. In: CAMPUZANO, Luisa (org.). *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura.* Habana: Casa de las Americas; Mexico: Universidad Autonoma Metropolitana- Iztapalapa, 1997.2v. p.243/249

O Regionalismo no feminino: uma leitura da obra de Rachel de Queiroz. In: CRISTÓVÃO Fernando et alii org. *Nacionalismo e Regionalismo nas literaturas lusófonas.* (Actas do II Simpósio Luso-Afro-Brasileiro de Literatura. Lisboa, Abril de 1994.) Lisboa, Cosmos, 1997. p.513/515.

The Family in Brazilian Literature at the End of the 20th Century: A Social-Literary Analysis. In: Sabine Coelsch-Foisner, Hanna Wallinger, Gerhild Reisner(ed.). *Daughters of Restlessness*: Women's Literature at the End of the Millennium. Heidelberg: C. Winter, 1998. p.265-272.

Machado de Assis: mestre do desmascaramento. In: organização Antonio Carlos Secchin, José Mauricio Gomes de Almeida, Ronaldes de Melo e Souza. *Machado de Assis: uma revisão.* Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p. 105/113.

Declive del patriarcado: la familia en el imaginario femenino. In: FORGUES, Roland (coord.) *Mujer, Cultura y sociedad en America Latina.* Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, France. 1998.

Desafios às hierarquias: teoria crítica feminista, revisão do cânone, textualizações contestadoras. In: CDROM do VI Congresso ABRALIC. Ilha de Santa Catarina, 1998

Tornar visível o invisível: um desafio feminista. In: REIS, Livia Freitas et alii (org.) *Mulher e Literatura.* Niterói, UFF, 1999. p.463/470.

Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (org.) *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas.* Rio de Janeiro: ELO, 1999.p.15/22.

Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. In: CHIRI, Sandro (ed) *Mujer, cultura y sociedad en América Latina* II Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000. P. 165-71

Identificações em curso e as relações de gênero do novo século no Brasil. In: BRAVO, Luis y ZAMBRANO, Gregory. *Mujer, Cultura y Sociedad en America Latina* III. Caracas. Universidad Central de Venezuela / Universidad de Los Andes: Edición Xdemanda. 2001.

De Os Provisórios a Vento Ventania Vendaval: lições de transcendência de Helena Parente Cunha. In: ALVES, Ivia (org) ANAIS do VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura. Salvador: UFBA, 2001. CDROM

Gênero e Literatura. In: CAMARDELLA, Marilda e COSTA, Suely Gomes.(org) *Resumos.* Niterói, UFF, 2001. P.38

Narrativa de autoria feminina: a família no banco dos réus. In: SANTOS, Wellington de Almeida. *Outros e Outras na literatura brasileira: ensaios.* Rio de Janeiro: Caetés, 2001. P 49/67.

O inventado e o vivido: a ficção / realidade de Lya Luft. In: Revista do Centro de Estudos Portugueses. –v. 21, n.28/29, jan.-dez. 2001. ISSN 1676-515X. FALE/UFMG, Belo Horizonte.

GRACIELA INÉS RAVETTI DE GÓMEZ

graciela@letras.ufmg.br
Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Pesquisa: Narrativa Latino-Americana contemporânea: América em movimento
Publicações:
Livros:
Breve antologia de dramaturgas latino-americanas. Belo Horizonte, Armazém de Idéias/Cenex – Fale, 1996. Co-autora: Dra. Sara Rojo.
Juntos al espanhol I, Belo Horizonte, Editora Brasil, 1996. (1ª edición) 1997 (2ª edición) Co-autoras: Dra. Sara Rojo e Professora Prosolina Alves Marra.
Juntos al espanhol II, Belo Horizonte, Editora Brasil, 1996. (1ª edición) 1997 (2ª edición)
Juntos al espanhol III. Belo Horizonte, Editora Brasil, 1998
Artigos:
Alejandra Pizarnik y Ana Cristina César: en los bordes del sistema. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 7. São Paulo, Embajada de España/ Consejería de Educación – Brasil, 1997/8, pp. 113-118.
Un nuevo paradigma mistraliano. Grínor Rojo. *Dirán* que está en la gloria.. (Mistral). *Revista Nomadías* Santiago de Chile.
Em co-autoria com Sara Rojo:
Maria Adelaide Amaral ou A crise da classe média brasileira. *Latin American Theater Review.* Kansas, University, Fall 1996.
Dramaturgia feminina latinoamericana: Queiroz, Gambaro, Stranger. *Revista Caligrama.* Fale/UFMG, 1997. PP. 103-112

HELENA PARENTE CUNHA

hparent@uol.com.br
http://www.sitedesign.com.br/helenaparente
http://www.patio.com.br/vermelhos
Instituição: Professora Titular e Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Pesquisa: Psicanálise e interdisciplinaridade: o desafio ao cânone de escritoras brasileiras do século XIX ao início do XXI. (CNPq)
Publicações:
Livros de ensaios:
Mulheres Inventadas 1. 2. ed. revista e ampliada. Visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997.
Desafiando o cânone (Org.). Aspectos da literatura brasileira de autoria feminina dos anos 70/80, prosa e verso. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.
Desafiando o cânone II (Org.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

ILDNEY CAVALCANTI

ildney@chla.ufal.br
Instituição: Universidade Federal de Alagoas
Pesquisa: Literatura e Utopia
Publicações:
Ernst Bloch, Feminist Utopianism and the Feminist Dystopia Evento: *The Legacy of the Frankfurt School in Cultural Studies Conference*, University of Salford, Inglaterra. Abril 1998.
Lucy Sargisson, *Contemporary Feminist Utopianism Utopian Studies* 8 (2) 1997: 184:186.
The Profession of Science Fiction, 52: A literature of *Unusual* Ideas. *Foundation – The Internacional Review of Science Fiction* 72 (Spring 1998): 5-19.
Utopias of/f Language in Contemporary Feminist Literary Dystopias Evento: Conferência *Nowhere, A Place of Our Own: Exploring the Uses of Utopia*, University of Warwick, Inglaterra. Maio 1999.

Utopias of/f Language in Comtemporary Feminist Literary Dystopias Evento: *A Millenium of Utopias: The Theory, History and Future of Utopianism,* University of East Anglia, Inglaterra.

*Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias.*Tese de Doutoramento. University of Strathclyde, Escócia, 1999. (Mimeo)

IZABEL F. O. BRANDÃO

izabel@fapeal.br

Instituição: Universidade Federal de Alagoas

Pesquisas: 2002-2004: Post-Colonial Ecofeminist Readings of the Work of Grace Nichols – projeto de Pós-doutoramento.

Publicações:

Fantasia e avesso: Entre Papoulas, mel e máscaras. In BRANDÃO, Izabel (org.). *Entre o amor e a palavra.* Maceió: Catavento, 2001, p.67-78.

A poesia da agressão em *O Ócio dos anjos ignorados* . In BRANDÃO, Izabel (org.). *Entre o amor e a palavra.* Maceió: Catavento, 2001, p.185-95

Women in Love: Amazons at War - or Lawrence's Subversive Archetypes . In POPLAWSKI, Paul (ed.). *Writing the Body in D. H. Lawrence – Essays on Language, representation, and Sexuality.* Westport: Greenwood, 2001, p.55-66.

As Mulheres na Imprensa de Alagoas: esboço para um retrato em branco e preto. In FARIAS, Niraldo e MALUF, Sheyla (orgs.). *Literatura e sociedade.* Maceió: EDUFAL/PPGLL, 2001, p.185-206.

Livros e revistas:

À margem das Alagoas e Bahia: Antologia de escritoras (1900-1950). Maceió: EDUFAL/CNPq, 2002, p.450. Com ALVES, Ivia (orgs.)

Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela. Maceió: Catavento, 2001 (205p). (org).

Boletim nº 8 do GT A Mulher na Literatura. Maceió: Edufal, 2000 (151p). (org.)

Revista *Ilha do Desterro: The Challenge of Literature and Foreign Language Teaching and Learning.* Nº 37, jul/dez.1999. Florianópolis: Editora da UFSC, p.154.

ÍVIA IRACEMA DUARTE ALVES

iviaalves@uol.com.br

Instituição: Universidade Federal da Bahia
Pesquisa: A Construção do Pensamento Feminista de Amélia Rodrigues - resgate de uma professora e Poetisa do século XIX.
Publicações:

Situações e estratégias. in Ana Alice Alcantara e Ivia Alves (org.) *Mitos, Ritos e fatos*. Salvador: UFBA, 1997

A dramaturga Amélia Rodrigues. in Maria Luzia Álvares e Eunice Ferreira Santos (org). *Desafios de Identidade: espaço-tempo de Mulher*. Belém: Ed. Cejup, 1997.

A promessa do descobrimento do Brasil. in Alamir Aquino Correa (org.) *Navegantes dos Mares às Letras*. Londrina: Ed. UEL, 1997.

Alves, Ivia. (org.)*Amelia Rodrigues: itinerários percorridos*. Salvador: Buereau/ NICSA, 1998.

Alves, Ivia, Macedo, Marcia, Passos, Elizete. *Metamorfoses*(orgs) Salvador: NEIM/EDUFBA, 1998. Coleção Bahinas, 3

Artigos:

Alves, Ivia. Violetas e miosótis: a produção de autoria feminina no fim do século XIX e suas estratégias. *Scriptoria I: ensaios de literatura* (org. Marcos Falleiros) Natal: EDUFRN, 1998.

Alves, Ivia, Alves, Lizir Archanjo. Um retrato de Anna Autran. In MUZART, Zahidé. *Escritoras do século XIX*. Antologia. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1999.

Alves, Ivia, Fontes, Nancy Rita Vieira. Um retrato de Anna Ribeiro. In MUZART, Zahidé. *Escritoras do século XIX*. Antologia.

Alves, Ivia. Um retrato de Amélia Rodrigues. In MUZART, Zahidé. *Escritoras do século XIX. Antologia.*

Alves, Ivia. Um retrato de Maria Luiza de Souza Alves. In MUZART, Zahidé. *Escritoras do século XIX. Antologia.*

KÁTIA DA COSTA BEZERRA

aavila(@)dedalus.lcc.ufmg
Instituição: Recém-doutora pela UFOP
Pesquisa: Resgate de escritoras mineiras do século XIX (FAPEMIG)
Publicações:

Amores de Abat-jour: a cena teatral brasileira e a escrita de mulheres nos anos vinte . *Latin American Theater Review*. (Acted for publication)

Yde Schloenbach Blumenschein. *A mulher na literatura*. Online. Internet.

A poesia de Leila Míccolis: transpondo categorias . *Revista de Crítica Literária Latinoamericana* (2.sem. 2000): 257-268.

Renata Pallottini: uma escrita problematizando espaços asfixiantes. *Revista Letras* 53 (2000). (Acted for publication)

Paula Tavares: uma voz em tensão na poesia angolana dos anos oitenta. *Estudos Portugueses e Africanos* 33/34 (2000): 49-58.

Rompendo os grilhões: poetas negras nos anos oitenta. *Revista Letras & Letras* 15.1 (1999): 41-52.

A questão da identidade na poesia de Paula Tavares. *IV Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes e IV Mostra das IFES Mineiras.* Viçosa, CD-ROM. 2-6 Agu. 1999.

Pernambuco illustrado: a condição feminina no relato de Dom Domingos Loreto Couto. *Colonial Latin American Review* 6.1 (1997): 59-69.

LEILA ASSUMPÇÃO HARRIS

laharris@uol.com.br

Instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Pesquisa: A loucura feminina: enfermidade e/ou pressão social? análise da questão nas literaturas de língua inglesa

Publicações:

The Woman who Owned the Shadows: In Roots the Route to Sanity. In: TORRES, Sonia org.. *Raízes e Rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos.* Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2001. p. 509-515

Exclusão em Dose Dupla: Gênero e Etnia em *The Woman who Owned the Shadows* . *Open to Discussion.* Vol. X (www.uerj.br/~letras).

Do Make my Brown Eyes Blue: Madness in Tony Morrison's *The Bluest Eye. Caderno de Resumos do XXXI SENAPULI*, Juiz de Fora, MG, 2000, p. 40-41.

A loucura feminina- enfermidade e/ou pressão social? Análise da questão nas literaturas de língua inglesa . *Boletim do GT A Mulher na Literatura. ANPOLL VIII* , Maceió: UFAL, 2000, p. 81-84. *

Loucura e Opressão Patriarcal em The Yellow Wallpaper e To Room Nineteen. *Open to Discussion.* Vol. IX. Rio de Janeiro: UERJ, DEZ., 1999, p. 59 a 94.*

A Loucura Feminina: Enfermidade e/ou Pressão Social? Análise da Questão em The Yellow Wallpaper de Charlotte Perkins Gilman. *Caderno de Letras da UFRJ.* Vol. 14. Rio de Janeiro: UFRJ,1999, p. 32-37.*

Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Using Language against Oppression. *Caderno de Resumos do V Congresso Internacional da ABECAN*. Salvador, BH, 1999, p. 69-70.*

O Suicídio em *The Awakening* de Kate Chopin e em To Room Nineteen de Doris Lessing: Loucura e/ou Liberação da Opressão Patriarcal? . *Caderno de Resumos do VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura.* Salvador, BH, 1999. p. 70-71.*

Charlotte Perkins Gilman's The Yellow Wallpaper: Restoring Sanity through Creative Work. *III International Congress: Women, Work, Health.* Rio de Janeiro, 1999, p. 145.*

Elizabeth Stoddard and The Marriage Tradition . *Caderno de Resumos do XXX SENAPULLI.* Atibaia, SP, 1998, p. 29.

Malamud's 'The Jewbird': A Twentieth-Century American Fable . *Open to Discussion* Vol. VIII. Rio de Janeiro: UERJ, Dez., 1998, p. 61 a 66.

* Em conjunto com a Profª Lúcia de La Roque Rodriguez.

LUCIA DE LA ROCQUE RODRIGUEZ

luroque@gene.dbbm.fiocruz.br

Instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ

Pesquisa: A Loucura feminina e/ou pressão social: Análise da questão nas literaturas de língua inglesa.

Projeto desenvolvido em conjunto com a prof. Leila Harris, Gênero e Ciência na literatura de língua inglesa: estudo comparativo da visão da ciência em obras literárias escritas por mulheres e homens, em épocas diversas. Projeto desenvolvido em conjunto com o pesquisador da FIOCRUZ, e historiador em ciência, Luiz Antônio Teixeira.I

Publicações:

Artigos:

Convergências e Divergências entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Pamela*, de Samuel Richardson, e *Viagem Sentimental por França e Itália*, de Laurence Sterne. *Interfaces*, (Revista Multidisciplinar do Centro de Letras e Artes da UFRJ), n. 4, 1997,121-134.

Metafiction and Female Roles in *Point Counter Point*, by Aldous Huxley, and *The French Lieutenant's Woman*, by John Fowles.*Open to Discussion,* (revista do Setor de Letras e Literaturas Inglesa da UERJ), n. 8, 1998, p. 20-30.

Loucura feminina e opressão patriarcal em *The Yellow Wallpaper* e *To Room Nineteen*. Lucia de La Rocque & Leila Assumpção Harris *Open to Discussion*, n.9, 1999, pp 59-94.

A loucura feminina: enfermidade e/ou pressão social? Análise da questão em *The Yellow Wallpaper* , de Charlotte Perkins Gilman . Lucia de La Rocque & Leila Assumpção Harris. *Caderno de Letras* n. 14, 1999, UFRJ, p. 32-37.

Science and gender at stake in Mary Shelley's *Frankenstein. Open to Discussion on Line*, n. 10, 2000.

Frankenstein, de Mary Shelley, e *Drácula,* de Bram Stoker: Gênero e Ciência na Literatura. Lucia de La Rocque e Luiz Antônio Teixeira.

História, Ciências , Saúde: Manguinhos, Vol. VIII, n. 1, Março-Junho de 2001, p. 11-34.

Autobiography and Feminist Criticism in Mary Shelley's *The Last Man. Open to Discussion on Line*, n. 11, 2001.

LÚCIA HELENA VIANNA

lhvianna@uol.com.br
Tel: (021) 22566521
Instituição: Professora da UFF (aposentada)
Pesquisadora do CNPq
Pesquisa: Obra íntima e obra pública: Graciliano Ramos, Clarice Lispector e Frida Khalo; Lúcio Cardoso e Cornélio Pena
Publicações:
Livros:
Cenas de amor e morte na ficção brasileira. O jogo dramático da relação homem - mulher. Niterói: EDUFF

Escenas de amor y muerte en la ficción brasileña. El juego dramático de la relación hombre – mujer en la literatura. La havana/Cuba: Casa de las Américas, 1996.

O São Bernardo de Graciliano Ramos – Roteiro da leitura. Ática, 1997.
Artigos:
O figurativo inominável: os quadros de Clarice. In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector. A narração do indizível*, Porto Alegre. Artes e Ofícios, 1998. p. 49-64.

Um sopro todo seu – de Clarice e suas irmãs contemporâneas. In. *Revista Gragoatá.* N. 3 (2 sem. 1997), Niterói: Eduff, 1997.

Feminismo e Crítica da Cultura. In: SCHMIDT, Rita Therezinha (org.) *Mulher e Literatura. (trans)Formando Identidades.* Porto Alegre: Ed. Pallotti: 1997. p. 115 – 126.

Ensaio:

O espaço das mulheres em *Memórias do Cárcere* (inédito).

LÚCIA TAVARES LEIRO

itleiro@svn.com.br

Instituição: Universidade Federal da Bahia

Pesquisa: Mulher e família nos textos de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha.

Publicações:

Ruptura e Violência nas relações de Gênero em *Atire em Sofia*, Sônia Coutinho, *Anais* do IV Simpósio bainano de pesquisadores/as sobre mulher e relações de gênero, Salvador: NEIM/UFBa, 1998.

A voz narrativa feminina em *O Jogo de Ifá*, Sônia Coutinho. In.: Elizete Passos, Ivia Alves e Márcia Macêdo (orgs.) *Metamorfoses, gênero na perspectiva interdisciplinar.* Salvador: NEIM/UFBa, Coleção Baianas Vol. 3, 1998, p. 215-229.

As filhas do falecido coronel, Katherine Mansfield: uma leitura sob a perspectiva de gênero. In.: *Coletânea das Letras*, DCE/UFBa (org.), 1998.

História de Sombras , crítica sobre o livro *O Ponto Cego* de Lya Luft. *A Tarde Cultura*, 07.08.1999.

Gênero e Família nas Produções de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha. V Congresso de Estudos Lingüísticos e Literários – Travessias Literárias: Rotas, Imagens e Profecias, 21-25 de maio de 2000.

A voz narrativa feminina em *O Jogo de Ifá*, Sônia Coutinho. In.: Elizete Passos, Ívia Alves e Márcia Macêdo (orgs.). *Metamorfoses, gênero na perspectiva interdisciplinar.* Salvador: NEIM/UFBa, Coleção Baianas vol.3, 1998, p. 215-229.

LUCIANA FONSECA M. DE LEMOS

meninaimpossivel@uol.com.br

Publicações:

Escritoras em Alagoas: uma análise de textos em prosa do início do século In *Revista Leitura.* Curso de Pós-graduação, UFAL, nº 18, 1996.

Rosália Sandoval, o tempo não te esquece e nós te resgataremos. *Anais do VII Seminário Nacional Mulher e Literatura*, UFF, 1997.

Rosália Sandoval, uma escritora alagoana, Caderno B, *Gazeta de Alagoas* 5 outubro 1997.

Rosália Sandoval,, o tempo não te esqueceu e nós te resgataremos, *Anais do VI Encontro de Rede Regional Norte e Nordeste Sobre a Mulher e Relações de Gênero – REDOR,* outubro 1997, Alagoas.

Uma Rosália entre os Espinhos do Patriarcalismo, *Anais do I Encontro de Ciências Humanas, Letras e Artes*, setembro 1997, UFAL.

O Lirismo amoroso e ambíguo de Fantasia e Avesso, *Gazeta de Alagoas,* 14 janeiro 1998.

A poética do espaço em *A Sentinela*, de Lya Luft , *Anais do II Encontro de Ciências Humanas, Letras e Artes*, setembro 1998, UFAL

A poética da agressão em O ócio dos anjos ignorados , *Anais do VII Encontro de Rede Regional Norte e Nordeste Sobre a Mulher e Relação de Gênero – REDOR,* Universidade Federal do Maranhão, setembro 1998.

Nota crítica na orelha da capa do livro *Vadios afetos*, de Arriete Vilela. *Gazeta de Alagoas*, 1999.

O que houve então com artistas plásticos/as em 1998? Comentário sobre a arte em Alagoas, *Gazeta de Alagoas*, 13 fevereiro 1999.

LUISA CAMPUZANO

lcampuzano@cubarte.cult.cu

Pesquisas: Imágenes y literatura de mujeres en Cuba
Narradoras hispanoamericanas del siglo XX
Alejo Carpentier
Viajeros hispanoamericanos del siglo XIX
Testimonio hispanoamericano
Tradición clásica en la literatura hispanoamericana

Publicações:

Livros:

Breve esbozo de poética preplatónica; con antología de fragmentos y testimonios. La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1980, 146 p.

Las ideas litararias en el Satyricon. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, 196 p. (Tesis de doctorado. Premio de la Crítica de 1985).

Quirón o del ensayo. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, 223 p. *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura (siglos XVI al XIX).* Luisa Campuzano

(Coord). La Habana/México, Casa de las Américas/UAM-I, 1997, 2 vol. (Colección Cuadernos Casa, no. 35, Serie Coloquios).

Carpentier entonces y ahora. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, 84 p.

Mujeres latinoamericanas del siglo XX: historia y cultura. Luisa Campuzano (Coord). La Habana/México, Casa de las Américas/UAM-I, 1999, 2. vol, (Colección Cuadernos Casa, no. 36, Serie Coloquios).

El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893). Luisa Campuzano (Coord.) La Habana: Casa de las Américas, 1999. 293 p.

LUIZA LEITE BRUNO LOBO

luiza@letras.ufrj.br

O projeto integrado é desenvolvido na Faculdade de Letras da UFRJ com apoio do CNPq.

Pesquisadora 1B do CNPq.

Pesquisa: Literatura e Cultura.

Ementa: Desenvolver as relações entre literatura e sociedade, inclusive pela Internet. O Projeto estimula a relação entre a pesquisa universitária e o público em geral e especializado através do endereço eletrônico http://www.letras.ufrj.br/litcult. Traz, nesta página, duas revistas: Mulheres e Literatura (já no seu 7. ano, com mais de 3.500 leitores) e Literatura e Cultura (no seu 2. ano de existência). Estas revistas estão abertas a colaboração de especialistas. Neste endereço também são disponibilizados textos literários para divulgação da Literatura Brasileira, assim como informações sobre literatura.

Últimas publicações:

Visitar o endereço acima. Contém o currículo da pesquisadora.

Ensaios:

A teoria e a prática feministas . In: *Fronteiras imaginadas. Cultura nacional Teoria Internacional.* Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 183-99.

Simone de Beauvoir e depois , *Cadernos do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero* - NUTEG, Niterói, EDUFF, 2000, n. 2.

Richard Rorty e a importância do pós-moderno no contexto cultural brasileiro - www.brazil.ox.ac.uk/workpap.html

Livros de contos:

Sexameron, Novelas sobre casamentos. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1997.

Estranha aparição. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

LUÍSA CRISTINA DOS SANTOS

lcristina@centerline.com.br
Instituição: Universidade Estadual de Ponta Grossa
Publicações:

Entre utopia literatura viagem . *Publicatio.* UEPG. Ponta Grossa: Editora UEPG. Vol 4. 1996.

O lugar do não em nenhum-lugar. *Uniletras.* Ponta Grossa: Editora UEPG. Vol. 18. 1996.

O sujeito não-expresso foneticamente na sentença . *Uniletras.* Ponta Grossa: Editora UEPG. Vol. 20. 1998.

Letras ponta-grossenses – Lembranças de Anita. *Uniletras.* Ponta Grossa: Editora UEPG. Vol.21. 1999.

Maria Cândida de Jesus Camargo. *Uniletras.* Ponta Grossa: Editora UEPG. Vol. 21. 1999.

Da exclusão à re-visão: escritoras brasileiras do século XIX [as paranaenses] . *Anais do XIII Encontro do Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná.* Campo Mourão, 1999.

Sentido e imaginário. *Anais do XII Encontro do Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná.* Foz do Iguaçu, 1998.

LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA

luzila@ipadnet.com.br
Instituição: Universidade Federal de Pernambuco
Pesquisa: Imprensa pernambucana no século XIX e a educação das mulheres; História da Literatura Pernambucana.
Publicações:
Livros:

Prosopopea de Bento Teixeira & Naufrágio,apresentação, organização e notas, Coleção Nordeste, Recife: ed.UFPE, 2000

Humana demasiado humana, Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

Presença Feminina na Assembléia. Prefácio de Raquel de Queiroz. Recife: Assembléia Legislativa de Pernambuco, 2002.

Voltar a Palermo. Ro de Janeiro: Rocco 2002.

Em co-autoria:

Suaves Amazonas, mulheres e Abolição no Nordeste, Recife: UFPE, 1999.
O amor nos trópicos. Fortaleza: UFCE, 2000.
Natal Pernambucano. Recife: Bagaço, 2001.
Retratos de Cecília. Recife: ed. Luci, 2001.

MÁRCIA HOPPE NAVARRO.

mnavarro@portoweb.com.br
Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Pesquisa: A reinterpretação da história latino-americana: a contribuição da literatura e o romance da mulher no período contemporâneo (1999/ 2003 CNPq)
Publicações:
Lo ídigena lo llevamos en la sangre: comparando três romances de mulheres hispano-americanas.In *Signo,* vol.26, nº 40, Edunisc, jan-jun/ 2002
Desconstruindo o discurso patriarcal: o papel de Rosario Ferré na nova perção da História de Porto Rico In: TROUCHE, André e REIS, Lívia (orgs). *Hispanismo 2000* . Niterói: Conserjeria de Educación/ Embajada de España, 2001
The Search for Identity in Latin American Women Novels in the Eighties Organizado por DOMÍNGUEZ, Francisco. *Identity And Discursive Practices: Spain And Latin America*. Berna, Suíça: Peter Lang, 2000
BITTENCOURT, Gilda e NAVARRO, Márcia Hoppe. Integração e identidade em uma era de ditadura: a narrativa curta no cone-sul latino-americano . Organizado por CATANI, Afrânio Mendes. *América Latina: impasses e alternativaS*. São Paulo: Editora da USP, 2000.
Gênero e Literatura na América Latina . Organizado por CATANI, Afrânio Mendes. *América Latina e o Caribe e os desafios da nova ordem mundial.* São Paulo, 1998
Género y Literatura en el cine latinoamericano Organizado por CITANOVICH, Dinko. *La Argentina y el mundo en el siglo XX*. Bahía Blanca: Editora de la Universidad Nacional del Sur, 1998
A Crítica Feminista na América Hispânica . Organizado por SCHMIDT, Rita. *Mulheres e literatura: transformando identidades*. Porto Alegre, 1997
A História em *Eu o supremo in: América Hispânica*, nº17, Rio de Janeiro, 1997.
A mulher no conto hispano-americano: o caso de Porto Rico *Anais do XI Encontro Nacional da Anpoll*. João Pessoa: Anpoll, 1997.

MARIA ALICE AGUIAR

aguiarma@nitnet.com.br
Instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Pesquisa: Nélida Piñon: o mito, a mulher, o sagrado e sua origem galega UERJ-FAPERJ
Publicações:

Rastreando a categoria do mito da origem e do sagrado em *O pão de cada dia* de Nélida Piñon, II Congresso Nacional de Lingüística e Filologia, UFRJ, 1998 - www.filologia.org.br

Rastreando a categoria do Mito da origem e do Sagrado em *O pão de cada dia* de Nélida Piñon - II Congresso Nacional de Lingüística e Filologia, Círculo de Estudos Filológicos e Lingüísticos – CiFEFiL UFRJ, p. 394 – 403, 1999

Cruzando o Atlântico em busca de uma expressão originária: o mito do mar e da ilha no conto Finisterre de Nélida Piñon, Congresso Internacional de Literaturas Lusófonas: Vois/Voix Oceaniques- Université Libre de Bruxelles, Belgique, Editora LIDEL Edições Técnicas ltda, Lisboa. .

Cronos e Aion no templo erótico de *Magma*, de Olga Savary, III Congresso Nacional de Lingüística e Filologia – CiFEFiL UERJ, 2000, p..27 – 39..

A estilística dos afixos em '*A cidade e as serras* de Eça de Queirós, IV Congresso Nacional de Lingüística e Filologia – CiFEFiL UERJ,.p.9 - 22, 2000 .

A construção medieva dos personagens hierofantes em *Fundador* de Nélida Piñon, III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM, UERJ, p. 183-190, 2001.

A mulher e o ser mulher em *Os selvagens da terra* de Nélida Piñon,, II Jornada Científica, I Encontro Anual de Inciação Científica da Universidade Salgado de Oliveira, São Gonçalo, p. 171-179, 2001

Capítulos de livros:

Nélida Piñon: fundação em tempo tríplice, *Letras em Tese* (Poesia, Teatro, Narrativa) Maria Alice Pires Cardoso de Aguiar [et al]. Rio de Janeiro: Editora Relume-Dumará e Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995, p. 63-99.

Guia-Mapa de Gabriel-Arcanjo: o marco geográfico-existencial da obra de Nélida Piñon: 35 anos de produção literária , no *Caderno Seminal* 4, -

Seminário de Linguagens - promovido pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ-FFP, Projeto Dialogarts, 1997.

As peregrinações e a experiência do sagrado em Os selvagens da terra de Nélida Piñon no capitulo do livro *Estudos Galegos 2* Organizado por MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Rio de Janeiro, 1998, p. 117-132.

MARIA CONCEIÇÃO MONTEIRO

mcmont@marlin.com.br
Instituição: Universidade Federal Fluminense
Pesquisa: O Discurso Cortês e o Discurso Gótico na Literatura Inglesa do Século XVIII
Publicações:
Livros e capítulos de livros:

LIMA, Tereza Marques de Oliveira e MONTEIRO, Conceição (orgs.), *Representações Culturais do Outro nas Literaturas de Língua Inglesa*. Niterói: Vício de Leitura, 2001

The Poetics of Time, Space, and Memory in *Surfacing* . In *Raízes e Rumos*. Editora 7Letras: Rio de Janeiro, 2001.

Sombra Errante: a Preceptora na Narrativa Inglesa do Século XIX . EdUFF: Niterói, 2000.

Condições da Mulher no Espaço Cultural Vitoriano In *Mulher e Literatura*. Vol. I, EdUFF, Sete Letras: Rio de Janeiro, 1999.

Artigos:

Wide Sargasso Sea: Uma Fábula de Fogo . In *Revista Brasil de Literatura*, Internet, 1998. In *Cadernos de Letras*, UFF, 1999.

Figuras Errantes na Época Vitoriana: A Preceptora, a Prostituta e a Louca. *Revista Fragmentos*, V. 8, No I , Jul.-Dez., 1998,UFSC e In *Revista Brasil de Literatura*, Internet, 1998.

O Espírito do Vento: uma Fábula do Desejo . In *Revista Vertentes*, no 1-2, FUNREI, 1999.

Jane Eyre o vazio que anseia por ser preenchido . *Revista Brasil de Literatura*. Seção Literaturas de Língua Inglesa. Internet, 1999.

O Romance Sensacionalista Inglês. Revista Matraga, UERJ http://www2.uerj.br/~pgletras/revista/revista.htm, internet, 2000.

Paixao, Crime e Castigo: uma literatura de pasquim . In *Cadernos de Letras da UFF*, no. 19, pp.17-28, Niteroi, 2º. Semestre 1999.

Shadows of Darkness in the Age of Enlightenment . In: *Voices and Viewpoints.* GSCC Printing Services. Vol. 3, September 1999, Gadsden, Alabama.

MARIA CONSUELO CUNHA CAMPOS

Fone: (0xx21) 2267-8795
consuelo@alternex.com.br
Instituição: Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Pesquisa: Os mesmos e seus outros - início: 2002 (semestre sabático, UFMG)
Os Sertões como matriz geradora na cultura brasileira- início: agosto de 2001
Livro:
De Frankenstein ao transgênero.Modernidades.Trânsitos. Gêneros. Rio de Janeiro, Ágora da Ilha, 2002, 112 pp.
Artigos:
Visibilidade e valorização da mulher negra: uma abordagem comparada . In: *oro Obìnrin.* 1° prêmio Literário e Ensaístico Lélia Gonsalez sobre a condição da Mulher Negra – RJ, Criola e Conceição Evaristo, 1998.
Prefácio a Lóri Paulo. *Pelica.* Rio de Janeiro: Litteris Ed, 1998.
Cânon, etnias e gênero – uma perspectiva amparada afro-americana e afro-brasileira. In: *Sunthesis.* Cadernos do Centro de Ciências Sociais da Uerj – Africanidades – RJ, 1998
Problemáticas finisseculares em literaturas periféricas de língua portuguesa. In Revista de Literatura Brasileira.
Vieira múltiplo. In *Magis, Cadernos de Fé e Cultura. Centenários.* N° 23. Rio de Janeiro, Centro Loyola de Fé e Cultura, 1997, p. 101 a 110 (texto) e 111 a 117 (transcrição do debate sobre o texto)
O Sagrado no cotidiano moderno. In *Correio*, Rio de Janeiro, 24 de amiro de 1997, p. 5.
Cânon, etnias e gênero-uma perspectiva comparada . In *[Syn]thesis.* Cadernos do Centro de Ciências Sociais. Especial Africanidades, Rio de Janeiro, UERJ, 1998, p. 63-70.
Gender e Literatura. In Schmidt, Rta T.(org.) *Mulher e Literatura. (Trans)formando identidades.* GT Mulher e Literatura . Porto Alegre, UFRGS, p. 127 a 138.

Processo de representação na cultura literária da América Latina . In CUNHA, Eneida Leal (org.). *Relatos de pesquisa*. Salvador/UFBA/ANPOLL/GT de Literatura Comparada, p. 122-125.

Mulheres e exílio nos anos de chumbo . *VII seminário Mulher e Literatura*. Niterói, UFF, setembro de 1997.

Teoria literária e a questão de fim de século . 29º Congresso Brasileiro de Língua e Literatura. Rio de Janeiro, UERJ, 1997.

Cânon, etnia e gênero em perspectiva comparada . V Congresso da ABRALIC, vol. 1, *Cânones e contextos*, UFRJ, 1998, p. 403-410.

MARIA DO AMPARO TAVARES MALEVAL

maleval@uerj.br
Instituição: UFF – UERJ
Pesquisa: Atualização da Idade Média
Publicações:

Santiago de Compostela em (alguma) poesia (brasileira e galega). *Registros do SEPLIC*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1997. p. 7-24.

Fundamentos lendários e míticos dos símbolos galegos . *Estudos galegos II*. Niterói: EDUFF, Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997. P. 63-77.

Vozes em concerto, mundo em desconcerto: Camões e Martin Moxa . *Revista Camoniana*. São Paulo: USP, 1997. p. 45-61.

As duas faces do *Príncipe Perfeito* . *Redes*, vol. I, n. 3:4-13. Rio de Janeiro: Associção de Ensino de Campo Grande/FIMSB, 1997.

Manuel Bandeira e os Trovadores . *Boletin Galego de Literatura*, dirigido por Anxo Tarrío. Universidade de Santiago de Compostela, nov. 98/jan. 99. 165p.,p. 39-51.

Aspectos do feminino no cantar dos trovadores. *Atas do Congresso Nacional de Lingüística e Filologia*. São Gonçalo - Rio de Janeiro: DIALOGARTS/UERJ, São Gonçalo: CIFEFIL, 1997-1998. p. 12-21.

Santiago de Compostela, a Cidade . *Cânones e contexto:* Anais do *V Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. Vol. 2, p. 217-221.

MARIA HELENA MISCOW FERRAZ DE MENDONÇA

miscow@ruralrj.com.br
Instituição: UFRJ
Pesquisa: A Crônica Brasileira de Autoria Feminina

MARIA JOSÉ SOMERLATE BARBOSA

Mbarbosa@blue.weeg.uiowa.edu
Instituição: University of Iowa
Pesquisa: A Mulher Afro-Brasileira: Vozes e Visões no Presente e no Passado. Inclui pesquisa sobre vários tópicos
Início: junho de 2001 término: dezembro de 2004.
Publicações:

Gambitos narrativos e encruzilhadas de decifração: discursos de narradores idosos na literatura brasileira. *Hispania.*

Capoeira: a dança das palavras e a gramática do corpo. *Suplemento Literário do Minas Gerais.*

Antonio Risério. Duarte, Eduardo de Assis, (Coord). *Antologia Crítica da Literatura Afro-descendente.* Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Edimilson de Almeida Pereira. Fuentes, Ricado de la,and Courteau, Joanna, (Coords.). *Diccionário de Poesía Iberoamericana.* Madrid: Colegio de España. 400 palavras.

Clarice Lispector: Des/fiando as teias da paixão. Porto Alegre, Brazil: EDIPUCRS. 167 p. (Tradução de *Clarice Lispector Spinning the Webs of Passion*).

Alves, Miriam; Colasanti, Marina; Cunha, Helena; Felinto, Marilene; De Jesus, Carolina Maria; Prado, Adélia; and Ribeiro, Esmeralda. In: Miller, Jane Eldrige, ed. *Who is Who in Contemporary Women's Writing.* London and New York: Routledge Press, 2001. p 12, 68-69, 74-75, 80, 106, 262, 273.

Exu: 'verbo devoluto'. In: Fonseca, Maria Nazareth Soares, Org. *Brasil Afro-Brasileiro.* Belo Horizonte: Editora Autêntica, (August) 2000. p. 153-171.

Strategies of Poetic Language in Afro-Mineiro Discourses. [Estratégias da linguagem poética nos discursos afro-mineiros . *Luso-Brazilian Review*, 37.1 (Summer 2000): 63-82.

MARIA JOSÉ MOTTA VIANA

mjmotta@terra.com.br
Instituição: UFMG
Pesquisa: Ficção feminina no Brasil do século dezenove
Publicações:
Do sótão à vitrine, memórias de mulheres. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995
A memória como construção em Dom Casmurro . Oxford- Coimbra: Actas do Quinto Congresso da AIL, 1998
As Carmens de Merimée, Bizet e Saura: locked in - locked out . Belo Horizonte: Revista Releitura .n 14, março de 2000. (com a colaboração de Júnia Alves)

MARIA DE LOURDES MARTINS DE AZEVEDO SOARES

mlmas@ig.com.br
Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro
Pesquisa: Por onde anda a literatura de Maria Gabriela Llansol?. 2001/ 2004
Publicações:
Livro:
Descobertas e encontros. 2.ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995 (3 ed., no prelo, pelas edições Loyola).
Publicações em periódicos e capítulos de livros:
A ficção portuguesa contemporânea: entre o Brasil a Europa e a África. In: LOBO, Luiza (org.) *Fronteiras da Literatura.* Discursos transculturais. v.I, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, pp. 131-140.
O espaço Llansol: *sobreimpressão* de paisagens *Na casa de Julho e Agosto.* In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a Casa Portuguesa.* Belo Horizonte: UFMG, 1999, 504 p., pp. 179-193.
A ficção de Llansol: em nome de Ana, causa amante, mãe do texto in REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org.). *O despertar de Eva.* Gênero e identidade na ficção de Língua Portuguesa. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, 192 p., p. 131-144.
Clarice Lispector e Maria Gabriela Llansol: tentativas de descrever sutilezas ou como dobrar a língua. *Atas do Congresso Internacional Brasil 500 anos de Língua Portuguesa.* AZEVEDO, Leodegário de. (org.) Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2000, 372 p., p. 281-291.

O litoral do mundo. A geografia ficcional de Llansol.In: MAGALHÃES, Isabel Alegro (org.). *Literatura e Pluralidade Cultural* Lisboa: Edições Colibri, 2000, pp. 969-978. 979 p.

As evidências do silêncio que grita, à portuguesa. JORGE, Sílvio renato; ALVES, Ida Maria dos Santos Ferreira (orgs.). *A palavra silenciada – estudos da literatura portuguesa e africana.* Niterói: Vício de Leitura, 2001. p. 131-141.

A ficção de Maria Gabriela Llansol: a comunidade dos diferentes. 8a Semana de Letras. Discurso e Diferença no limiar do milênio. *Anais. Universidade Federal de Viçosa.* Departamento de Letras e Artes, 2002, p. 202-205.

MARIA DE LURDES PATRINI

mpatrini@samnet.com.br

MARIA MADALENA MAGNABOSCO

magnamam@hotmail.com ou madalena@dedalus.lcc.ufmg.br
Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais
Publicações:

O valor da palavra nos testemunhos narrativos. Publicação em CD- Room no IV Congresso de Ciências Humanas, Literatura e Artes - Viçosa - 1999.

As vozes marginais de Rigoberta Menchù e Carolina Maria de Jesus . Revista *Destaque*, 1999.

O testemunho narrativo em Grande Sertão: Veredas .Revista *Letras e Letras.* Universidade Federal de Uberlândia - 1999.

MARIA OSANA DE MEDEIROS COSTA

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro
Pesquisa: Mulher e Poder na Literatura Cearense
Publicações:

Perdedoras no Jogo da Vida: uma leitura de Lya Luft. *Anais*, org. Professora Constância Lima Duarte, Ed. UFRN, 1995.

Uma Leitura do Romance *A Divorciada*. *Boletim* nº 6 do GT da Mulher na Literatura, Cood. Professora Constância Lima Duarte, Natal, Ed. da UFRN, 1996.

A Mulher, O Lúdico e o Grotesco em Lya Luft. São Paulo: Ed. Annablume; Instituto Estadual do Livro de Porto Alegre, 1996.

Um governo feminino paralelo. In: Livia Reis et alii. *Mulher e Literatura:* VII Seminário Nacional. Niterói: EDUFF, 1999.

MARIA RITA SANTOS

ritas18@globo.com

Instituição: Universidade Federal do Maranhão

Pesquisa: A posição afro descendente do contexto educacional brasileiro/maranhense início: 2001 término: 2004 (CNPq)

Artigos:

Portugal e suas conquistas marítimas. *Ceuma Perspectivas*, São Luís – MA, Brasil, v. 4, p. 23 – 31, 2000

Portugal, os mares e as saídas econômicas. *Taíra*, França, v. 10, p. 15-22, 1999

Refletindo sobre a educação escolar. *Anais do Epen*, Salvador – Bahia. v. único, p. 1 – 6, 1999.

Divina Uma Narrativa Ambiciosa. *Ceuma Perspectiva*, São Luís, v. 1, p. 56-66, 1998.

Iracema: uma narrativa da colonização portuguesa na América. Congresso Internazionalle II Portogallo e i Mare Un Incontro Tra Culture, Napole – Itália, p. 379 – 398.

O ensino superior e o processo da globalização. *Revista de Biblioteconomia* do Maranhão, São Luís – Maranhão, v. 1, p. 25 – 42, 1998.

Fernando Pessoa e o fenômeno da heteronimia. *Pesquisa em Foco,* São Luís, v. 5, n. 6, p. 101-111, 1997

Livros:

MORAES, Jomar. SANTOS, Maria Rita. MALHEIROS, Iraci (colaboradoras). *Poesia e prosa escolhida de Gonçalves Dias e Machado de Assis.* São Luís: Edufma. 1997. (Coletanea).

SANTOS, Maria Rita; SANTOS, Veraluce Lima dos. Coletânea: *trovadores, clássicos, barrocos e árcades.* São Luís: Imprensa Universitária, 2000.

SANTOS, Maria Rita. *Uma leitura pragmática do jornal de Timon de São Francisco Lisboa.* São Luís: Edufma, 2000.

SANTOS, Maria Rita e outros. *Anotações:* sobre linguagem. São Luís: Lithograf, 2000.

SANTOS, Maria Rita e CORREA, Graça. *Alguns poemas de Manuel Bandeira.* São Luís: Lithograf, 2001.

MARIA TERESA SANTOS CUNHA

vscunha@matrix.com.br

Instituição: UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) e UFSC (aposentada)

Pesquisa: Diários Femininos: Um privado que se exibe- Práticas de Escrita Memorialística entre Professoras Normalistas

Publicações:

Armadilhas da Sedução - Os romances de M.Delly. Belo Horizonte: Edit. Autêntica 1999. (individual)

Artigos:

Memórias de Professoras: desassossegos do corpo e da alma .IN: *Falas de Gênero:* Teorias, análises, leituras. Organizado por Alcione Leite da Silva, Mara Lago e Tânia Regina de Oliveira Ramos. Florianópolis: Mulheres.1999

Olhai o que o tempo não levou: A Literatura em Érico Veríssimo In *O tempo e o Vento- 50anos.*/organização Robson Pereira Gonçalves;Santa Maria, RS:UFSM;Bauru,SP:EDUSC, 2000.

Mulheres e Romance: Uma intimidade radical.*Cadernos Cedes/45.Histórias de mulheres e práticas de leitura.*Campinas/SP.anoXIX,julho1998.p.100-107

NADIÁ PAULO FERREIRA

nadiap@centroin.com.br

Instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Pesquisa: O amor e sua trajetória na Literatura Portuguesa

Publicações:

Literatura y psicoanálise, 1994. *Boletim de Psicanálise* da Escola da Causa Analítica, ano II, nº 3, Rio de Janeiro.

Lingüistica e Psicanálise: uma relação impossível, 1994 *Boletim do Centro de Estudos Lacaneanos – A Trasmissão* - , ano II, nº 2, Porto Alegre, CEL.

O artifício da morte na versión erótica do amor cortés . *Anais do XXVIII congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Apoio Cultural Faperj, UERJ e Fundação Calouste Gulbenkiantab Camões, 1997.

Camões, o gigante Adamastor e os descobrimentos portugueses, *Idioma*. Rio de Janeiro, UERJ, ano XVI, nº 19, 1º semestre de 1997.

Livros:

Tóxicos Manias – o mal-estar na contemporaneidade, 1994. Rio de Janeiro, UERJ, Departamento Cultural, 1995. (Col. Série Polêmica). Introdução

Paixão e Revolução, 1996. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.

Em co-autoria com Ronaldo Lima Lins e Sérgio Nazar David.

O que é um pai?

Com o texto Sob os véus da castração – a questão do pai na modernidade e na contemporaneidade (p. 49-84), Rio de Janeiro, EdUERJ, 1997.

Apresentação do livro *Do vivido ao existente,* 1998.

PONTES, Maria Adelaide Cavalcanti. *Do vivido ao existente.* Rio de Janeiro: Editora Ágora de Ilha, 1998.

NÁDIA BATTELA GOTLIB

nadiagot@highnet.com.br

Instituição: FFLCH - USP

Pesquisa: Depoimentos acerca de Clarice Lispector (CNPq)

Publicações:

Livros:

Clarice Lispector: Uma Vida que se Conta. São Paulo, Ática, 1995 (atualmente na 5ª reimpressão) 493 p.

Tarsila do Amaral, a modernista. São Paulo, SENAC, 1998.

Revista:

Via atlântica. Revista de Estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Programa de pós-Graduação em ECLLP.São Paulo, 1997.(Com: Benjamin Abdala Júnior, Elza Miné)

Ensaios e Artigos:

Eça de Clarice. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos.* São Paulo, USP, 1997, p. 446-453.

Era uma vez Clarice. *Correio Braziliense*, 13/12/1997.

De volta à primeira lição. Em: *O mestre.* Homenagem das Literaturas de Língua Portuguesa ao Prof. Antonio Soares Amora. Org.: Maria Helena Nery Garcez, Rodrigo Leal Rogrigues. São Paulo, Green Forest do

Brasil ed., (USP- Centro de Estudos Portugueses, Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes), 1998, p. 440-458.

Pessoa de Clarice. *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil* (28/8 – 1/9/94). Rio de Janeiro, Ed. Nac., 1997, p. 108-114.

Na contramão da história biográfica. Anais do II Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre, PUC-RS, v. 4:2,nov. 1998, p. 16-20.

NADILZA MARTINS DE BARROS MOREIRA

nadilza@zaz.com.br

Instituição: Universidade Federal da Paraíba

Publicações:

Celebrando Kate Chopin, perpetuando *The Awakening*. VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura. SALVADOR: UFBA, 1999. CDRom.

Gênero: uma possibilidade no horizonte da critica feminista. In: *Graphos:*. Ano IV, n.2,. João Pessoa: Programa de Pós-graduação em Letras, 1999, p.111-121.

Crítica feminista, por quê? In: *Revista Letr@ Viv@*. Vol.1, n.2. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000, p. 223-230.

Da margem para o centro: a autoria feminina e o discurso feminista do século XIX. IX Seminário Nacional Mulher e Literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2001. In: www.amulhernaliteratura.ufsc.br

Julia Lopes de Almeida. In: Catálogo de Escritoras Brasileiras. www.amulhernaliteratura.ufsc.br , 2000.

A condição da mulher brasileira na narrativa de Julia Lopes de Almeida. In: *Revista Letr@ Viv@*. V.1, n.3. João Pessoa: Idéia, 2001, p. 179-192.

Por quê crítica literária feminista? In: *Jornal de Letras*. UNESP, São Paulo, 1998; p. 22-27.

Perspectivas teóricas na crítica literária feminista. In: *Jornal de Letras*. São Paulo, 1999; p. 20-27.

Uma leitora gendrada celebra *O Despertar*. In*: Jornal de Estudos Comparados*. São Paulo, UNESP, 1999.

... e por falar em pós-modernidade, somos modernos? In: *Caderno ciência e conhecimento*. Caderno N°9 – ADUFPB-JP/Seção Sindical, agosto, 1992.

NANCY RITA VIEIRA FONTES

nancy@svn.com.br
Instituição: Universidade Católica de Salvador
Publicações:
Uma narrativa testemunhal: as memórias de Anna Ribeiro *Revista Ritos, mitos e fatos.* Mulher e Gênero na Bahia. Salvador; Neim/UFBa, 1997, p. 197-206.
De leitora a escritora: a trajetória intelectual de Anna Ribeiro – resumo – *Caderno de resumos* do VII Seminário Nacional Mulher e Literatura. UFF, set. 1997, p. 61.
Retratos de mulher na ficção de Anna Ribeiro – metamorfoses: gênero na perspectivas interdisciplinares. UFBa/NEIM, 1998, p. 205-214.
Uma narrativa testemunhal: memórias de Anna Ribeiro . *Cadernos Pagu*, jan. 1999.

NARA ARAÚJO

naraujo@hotmail.com
Pesquisa: Narradoras Cubanas
Publicações:
Livros:
El Alfiler y la mariposa. género, voz y escritura en Cuba y el Caribe. La Habana 1997.
Visión romántica del otro, México, 1998.

NORMA TELLES

normatel@pucsp.br
Instituição: PUC-SP
Publicações:
Linhas de estórias, *Anais V Seminário Nacional Mulher e Literatura.* Natal: UFRN
Trad. de James Hillman, *Cem anos de psicoterapia e o mundo está ficando pior.* S.Paulo: Summus
Caelum ou 'tinctura azul' in Susana B. Funck (org) *Pensando a Mulher e a Literatura.* Florianóplis:UFSC
Norma Telles, *Cartografia Brasilis.* S.Paulo: Summus, 3ª. ed.
Escritoras, escritas, escrituras in Mary Del Priore (org.) *História das Mulheres no Brasil.* S.Paulo: Contexto. 3ª. ed., 2000

Introdução, estabelecimento de texto e notas in Delia, *Lésbia*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

A mulher e a literatura in Sylvia Aun (org.) *Mulher, 5 séculos de desenvolvimento na América*, capítulo Brasil. Belo Horizonte: ed. O Lutador

Maria Benedita Câmara Borman in Zahidê Muzart (org.) *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

Um palacete todo seu in *Cadernos Pagu* (12). Campinas: Unicamp

Biblioteca Ideal , para o site da livraria Cultura em comemoração ao dia internacional da mulher

PEGGY SHARPE

psharpe@olemiss.edu

Instituição: University of Mississipi University

Pesquisas: Estudos de gênero e análises de escritoras brasileiras e ensaistas do século XIX ao presente.

Publicações:

Livros:

Almeida, Júlia Lopes de. *A viúva Simões*, 2nd ed. Introd. e notas. Florianópolis: Mulheres, 1999.

Oliveira, Rosiska Darcy de, *In Praise of Difference: The Emergence of a Global Feminism*. Trad. e introd.. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998.

Entre resistir e identificar-se: Para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres 1997.

Visões do passado. Previsões do futuro: Duas modernistas esquecidas. Introdução e notas por Susan C. Quinlan e Peggy Sharpe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro e Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1996.

Espelho na rua: A cidade na ficção de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Presença Editores, 1992.

Floresta, Nísia. *Opúsculo humanitário*, 2nd.ed. Intro. and notes by Peggy Sharpe [-Valadares], São Paulo: Editora Cortez, 1989.

Artigos:

Denser, Marcia. Last Tango in Jacobina. Trans. Peggy Sharpe. In *Urban Voices/Urban Tales: Contemporary Brazilian Short Stories*. Ed. Cristina Ferreira-Pinto. Lanham, MD: University Press of America, 1999.

Construindo o caminho da nação atrvés da obra de Júlia Lopes de Almeida e Adalzira Bittencourt. *Letras de Hoje* , Porto Alegre, Rio Grande do Sul (PUC), 1998.

A Tropical Utopia: The Brazilian Fairy Tales of Marina Colasanti. *Daughters of Restlessness: Women's Literature at the End of the Millenium.* Ed. Sabine Coelsch-Foisner, Gerhild Reisner, Hanna Wallinger. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1998.

PEÔNIA VIANA GUEDES

Telefone: (21) 22395939
peoniaguedes@alternex.com.br
Instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Pesquisas: O Outro como sujeito: a mulher e o romance contemporâneo nas literaturas de língua inglesa (término: julho 2002);
Múltiplas exclusões e opressões: estudo das representações do feminino, dos temas e estratégias narrativas na ficção pós-colonial produzida por mulheres nas literaturas contemporâneas em língua inglesa (término: julho 2005)

Publicações:

Desafiando mitos de feminilidade: o grotesco e o erótico em *Nights at the Circus* e em *The Passion* . In: LIMA, Tereza Marques de Oliveira e MONTEIRO, Conceição (orgs.), *Representações Culturais do Outro nas Literaturas de Língua Inglesa.* Niterói: Vício de Leitura, 2001. pp. 97-112.

Desfazendo e refazendo paradigmas sexuais: versões feministas de 'O Barba Azul' nos contos de Angela Carter e Margaret Atwood . In: ALMEIDA, Sandra Regina Goulart de (org.), *Interseções: diálogos com a literatura e a lingüística aplicada no Canadá.* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. pp. 29- 41.

Revising Models of Cultural Identity: A New View of Immigrant America in the Fiction of Bharati Mukherjee . In: TORRES, Sonia (org.), *Raízes e Rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. pp. 230-38.

A multiplicidade do sujeito: questões de identidade e sexualidade na ficção de Angela Carter . In: REIS, Livia de Freitas et al. (orgs.), *Mulher e Literatura*, vol. 2. Rio de Janeiro: EDUFF/Sette letras, 1999. pp. 654-59.

RIA LEMAIRE

Ria.Lemaire@mshs.univ-poitiers.fr
Instituição: Universidade de Poitiers
Pesquisas: Oralidade e escrita, estudos comparados em tradições orais na sua relação com a cultura da escrita, Idade-Média, história e literatura, gender. Responsavel pelo prestigioso Acervo Raymond Cantel de literatura de cordel brasileira.
Começa a preparar, com Yara Frateschi Vieira (UNICAMP e Santiago de Compostela) a edição de todas as publicações em língua alemã de Carolina Michaelis de Vasconcelos, a grande lusista-¨feminista¨ do período em torno do ano 1900.
Publicações:
Eu Canto a Quen Comigo Camiña , Santiago de Compostela: Ed. Laiovento, 1998, 225 p.
Relire Vidas Sêcas - redécouvrir un homme fort!, in *Essais de Littérature et de Culture brésiliennes* , Ambassade du Brésil à Paris, 1998: 99-136.
Metaforizar, des-metaforizar, re-metaforizar: Qual é a verdade que (não) se quer revelar/ O caso de Casa-Grande e Senzala.' in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani* , Roma, 2000: 125-139
Porque será que Carolina Michaëlis de Vasconcellos nunca fez o seu Livro das Donas?, in *Actas du 3o Congresso internacional de estudos medievais* da ABREM, UERJ, Ed Agora da Ilha, Rio de Janeiro, 2001: 88-99

RICARDO JAPIASSU SIMÕES

ricardo.japiassu@bol.com.br
Pesquisa: O roubo das jóias da Imperatriz em três folhetins cariocas (CNPq) (término 2001)
Matérias no JC e DP ambos em PE
Folha de São Paulo

RITA TEREZINHA SCHMIDT

Instituição: UFRGS - Instituto de Letras
Pesquisa: Deslocamentos da identidade da nação no romance brasileiro do século XIX: vozes desautorizadas/configurações contra-hegemônicas.: CNPq
Publicações:
Livros organizados:
Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades. Porto Alegre: Editora Pallotti, 1997.
Nações/Narrações: nossas histórias e estórias. Porto Alegre: ABEA, 1997.
Artigos:
Pensando (d) as margens: estará o cânone em estado de sítio? *Anais do 5º Congresso da ABRALIC,* vol 1. Rio de Janeiro, 1998.
Cultura e dominação: o discurso crítico no século XIX. *Letras de Hoje*, vol 32, nº 3, setembro 1997.
Clarice Lispector . In: *História da Literatura brasileira*, vol. 2. Org. Silvio Castro. Lisboa, Editora Alfa, 1998.
Placing American Studies in the Brazilian Context. *Transit Cicle,* 1998.
Prefácio – *Sorrisos e prantos* (1868) de Rita Barém de Melo. Porto Alegre, Editora Movimento/Editora Mulheres, 1998.
Prefácio. *As doze cores do vermelho* de Helena Parente Cunha, 2ª edição. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1998.

ROSA MARIA DE CARVALHO GENS
ragens@uol.com.br
Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro
Coordenadora do NIELM (Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura
Publicações:
Sorrir ou pensar: a representação do feminino em Mercedes Dantas. In: SANTOS, Wellington (org.). *Outros e outras na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001. p. 129-140.
Visões do moderno em Lima Barreto. In: *Metamorfoses* 1. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena, 2000. p. 179-86

ROSANA CÁSSIA KAMITA

rosana@paraisoonline.com.br
Pesquisas: Projeto de doutorado (UFSC): Escritoras Paranaenses

Publicações:

A sensível percepção de mundo em alguns poemas de Helena Kolody, de 1941 a 1951. In *Revista Mulheres e Literatura.* Endereço eletrônico: http://www.letras.ufrj.br/litcult3_MULHERES/home.html

A morte como transcendência em *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco . In *Projecto Vercial.* Endereço eletrônico: http://www.ipn.pt/literatura/letras/ensaios.htm

O haicai *Pereira em Flor* de Helena Kolody e Helena Kolody: a sensível perção de mundo . In *Jornal de Poesia.* Endereço eletrônico: http://www.secrel.com.br/jpoesia/rkamita.html

A morte da personagem feminina em *O ermitão da Glória*, de José de Alencar . In *Revista Entrelinhas* – Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Letras, Universidade Estadual de Londrina – Vol. 1 (Jan./Dez. 2000).

D. Narcisa de Villar: uma heroína em busca de liberdade . In *Jornal Ô Catarina!* Set. 2001, nº 48.

SANDRA MARIA PEREIRA DO SACRAMENTO

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro

SANDRA REGINA GOULART ALMEIDA
Rua Cecília Fonseca Coutinho, 180/201 - Castelo-
30840-500 - Belo Horizonte/MG
srga@dedalus.lcc.ufmg.br
srga17@hotmail.com
Instituição: UFMG

Pesquisa: Sujeitos femininos em deslocamentos nas literaturas de lingua inglesa (CNPq)
Transculturalisms/Transferts culturels (International Council of Canadian Studies-ICCS/CIEC)

Publicações:

Livros:

Interseções: Diálogos com a Literatura e a Linguística Aplicada no Canadá. Belo Horizonte: ABECAN/UFMG, 2001.

Feminisms in Perspective. Special issue of *Ilha do Desterro.* Florianópolis: UFSC, 2001. (forthcoming).

The Art of Elizabeth Bishop. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (forthcoming).

Gênero e Representação nas Literaturas de Língua Inglesa. Belo Horizonte: UFMG, 2002 (forthcoming).

Artigos:

Bodily Encounters: Gloria Anzaldúa's *Boderlands/La Frontera. Ilha do Desterro* 39 (2002): 113-124.

O Brasil de P. K. Page: deslocamentos, olhares, viagens. *Interfaces Brasil/Canadá: Revista da ABECAN* 1.1 (2001):

Visual Transgression and the Female Gaze: The Secret of Mary Reilly. *Fragmentos* (2002) (forthcoming).

Bodily Transgressions: Feminisms in Dialogue. *Ellipsis: APSA Periodical* 1 (2002) (forthcoming)

The Assemblage of Facts in a Tangle of Hair': Daphne Marlatt's Biography of Mrs. Richards. *Canadart: Revista de Estudos Canadenses da UNEB* 8 (2000): 117-132.

On the Ebb and Flow of Things: Woolf's Ill Female Characters. *Letras & Letras* 15.1 (1999): 99-105.

Capítulos de livros:

Cartografias de gênero na literatura canadense de língua inglesa: terras, mulheres, escrituras em diálogo. *Interseções entre a literatura e a linguística no Brasil e no Canadá.* Ed. Sandra R. G. Almeida. Belo Horizonte: UFMG/ABECAN, 2001. 75-90.

Entre a escrita e o espaço: paisagens femininas canadenses. *Fronteiras, Passagens, Paisagens na Literatura Canadense.* Ed. Maria Bernadete Porto. Niterói: EDUFF, ABECAN, 2000. 203-222.

The Madness of Lispector's Writing. *Brazilian Feminisms.* Eds. Solange Ribeiro de Oliveira and Judith Still. Nottingham: The University of Nottingham, 1999. 101-115.

SARA ROJO

rojo@dedalus.lcc.ufmg.br

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais

Publicações:

Dramaturgia femenina latinoamericana: Gambaro, Queroz e Stranger,*Revista Caligrama*, UFMG-Belo Horizonte, 1997.

qué pasó com el texto dramático?: una mirada crítica al II Festival Internacional de teatro en Belo Horizonte com Alexandre e Araújo *Acta Literaria*, Conción, Chile, 1997.

Livro:

Antologia bilíngue de dramaturgia feminina latino-americana. Belo Horizonte: Armazém de idéias, 1996.

Tradução da *Beata maria do Egito* de Rachel de Queiroz para o espanhol, juntamente com Graciela Ravetti, em *Antologia bilíngue de dramaturgia latino-americana*, das mesmas autoras, Belo Horizonte: Armazém de idéias, 1996.

SIMONE CAPUTO GOMES

miltavar@microlink.com.br

Instituição: UFRJ – pesquisador visitante especial A / Prof.aposentada da UFF

Pesquisa: Óleo Sobre Tela: Mulher Com Paisagem ao Fundo (a prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde

Publicações:

África & Brasil: letras em laços (com outros autores). Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. Ensaio *Apresentando Dina Salústio.* pp. 113-132.

Escritura de autoria feminina em Cabo Verde ou um outro olhar sobre o Arquipélago . A ser publicado em livro de ensaios sobre Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, para a Associação de Editoras Universitárias, coordenada por Benjamin Abdala Jr., Lourenço Rosário e Rita Chaves. No prelo.

Ainda e sobretudo a Paixão aguardando publicação brasileira, com autorização de Vera Duarte, em livro sobre Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, organizado por Maria Nazareth Soares Fonseca, PUC de Minas Gerais e Editora Autêntica, no prelo.

Prefácio do livro (de poesia) *Arquipélago da paixão*, de Vera Duarte, a convite da autora. Ainda e sobretudo a Paixão . Mindelo (Cabo Verde): Ed. Artiletra, 2001. pp. 7-24. Prémio de Poesia Africana Tchicaya U Tam'si para o livro, em agosto.

Resenha: *A louca de Serrano*, de Dina Salústio. In:-. *Metamorfoses*, Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-afro-brasileiros,/ UFRJ. Lisboa: Cosmos, 2000. pp. 277-281.

Poesia portuguesa do fim do século e homoerotismo . In: *Linha de pesquisa.* Revista da Universidade Veiga de Almeida. Rio de Janeiro, 1, outubro 2000: pp. 69-81.

Prefácio ao livro de poemas de Christina Ramalho, *Laço e nó,* a convite da autora. Rio de Janeiro: Elo, 2000.

Resenha sobre o livro RAMALHO, Christina (org). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas.* Rio de Janeiro: Elo, 1999. In:-. *Gênero. Cadernos do Núcleo Transdisciplinar de estudos de Gênero*, v.1. Niterói: EDUFF, 2000.

Artigos:

Óleo sobre tela: *mulher com paisagem ao fundo* (a prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde). IN:-. *Boletim do GT A Mulher na Literatura* , da ANPOLL. Maceió: EDUFAL, 2000. V. VIII. Pp. 128-136.

Cabo Verde: Mulher, Cultura, Literatura. In:_. *Mar além.* revista de cultura e literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa. Lisboa: GTMECDP, maio 1999, pp.39-47.

Cabo Verde: A Literatura como expressão de cultura (apresentação, como presidente, da mesa redonda dos escritores caboverdianos no Congresso Novas literaturas africanas de língua portuguesa In:_. *Mar além.* Lisboa: GTMECDP, maio 1999, pp. 23-25.

Prefácio ao livro *Literatura e Feminismo*: propostas teóricas e reflexões críticas, organizado por Christina Ramalho, Rio de Janeiro: Elo, 1999, pp. 9-14.

Mulher, Cultura e Literatura. Revista *Pré-Textos.* Praia: Associação dos Escritores Caboverdianos, dezembro 1998, pp.27-35.

De mar e de lágrimas. Jornal *O Correio.* Niterói, *LXI*, 22/08-4/09 de 1998. p. 2.

SIMONE PEREIRA SCHMIDT

simones@cce.ufsc.br
Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina
Pesquisa: Teorias feministas e Estudos pós-coloniais
Publicações:
Livro:

Gênero e história no romance português; novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

Capítulos de livros:

Poéticas de localização: a casa e a rua no romance português contemporâneo. In: SANTOS, Alckmar Luiz dos (org.). *Lugares textuais do romance.* Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura e Centre d dÉtudes du Roman et du Romanesque Université de Picardie, 2001. p. 315-328.

Seria o amor o fim do cerco? Relações de Gênero em tempos pós . In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (org.). *O despertar de Eva;gênero e identidade na ficção de língua portuguesa.* Porto Alegre: Edipucrs, 2000. p. 115-130.

Falar ou falar-se: o corpo no(do) texto pós-moderno . In: SILVA, Alcione, LAGO, Mara e RAMOS, Tânia (orgs.). *Falas de gênero.* Florianópolis: Mulheres, 1999. p. 279-288.

Apresentação, In SCOTT, Joan W. *A cidadã paradoxal.* Florianópolis: Mulheres, 2002.

O feminismo nas páginas dos jornais: revisitando o Brasil dos anos 70 aos 90 . *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol.8, n.2, p. 77-89, 2000.

Num saquinho de cetim: escritoras brasileiras do século XIX (em co-autoria com Tânia Regina Oliveira Ramos). VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura. Salvador, Quarteto Editora, 2000.

STELAMARIS COSER

scoser@npd.ufes.br

Pesquisa: A redescoberta do Brazil de Paule Marshall: releituras contemporâneas . UFES, PRPPG-UFES.

Publicações:

Paule Marshall's Fiction: Revising the Notion of *America. Nações/ Narrações: Nossas Histórias e Estórias,* Org. Rita Terezinha Schmidt. Porto Alegre: ABEA, 1997. p. 275-81.

Stepping-stones between the Americas: the Narratives of Paule Marshall and Gayl Jones. PALARA (Publication of the Afro-Latin/American Research Association) 1.1 (outono 1997): 80-88.

Com outros autores. ?American? Studies: A dialogue across the Americas. *American Studies International*, Washington DC, v. 37, n. 3, p. 05-17, outubro 1999.

Releituras americanas: Toni Morrison, Paule Marshall, Gayl Jones, Jean Rhys e Maryse Condé. *Literatura e marginalidades.* Org. Francisco Aurélio Ribeiro. Vitória, ES: PPGL/DLL/UFES, 2000.

Issues of race and ethnicity in Cristina Garcia's novels . *De Sur a Norte* , Buenos Aires, v.4, n.5 (Nov. 2000): 183-191.

O 'Brazil' de Paule Marshall *Raízes e rumos: Perpectivas interdisciplinares em estudos Americanos.* Org. Sonia Torres. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 220-229.

SYLVIA PERLINGEIRO PAIXÃO

Publicações:

A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina. Rio de Janeiro: Numen, 1991.

Introdução a Julia Lopes de Almeida. *A Silveirinha.* Florianopolis: Mulheres, 1997

Silêncios, segredos e confissoes na literatura feminina brasileira: a « ré-publica » dos sentimentos, Sigila: Revista Transdisciplinar Luso-Francesa sobre o Segredo, Paris, n. 6, 2000.

SUELY REIS PINHEIRO

suely@hispanista.com.br

Instituição: Universidade Federal Fluminense

Revista Hispanista

Publicações:

Otras Visiones del Paraíso: La Literatura Brasileña Revisitada. Revista Actual. Universidad de los Andes. Mérida. Venezuela. Enero- Marzo de 1999. Capítulo: Seducción, picaresca y negritud: Aluísio Azevedo, Nicolás Guillén y Jorge de Lima.

VII Seminário Nacional Mulher e Literatura. Niterói. EDUFF. 1999. Comunicação: Cora Ana Coralina: a orgia picaresca no seio da Grande Mãe.

Panorama Hispánico. Capítulo: Cantinflas: La Parodia del Lenguaje Picaresco en el cine. Belo Horizonte: APMG, 1999.

Atualizações da Idade Média. Capítulo: A Idade Média de Juan Ruiz revivida na paródia pictórica de Bosch e Bruegel. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2000.

I Congresso Brasileiro de Hispanistas. Faculdade de Letras. Comunicação: O cinema como denúncia na paródia picaresca de Cantinflas. UFF. Outubro de 2000.

Revista Hispanista. Vozes da Sedução, do Picarismo e da Negritude. Abril-maio-junho -2000. Web/revista/artigo12.htm

III Encontro Internacional de Estudos Medievais. Capítulo: Don Carlitos Apaixonado: O Gestual do Amor Cortês na Paródia do século XX. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.

Revista Hispanista. O Gótico na Obra Picaresca de Ariano Suassuna: o Tribunal Celeste de *Auto da Compadecida*. Jan-Fev-Mar-2002 Web/revista/artigo72.htm

SUSANA BORNÉO FUNCK

sbfunck@floripa.com.br

Instituição: Professora Aposentada da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina).

Professora Titular da UCPEL (Universidade Católica de Pelotas). Mestrado em Letras/Lingüística Aplicada.

Publicações:

FUNCK, S.B. (Org.) *Trocando Idéias: Sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: Edeme, 1994. 470 p.

A Sexualidade nas Utopias Feministas dos Anos 70 na Literatura Norte-Americana . In: BRUSCHINI, Cristina e SORJ, Bila (orgs.). *Novos Olhares: Mulheres e Relações de Gênero no Brasil*. São Paulo: Marco Zero/Fundação Carlos Chagas, 1994. Pp. 267-82.

Woman on the Edge of Time e o Socialismo Cibernético de Shulamith Firestone. In: ARAGÃO, Maria Lucia P. e MEIHY, José Carlos S.B. (orgs.). *América: Ficção e Utopias*. Rio de Janeiro/São Paulo: Expressão e Cultura/Edusp, 1994. Pp. 123-131.

Children of the Feminist Revolution . *Crop* 2 (junho 1995): 52-55. 86 p.

Susan Swan and the Female Grotesque . *Ilha do Desterro* 31 (1° semestre 1994): 139-150.

Teoria e Ficção no Feminismo Pós-Moderno: A Política Textual de Angela Carter . *Leitura* 18 (julho-dezembro 1996): 45-52.

Questões da Crítica Feminista . In: SCHMIDT, Rita T. (org). *Mulheres e Literatura: (Trans)Formando Identidades*. Porto Alegre: Palotti, 1997. Pp. 35-38.

Apropriações do Grotesco e do Picaresco em Susan Swan e Aritha Van Herk. In: FIGUEIREDO, Eurídice & SANTOS, Eloína P. dos (orgs). *Recortes Transculturais*. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997. Pp. 115-32.

Feminist Literary Utopias. Florianópolis: PGI/UFSC, 1998. 86 p.

Rewriting the Myths of Our Culture: Angela Carter's Origin Stories . In: *Perspectivas Literarias desde Fin de Siglo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1998. Págs. 141-44.

As máquinas de desejo de Angela Carter . In: REIS, Livia de Freitas, VIANNA, Lúcia Helena e PORTO, Maria Bernadette (orgs.). *Mulher e Literatura*. V. 2. Niterói: EdUFF, 1999. Pp. 746-50.

Representações da Maternidade e da Paternidade na Literatura Feminista Contemporânea . In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza & RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). *Falas de Gênero: Teorias, Análises, Leituras*. Florianópolis: Mulheres, 1999. Pp. 215-19.

FUNCK, S.B. & PEREIRA, A.E. E (não) foram felizes para sempre... Um estudo sobre a heterogeneidade no discurso parodístico de contos de fadas. In: CORACINI, Maria José e PEREIRA, Aracy Ernst (orgs.). *Discurso e Sociedade: Práticas em Análise do Discurso*. Pelotas: EDUCAT, 2001, p. 341-50.

FUNCK, S.B. & PEREIRA, A.E. (Orgs.) *A Leitura e a Escrita como Práticas Discursivas*. Pelotas: Educat, 2001. 224 p.

TEREZA MARQUES DE OLIVEIRA LIMA

tmolima@centroin.com.br

Instituição: Universidade Federal Fluminense

Pesquisa: *Reescrevendo o Sul: novas* vozes *femininas do conto norte-americano sulista contemporâneo.*

Publicações:

Livro:

LIMA, Tereza Marques de Oliveira e MONTEIRO, Conceição (orgs.), *Representações Culturais do Outro nas Literaturas de Língua Inglesa*. Niterói: Vício de Leitura, 2001.

Artigos:

Eudora Welty e o conto sulista dos anos 60 . In: TORRES, Sonia, org. *Raízes e Rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio, Ed. 7Letras, 2001, pp. 576-587.

Eudora Welty e a Narrativa Cômica de Edna Earle em The Ponder Heart. *Cadernos de Letras da UFF: Revisitando os Gêneros Literários*. Niterói, 2000, pp. 87-103.

Eudora Welty and her sense of the comic . Revista *Eudora Welty Newsletter*, vol. XXIV n.o 2, Summer 2000, pp. 9-11. Estados Unidos, Junho de 2000.

Eudora Welty e o conto sulista dos anos 60 na *Revista Brasil de Literatura*(periódico internacional on-line), Seção Literaturas de Língua Inglesa, novembro de 2000. http://members.tripod.com/~lfilipe/ingles/index.htm

A difícil arte de ser feliz em um conto de fadas na fronteira norte-americana: Eudora Welty em *The robber bridegroom* . In: REIS, Lívia de Freitas, VIANNA, Lúcia Helena e PORTO, Maria Bernadete, orgs. *Mulher e Literatura.* Niterói, EDUFF/Sette Letras, 1999, pp. 775-780.

Que mulher é essa? Novas vozes femininas do conto sulista norte-americano contemporâneo . *Revista Brasil de Literatura*, Seção Literaturas de Língua Inglesa (periódico internacional on-line). http://members.tripod.com/~lfilipe/ingles/index.htm. Novembro, 1999.

O humor do sudoeste e a sociedade norte-americana . In: SCHMIDT, Rita, org. *Nações/narrações: nossas histórias e estórias.* Porto Alegre, ABEA, 1998.

Organização com a Profa. Dra. Conceição Monteiro do número 19 dos *Cadernos de Letras da UFF*: *Revisitando os Gêneros Literários.* Niterói, 2000.

VERA QUEIROZ

Instituição: UFF
Pesquisa: Feminino e Crítica
Publicações:
Livros:

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.

Crítica literária e estratégias de gênero. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

Hilda Hilst: três leituras. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

Artigos:

Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro. . In BRANDÃO, Izabel (Org.). Boletim do GT A Mulher e Literatura, Vol. VIII, ANPOLL. UFA, maio de 2000, p.137-143.

Hilda Hilst e Raduan Nassar. Reflexões sobre o cânone . Salvador: UFBA. Anais do VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura, de 27 a 29 de novembro de 1999.

Clarice, o cânone e a crítica cultural. In Queiroz, V. (Org). *Clarice em questão – 20 anos sem Clarice.* Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro nº 128, jan-mar 1997, p. 41-46.

YASMIN JAMIL NADAF

yasmin@centroin.com.br
Instituição: UFMT (atualmente licenciada)
Pesquisa: Mulheres escritoras em Mato Grosso: séculos XIX e XX (início: 1990)

ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART

zahide@floripa.com.br
Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina
Pesquisa: De melindrosas, feministas e bas-bleus: a literatura feminina da belle-époque aos anos 20 (CNPq)
Publicações:
Livros organizados:

Mariana Coelho. *A evolução do feminismo.* Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

Mme. Van Langendonck. *Uma colônia no Brasil.* Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2002.

Júlia da Costa. *Poesia.* Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

Ana Luísa de Azevedo Castro. *D. Narcisa de Villar*, Florianópolis: Mulheres, 2001.

Escritoras brasileiras do século XIX. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2. ed. 2000.

Diário da Baronesa de Langsdorff. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2. ed. 2000.

Capítulos de livros:

A questão do cânone. In SCHMIDT, R. T. (Org.) *Mulheres e Literatura: (Trans) Formando Identidades.* Porto Alegre: Editora Palloti; Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, 1997.

Piparotes: um intelectual no desterro In: PESAVENTO, Sandra J. e LEENHARDT, Jacques. *Discurso histórico narrativa literária.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1998

Calamity Jane, a melhor atiradora do oeste: uma história de rebeldia e submissão. In: SILVA, Alcione Leite da, LAGO, Mara Coelho de Souza e RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). *Falas de gênero:* teorias, análises, leituras. Florianópolis: Mulheres, 1999.

Do navegar e de navegantes In CUNHA, Maria Teresa Santos, BASTOS Maria Helena Camara e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (orgs). *Refúgios do eu:* educação, história e escrita autobiografica. Florianópolis: Mulheres, 2000.

Notas brevíssimas sobre dois contos de Harry Laus In: Harry Laus: *Ao juiz dos ausentes.* Rio de Janeiro: Editora Laus, 2002

Artigos:

Cruz e Sousa e a crítica. *CULT* Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos Editorial, n. 08, p.60 - 63, 1998.

Papel Branco, Tinta Negra: Cruz e Souza, Jornalista. *Continente Sul Sur,*. Porto Alegre: Instituto Estadual de Cultura, v.8, p.101 - 106, 1998.

Resgates de Cruz e Sousa. *Ô Catarina!.* Florianópolis, SC: Fundação Catarinense de Cultura, n.31, p.13 - 13, 1998.

Mulheres do século XIX: história de um projeto In: VII Seminário Nacional Mulher e Literatura, 1998, Niterói. *Mulher e Literatura - VII Seminário Nacional.* Niterói: EDUFF; Sette Letras, 1999. v.02. p.788 - 791

Resgates e ressonâncias: uma beauvoir tupiniquim In: ANPOLL - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 2000, Niterói.*Boletim do GT A Mulher na Literatura.* Maceió, AL: EDUFAL, 2000. v.VIII. p.148 - 148

As olvidadas: escritoras catarinenses do passado. Org. de Ô Catarina!. Florianópolis, Fundação Catarinense de Cultura, n.48, 2001.

Pedradas, metralhas: Cruz e Sousa jornalista. Ô! Catarina!. Florianópolis: , n.50, p.04, 2001.

Semíramis: Maria Carolina Corcoroca de Souza. Ô Catarina!. Florianópolis, n.48, p.15, 2001

Tempo e andanças do Acervo de Harry Laus. Ô Catarina!. Florianópolis, n.51, 2002

Homenagem a Harry Laus. Org. de Ô Catarina!. Florianópolis, n.51, 2002

DOXA Y PARADOXA: ESTUDIOS DE GENERO Y NARRATIVA DE MUJERES EN LA CUBA DE HOY. (SEGUNDA PARTE)

Luisa Campuzano
Universidad de La Habana/Casa de las Américas

A diferencia de otras literaturas latinoamericanas, la cubana no se caracterizó en los años 70 y 80 del siglo pasado por el desarrollo de una narrativa escrita por mujeres.[1] Sin embargo, en la segunda mitad de los 90, década en la que Cuba experimentaba una drástica contracción económica que repercutía en todas las esferas de la vida, se produjo una eclosión de la narrativa femenina que a finales de siglo se ha convertido en una de las marcas de la literatura cubana de hoy.

A comienzos de lo que se ha llamado el "período especial", un grupo de cubanas recién iniciadas en el estudio de la literatura escrita por mujeres -al que se unieron escritoras, escritores y una artista-, fuimos invitadas por el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México, con el coauspicio de otras universidades mexicanas, para hablar de la obra de autoras cubanas en el que sería el primer congreso sobre la producción literaria de las mujeres de Cuba. Pese a que tanto nuestras húespedes como nosotras nos preparamos lo mejor que pudimos y los trabajos fueron muy serios, los resultados, en sentido general, no pudieron ir más allá de constatar la realidad de que existía una larga e importante tradición de literatura de mujeres en Cuba, pero que ésta se había interrumpido o congelado en los últimos años, particularmente en lo concerniente a la narrativa.

En el 93, año terrible no sólo de la Revolución francesa, sino también del "período especial", en cuyo inicio la imposibilidad de publicar libros y revistas aconsejó multiplicar las antologías, el malogrado Salvador Redonet había incluido en su recopilación de la "ultimísima" cuentística cubana[2] a algunas muy jóvenes autoras, sobre las que él volvería por esos años, entre otros trabajos, en uno inédito -y al parecer perdido-, "Doce mujeres en pugna", cuyo título recuerdo a manera de indicio de cuántas llegaron a ser entonces nuestras noveles narradoras. Poco después Nara Araujo publicaría en Brasil una especie de esbozo preliminar de la poética de estas "novísimas" y "posnovísimas", en la que establecía un contraste ideoestético entre sus textos y los de autoras pertenecientes a promociones anteriores.[3] Pero, salvo contadísimas excepciones, estas jóvenes no tenían a su haber más que algunos cuentos inéditos, recogidos por Redonet en esta y otras antologías, o aparecidos en algunas revistas. Y ya porque no siguieron escribiendo, o por otras razones, muchas desaparecieron rápidamente del

paisaje de las letras de la Isla, donde algunas pocas narradoras de las décadas precedentes o hacían muy escasas contribuciones al género o no podían publicarlas por las razones ya aducidas.

Pero a mediados de los noventa esta situación empieza a revertirse. Como he dicho en otra ocasión, grupos de académicas, escritoras, artistas y comunicadoras, con apoyo institucional o sin él, comienzan a organizarse y a imaginar programas y acciones, convencidas de la urgencia de intervenir con sus prácticas culturales y profesionales específicas en la azarosa contemporaneidad de la mujer cubana, para promover la asunción de una conciencia de género, otorgar mayor visibilidad a su historia y sus realizaciones culturales, y reforzar por esta vía la autoestima tan necesaria en momentos de crisis e incertidumbres.[4]

Lo que sigue es una suerte de mapa de la narrativa femenina cubana actual, hecho de retazos de distintos trabajos insertados en el esquema de un curso dado en el trimestre de primavera del año pasado en la Universidad de Stanford, y del cual apareció una versión en un libro recientemente publicado.[5]

Me parece que las más evidentes muestras del cambio en la narrativa de mujeres en Cuba son las que se manifiestan -para utilizar un *terminus post quem* bien conocido y consagrado- a partir de la aparición, primero, de *Alguien tiene que llorar*, de Marilyn Bobes, libro de cuentos ganador del Premio Casa de las Américas de 1995, donde se abordaban nuevas temáticas relativas a la condición femenina desde una perspectiva y una sintaxis narrativas totalmente *diferentes*.[6] Y estas muestras del cambio también se evidencian, muy marcadamente, con la publicación en 1996 de *Estatuas de sal*, primera recopilación antológica de textos narrativos de escritoras cubanas, preparada por la también narradora y poeta Mirta Yáñez y por Marilyn Bobes, y concebida como amplio panorama de una larga tradición que serviría a las autoras contemporáneas como genealogía legitimante, al tiempo que se presentaba como abundante compendio ilustrativo de la producción de las últimas décadas, de la cual no se excluía a las autoras que vivían y producían *fuera,* es decir, a la diáspora cubna, aunque escribieran en otra lengua. Poco después dos importantes revistas dedicaron sendas entregas a las mujeres cubanas y a la producción cultural femenina: *Temas* (no. 6 de 1996) y *Unión* (no. 1 de 1997), y contemporáneamente jóvenes narradoras comenzaron a obtener los más reconocidos premios nacionales: Ena Lucía Portela, el "UNEAC" de novela en 1997; Adelaida Fernández de Juan, el "UNEAC" de cuento en 1998; Anna Lidia Vega y Mylene Fernández Pintado, el "David" de cuento en 1997 y 1998, respectivamente.

No se me oculta que presentar y comentar, aun sucintamente, un corpus que surge y se articula en tan breve tiempo, reclamaría por lo menos un intento de establecer sus relaciones de intercambio con la historia más reciente de Cuba, de revelar las estrategias de su participación, como práctica y producción culturales, en la compleja, dinámica y conflictiva constitución del orden social de estos años, de la producción de transformaciones (y también de resistencias) que están teniendo lugar en la Isla. Pero sobre todo, si pretendiera efectuar una lectura atenta de estos textos, no desconozco que sería de la mayor importancia recordar, siquiera brevemente, las dimensiones de la crisis, su impacto en la mitad femenina de la población cubana, la contradicción entre las condiciones de vida alcanzadas por la mujer en el período revolucionario, su retroceso a comienzos de los noventa, y los modos y cambios con que ellas han intentado sortearla. Por otra parte, también sería imprescindible conocer el rico proceso de la cultura y la narrativa insulares en la última década, marcado por la experimentación formal y la asunción creativa de corrientes del pensamiento y el arte contemporáneos, así como por el desarrollo de una crítica más documentada y polémica, en cuya dinámica han intervenido protagónicamente las revistas literarias y culturales, que no sólo han alcanzado mayor rigor en la selección de lo que publican sino también una apertura en el diapasón de las ideas y de los nuevos temas que abordan, entre los que la producción textual de nuestras autoras y la condición femenina comienzan a ocupar un espacio mayor.

En sentido general, los textos de estas autoras de finales de los noventa tematizan de modo más o menos explícito las distintas dimensiones *sociales* y, en particular, *morales* de la crisis, y su repercusión en el ámbito público y privado. Pero todas no centran su interés en referentes fácilmente localizables en la cotidianidad de la vida familiar o del trabajo, súbitamente trastornada por el llamado "período especial", sino que los abordan lateralmente, desde el humor y la ironía, los rozan o aluden en textos que a simple vista no parecen tener relación con ellos, o, por lo contrario, sobrepasan las expectativas de los lectores y lectoras con extraños personajes, espacios y problemáticas que emergen de pronto en estos años. Como se ha señalado por la crítica, las escritoras más jóvenes por lo regular eluden toda referencialidad al contexto social y a un ámbito que no sea el más inmediato, personal, o de grupo; y asumen un discurso de lo individual, de un autoconocimiento que permanentemente se niega o se cuestiona. Son las llamadas posnovísimas, y su producción, expresada a través de formas de poderosa y notable creatividad, se inscribe en una poética

transgresora y desestabilizadora que se explayará en los textos de las novelistas que publican en estos años y en un libro *sui generis* de ficción y ensayos.

Por otra parte, casi todas abordan temas que antes apenas se trataban o que se consideraban tabúes -las sexualidades, el erotismo, la prostitución, la violencia doméstica, la pedofilia, la drogadicción-, mientras que las más jóvenes pueblan sus relatos de personajes "raros", *otros* que se mueven sin rumbo cierto por espacios cerrados y en cierta medida marginales. Al mismo tiempo, lo fantástico discursivo -tanto en estado "puro" como "instrumental" (en narraciones que lo relacionan con la religiosidad afrocubana o con la ciencia ficción: Gina Picart, E*l druida*)- reaparece en conocidas autoras de promociones anteriores (Esther Díaz Llanillo, *Cuentos antes y después del sueño*; María Elena Llana, *Castillos de naipes*), y comienza a ser practicado por otras (Bahr, "Tía Emma", 12-22, "Soñar", 34-36; García Calzada, *Historias del otro*) y aun por las posnovísimas (Suárez, "El ojo de la noche" y "En esta casa hay un fantasma", 1999 (a), 7-18 y 80-84; Vega, "Alguien entró volando", 1998 (b), 11-15).

El recorrido temático que ahora les propongo es una de las posibles cartografías de este corpus, la que pretende, primero, indicar someramente -sin entrar en las complejidades de su urdimbre- las relaciones de estas narraciones con su contexto inmediato de producción, y después, anotar los nuevos caminos que abren a la indagación de la condición femenina cubana actual las narradoras de fines de siglo, es decir, de estos verdaderos y nada épicos "años duros" cuya severidad han sufrido fundamentalmente las mujeres, ya que pese a todos los avances y ventajas alcanzados por ellas en años precedentes, las sociedad cubana sigue siendo eminentemente patriarcal, condición exacerbada, por supuesto, en una situación de crisis.

Así pues, las carencias, el resurgir -con las remesas familiares, el turismo y las empresas de capital mixto- de las diferencias económicas, y, sobre todo, el deterioro moral y las incertidumbres que estas pueden generar, se abordan realista y enfáticamente por ejempol, por una narradora como Nancy Alonso ("No renegarás", 27-35, "La paja en el ojo ajeno", 15-26). Pero en mayor medida, estas carencias e incertidumbres se tratan desde una perspectiva sesgada o distante, en la que el humor y la ironía subrayan las paradojas que todo esto implica en una sociedad que había sido programáticamente equitativa; y esta es la perspectiva, por ejemplo, de autoras como Aida Bahr ("Ausencias", 78-80), pero sobre todo como Adelaida Fernández de Juan ("Antes del cumpleaños", 31-38, "Ay, Carlos", 68-71), Mylene Fernández Pintado ("Alejandro Magno", 41-46) y Anna Lidia Vega (1998 (b), "La encomienda", 16-22).

Vinculada con la crisis y tratada por casi todas las narradoras directa o tangencialmente, de modo explícito o alusivo, la emigración, en sus diferentes dimensiones, parece constituir el motivo dinámico que articula textos de factura e intenciones muy variadas. Así, el retorno de algunos personajes que residían en Cuba a sus países de origen (Fernández de Juan, "Clemencia bajo el sol", 9-17; Alonso, "Ofrecer el corazón", 36-43); o el viaje de cubanos y cubanas ya no sólo en misión internacionalista o en función de trabajo, sino para sortear provisional o definitivamente las penurias del "período especial" (Alonso, "Falsos profetas", 44-61; Fernández de Juan, "Viaje a Pepe", 78-85 Suárez 1999 (a), "Una nueva estación", 49-63; Fernández Pintado, "Mare Atlanticum", 51-58;), sirven tanto para contrastar el presente con el pasado, como para interrogar un futuro que se presiente incierto, y para indagar en los derrumbes morales y los desafíos emocionales e identitarios que experimentan los personajes.

Pero en esta narrativa de mujeres habrá un énfasis particular en el tratamiento dido, desde el que cínicde los conflictos que promueve la emigración para quienes se quedan, ya sea una anciana a quien el marido le llevó al hijo que ahora regresa de visita y cargado de regalos, o un niño traumatizado por la partida de una madre que ha constituido una nueva familia en el Norte, como se lee en dos cuentos de Anna Lidia Vega (1998 (b), "Tan gris como su nombre", 31-36 y "Erre con erre", 99-115). Y en esa dinámica contrastiva de presente y pasado, también se abordan ocultos conflictos familiares a partir de la historia de una hermana que se queda y un hija que decide escapar para no irse con su madre: de eso trata Aída Bahr en "Blanco y negro" (57-77); o, a través de la narración de un regreso, se induce a reflexionar sobre las circunstancias que presidieron hace veinte años las salidas por el Mariel y sobre los modos de pensar y actuar "entonces", lo que narra la siempre severa Nancy Alonso en "Diente por diente" (62-72).

El tema de los balseros, ampliamente presente en la cuentística masculina contemporánea, encuentra en las autoras que lo tratan un nuevo enfoque a partir de la narración de personajes femeninos que desde la Isla presencian el retorno del que ha fracasado en el intento: este es el tema de "El séptimo trueno", de Nancy Alonso (73-79); o no pueden asimilar una muerte inaceptable (es el caso de "Espuma", de Karla Suárez, 67-79). Pero también la presunta salida clandestina del marido que asediaba a la hija puede servir de seguro *alibi* a una madre muy decidida a protegerla, como cuenta Aida Bahr en "Olor a limón" (81-97). Por otra parte, con los avatares de emigrantes llegados a los Estados Unidos, Mylene Fernández Pintado ha conformado todo un ciclo cuentístico que, sin estridencias ni monsergas, al

tiempo que traduce la fascinación que, parejamente con una vieja repulsión, este país ejerce sobre el imaginario individual y nacional, desconstruye la mitologización popular de lo que en argot cubano se llama la "Yuma": "El día que no fui a Nueva York" (47-50), "El vuelo de Batman" (59-66), "Cosas de muñecas" (67-72), "Vampiros" (73-79), "Vivir sin papeles" (2001, 9-10).

Al presentar hace cinco años el libro de Marilyn Bobes y comentar uno de sus textos, "Pregúntaselo a Dios" (61-69), yo decía que la reaparición y reconceptualización de la prostitución en Cuba podía entenderse como una suerte de emigración que no siempre conducía -como en el caso de la protagonista de este cuento- fuera de las fronteras de la Isla, sino que sobre todo se dirigía hacia esas zonas *otras* de la geografía nacional surgidas recientemente y destinadas al turismo y, en general, a los extranjeros. En "Aniversario" (1999 (a), 40-46), Karla Suárez explora crudamente a través de las experiencias y la desnuda voz de su protagonista narradora estos desplazamientos hacia esos rutilantes y engañosos espacios.

La otra vertiente temática fundamental de la narrativa femenina de estos años es la que se ocupa, por una parte, de todo aquello de lo que antes no se hablaba, de los tabúes vinculados a los cuerpos silenciados o escamoteados en décadas -y siglos- precedentes; y, por otra parte, de la reflexión, en ocasiones metatextual, sobre la escritura como espacio de duda y realización de las mujeres. En ese sentido este segmento del corpus va a otorgar visibilidad tanto a las formas más violentamente sutiles de represión "privada" de la mujer, como a sus estrategias letradas de rebelión frente a ellas.

Víctor Fowler ha estudiado el retorno a las letras cubanas de los noventa de un tema cancelado drásticamente en los setenta: el homoerotismo,[7] que a partir de su entrada en la narrativa escrita por mujeres con Ena Lucía Portela -quien ha hecho de la identidad lésbica uno de los principales objetos de su indagación -"Dos almas perdidas nadando en una pecera" (1990), "Sombrío despertar del avestruz" (1996), "Una extraña entre las piedras" (1999 (b), 91-122)-, ha encontrado espacio, en función de distintas búsquedas, en otras autoras como Marilyn Bobes -"Alguien tiene que llorar" (7-24)-, Anna Lidia Vega -"La estola" y "En familia" (1998 (b), 65-78 y 95-98)-, Aymara Aymerich -"La mujer en el espejo de la columna" (2000)-, Karla Suárez -"La Estrategia" (2001). Al mismo tiempo, el incesto y la violencia sexual -siempre ignorados, siempre negados- entran en la narrativa femenina con autoras como Aida Bahr con el ya aludido "Olor a limón" (81-97), con Anna Lidia Vega ("Performance de Navidad", 1998 (a), 31-

34), con Karla Suárez ("Un poema para Alicia", 1999 (a), 22-36) y con Ena Lucía Portela ("Desnuda bajo la lluvia", 1999 (b), 50-63).

Por otra parte, los "raros" y las "raras" de todo rango, sus relaciones grupales, así como algunos espacios de selectiva marginalidad, pueblan la narrrativa de Ena Lucía Portela, unas veces al servicio de ese humor pérfidamente culto que va instalándose como rasgo distintivo de su hacer, y otras, constituyéndose en ejes de la trama de algunos de sus textos -"La urna y el nombre (un cuento jovial)", "Un loco dentro del baño" y "Al fondo del cementerio" (1999 (b), 10-29 y 64-90). "Raros" y "raras", también su dinámica de grupo, y espacios particularmente hostiles -solo en cierta medida relacionados con esos bajos fondos "light", de frikis y empastillados, tan presentes en la cuentística masculina desde fines de los ochenta-, caracterizan, con su torva agresividad, la más temprana poética de Anna Lidia Vega -"*Collage* con fotos y danzas" e "Instalación con basura" (1998 (a), 20-27 y 28-30), "Rara avis" (1998 (b), 137-141)- dejando lugar en sus últimos cuentos a cierto humor negro muy bien administrado -"Esperando a Elio" (2001, 7-18).

Como dijera Araujo en el artículo antes citado, los temas y conflictos tradicionalmente "femeninos" han desaparecido de los textos de la mayor parte de las novísimas, pero en otras escritoras jóvenes y también en esas, aunque, por supuesto, con otras formas e intenciones, pueden abordarse -entre otros- las incertidumbres, derrumbes y torpezas de las relaciones de parejas de toda edad (Bahr, "Ritual de la despedida", 23-33, "Pequeño corazón", 37-56; Fernández de Juan, "El regocijo", 39-40, "Las aparecidas", 66-67; Fernández Pintado, "El oso hormiguero", 20-25; Suárez, "Elena & Elena" (1999 (a), 85-102).

Otro tema que emerge en los textos de estas autoras, en muchas ocasiones como escenificación, es el de la escritura, dando a la reflexión -tanto en su sentido especular como de pensamiento- sobre el oficio de escribir y el mundo de las letras, un énfasis antes inexistente, lo que al margen de otras consideraciones, sin dudas subraya la importancia adquirida para ellas, en tanto mujeres, por un espacio al mismo tiempo de riesgo y libertad, de indagación íntima y realización personal, de búsqueda formal y proyección pública, de aceptación o rechazo de patrones y autoridades establecidos: Bobes, "¿Te gusta Peter Handke?" (25-32); Fernández de Juan, "Bumerang" (18-23); Vega, "La estola" y "Gente rara" (1998 (b) 65-78 y 89-94); Portela, "El viejo, el asesino y yo"; Aymerich, "Ejercicios de escritura"; Melo, "Examen de la obra de Alberto G.". Tal vez sea este el mejor momento para recordar, en un recorrido tan rápido, ese *unicum* de Margarita Mateo, *Ella escribía poscrítica* (1995), en que se funden ensayo y ficción para exorci-

zar desde el abordaje de diversas manifestaciones culturales y el análisis de poéticas y pensamiento contemporáneos, no sólo los demonios de la azarosa contemporanidad en que se producen o se discuten estas textualidades y estos temas, sino del entorno vital desde el que escribe y sobre el que también reflexiona la autora, omnipresente en sus distintas *personae*.

Finalmente, en este período han aparecido diez novelas, la mitad de las cuales, mayormente de signo histórico tradicional, pertenecen a autoras de larga trayectoria, como Mary Cruz -*Colombo de Terrarrubra* (1994), *Niña Tula* (1998), *El que llora sangre* (2001), a la que acaba de añadirse *Tula*- y Marta Rojas -*El columpio de Rey Spencer* (1996), *Santa Lujuria* (1998). Entre las escritoras noveles –aunque con experiencia en los medios-, Margarita Sánchez-Gallinal , con *Gloria Isla* (2001), también sondea el transcurso nacional a través de su imbricación con la historia de una familia. En *Minimal son* (1995), Ana Luz García Calzada escudriña igualmente las relaciones de familia y sus conflictos, en un lapso, sin embargo, más cerrado y cercano, y con un lenguaje narrativo que exhibe demasiado un experimentalismo bastante rebasado por poéticas más subversivas. Pero Karla Suárez, y sobre todo Ena Lucía Portela, aportan a la novelística cubana de estos años un nuevo decir. En *Silencios* (1999), Súarez narra con la mayor efectividad expresiva y, al mismo tiempo, con una gran economía de medios, una moderación y una distancia a las que también alude el título, la formación de una joven en los últimos treinta años del siglo, que se proyectan en la novela a través de los conflictos de su familia y de los amigos más cercanos con la sociedad y con la historia que tanto los ha marcado, que tanto ha demandado de ellos. Por su parte, Ena Lucía Portela, con *El pájaro: pincel y tinta china* (1998) y *La sombra del caminante* (2001), ha otorgado ámbito y aliento mayores a ese *continuum* narrativo que es su obra, sin duda el más nutrido, ambicioso y logrado corpus de esta década, por el que desfilan y se intersectan personajes que en su mayoría pertenecen a un pequeño mundo intelectual, *underground* y bastante sórdido, desde el que cínica e intensamente es presentado el entorno social, entre bromas y humor que no perdonan a nadie ni a nada. Una tercera novela suya, *Cien botellas en la pared,* se traduce al francés y será publicada por Seuil este año. A comienzos de este año apareció la primera novela de Anna Lidia Vega, *Noche de ronda*, publicada por una editorial de Islas Canarias.

Por suerte, habría mucho más que decir. Queda todo el capítulo de las escritoras cubanas que viven y producen en otros países: tanto las instaladas en ellos desde hace décadas, como las que se fueron hace poco; las que comenzaron a escribir allá, o las que ya tenían una obra acá. Y, por supuesto, las relaciones de todo orden entre su producción y lo que escriben las

narradoras que viven en la Isla, relaciones que a veces resultan bien interesantes. Quedaría también por reseñar el amplio espacio que comienzan a ocupar nuestras autoras en la crítica contemporánea, sobre todo en el extranjero: la seriedad con que se abordan, en buena medida, sus textos; pero al mismo tiempo la superficialidad con que a veces son estudiadas en virtud de "la moda Cuba", y lamentablemente no solo en el extranjero, sino también en nuestro entorno. Esto sería aplicable igualmente, tanto en lo positivo como en lo banal y negativo, a las antologías de narradoras, que con frecuencia repiten los mismos cuentos o recogen la efímera producción de quienes sólo han escrito unas líneas.

Por último, una excusa y una aclaración. Si apenas me he detenido a señalar lo que significan la mayoría de estos textos escritos por mujeres en tanto realización estética, o como escritura femenina, es porque he preferido subrayar el valor que tiene el universo simbólico vehiculado por ellos para la interpretación, por lectores y lectoras cubanos, de nuestra realidad social contemporánea, y, más allá, su significación como instancia cultural en cuyo entramado son pensadas las transformaciones de los últimos tiempos y se proponen distintas respuestas a nuestra realidad contemporánea.

BIBLIOGRAFIA ACTIVA MENCIONADA

Alonso, Nancy (1949). *Tirar la primera piedra.* La Habana: Letras Cubanas, 1997.

Aymerich, Aymara (1976). 2000 (a) "La mujer en el espejo de la columna", en: *La Gaceta de Cuba*, no. 2, La Habana, mar.-abr. 2000, p. 47-48.

_____. 2000 (b) "Ejercicios de escritura", en: *Cuentistas cubanas contemporáneas.* Mirta Yáñez (comp. y prol.). Salta, Argentina: Biblioteca de Textos Universitarios, 2000, p. 233-245.

Bahr, Aida (1958). *Espejismos.* La Habana: Unión, 1998.

Bobes, Marilyn (1955). 1995 *Alguien tiene que llorar.* La Habana-Bogotá: Casa de las Américas/Colcultura, 1995.

Cruz, Mary (1923). *Niña Tula.* La Habana: Letras Cubanas, 1998.

_____ . *Colombo de Terrarrubra.* La Habana: Unión, 1994.

_____. *El que llora sangre.* La Habana: Unión, 2001.

_____. *Tula.* La Habana: Letras Cubanas, 2001.

Díaz Llanillo, Esther (1934). *Cuentos antes y después del sueño.* La Habana: Letras Cubanas, 1999.

Fernández de Juan, Adelaida (1961). *Oh vida.* La Habana: Unión, 1999.

Fernández Pintado, Mylene (1963). 1999 *Anhedonia.* La Habana: Unión, 1999.

_____. 2001 "Vivir sin papeles", en: *RyC*, suplemento literario de *Revolución y Cultura*, ed. especial, en.-feb. 2001, p. 9-10. García Calzada, Ana Luz (1944). *Minimal son*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.

_____ . *Historias del otro*. Santiago de Cuba: ed. Oriente, 2000.

Llana, María Elena (1936). *Castillos de naipes*. La Habana: Unión, 1998.

Mateo, Margarita (1950). *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Ed. Abril, 1995.

Melo, Mercedes (1956). "Examen de la obra de Alberto G.", en: *La Gaceta de Cuba*, no. 6, nov.-dic. 2000, p. 3-6.

Picart, Gina (1956). *El druida*. La Habana: Ed. Extramuros, 2000.

Portela, Ena Lucía (1972). 1999 (a) *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Unión, 1999.

_____. 1999 (b) *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

_____. 1996 (a) "Sombrío despertar del avestruz", en: *Unión*, no. 22, en.-mar. 1996, p. 83-87.

_____. 1996 (b) "La urna y el nombre (Un cuento jovial)", en: *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*. Mirta Yáñez y Marilyn Bobes (eds.) La Habana: Unión, 1996, p. 341-348.

_____. 2000 "El viejo, el asesino y yo", en: *Revolución y Cultura*, no. 1, en.-feb. 2000.

_____. 2001 *La sombra del caminante*. La Habana: Unión, 2001.

Rojas, Marta (1931). El columpio de Rey Spencer. La Habana: Letras Cubanas, 1996.

_____. *Santa lujuria*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.

Sánchez-Gallinal, Margarita (1953). *Gloria Isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2001

Suárez, Karla (1969). 1999 (a) *Espuma*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

_____. 2001 "La estrategia", en: *RyC*, suplemento literario de *Revolución y Cultura*, mar.-abr. 2001, p. 12-13.

_____. 1999 (b) *Silencios*. Madrid: Ed. Lengua de Trapo, 1999.

Vega Serova, Anna Lidia (1968). 1998 *Bad painting*. La Habana: Unión, 1998.

_____. 1999 *Catálogo de mascotas*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

_____. 2001 *Limpiando ventanas y espejos*. La Habana: Unión, 2001.

_____. 2002 *Noche de ronda*. Islas Canarias ¿? 2002.

ANTOLOGIAS MENCIONADAS

Los últimos serán los primeros. Salvador Redonet (ed). La Habana: Letras Cubanas, 1993.

Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Mirta Yáñez y Marilyn Bobes (eds.) La Habana: Unión, 1996.

NOTAS

[1] Sobre esto y lo que considero algunas de sus causas he publicado artículos a los que remito a lectoras y lectores. Campuzano, Luisa. "La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia" (1984), en: Campuzano, Luisa. *Quirón o del ensayo y otros eventos*. La Habana: Letras Cubanas, 1988, 66-104; y Campuzano, Luisa. "Cuba 1961: los textos narrativos de las alfabetizadoras. Conflictos de género, clase y canon", en: *Unión*, no. 26, La Habana, en.-mar. 1997, 52-58.

[2] *Los últimos serán los primeros*. Salvador Redonet (ed.). La Habana: Letras Cubanas, 1993.

[3] Araujo, Nara. "A escritura da mudanca: novíssimas narradoras cubanas", en *Rompendo o silencio*. Márcia Hoppe Navarro (org.) Porto Alegre: UFRGS, 1995.

[4] Campuzano, Luisa. "Ser cubanas y no morir en el intento", en: *Temas*, no. 5, La Habana, en.-mar. 1996, 4-10.

[5] Campuzano, Luisa. "Narradoras cubanas de fines de los 90: un mapa temático/bibliográfico", en: *Mujeres de Cuba. Actas del Coloquio de Burdeos*. Jean Lamore y Omar Guzmán (eds.) Burdeos-Santiago de Cuba: Universidad Michel de Montaigne/Universidad de Oriente/Editorial Oriente, 2002, p.162-174.

[6] Campuzano, Luisa. "La voz de Casandra. Para presentar *Alguien tiene que llorar*, de Marilyn Bobes", en: *La Gaceta de Cuba*, no. 4, jul.-ag. 1996, p.52-53.

[7] Fowler, Víctor. "En apenas una década...", en: Fowler, Víctor. *La maldición: una historia del placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998, p. 141-160

A LITERATURA FEITA POR MULHERES NO BRASIL*

Nádia Batella Gotlib

Para aprender o meu nome.
Cecília Meireles

Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome.
Clarice Lispector

Construir e desconstruir nomes ou sistemas de identidade feminina. Esta é uma via trilhada pelas mulheres que escrevem no Brasil. E pode ser um possível caminho para se ler a produção cultural literária feita por mulheres no Brasil.**

no núcleo da questão

Sob tal perspectiva de leitura, Macabéa, a personagem do breve romance intitulado *A hora da estrela*, da escritora judia (*russa/ucraniana*) e brasileira (*nordestina/carioca*) Clarice Lispector[1], constitui um ponto-chave, pois encarna, no seu estado de miserabilidade da identidade pessoal e social, grande parte das mulheres no Brasil. Sem acesso a qualquer bem de produção, essa personagem nordestina parte do sertão de Alagoas para uma grande capital, a cidade do Rio de Janeiro, onde vive na mais completa miséria, sem ter acesso à cultura de bens materiais, intelectuais e afetivos. Não tem condição de construir uma história, já que, à margem dos trilhos que direcionam os acontecimentos, a personagem vive da cultura de *sucata*: sobras dispensadas pelos outros, *os que têm*. Por isso resta-lhe apenas, por exemplo, a beleza rosada de outra mulher, Marilyn Monroe, em foto recortada de página de revista velha que ela prega na parede do seu quarto sujo de pensão.

No entanto, vive em estado de pureza. Não tem noção nenhuma a respeito do mundo desumano que a cerca. E o que bem poderia ser, noutro contexto de obra, uma "má consciência", é, neste romance, um estado de humanismo latente. Macabéa vive, incólume às perversidades do mundo, um estado de condição humana utópica, que desconcerta o leitor: é ao mesmo tempo (sem saber que estava sendo) um pouco cômica e trágica, mas, ao mesmo tempo, eficaz luz de consciência crítica.

Essa moça vive como milhões de outras moças pobres e anônimas da cidade grande. Até que é atropelada e morre. E justamente logo depois que a cartomante lhe anunciara, mentirosamente, a realização de um sonho – o casamento com um rico e belo rapaz alemão. O detalhe de cons-

trução da cena fica por conta da contundente ironia de Clarice Lispector: Macabéa é atropelada justamente por um Mercedes Benz...Nessa hora da morte, caída na sarjeta da rua, lugar simbólico, aliás, de onde nunca saiu, Macabéa tem seu único momento de brilho e glória: a morte. É a sua hora da estrela.

Como os macabeus - de que, aliás, Clarice Lispector, como judia, descende – e tal como os nordestinos, que Clarice Lispector também de certa forma foi, pois na pobre região do nordeste brasileiro viveu toda a infância até a puberdade – Macabéa vive como imigrante, em permanente *estado de exílio* e, concomitantemente, em permanente *estado de resistência* contra forças adversas.

A autora Clarice Lispector e a personagem Macabéa encarnam uma situação típica de impasse da mulher brasileira. Encontram-se numa encruzilhada de opções diante do que um "destino de mulher" lhes confere e do que a prática de um determinado *olhar feminista* revê, seja da perspectiva ingênua e naturalmente humanizada, como em Macabéa, seja da perspectiva lucidamente desconstrutiva, como em Clarice, embora a autora tenha sempre negado tal procedimento como compromisso de vinculação política. De qualquer forma, ambas se encontram num momento *crítico* da história do contexto de vida da mulher no Brasil, promovido por preconceituosas e injustas *desigualdades* sociais, pela consideração das *diferenças* de sexo e pelas múltiplas implicações das questões de *gênero*, problematizadas no corpo mesmo da representação ou construção simbólica, sob a forma da metalinguagem em arte literária.

Pretende-se, neste texto, determinar alguns momentos mais significativos dessa história da literatura brasileira feita por mulheres, bem como da história dos estudos referentes à mulher no campo da literatura. A exposição parte da seleção de determinadas *situações* experimentadas pelas mulheres nesse percurso de construção e desconstrução de *imagens de si*, examinando-as na sua condição de personagens, na sua condição de narradoras e autoras e na sua condição de pesquisadoras e críticas da literatura.

a visão dos viajantes

A condição de subordinação da mulher brasileira, numa sociedade patriarcal de passado colonial, tal como noutros países da América Latina colonizados por europeus, deixou as suas marcas. Talvez a mais evidente delas seja a do silêncio e a de uma ausência, notada tanto no cenário público da vida cultural literária, quanto no registro das histórias da nossa literatura.

Num dos artigos pioneiros no sentido de mapear as "Características da história da mulher no Brasil", escrito por Maria Beatriz Nizza da Silva,

a autora afirma: "não temos acesso direto ao discurso feminino senão tardiamente no século XIX e até então temos de nos contentar em conhecer os desejos, vontades, queixas ou decisões das mulheres através da linguagem formal dos documentos ou petições, manejada pelos homens. A linguagem masculina dos procuradores e advogados sobrepõe-se, deformando-a, a uma linguagem feminina original e inatingível."[2]

Também os depoimentos de viajantes que estiveram no Brasil no século XIX registram a presença das mulheres que aqui viram – ou não conseguiram ver. Alguns destes textos, reunidos pela historiadora Miriam Moreira Leite, referem-se ao isolamento da mulher no meio doméstico, se mulher branca; e aos vários ofícios que exercia, se mulher negra. Realçam, em ambos os casos, pelo menos em início do século XIX, o baixo rendimento cultural, já que não tinham acesso à educação que lhes garantisse a leitura e a escrita.

É o que afirma, por exemplo, um dos viajantes, B. Debret: "Desde a chegada da Corte ao Brasil tudo se preparara, mas nada de positivo se fizera em prol da educação das jovens brasileiras. Esta, em 1815, se restringia, como antigamente, a recitar preces de cor e a calcular de memória, sem saber escrever nem fazer as operações. Somente o trabalho de agulha ocupava seus lazeres, pois os demais cuidados relativos ao lar são entregues sempre às escravas."[3]

Pouco tempo antes, um comerciante inglês, John Luccock já observara que, entre as mulheres da classe alta e média, e especialmente as mais moças, "a ignorância entre elas predominava", o que era estimulado, pois "não se desejava que escrevessem" para que não fizessem "um mau uso dessa arte". Observa ainda que tais mulheres viviam "muito mais reclusas que em nossa própria terra."[4]

E é o próprio Debret que nota mudanças a partir de 1820, quando a educação começou a tomar impulso de tal modo que "não é raro encontrar-se uma senhora capaz de manter uma correspondência em várias línguas e apreciar a leitura, como na Europa."[5] Quanto às mulheres negras escravas, ocupavam-se do trabalho em âmbito doméstico ou em oficinas, sem receberem qualquer instrução, numa situação que haveria de se prolongar por muito tempo. Eram artesãs: faziam flores, rendas, roupas. Ou eram aguadeiras, quitandeiras, amas-de-leite. Conforme observa Ida Pfeiffer, em 1846, "são mantidos de propósito numa espécie de infância (...) pois o despertar desse povo oprimido poderia ser terrível" e então "a população branca poderia tomar o lugar que é hoje ocupado pelos infelizes negros".[6]

A primeira legislação referente à educação feminina apareceu apenas em 1827, assegurando os estudos elementares. E o ingresso de mulheres

em escola normal de São Paulo aconteceu apenas em 1876, embora desde os anos 40 essa escola recebesse alunos de sexo masculino.[7] Mesmo em meados do século XIX, portanto, a mulher permanece isolada de ambiente cultural. E permanece isolada até do convívio de pessoas na sua própria casa. O Conde de Suzannet, em viagem ao Brasil, no ano de 1845, observa que, se no Rio "as mulheres tomam parte da vida social", "no interior, uma pessoa pode passar semanas inteiras sob um teto sem nem ao menos entrever a mulher e as filhas do dono da casa."[8] Outras mulheres, caso recusassem casamento de conveniência com rapaz escolhido pela família, eram depositadas no convento, como o convento da Ajuda, e lá ficavam às vezes até à morte, conforme relata o viajante Thomas Ewbank, em 1846.[9]

Em 1865, o viajante Agassiz reitera: "o nível de ensino dado nas escolas femininas é pouquíssimo elevado", pois se desenvolve dos sete ou oito aos treze ou quatorze anos, quando, então, são retiradas dos colégios e logo se casam. Embora tenha conhecido mulheres de "alta cultura", considera que são exceções, pois, "efetivamente, nunca conversei com as senhoras brasileiras com quem mais de perto privei no Brasil sem delas receber as mais tristes confidências acerca de sua existência estreita e confinada."[10] E complementa:

"Não há uma só mulher brasileira que, tendo refletido um pouco sobre o assunto, não se saiba condenada a uma vida de repressões e constrangimento. Não podem transpor a porta de sua casa, senão em determinadas condições, sem provocar escândalo. A educação que lhes dão, limitada a um conhecimento sofrível de Francês e Música, deixa-as na ignorância de uma multidão de questões gerais; o mundo dos livros lhes está fechado, pois é reduzido o número de obras portuguesas que lhes permitem ler, e menor ainda o das obras a seu alcance escritas em outras línguas. Pouca coisa sabem da história do seu país, quase nada da de outras nações, e nem parecem suspeitar que possa haver outro credo religioso além daquele que domina no Brasil(...) Em suma, além do círculo estreito da existência doméstica, nada existe para elas."[11]

Portanto, o viajante ou não vê a mulher, ou a vê, mas naquilo que, para ela, não existe. Tal olhar, do que vem de fora, estranha e critica a reclusão social e a ignorância intelectual da mulher, ressaltando nela o seu não-estar (ausência no lugar social de prestígio) e o seu não-saber (falta de instrução). Assim sendo, o que efetivamente existia para a mulher, ou seja, o universo feminino que se desenrolava nesse espaço doméstico, para além da descrição da superfície dos gestos vistos como vitimizados, permanece intocado pelo olhar estrangeiro masculino.

a visão da escritora e crítica Lúcia Miguel Pereira

Na tentativa de analisar o contexto cultural da mulher brasileira de modo sistemático, a escritora brasileira Lúcia Miguel Pereira, que escreveu quatro romances problematizando a questão da mulher no Brasil no século XX e que foi também uma estudiosa e crítica da literatura[12], escreveu artigo publicado em 1954, intitulado "As mulheres na literatura brasileira", em que descreve a condição feminina no Brasil[13].

Aí percorre vários textos que se referem ao papel da mulher na sociedade brasileira, tentando fazer no Brasil o que Virginia Woolf fizera trinta anos atrás na Inglaterra, com as conferências de 1928, depois revistas e publicadas com o título de *A room of one's own*[14]. A ficcionista e crítica, que lera e cita a Virginia Woolf da conferência dirigida para moças de um colégio inglês, procura nomes de escritoras brasileiras nos volumes de histórias da nossa literatura e recorre a algumas obras de escritores renomados para examinar como a mulher aparece aí representada.

Nas histórias de literatura brasileira, encontra poucos nomes. Sílvio Romero, na sua *História da Literatura Brasileira*, de 1882, mencionou apenas sete. E Sacramento Blake, no seu Dicionário bibliográfico editado em 1889, menciona 56. As referências poderiam se estender a outras histórias de literatura.

Além da ausência da mulher no registro, feito por homens, de produções literárias ao longo da história de nossa literatura, a pesquisadora detém-se em alguns exemplos de ausência da mulher no campo social das atividades artísticas, detectando preconceitos que norteiam o comportamento da mulher no Brasil.

Da obra *Compêndio do Peregrino da América*, escrita por Nuno Marques Pereira[15], de nacionalidade provavelmente portuguesa, a crítica cita trecho em que o narrador dá conselhos aos homens: que eles não permitam que mulheres "filhas, irmãs, parentas e pessoas honradas de sua obrigação, que estiverem debaixo de sua proteção, vão ver comédias nem semelhantes farsas (...)", pois "sairão de tais funções distraídas e com pensamentos tão estragados que não se poderá reformar (tais pensamentos) em muitos dias".[16] Aconselha também a proibição do teatro e da 'poesia cantada', como as modinhas de Domingos Caldas Barbosa, "porque grande força faz no sexo feminino", o qual consegue "perverter e abrasar em um incêndio amoroso".[17]

Embora reconheça exceções, o quadro geral da condição da mulher no século XVIII prolonga-se até o século XIX, que a escritora bem conhecia, enquanto leitora de Eça de Queirós e de Machado de Assis; deste

último, fez, aliás, renomada biografia.[18] Um agudo ceticismo aparece no comentário que a escritora faz referente às mulheres dos oitocentos.

"Dessas doces donzelinhas, ariscas e sonsas, das ácidas donzelas que, não encontrando marido, se agregavam a parentes, em suas casas vegetando quase como aias, dessas casadas tementes aos maridos ou sorrateiramente os traindo, dessas matriarcas decididas, não raro despóticas, compunha-se a sociedade real, e a que povoava a ficção".[19]

E depois do romantismo e do realismo, já no final do século XIX, segundo ainda a mesma escritora, tudo parece mudar. Mas não muda. As mulheres tornam-se mais ousadas na valorização do amor físico, que substitui o amor sentimental, mas não há, aí, revolução. Esses casos, de Evas arrebatadas, são considerados mórbidos e excepcionais. Não se altera a estrutura da família, baseada na *continência feminina.*

Nos seus próprios romances, escritos nos anos 40 e 50 do século XX, a escritora problematiza a questão dos papéis sociais da mulher, detectando preconceitos e censuras, que causam frustrações e retrocessos no percurso das opções por comportamentos e atitudes a serem assumidas pela mulher numa sociedade fechada e altamente codificada. No entanto, a visão que tem a escritora ao acompanhar a história da mulher na literatura brasileira ao longo dos séculos – do século XVIII aos inícios do século XX – parece se pautar por uma crítica severa não dos mecanismos cerceadores, mas dos procedimentos adotados pela mulher imune a ações de uma prática de mudança. O discurso crítico parece crispado por um certo rancor, na denúncia impaciente dos *tipos* de mulheres oitocentistas que seguem, com disciplina, os papéis institucionalmente impostos e aceitos.

Faltaria, ainda, reconhecer uma outra linhagem de mulheres militantes dentro da literatura (como personagens ou como autoras) e da sociedade (na militância política através sobretudo do veículo jornalístico) que desenvolveram trabalho emancipatório preparador das condições que propiciariam, no século XX, a implementação e solidificação de um movimento que poderíamos chamar de *estética feminista.*

as primeiras escritoras: de Tereza Margarida a Nísia Floresta

São do século XIX os primeiros textos escritos por mulheres brasileiras que têm alguma divulgação entre o público letrado. Até lá, nos tempos coloniais, a mulher nada escreve, ou escreve mas os textos não aparecem, ou aparecem como exceção, entre maioria quase absoluta de textos escritos por homens. A razão é simples: apenas os homens tinham acesso à educação formal, fornecida não em universidades – cuja criação em terras brasileiras foi proibida pelo reino português – mas em seminários de várias ordens religiosas.

Assim mesmo, nem todos podiam freqüentar os seminários. Em certos casos, lá estudavam desde que não fossem "pardos". Poderiam também, sobretudo a partir da expulsão dos jesuítas, em 1759, receber as chamadas aulas régias, educação oficial com apoio do rei português, mas em "ensino escolar eloqüente, retórico e imitativo – e, de resto, elitista e ornamental", numa educação "voltada para a perpetuação de uma ordem patriarcal, estamental e colonial".[20] Havia, ainda, a possibilidade do autodidatismo, forma de educação não formal, em ambiente doméstico. E ainda em território doméstico, havia distribuição da matéria de acordo com o sexo. De modo geral, ao homem era de praxe se "ensinar a ler, a escrever e contar", e à mulher, "a coser, lavar, a fazer rendas e todos os misteres femininos"[21], que incluía a reza. Se muitas mulheres, sobretudo irmãs "fêmeas" e sem dote, eram depositadas no convento, muitas também passaram a manter escolas no próprio espaço privado, aí ensinado leitura, música, corte e costura.[22]

No mais, aparecem nomes isolados de escritoras. É o caso de Tereza Margarida da Silva e Orta, filha de um português e uma brasileira, que viveu desde os cinco anos em Portugal. Escreveu obra de cunho moralista, intitulada *Aventuras de Diófanes*, considerada por alguns como o primeiro romance brasileiro, já que a escritora nasceu no Brasil, e, por outros, como obra portuguesa, já que a autora foi quando menina para Portugal e nunca mais voltou ao Brasil.

O livro, publicado em Portugal em 1752 e que teve outras edições, portuguesas e brasileiras, traduz o gosto clássico, sob a inspiração das *Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon. Revela erudição da mulher que teve acesso à educação, iniciada em Portugal, junto às freiras do convento das Trinas, onde aprende, por exemplo, além do desenho e bordado, idiomas antigos e modernos, letras, história, música, astronomia, filosofia, teologia. E revela também dose de experiência de vida movimentada, de mulher corajosa que enfrenta certos preconceitos. A moça, contrariando a vontade da família, que, aliás, fez fortuna no Brasil, foge de casa para se unir ao jovem e pobre professor alemão. Por isso é deserdada, cabendo a fortuna do pai ao irmão, também escritor, Matias Aires da Silva de Eça, autor de *Reflexões sobre a vaidade dos homens*, publicado em Lisboa também em 1752. Com 12 filhos, fica viúva, em 1753. É perseguida pelos jesuítas, rebelando-se contra eles no texto *Relação abreviada*. Fica, no entanto, e por causas desconhecidas, presa durante sete anos, até a queda do Marquês de Pombal, quando morre D. José e sobe ao trono D. Maria I. Já livre da prisão, vive na pobreza, em casa de um cunhado, até morrer, em 1793.[23]

Tais circunstâncias de vida comprovam o contexto europeu em que a escritora se formou e escreveu. Entre o colonizador e o colonizado não existe ainda, praticamente, nenhum embate, pois o que a escritora parece carregar da terra é apenas, além da fortuna do pai, de quem, aliás, nada recebeu porque foi deserdada, a marca de uma nacionalidade em cinco anos de vida aparentemente diluídos na marcante experiência de vida européia.

Num contexto de cultura colonial em que a fundação de universidades era proibida e em que o analfabetismo imperava, em que as tipografias passam a funcionar livremente apenas depois de 1808, quando a Família Real chega ao Brasil, os textos feitos por mulheres, se existiram, devem ter circulado oralmente: se assim foi, encontram-se na tradição da poesia e contos e cantos populares, território de cultura que merece ainda cuidadosa investigação. Outros textos por elas escritos fariam parte de um contexto de cultura bem específico: o espaço doméstico registrado nos livros de receitas, diários, cartas, simples anotações, orações, pensamentos, lista de deveres e obrigações, que também, efêmeros, quase na sua grande maioria, desapareceram. Quanto aos textos de caráter mais artístico, constituiriam exceção. E são poucas as exceções. Uma delas refere-se aos textos escritos por Nísia Floresta Brasileira Augusta, considerada a primeira feminista brasileira.

Nascida no Rio Grande do Norte, no nordeste, em 1810, a menina Dionísia Gonçalves Pinto[24] logo passa por uma primeira e malfadada experiência de casamento, aos 13 anos de idade. Mora também em Recife, onde o pai é assassinado, e onde se casa novamente, com um acadêmico liberal. Recife era, nesta fase de Independência em relação ao trono português, grande centro de comércio açucareiro e também palco de sucessivas rebeliões que incentivavam a imprensa para a divulgação das propostas liberais. E foi lá que a então jovem escritora iniciou uma militância política e jornalística, de caráter republicano, favorável à liberação dos escravos e à luta pelos direitos da mulher.

Um dos seus mais importantes trabalhos é uma adaptação do livro da inglesa Mary Wollstonecraft (ou Mistriss Godwin), o livro *Vindication of the rights of woman*, que intitulou *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, publicado em 1832, que assina já como Nísia Floresta Brasileira Augusta.[25] Segundo Constância Lima Duarte, a autora faz uma "tradução livre", adaptando o texto às circunstâncias da realidade brasileira, tendo como resultado "o texto fundante do feminismo brasileiro". Afirma a crítica:

> "Nísia não realiza, propriamente, uma tradução do texto da feminista. Ela realiza, sim, um *outro texto*, o *seu* texto sobre os direitos das

> mulheres. Mary Wollstonecraft lhe dá a motivação ao colocar em letra impressa questões pertinentes à mulher inglesa, voltadas naturalmente para o público de seu país. Nísia como que realiza uma "antropofagia libertária". E poderíamos ainda acrescentar: não como opção, mas até como fatalidade histórica. Na deglutição geral das idéias estrangeiras, era praxe promover-se uma acomodação de tais idéias ao cenário nacional. É o que ela faz. Assimila as concepções de Mary Wollstonecraft e devolve um outro produto, pessoal (...) extraído da própria experiência (...)".[26]

Assim sendo, há pontos em comum: "tanto na denúncia da mulher como classe oprimida como na reivindicação de uma sociedade mais justa, em que ela seja respeitada e tenha os mesmos direitos. Também são pontos comuns as denúncias da superioridade feminina apoiada na força física, a educação como o meio eficaz de promoção feminina e o aparato filosófico de feição iluminista. No mais, os textos se distanciam tomando cada qual o seu rumo, segundo as motivações das autoras, o público a que se destinavam e as peculiaridades da condição feminina num e noutro lugar".[27]

A escritora inglesa menciona a necessária "revolução", incluindo a exigência de uma independência econômica, mais tarde configurada no "quarto próprio" da também inglesa Virginia Woolf. Já a brasileira reivindica direitos para mostrar que as mulheres têm também grandeza de alma e que o sexo feminino "não é tão desprezível quanto os homens querem fazer crer".[28] Conforme explicita Constância Lima Duarte, esta separação entre *educação* e *emancipação* marca a posição ambígua da mulher brasileira, posição, aliás, que teria continuidade no final do século XIX e até nos inícios do século XX: a mulher admite e empreende o movimento de luta pela educação sem admitir mudança nos papéis sociais tradicionais da mulher enquanto "mãe" e "rainha do lar".[29]

A "tradução livre" da obra da escritora inglesa não é atitude isolada e inconseqüente. Pelo contrário, faz parte de uma longa carreira dedicada às letras e à educação da mulher. Depois de morar no sul do país, em Porto Alegre, onde fica viúva, a escritora muda-se, com suas duas filhas, para o Rio de Janeiro, onde funda uma escola que mantém durante dezessete anos e que foi severamente criticada por suas propostas educacionais avançadas. E dá contiuidade à sua produção literária, reunindo objetivos pedagógicos, moralistas e ficcionais. Com tal intenção, publicou *Conselhos à minha filha*, em 1842, que teve muitas edições, e *Fany ou O modelo das donzelas*, de 1847. Escreveu também um poema indianista, *A lágrima de um caeté*, em 1849, baseado na luta entre brancos e índios que gerou a Revolução Praieira, em Pernambuco, em fevereiro de 1849, e em que, contrariando o este-

reótipo do bom selvagem, retrata o índio dividido e potencialmente rebelde.

No início de 1850, já na França, freqüenta os cursos e conferências pronunciadas pelos positivistas, incluindo aí Auguste Comte. Volta ao Brasil em 1852 e, no ano seguinte, são publicados artigos sobre educação feminina, o *Opúsculo Humanitário*, no Rio de Janeiro.[30] Para a autora, a educação vincula-se ainda a um projeto de realização pessoal da mulher no universo familiar e doméstico. Mas anuncia também propostas avançadas para a época: a educação deveria ser dirigida a todas as mulheres, incluindo aí as pobres, como meio de livrá-las da miséria, proclamando a necessidade, por si só já revolucionária, de "que todas sejam bem educadas em suas respectivas situações".[31]

Em 1856 viaja novamente para a Europa e aproxima-se de Auguste Comte, com quem mantém correspondência que traduz a amizade existente entre os dois. Publica ainda tanto o relato de suas viagens pela Alemanha, Itália e Grécia, quanto proclama, em visão ufanista e saudosa, as belezas da cidade do Rio de Janeiro ("Passeio ao Aqueduto da Carioca"), ou as belezas das cidades de Recife e Olinda ("O Brasil"), este último, numa primeira edição italiana, em Florença, com mais um ensaio sobre "A Mulher" e mais três textos, num volume intitulado *Cintilações de uma alma brasileira*, recentemente editado em português.[32] Volta ao Brasil no decorrer da década de 70. Mas permanece na Europa até morrer, com 76 anos, em 1885.[33]

A obra de Nísia Floresta, de variado assunto e gênero, mostra sensibilidade e lucidez ao abordar não só a beleza da terra brasileira e de tantos países europeus, mas a rebeldia do índio, a educação da mulher e a luta pelos seus direitos, mantendo um fio de coerência intelectual e demarcando, assim, um território preciso e seu, no espaço de construção da mulher brasileira a caminho da sua emancipação cultural.

o periodismo feminino

Um dos veículos dessa emancipação, que possibilitou a divulgação dos textos das mulheres, tanto literários quanto mais propriamente políticos, foi a imprensa. E, dentro da imprensa, o periodismo feminino. O primeiro deles foi provavelmente, segundo Dulcília S. Buitoni, o jornal carioca *O Espelho Diamantino*, lançado em 1827.[34] Desde então, outros jornais feitos por mulheres foram fundados com a intenção de tratar de questões ligadas às mulheres e, por vezes, problematizando questões importantes de caráter político, incluindo aí o direito ao voto.

Mas a matéria era, em geral, variada. Um dos pioneiros, intitulado *Correio das Modas* (1839-1841), trazia "bastante literatura, crônica de bailes e teatros e figurinos pintados à mão, vindos da Europa".[35] E o *Jornal das Senhoras*, editado no Rio de Janeiro, numa primeira fase, por Joana Paula Manso de Noronha, em 1852 anunciava como objetivo colaborar para a educação da mulher, livrando-a do peso de ser considerada, pelo homem, "como sua propriedade".[36]

Na década de 70, em 1873, é fundado o primeiro jornal feminista, *O Sexo Feminino*[37], com o objetivo de defender a educação da mulher. Durante a campanha abolicionista, participaram de sociedades ora simplesmente angariando fundos, ora escrevendo panfletos, ora proferindo palestras, como é o caso da pernambucana Maria Amélia de Queiroz, que em 1887 faz conferência e mais tarde colaborarará no jornal *A Família*, editado e publicado por Josefina Álvares de Azevedo, este, mais firme nas reivindicações, chegando a defender o divórcio. Ligada ao movimento de campanha pelo sufrágio feminino, Josefina Álvares de Azevedo escreveu peça de teatro intitulada *O voto feminino*, em 1893, que foi representada no Teatro Dramático do Rio de Janeiro.

E tem regularidade também, uma "revista literária" publicada na virada do século, em São Paulo, intitulada *A Mensageira*, dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, de 1897 a 1900.[38] A revista, centrada em questões referentes à mulher, tem como eixo das considerações a necessidade da educação feminina, no sentido de se proclamar, nas palavras da diretora, "a igualdade na diferença". Traduz posições mais conservadoras, na defesa de uma educação da mulher que não interfira no papel de mãe e esposa, não aceitando, conforme afirmação de um colaborador da revista, "nem a mulher que vota, nem a mulher que mata!".[39] E insere também artigos mais avançados, que defendem o voto feminino e o trabalho como instrumento de independência econômica. Um deles chega a defender um feminismo político engajado a uma prática socialista, como é o caso do artigo da escritora portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho, escrito e publicado na revista por ocasião do encerramento do Congresso Internacional das Mulheres, em Londres, em agosto de 1899.[40]

A importância dessa revista deve-se, sobretudo, à preocupação com a formação de um grupo ativo de intelectuais e artistas preocupado com a construção de um contexto de cultura literária. E os textos aí publicados tendem, na maioria, para a feição artística, na linha de um sentimentalismo romântico, por vezes eloqüente, em sonetos e demais poemas das escritoras; e na linha de estilo leve de crônicas alertas ao cotidiano da vida brasileira e, ao mesmo tempo, à literatura e ao feminismo internacional. Essa

visão dupla causa, por vezes, contrastes curiosos. Em seção intitulada "Carta do Rio", uma colaboradora lamenta, em tom solene, a morte do grande escritor francês Alphonse Daudet e, em seguida, comenta o aparecimento de uma "onça pintada lá para os lados do Irajá"...[41]

A publicação revela a existência de um público feminino não radical, que incorpora na revista colaboradores do sexo masculino que publicam aí textos literários e artigos de opinião. E revela também a existência de um grupo de intelectuais e artistas colaboradores que trazem dados de informação sobre a literatura feminina que se fazia nas várias regiões do Brasil da época, funcionando pois como um centro irradiador de informação a respeito da situação da literatura feminina da época.[42]

O tom da revista é o da literatura da belle-époque brasileira: leve, aparentemente descontraído, por vezes mais crítico e até polêmico, com certa ironia sutil. Os textos literários traduzem esse mesmo tom de época, situando-se entre um sentimentalismo de tradição romântica, um rigor formal de índole parnasiana e uma etereidade diáfana, típica da arte simbolista. No campo político das reivindicações, mostra a mulher entre os 'novos' rumos trazidos pelos movimentos emancipatórios liberais, com o abolicionismo e o republicanismo, mas atrelada ainda aos laços fortes de uma tradição burguesa calcada no exclusivismo dos seus papéis sociais domésticos.

Colaboram na revista tanto escritoras da segunda metade do século XIX, provenientes da era romântica, como Narcisa Amália, quanto escritoras que continuarão a escrever pelo início do século XX, até a segunda década, na fase do pré-modernismo brasileiro, como Júlia Lopes de Almeida.

Nesta segunda metade do século XIX, portanto, as mulheres ganham progressivamente espaço cultural, ainda que de modo um tanto acanhado e quase que sem repercussão nacional, sobretudo se se encontram em regiões afastadas da região sudeste (do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo). Além disso, a maioria das mulheres escritoras da época acumula à atividade da escrita, um trabalho didático, mais ou menos profissionalizado, e um trabalho jornalístico, na divulgação das propostas de teor feminista, mais ou menos politicamente engajado.

É o caso de, por exemplo, Maria Firmina dos Reis, professora de família humilde, que escandalizou cidade do interior do Estado quando fundou, em 1880, uma sala de aula mista, formada por meninos e meninas. Além de poesia e de romances que tratam da relação entre brancos e índios, publicou também um romance intitulado *Úrsula*, em 1859, em São Luís (do Maranhão). Se o enredo segue o padrão romântico, de amor, incesto e morte, o romance anuncia uma nova postura da mulher diante de proble-

mas sociais, denunciando, de uma perspectiva abolicionista, os horrores do escravismo. Sob esse aspecto, a escritora avança ao defender certos valores, como por exemplo, a legitimidade da rebelião do filho bacharel em relação ao pai tirano; o seu projeto de se casar com uma jovem sem qualquer dote e a sua amizade por um escravo. E avança também quando atribui ao escravo uma forte personalidade.[43]

Persiste, no entanto, ao longo do século, a idéia preconceituosa de que à mulher não compete interferir nos assuntos de política. Narcisa Amália (de Oliveira Campos), por exemplo, que também foi professora, no Rio de Janeiro, e que publicou seus poemas em 1872, em volume intitulado *Nebulosas*, defendia idéias liberais democráticas, abolicionistas e republicanas, e por isso recebeu críticas severas. Guimarães Júnior, em carta a amigo, de 1873, referindo-se à escritora, afirma: "em suas composições políticas parece que deixa de lado a alma, para tomar a baioneta, cousa bem pouco feminina".[44] Também C. Ferreira, no *Correio do Brasil*, do Rio de Janeiro, em 1872, já se pronunciara: "Mas perante a política, cantando as revoluções (...), endeusando as turbas, acho-a simplesmente fora de lugar (...) o melhor é deixar [o talento da ilustre dama] na sua esfera perfumada de sentimento e singeleza".[45]

Mas as mulheres consideradas como *fora de lugar* já haviam, a essa altura, definido uma linha de ocupação do seu espaço próprio. Sob tal perspectiva, Délia, pseudônimo da gaúcha Maria Benedita Bormann, defende as propostas da 'nova mulher', naquele momento em voga na Europa e Estados Unidos: sexualmente independente, sem aceitar o casamento como única solução de vida e felicidade, com oportunidades de estudo e de profissionalização, com projetos de satifação dos próprios desejos. A reação é imediata, por parte de médicos e sanitaristas, por exemplo. Mas a escritora, também abolicionista, tem participação incisiva. E a sua personagem também. No romance *Lésbia*, a mulher, depois de se separar de marido tirano, escreve sua própria história: emerge a mulher escritora no repertório dos enredos dos romances feitos por mulheres.[46]

a belle-époque

No final do século XIX e no início do século XX, em pleno período da belle-époque, tendências de antes (romantismo, realismo, parnasianismo, naturalismo) e tendências mais recentes (simbolismo) misturam-se, num período caracterizado, sobretudo, pela ocorrência simultânea de vários 'ismos', sob novas configurações: neo-romantismo, neo-parnasianismo, neo-realismo, neo-simbolismo, pré-modernismo, como num ensaio de

concomitância de tendências a serem mais tarde praticadas no corpo mesmo de um só discurso, no período do pós-modernismo.[47]

Encontram-se, pois, nesse período, romances de tradição romântica, na linha folhetinesca da "profusão episódica", como é o caso de *A Divorciada*, da cearense Francisca Clotilde, professora, poeta e periodista.[48] Neste, a personagem principal se dilacera em sucessivos sofrimentos, vítima de marido crápula, cujos defeitos justificam a opção da mulher pelo divórcio, com o objetivo de se casar com o homem que ela realmente ama.

No entanto, mais do que a filiação a uma linhagem de folhetins, o que interessa neste romance é justamente a construção da personagem que, premida pela infelicidade, chega a admitir a idéia do divórcio, viabilizando a ruptura de uma linha de relação conjugal formal até então considerada indissolúvel. Mas a liberação do laço matrimonial ainda não é tão simples assim. Como resolver o conflito entre a tradição dos costumes – a união oficial, e o desejo de nova união – a satisfação do desejo da mulher, casando-se com o homem digno do seu amor e que, por feliz coincidência, ela ama? A escritora encontra uma solução: o marido morre e ela, viúva, pode então casar-se com o homem amado.

Nessa linha de enredo traçado nos meandros das miudezas da vida familiar burguesa - na cidade grande ou no meio rural pitoresco - , desenvolve-se a prosa de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), em mais de 40 anos de atividade literária dedicados tanto à ficção quanto ao jornalismo.

Nas dezenas de livros publicados (entre romances, contos, crônicas, literatura infantil e pouco teatro) a escritora nos fala de um lugar cultural já conquistado pela mulher. O tema aparece já nos seus primeiros versos e no primeiro artigo publicado, em 1881, graças ao auxílio do pai, num jornal de Campinas, sobre uma artista de teatro. Mais acentuadamente, desenvolve-o a partir de 1886, quando publica seu primeiro livro, e ao longo de sua colaboração na imprensa, na revista *A Semana*, no Rio de Janeiro. Engaja-se, a certa altura, na luta pela emancipação da mulher integrando o grupo da Legião da Mulher Brasileira, liderado por Bertha Lutz. Sua atividade intelectual manifesta-se também no território da vida pessoal: casa-se com um escritor português, Filinto de Almeida; participa, com o marido, das reuniões para fundação da Academia Brasileira de Letras, embora o marido para lá entre e ela, não; escreve texto com o marido, usando o pseudônimo de "Filinto"; e terá filhos escritores: Afonso, Albano, poetas; e Margarida Lopes de Almeida, célebre declamadora.

Os romances, narrados com simplicidade e de modo agradável, seguem esquemas de enredo calcados no amor, por vezes trágico: é o caso de *A viúva Simões*, de 1897, em que duas mulheres, mãe e filha, amam o

casa e não acha a mulher... clama contra o feminismo. Mas, ao mesmo tempo, ele aparece em cena sendo ridicularizado pelo narrador, que bem poderia ser a mulher escritora Júlia, aí implícita.

A narradora parece seguir o preceito que anuncia logo no início do livro e como epígrafe: no livro o leitor encontrará mínimos detalhes insignificantes, mas a vida compõe-se de detalhes, como a hora se compõe de minutos. E parece praticar o "defeito" de um dos seus personagens: o de "esquadrinhar intenções e idéias através dos ditos mais simples ou das expressões mais banais...".[51]

Através da simplicidade da narradora, reconhecida pela crítica, e do seu aparente "tom menor", desenha-se, pois, um diagnóstico de comportamento que se pauta por alegrias leves e também por crueldades e perversões, já que, segundo um dos personagens (e poderia afirmar uma vez mais, segundo a autora implícita) "a educação da mulher só tem servido para a criação de mártires ou de hipócritas".[52]

Num sistema de constante liberdade vigiada, o homem tenta manter a mulher em zona de segurança. Como articulador da ordem, tenta controlar possíveis desvios. E, por sua vez, resguarda o seu próprio espaço de intimidade e privacidade. Como a experiência clandestina, tanto do homem quanto da mulher, não pode ser ventilada, nas diversas situações da relação, vence a moral da dissimulação necessária. Explicitamente, só resta a máscara. E para a mulher, ela paira, sob o invólucro de chapéus com véus e plumas, que sinalizam uma aparente e boa consciência e o dever também aparente do bem-estar social.

Já na poesia do início do século, pelo menos duas tendências se sobressaem. Na linha da tradição herdada do final do século XIX e que persistem, em alguns casos, até os anos 20 do século seguinte, persiste a poesia que prima pelo acabamento nos moldes parnasianos, na trilha de um dos líderes desse movimento: o poeta Olavo Bilac. É o caso da escritora Francisca Júlia, por exemplo, que mantém repertório temático de gosto greco-latino e cultiva sonetos imitados dos poetas-homens que considerava mestres. Até nos próprios títulos nota-se o aplacamento de ânsias e emoções, que são praticamente domesticadas em favor da objetividade e dos rigorosos compromissos formais. Um dos seus livros de poemas intitula-se *Mármore*, publicado em 1895; e outro, já de 1920, intitula-se *Esfinges*. Neste, um dos poemas intitula-se "Musa impassível"...

Mário de Andrade, na célebre série de artigos intitulados "Mestres do Passado" e publicados em São Paulo, no *Jornal do Commercio*, em 1921, ao criticar os parnasianos Olavo Bilac, Raimundo Correa, Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho, inclui aí sua crítica a Francisca Júlia que, segundo

o crítico, era didática e também "gelada"...e sacrificava a poesia à arte de "fazer belos versos".[53]

Paralelamente, um outro tipo de poesia se instaura: a poesia erótica de Gilka Machado, que foi muito divulgada no seu tempo. Contrariamente a colegas suas que tentavam aplacar sensações e sentimentos e procuravam, ao fazer poesia, não se manifestar enquanto mulheres, Gilka Machado elege o desejo feminino como principal motivo de construção poética.

Aos 22 anos, inicia uma carreira poética marcada por dados de uma sensibilidade íntima da mulher, patente nos títulos de livros de poemas: *Cristais partidos*, de 1915; *Estados de alma*, de 1917; *Mulher nua*, de 1922; *Meu glorioso pecado*, de 1928. Nesses poemas, embora haja cuidados de teor parnasiano, a poeta adota soluções de teor simbolista, que funcionam como válvulas de escape de suas pulsões sensoriais. Os sentidos são cultivados até com certo requinte, regados a perfumes de sândalo, manacás, rosas, violetas e sempre-vivas. E a sensualidade ganha espaço, em poemas sobre temas até então proibidos: o "cio", "a volúpia", por exemplo.[54] Mas as sensações, de caráter liberador, são mobilizadas em poemas de ansiedade e de denúncia social do papel da mulher reprimida.

Além de reivindicar o direito de tomar decisões a respeito do próprio corpo e o direito de sua representação sob a forma poética, a poesia de Gilka Machado vai mais além: acusa os agentes opressores – os homens; e proclama a rejeição dessa forma reprimida de *ser mulher*.

A crítica, diante dessa escritora forte e decidida, adotou solução curiosa: defendeu a mulher- esposa e mãe. Aliás, Gilka Machado batizou a filha com o nome de Eros Volúsia, menina que haveria de se tornar bailarina famosa, com experimentações na linha da dança de motivos nacionais brasileiros. Assim como a crítica defendeu a mulher-esposa e mãe, separou-a da mulher-artista e poeta.[55] Portanto, incapaz de admitir as duas em uma, dividiu a Gilka Machado em duas. Uma delas é a "poetisa de imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus nervos"; e a outra é "a mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães".[56] A artista ainda não podia ser socialmente aceita como uma mulher que tem – e que manifesta – seus desejos.

a eclosão do modernismo e o romance social

Curiosamente, na década de 20, enquanto as mulheres se notabilizavam pela produção plástica, as escritoras continuavam a escrever como os homens de antes – adotando posturas de um romantismo, um parnasianismo ou um simbolismo tardio. Ou escreviam como mulheres, misturando tendências, mas desbravando um novo repertório temático,

marcado pelo sensualismo vigoroso, quando, então, eram vistas com reservas por esse mesmo público.

Embora a literatura feita por mulheres nos anos 20 não tenha ainda sido suficientemente examinada, pode-se, até o presente momento, afirmar, com base nos dados de que dispomos, que a literatura feminina dos anos 20 não teve o mesmo vigor e divulgação que as artes plásticas produzidas pelas mulheres neste mesmo período. Anita Malfatti, em 1917, com suas desenhos e óleos de cunho expressionista/cubista, inaugurava o modernismo, chocando a opinião pública de concepção mais conservadora, de que nos ficou documento primoroso do ponto de vista do registro da recepção: o depoimento de Monteiro Lobato que, surpreso e desorientado, preferia devolver para um outro o que dessa arte recebera, perguntando, desconcertado, se tal pintura seria uma paranóia (loucura que levava o artista a perseguir o espectador) ou seria uma mistificação (fingimento do artista que dava como sendo bom o que era ruim).[57]

Se sua arte não agradou a Lobato, nem mesmo a alguns modernistas, como Tarsila do Amaral, já estava feita a primeira revolução nas artes plásticas brasileiras. A abdicação do figurativismo acadêmico cedia terreno às cores fortes, pinceladas largas, em expressões conturbadas de sofrimentos e anomalias mentais, num tipo de pintura e desenho que valorizava a energia, tanto da musculatura da figura humana, quanto dos elementos que integravam paisagens.

E Tarsila do Amaral inaugurava, a partir de 1925, com seu parceiro e marido Oswald de Andrade, a arte pau-brasil, após célebre viagem passando Semana Santa em Minas Gerais e Carnaval no Rio de Janeiro. Mais tarde, por volta de 1928, o chamado "casal Tarsiwald" (Tarsila e Oswald de Andrade casaram-se em 1926), pratica a arte da antropofagia, inaugurada com quadro de Tarsila do Amaral, intitulado "Abaporu" (o homem que come carne humana), arte que teve manifesto, revista, muitos quadros, poemas, críticas e, nesse mesmo ano, **Macunaíma**, de Mário de Andrade.

Tanto na fase do pau-brasil quanto na fase da antropofagia, a arte de Tarsila do Amaral inventa um novo modo de *olhar* a realidade brasileira, pela volta às raízes da sua cultura, relendo toda uma história, retraduzindo-a mediante o desrecalque do que até então era considerado secundário e indigno de entrar no rol dos repertórios plásticos: as cores rosa e azul, por exemplo. Cria um Brasil geometrizado, com cores e formas variadas, de teor infantil e alegre, na fase pau-brasil. Cria um Brasil onírico, com cores fortes e intensas, remetendo a lendas, mistérios e mitos populares, na fase da antropofagia.

Mas na literatura não houve uma manifestação das mulheres correspondente à participação das mulheres nas artes plásticas nesse momento de eclosão modernista. Nenhuma mulher participou, como escritora, da Semana de 22. E as que na época escreviam, na sua maioria filiavam-se a movimentos que provinham do século XIX. No entanto, o modo de participação de tais escritoras na vida cultural brasileira dos anos 20 ainda está para ser devidamente avaliado.

No final da década de 20 surge uma escritora que funcionará como uma espécie de símbolo da ponte entre o grupo modernista dos anos 20, esteticamente inovador, e o grupo dos escritores engajados politicamente que atuarão após a Revolução de 30, a qual põe fim à chamada República Velha dominada pela oligarquia cafeeira.

Patrícia Galvão, chamada Pagu, nos seus dezoito anos, foi recebida pelo casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Pagu seria a próxima mulher de Oswald de Andrade e iria escrever, em 1931, com pseudônimo de Mara Lobo, um romance intitulado **Parque Industrial**, publicado dois anos mais tarde: em 1933.[58]

Talvez a *figura* de Pagu, marcada pela militância política, tenha sido o seu traço mais importante, sobretudo com suas crônicas jornalísticas. Estas foram escritas logo depois do seu livro de poemas com arranjo gráfico inovador, o "Album de Pagu - Vida, Paixão e Morte", de 1919. E ocuparam a coluna "A Mulher do Povo", em jornal que publicou com Oswald de Andrade em 1931 e que depois de 8 números foi fechado pela polícia, após brigas entre pessoas da redação, em especial, Oswald de Andrade, e estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo. Mais tarde a militante Pagu será presa na França. E, de volta ao Brasil, passará cinco anos na cadeia, dos seus 25 aos 30 anos: de 1935 a 1940.

Pagu, neste seu romance dos anos 30 - portanto, dentro do clima literário do momento, que foi o do romance social - toma por fio do enredo a questão trabalhista e a causa revolucionária comunista. Os personagens classificam-se segundo adesão ou não à causa. E, consequentemente, segundo a classe social. Dessa forma, um deles representa a adesão firme: é morto pela polícia em pleno movimento grevista. Outro, da classe alta, abandona seu lugar social em favor do proletariado, mas é expulso do partido, acusado de trotskysta. Dentro dessa perspectiva é que surgem as *classes* de mulheres. E, sob esse aspecto, a narradora é implacável.

As da classe alta são "éguas do mesmo *pedigree*". São elas "meia dúzia de casadas, divorciadas, semi-divorciadas, virgens, semi-virgens, sifilíticas, semi-sifilíticas. Mas de grande utilidade política. Boemiazinhas conhecendo Paris. Histéricas. Feitas mesmo para endoidecer militares desacostumados".[59]

Dentre estas, há mocinhas da Escola Normal, à espera dos futuros maridos. E há madames preocupadas apenas em experimentar vestidos nas modistas de renome, atitude tão inócua quanto a fala dita politizada de uma delas, que pergunta: " - Como não hei de ser 'comunista', se sou 'moderna'?[60] A crítica ao feminismo burguês incipiente e retrógrado é a marca por excelência da caracterização das personagens femininas no romance.[61]

Defende, pois, um feminismo dependente de reformas mais globais e ligadas a mudanças sociais baseadas em princípios do materialismo histórico, bandeira que carregou também nas colunas críticas "A Mulher do Povo". Aí faz acusação veemente às mulheres fúteis, que ela chama de "baixa da alta".[62]

A atitude de consciência política manifesta-se, inclusive, no comportamento afetivo de certa personagem, que, no entanto, deve ceder diante dos compromissos partidários e abdicar da relação amorosa, pondo à prova, assim, suas convicções políticas.

A romancista prima por praticar recursos que favorecem o dinamismo da narrativa, como frases brevíssimas em linguagem telegráfica, imagens-flashes fotográficas e reunidas por colagem, segundo os moldes do modernismo dos anos 20. Mas o romance se sobressai mais pelo seu tom de firme inconformismo, buscando novos caminhos de ação prática e evitando o perigo da simples e passiva constatação da vitimização da mulher e do homem, agora, unidos ou enquanto operários, ou enquanto militantes, diante das circunstâncias nefastas de desigualdade social.

Este também é o eixo central do romance escrito por Rachel de Queiroz em 1937, intitulado *Caminho de pedras*. Depois de se dedicar ao romance nordestino, abordando o tema da famosa seca de 1915, no romance por isso intitulado *O quinze*, de 1930, a escritora conta a história de mulher que escolhe o seu companheiro: abandona o marido que ela não ama e se une a um outro homem, enfrentando os preconceitos que tal decisão provoca.

Fica, do romance, uma especial sensibilidade da narradora em relação à personagem feminina, que aparece representada na sua integridade de caráter, marcada pela firmeza e pertinácia nos caminhos políticos e afetivos. O equilíbrio manifesta-se no percurso da ação, entre o comportamento individual e coletivo. Os fatos da intimidade, que afloram e se expandem, revertem em ações práticas de satisfação, equilibrando-se com os da vida social, que se justificam na prática da militância política. De um lado, a paixão. De outro, a revolução. E os dois, unidos nesta dupla e harmoniosa causa. Concluindo: diria que houve, nesse romance, por parte da sua auto-

ra, Raquel, a construção de uma feliz coincidência: o homem amado ser também o colega político...até que um final infeliz os separe.

Nesta história, parece haver muito da história da própria autora, que, com seus 27 anos de idade, já havia passado por boa literatura com seu célebre *O Quinze*, e já havia passado pelo Partido Comunista, de 1931 a 1933; e é presa como trotskysta neste mesmo ano de 1937, justamente no ano da publicação deste romance, o *Caminho de pedras*.

Mas se existe uma contenção estrutural que assegura permanente equilíbrio entre forças individuais e sociais, tônica dos romances da época, existe também uma argúcia e respeito da autora na construção de estados da intimidade. O engajamento político não reduziu os limites do horizonte das personagens; antes parece haver contribuído para a melhor apreensão da natureza dos sentimentos, como o da paixão, representado na sua complexidade, e acarretando, por vezes, reações insuspeitadas. É o caso do momento em que a personagem feminina, fugindo da estreiteza da vida cotidiana infeliz e mesquinha, se expande pelo imaginário de histórias de mulheres "heróicas, livres e valentes", embriagada por tais "possibilidades de libertação".[63]. É o caso também de momentos de sutileza, em que se espera tudo e, aparentemente, nada acontece a não ser o fluxo irremediável do sentimento, simplesmente acontecendo, como se fosse um crime: "essa força invencível arrastando, fazendo agir, e essa lucidez melancólica e impotente constatando".[64]

Foi justamente esta capacidade de perceber nuances de um comportamento feminino apaixonado que se vê abandonar às suas forças - o que considero, tal como aqui foi construído, uma qualidade - , foi justamente este fato que a crítica não reconheceu, ao elogiar seus valores de escritora. Olívio Montenegro, por exemplo, e justamente no "Prefácio" deste livro, atribui o valor da escritora ao fato de, em nenhum de seus romances, deixar "trair (manifestar) o sentimentalismo do seu sexo", pois o que a distingue, afirma ele, é ser "uma personalidade viril"...[65]

Uma das boas razões que encontra para elogiar os livros - e talvez tivesse razões para isso - é que a escritora, além de ser homem na escrita, não "se detém tampouco em nenhuma fantasia." Parece não haver ele lido o trecho em que existe a entrega da personagem feminina principal a um sonho de libertação. E não haveria como executar, na prática, o projeto de libertação do caminho de pedras - individual e coletivo - sem se deixar levar por estes caminhos de areia do imaginário, sacudindo, de vez em quando, os sapatos, na feliz companhia do amante camarada.

Os romances de Lúcia Miguel Pereira, ainda nos anos 30, não têm a tônica da mudança social, com traços de invenção modernista, mas radical

nas colocações - como o de Pagu-Mara Lobo. Nem se trata de narrativa mais tradicional, sensível às pulsões da fantasia, como o de Rachel de Queiroz. Centra-se, de acordo com a linhagem dos romances do século passado, no fio das questões da sociedade burguesa, nas suas relações dentro do núcleo familiar. Mantém-se estritamente dentro destas células da família, abrindo apenas este circuito, tenuamente, em função de um ou outro acontecimento, desde que não comprometa as fronteiras internas deste território tão bem delimitado.

Nenhum dos seus três romances publicados nesta década foge a essa regra: *Maria Luiza*[66], de 1933, conta a história da mulher casada, que comete adultério, sente-se culpada e se refugia na religião. No romance *Em Surdina*[67], também de 1933, a personagem feminina principal não se casa porque não enfrenta a libertação da autoridade do pai nem reconhece, como válidos, os valores do casamento - como também não se contenta com os valores de solteira com os quais tem de se defrontar. No romance *Amanhecer*[68], de 1938, a personagem feminina nem se casa, como no primeiro romance; nem fica solteira, como no segundo. Junta-se a um amigo, mas também não é feliz. Assim sendo, nem o casamento, ainda que com adultério, nem o celibato, nem o concubinato, trazem a felicidade para a mulher. Apenas no último romance, de 1954, *Cabra-Cega*[69], a personagem experimenta um momento de felicidade, quando tem caso com um sujeito que mal conhece e constrói, assim, o seu "segredo". (Clarice Lispector diria: a sua "felicidade clandestina".) Que dura, aliás, muito pouco.

A estrutura romanesca traduz, nesse universo fechado e severo, os resultados de uma experiência de vida da autora que se desenvolveu em ambiente de formação católica acentuada, ligada ao grupo Dom Vital, no Rio de Janeiro, a que se somariam outras experiências: a de mulher casada com historiador de renome, Otávio Tarquínio de Sousa; a de mulher de grande atividade intelectual, também funcionária da Secretaria de Educação e Cultura e da Biblioteca de Educação, integrante da comissão Machado de Assis, encarregada da publicação das obras desse autor; a de biógrafa - de Machado de Assis e de Gonçalves Dias; a de tradutora, ensaísta, jornalista, e, sobretudo, crítica.

Os romances trazem as marcas dessa formação. A estrutura do primeiro deles, *Maria Luiza*, inclui digressões de ordem religiosa, filosófica, moral, voltadas, na maioria, para as fases da experiência da personagem que caminha do dever ao prazer, e do prazer, novamente ao dever, passando, ao final, por toda sorte de mortificações, até a confissão e absolvição. E se a linguagem é bem organizada, sem grandes lances imagísticos, restringe-se ao andamento episódico, com amarração um tanto frouxa entre alguns

capítulos. E é no segundo, *Em Surdina*, que a narradora desenvolve uma verdadeira inquisição a respeito do que é a *vida de mulher* carioca, com papéis sociais bem demarcados.

Anuncia, pois, e critica, as várias opções de vida da mulher: se casada, escrava, dependente financeiramente e mentirosa; ou casada e mãe, verdadeira criadeira, decadente fisicamente; ou ainda casada e separada tragicamente; ou casada sem afinidade com o marido e infiel a ele. Deste emaranhado de funções, só a solteira se salva, conservando certa dignidade - ainda que sem muita alegria. Este *retrato de família* brasileira carrega um substrato moralista de crítica à avareza, ao hedonismo, ao adultério, aos prazeres exagerados, ao egoísmo, ao casamento sob variadas formas, ao comportamento estereotipado. E defende a liberdade ainda que relativa e a criação literária.

A autora denuncia, pois, a pressão das convenções de família, a submissão da mulher diante de tal peso e os vícios de uma família aparentemente bem comportada. Não há satisfação pessoal nessas relações convencionais. Simplesmente porque tais relações são convencionais, ou seja, a experiência aparece filtrada pela barreira das regras movidas a hipocrisia de uma sociedade que perdeu o sentido da experiência de sua própria autenticidade. Perdeu-se a própria identidade primitiva, única garantia possível de sobrevivência - diria - criativa e, assim, original.

A constatação dessa perda de identidade e a sua problematização, pela prática de uma linguagem literária, é o que a poesia de Cecília Meireles e a prosa de Clarice Lispector efetivamente executam, nas décadas subsequentes, a partir da década de 40.

a poesia de Cecília Meireles

Cecília Meireles, por sua qualidade poética, marcou a história de nossa poesia no século XX. A sua poesia mostra cuidado formal rigoroso. Os versos bem medidos têm musicalidade, com nuances de ritmos e cadências, e plasticidade, em imagens que se distribuem com variedade cromática de tons pastéis. A delicadeza, que gera leveza nos gestos e finos traços, pode ser uma tônica desta poesia. Como resultado final, paira o equilíbrio formal, com simetria de quantidades, em que nada parece sobrar ou faltar. A etereidade de "nuvens" e "mares" é um dos temas centrais de tais versos. Sem ambições de se fixar, e, assim, cristalizar-se, o etéreo flui de modo suave, encadeia-se em seqüência de espelhamentos, em busca de uma imagem que está sempre mais além - "face perdida" - que se lhe escapa[70].

Cecília Meireles "paira, simplesmente", segundo afirmação do crítico Amadeu Amaral[71]. E paira tanto no território da produção, em que a pró-

pria autora se instala enquanto voz poética, quanto no da recepção pelo público leitor, ocupando um lugar de realce na literatura brasileira.

Embora Cecília Meireles estréie em 1919, com *Espectros*, seguido de *Nunca Mais e Poema dos Poemas*, de 1923, e ainda de *Baladas para El-Rei*, de 1925, em que tendências simbolistas e traços parnasianos misturam-se, só vai considerar como obra sua os poemas a partir de 1939, com *Viagem*. Mas desde o início de sua produção, pratica uma poesia de fina sensibilidade e delicadeza.

E o conjunto de sua produção mostra tendências heterogêneas, como bem observou o crítico Mário de Andrade, em referência ao livro *Viagem*, premiado pela Academia Brasileira de Letras. De fato, se ocorre aí a heterogeneidade que o crítico traduziu pela imagem do "bordado búlgaro", reconhece também outras qualidades que a esta se somam: os "requintes de pensamento refinado" e a "simplicidade popularesca", por exemplo.[72]

Como resultado da primeira, cria uma poesia que, ainda segundo Mário de Andrade, "parece totalmente sem assunto".[73] E que se pauta por uma preocupação que atravessa a sua produção poética, a de experimentar "femininamente, além das lágrimas, a angustiada volúpia de ter um nome", usando, para atingir tal meta, uma técnica "energicamente adequada". E dando vazão a uma "alma grave e modesta, bastante desencantada, simples e estranha ao mesmo tempo, profundamente vivida. E silenciosa".[74] Daí talvez a constante do tema do auto-retrato, em imagens que traduzem a temporariedade dos fatos e sua fluidez em fluxo vital, transfigurando-se em águas, ares e mares.

Da segunda vertente de sua poesia, a do seu pendor popular, surge a marca da musicalidade em sons que constróem canções e serenatas. Cultivando um lirismo de tradição medieval, a escritora exercita a oralidade em linguagem límpida. E dessa pesquisa, advém o seu *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953, quando sua poesia ganha ainda nova dimensão, mediante a construção do retrato nacional do país em momento de crise e de luta, mediante defesa de reivindicações de caráter político que alimentaram a Inconfidência Mineira.

Nesse trabalho ganha vigor a autora poeta e também pesquisadora dos *Autos da Devassa,* estudiosa do folclore brasileiro, enquanto professora da hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (na época Universidade do Distrito Federal), onde lecionou Literatura Luso-Brasileira e Técnica e Crítica Literária.

O poema histórico monta-se em quadros sucessivos mediante colagem de cenas e retratos de personagens envolvidos no movimento pela nossa independência e autonomia, em obra de maturidade poética, em que o

lirismo social pisa firme o chão da história. E assume o tom de denúncia, a partir do compromisso de luta. Acusa, entre tantos erros, o defeito da corrupção pelo ouro. E o da injustiça.

O conjunto da obra poética de Cecília Meireles caracteriza-se, pois, por uma dimensão individual – a mulher buscando sua imagem – e também por uma experiência de dimensão coletiva – no campo político das reivindicações de caráter libertador.

Seguindo a trilha dessa primeira vertente da poesia de Cecília Meireles, muitas outras escritoras vão procurar, no espaço da representação artística da literatura, a sua identidade de mulher. Entre elas, Adélia Prado, que se reconhece "desdobrável" e que, na sua "bagagem" drummondiana, incorpora um cotidiano em "dor sem amargura" - expressão que, a meu ver, já bem traduz o clima poético de sua obra.[75] Instala-se à vontade neste ponto de encruzilhada de múltiplos papéis, que exigem versatilidade e até acrobacia. Assume atribuições que vai simplesmente incorporando, sem rigorosas triagens eletivas nem exigências constrangedoras. Adere a si, de bom grado e de bom humor.

Em poesia plantada no cotidiano mineiro de Divinópolis a mulher come "arroz, feijão-rouxinho, molho de batatinhas", tem o Zé, bonito, do lado, tem filhos e compadres, tem fé, que dá certeza e tem Deus, que dá tudo. Talvez por isso, rodeada de tanta graça, seja poesia que mais responde que pergunta.

Parece haver uma gradação neste percurso poético: da sensação ávida, perturbadora, de Gilka Machado, até a suavidade serena, indagadora, de Cecília Meireles, e desta, até a confiança firme e inabalável da fé, em Adélia Prado, em universo de certezas que, no entanto, se desfaz...em algumas outras escritoras contemporâneas.

É o caso de Ana Cristina César, que habita um ponto extremo da contundência e da energia problematizadora, não só nos seus poemas, mas nos seus textos teóricos e críticos, todos de caráter polêmico, de muita erudição, de aguda curiosidade, de rara lucidez. Dificilmente um mundo poético se encontra tão alimentado pelo próprio universo das imagens da arte, da palavra, do livro, da experiência artística, enfim. E nesse mundo marcado pelos tempos do pós-modernismo, nele tudo cabe e nada, finalmente, é verdade: lugares de vários países, citações de vários autores, peças de vários guarda-roupas, num misto de magicista e de camelô ambulante de cidade grande.[76]

Num mural virtual de opções, cujo suporte é sempre a sensação intensa e desesperada, as imagens se somam, por colagens, citações, remissões, numa espécie de *clicagem*, ancorada em duas propostas de antiga linhagem

feminina: o *diário íntimo* - ficcional, sim, mas quem sabe também autobiográfico? - em que o eu se encontra diante de si mesmo; e a *correspondência* ou *carta*, em que o eu se dirige a um outro supostamente ausente. Qual a razão dessa desenfreada interlocução, no sentido de sempre querer mobilizar alguém? De sempre querer atingir esse ponto, do eu, do outro, esticando a malha poética até as últimas consequências? E tal ponto extremo lhe chega, mesmo, sob a forma do suicídio.

a prosa de Clarice Lispector

Antecedendo a contundência extrema de Ana Cristina César, Clarice Lispector tenta também levar às últimas consequências a capacidade de resistência da linguagem, numa arte 'suicida'. Desmancha a realidade feita, assim, de capas, de invólucros, de máscaras. E reconstrói, do caos primitivo, ou dos cacos de um caos primitivo, restos de uma civilização falida, um jeito novo de ver, ao mesmo tempo enviesado, perscrutrador, dirigido a profundidades remotas e arcaicas, mas reconhecidas na realidade de superfície em que se desnudam, ou simplesmente aparecem, por um olhar também loucamente direto.

Sob este aspecto, a literatura de Clarice pode ser considerada como um corajoso processo de desconstrução, pela via da linguagem, ela também, a todo momento, questionada, inserindo-se, assim, na fértil linhagem de literatura metalinguística do nosso século. A novidade dessa literatura reside, talvez, no fato de submeter o discurso a essa prova de resistência, elasticizando o movimento de tensão até um ponto determinado que, no seu caso, é o do encontro de si consigo mesmo, que é, ao mesmo tempo, um outro, que é o outro também social, e que, a certa altura, se transfigura em nada.

No decorrer do percurso, a certa altura, sob a figura do paradoxo, Inferno e Paraíso se equivalem. E por um instante, não há senão silêncio. Aí, "a vida se me é", como afirma em *A Paixão segundo G.H.*[77], após os difíceis passos de uma via-sacra que levam a personagem a se aproximar do pior e melhor de si mesma - a barata - até se reconhecer aí como essa matéria reles, arcaica, matéria viva pulsando.

O jogo de alteridade, praticado sob diferentes configurações em quase toda a obra de Clarice Lispector, desde os primeiros contos dos anos 40, encontra uma equivalência metafórica de caráter social no seu último romance publicado em vida, *A Hora da Estrela.*[78] Neste, o "drama em linguagem" - para usar expressão do crítico Benedito Nunes[79] - , faz-se pelo desdobramento já típico dessa autora: o indivíduo que, ao reconhecer-se como tal, aparece já desdobrável num eu e num outro, cada um desdobrando-se, por si, em mais dois, e assim sucessivamente.

Dessa forma, Clarice assina seu nome de autora sobre os treze títulos que dá ao romance. E cria um outro, Rodrigo, que irá escrever o romance, criando, por sua vez, uma outra, a Macabéa, que tem nome de origem judia e é nordestina pobre - como, aliás, a própria Clarice. A experiência individual - a mulher em busca de seu outro criando esse outro em que se espelha - faz-se em vários níveis: autora que vira narrador que vira personagem de si mesma, personagem que também é o narrador e também é a autora.

Numa das cenas que representam tal acoplagem o escritor Rodrigo vê a nordestina ao espelho e "no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos".[80] Termo eficaz, este, o da *intertroca*, para traduzir a montagem dessa construção de imagens/personagens que se desdobram ao longo da obra que se faz.

Numa outra cena é Macabéa que, após receber a notícia de que seria despedida do emprego, vai ao banheiro "para ficar sozinha porque estava toda atordoada" e lá se vê jogada em duplo, enxergando-se ora como 'ninguém', ora com a 'deformação': "Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem".[81]

O espelhamento de *eus* faz-se não só no campo das *classes sociais*, mas no de *gêneros* e de *culturas*. A autora Clarice é a que supomos que conhecemos: muito pobre, enquanto imigrante judia passando fome no nordeste, até os seus doze anos - ou vivendo também miseravelmente quando chega ao Rio de Janeiro, onde vive dos 12 aos 23; ou não digo rica, mas de classe alta, enquanto casada com diplomata, vivendo no exterior, primeiro na Itália, depois na Suíça, Inglaterra, Estados Unidos. E é a Clarice novamente bem pobre, mas sobrevivendo por atividade artística, precisando escrever crônicas para jornal e livro por encomenda para cuidar dos dois filhos com quem vive depois da separação do marido, já de volta ao Rio de Janeiro. Passa, pois, por três situações de vida - econômicas e culturais - diferentes. Foi as três. E carregou, pelos menos, as três, ao escrever este seu último romance publicado, no seu último ano de vida.

O narrador Rodrigo também vive a pressão de três classes sociais: é o escritor que é estranho para a classe alta, temido pela média e simplesmente desconhecido pela baixa. Afirma esse narrador Rodrigo a respeito de si mesmo: "A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com

desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim".[82]

E Macabéa é tão só a classe baixa, miserável, no seu generalizado 'nada ter', numa sociedade marcada pelos bens de consumo. E é 'sem classe', se considerada do ponto-de-vista do que ela encarna: milagre de vida inexplicável desde que, apesar de tudo, sobrevive, inconsciente, como verdade de um não-saber, na insignificância e no anonimato.

Paralelamente às classes, as respectivas culturas: a escritora Clarice e o escritor Rodrigo têm o bem cultural da escrita. São autores. E, além disso, pertencem à linhagem dos autores que questionam essa cultura, metalinguisticamente, com sofisticações refinadas. Ao criar, com prazer e dor, desdobram-se num outro, nas suas criaturas, como Macabéa. Esta, como datilógrafa, copia apenas. Não só suja o papel, com dedos de unhas curtas demais e maltratadas, como copia errado, sem saber o que significam as palavras. Escreve "desiguinar". E pergunta o que é "cultura". Vive de cultura de massa e de sucata: ouve músicas sentimentais pelo rádio, aprende coisas de almanaque (que, por exemplo, uma mosca leva 28 dias para dar volta ao mundo, caso voe em linha reta) e recorta anúncios das revistas que outros lêem.

Também sucedem-se, em cadeia, os gêneros. O feminino de Clarice cria o masculino de Rodrigo que, por sua vez, cria o neutro de Macabéa, que não se descobre socialmente localizado: marginal, não é mulher nem homem, é coisa. Assim, tanto pode ser 'lida' como força positiva, quanto negativa, ou seja, nela *tudo* cabe porque ela *nada* é. Paira, superior, acima das mesquinharias de uma sociedade como a nossa, regulada pelo império das aparências falsas e enganosas, e aí paira sem nem ter consciência de que representa 'isso', esse milagre de resistência, digna de um macabeu, que sobrevive, apesar de tudo e de todos, emitindo, na voz fraca e na morte na sarjeta, o grito mudo de reivindicação de um lugar onde possa sonhar - e se casar com o loiro estrangeiro, bonito e rico. Enfim, onde possa tornar-se sujeito de uma história, até então manipulada pelos outros donos do saber, inclusive pelo seu proprietário intelectual, o escritor, que vive às custas dessa personagem que não pode viver ao seu lado, numa sociedade onde ele também, poderoso, vive escrevendo, criando e...matando Macabéas.

A história de amor do romance também se desdobra, em tantas outras: é a história de amor de Clarice por Rodrigo, este narrador do seu romance, criatura sua, modelada para essa função de contar a história. É a história de amor de Rodrigo por sua personagem Macabéa, criatura sua, modelada para essa função de contar de quanta miséria - e, ao mesmo tempo, quanta grandeza - se faz a condição humana. E é a história de amor

de Macabéa por Olímpico, o bandido que quer ser deputado. Ou por Hans, o moço bonito anunciado pela cartomante.

Dificilmente, na história da nossa literatura - de homens e de mulheres - houve um questionamento do intelectual de tal envergadura e coragem. Capítulo subsequente dos romances sociais dos anos 30, esse romance de Clarice Lispector desmitifica, ou desconstrói também, a figura do intelectual, do escritor, do artista, que é um dos que têm, em contraste com o seu objeto de arte, ou personagem, o que *não tem*. Numa experiência da diferença que se faz por dentro - há os que cosem por fora, eu coso para dentro, afirmava Clarice - . a 'verdade' dessa injustiça social surge não por teorias, nem por plataformas revolucionárias. Surge por experiência desmitificadora: desmonta o que está feito. E é assim também que cada um conquista a sua *hora da estrela*, em momento de extrema grandeza e miséria.

O desejo - como manifestação de um querer, que é simultaneamente configurado como individual e coletivo - , traduz-se, também em Clarice, tal como o foi no início do século com Júlia Lopes de Almeida, por um ardoroso apego ao detalhe e por uma aparente ligeireza e banalidade, como se aí nada fosse importante, mas num tom descompromissado que esconde, perversamente, sob a forma da máscara, uma outra realidade.

Nesse espelhamento a mulher, de lá para cá, mudou muito. Sempre em estado de solidão e, por vezes, de insatisfação, tais estados de desejo são elaborados literariamente sob diferentes olhares, por essas mulheres. Um passeio pela ligeireza do cotidiano, como traço quase caricaturesco de uma sociedade em miúda festa da banalidade, com Júlia Lopes de Almeida. Uma reflexão da condição social com aparelhamento ideológico marxista, mediante experimentações modernistas, com Pagu-Mara Lobo; sensível, com aberturas para experiências da fantasia, em Rachel de Queiroz; estritamente familiar, a partir do peso da estrutura conservadora, em Lúcia Miguel Pereira. E metalinguisticamente, em etapas sucessivas, gradativas, ritualisticamente, num processo desconstrutor radical, em Clarice Lispector.

Até essa Hora de Estrela, a Mulher teve de percorrer um longo e penoso caminho. Afinal, não é fácil reconhecer-se, a partir do tudo com que nos deparamos, no extremo *nada* de que todos, homens e mulheres, somos feitos. E em que, paradoxalmente, a mulher encontra seu brilho próprio. Nessa altura, no entanto, já não se vê mais, pois está feito o percurso necessário "para desaprender o seu nome", conforme expressão minha para parodiar, à moda de Clarice Lispector, o verso de Cecília Meireles. Sem espelho, sem imagem, sem reflexo, na conquista de si mesma, a mulher-personagem já pode pairar, anônima, no silêncio, enquanto simplesmente um *ser*.

A descoberta de que o verdadeiro nome está na ausência dele – ser nada e ninguém – por um fluxo narrativo que escava, em profundidade, os invólucros ou artifícios culturais que abafam a selvageria instintiva, pode ser considerada como uma nova etapa de nossa antropofagia cultural. O mundo da privacidade recalcada e até mórbida da mulher, no seu espaço familiar de que se vê na maioria das vezes prisioneira, e a dimensão coletiva em que a mulher descortina a consciência de seu não-espaço, marginal e massacrado, será assunto de outros romances femininos, como os de Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, por exemplo.[83] Mas o que se sobressai nesse último romance de Clarice Lispector é o grau de questionamento que leva a mulher até o extremo limite de sua capacidade desconstrutora.

Até o presente momento, é o grito de Macabéa na sua hora de agonia e morte, quando conquista a grandeza da dimensão humana pelo poder de resistência num contexto adverso, que ainda ecoa, forte, como música de fundo de toda uma história da mulher na literatura brasileira.

os estudos feministas

Pode-se afirmar que os *estudos da mulher na literatura brasileira* surgem, no Brasil, como consequência das questões até aqui anunciadas. Se há textos esquecidos, há necessidade de recuperá-los, ressuscitando-os das páginas manuscritas, ou de primeiras edições escondidas nas estantes, ou de reedições esgotadas. Trata-se, neste primeiro caso, de trabalho de *resgate*.

Com tal intenção, foram fundadas editoras especializadas em textos escritos por mulheres, na maioria com propósitos de divulgação de trabalhos em várias áreas de conhecimento afins[84], ligadas ou não diretamente a agências de fomento e a grupos de pesquisa específicos sobre mulheres.[85]

Pesquisas de âmbito regional são incentivadas, visando o levantamento de dados referentes a escritoras de várias cidades ou Estados do Brasil, em estudos que se fazem necessários, tendo em vista a enorme extensão territorial do país e a diversidade de culturas aí existentes. Pressupõem a pesquisa a periódicos de época, a livros, a catálogos e a demais fontes que possam permitir um mapeamento da produção literária e jornalística de cada região, bem como das trocas culturais, mediante estudos de recepção. O levantamento, relativamente recente, tem contribuído para que se determine um corpus básico, para que, então, se possa proceder às etapas subsequentes de análise crítica e interpretativa das obras, acompanhadas de um sistemático balanço das premissas metodológicas mais adeqüadas ao objeto em questão.

Como produto desse trabalho, têm surgido reedições importantes, como as de escritoras do século XIX, tanto as que se dedicaram ao romance[86], como à poesia[87], à crônica, ao teatro, ao jornalismo. Acrescente-se ainda a reedição de revistas do século XIX e do século XX, algumas, em edição fac-similar[88], bem como o estudo específico de algumas dessas revistas[89]. E o levantamento, por vezes acompanhado de análise, de textos de gêneros discursivos específicos, até então considerados 'menores', como os livros de memórias de mulheres.[90] Também informações úteis aparecem sob a forma de verbetes referentes a, por exemplo, mulheres ensaístas.[91]

Num segundo bloco, situam-se os estudos que tentam reler os textos escritos por mulheres – e por homens, com o objetivo de praticar um novo *modo de ler*, de cunho na maioria das vezes *feminista*. Ainda que, dentro dessa linha, possam ser assumidas diferentes posturas teóricas, metodológicas e críticas, tais estudos têm mostrado, de modo geral, uma dupla perspectiva: ora a adoção de uma linhagem anglo-saxônica, com as ramificações norte-americanas, na leitura de tradição marxista, de caráter mais social e político do *gender*, nas suas relações com a antropologia cultural; ora a adoção de uma perspectiva francesa, mais alerta a questões de ordem psicanalítica, privilegiando a questão da *diferença*, valendo-se, em algumas vertentes, das relações com a linguística e a semiótica.[92]

Num terceiro bloco, e já como consequência dos dois anteriores, há um linha de conhecimento referente ainda aos estudos literários da mulher na literatura que se move com base no produto concreto dos resultados de leituras específicas desenvolvidas em torno de obras de escritoras brasileiras. E que procura, a partir de tais resultados, com base nas constantes e variantes de construção de tais obras literárias e recusando sistemas fechados, tecer considerações a respeito das respectivas condições contextuais de produção cultural.

O conjunto de tal produção científica evidencia que uma metodologia de história, teoria e crítica de nossa literatura feminina brasileira vem, paulatinamente, sendo montada por nossos estudiosos e estudiosas de literatura, ou de modo individual, ou, mais frequentemente, de modo coletivo, sob a forma de grupos de pesquisa.

Têm exercido papel importante no sentido de desenvolver tais estudos, os vários cursos de Pós-Graduação sobre o assunto e Núcleos de Estudos da Mulher implementados em várias Universidades brasileiras, a partir sobretudo dos anos 80, que geraram uma produção científica de qualidade, divulgada ora em volumes de autoria individual, ora de autoria coletiva.

É o caso do Grupo de Trabalho *A mulher na literatura*, filiado à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), que, desde sua fundação, em 1987, conta com a adesão de quase duzentas pesquisadoras, e que vem publicando sistematicamente os resultados dos trabalhos, sob a forma de boletins periódicos e coletâneas de artigos e ensaios.[93] O mesmo grupo vem promovendo também, desde 1988, Seminários Nacionais, bienais, realizados em anos alternados aos do GT *A mulher na literatura*.

Num balanço crítico datado de início dos anos 90, Heloisa Buarque de Hollanda reconhecia três linhas mestras de estudos no grupo de trabalho A mulher na literatura, que denominou de: literatura e feminismo, literatura e feminino, literatura e mulher.[94] A primeira vertente, reconhece como sendo a de caráter participante, "absorvendo desde a pesquisa no sentido da recuperação da história silenciada da produção feminina até a análise dos paradigmas patriarcais e logocêntricos da literatura canônica". A segunda, literatura e feminino, mais preocupada com a "identificação de uma escritura feminina", de modelo francês, com uma inflexão marcadamente semiológica e/ou psicanalítica". E a terceira, literatura e mulher, mais diretamente ligada ao trabalho de análise do papel da mulher na literatura (como autora, narradora, personagem), sem problematizar a questão das relações de gênero.

Tal produção científica tem sido publicada regularmente pelas equipes responsáveis por cada um desses eventos, em estudos que, apesar de estarem imbricados entre si, distribuem-se, fundamentalmente, neste final dos anos 90, em três grandes blocos de reflexão, com alterações sutis, mas significativas, em relação aos grupos anteriores: a *teoria e crítica feminista*; a questão mais específica do *cânone*; as múltiplas implicações da categoria do *gender*.[95]

Nota-se, pois, nos estudos mais recentes, pela simples *nomeação* de cada linha de reflexão, uma preocupação mais acentuada em construir repertórios teóricos que possam examinar a prática da leitura mediante opções por um feminismo que continua sendo, por princípio, não canônico, e que se abre às múltiplas sugestões suscitadas pela categoria do *gênero*. Mais uma vez, a necessária desconstrução do *nome*...também de tais estudos: evitando a tradição da generalização de, simplesmente, *estudos literários*, o enfoque torna-se mais dirigido quando se detém na questão específica da literatura ligada aos *estudos da mulher*, e, posteriormente, transforma-se em *estudos de gênero* ao reforçar a interferência cultural na construção dos papéis sociais que se desenvolvem no âmbito das relações humanas entre homens e mulheres. Sob tal enfoque, o trabalho científico tem mostrado resultados

substanciais, conforme comprovam os textos publicados na revista especializada na questão do gênero, intitulada *Estudos Feministas*[96], bem como a publicação de bibliografias mais gerais sobre o assunto.[97]

Também com objetivo de pesquisa, e, algumas vezes, com finalidades práticas de atendimento a um público amplo e diversificado, foram fundados vários núcleos de estudos da mulher ligados a várias instituições universitárias, com publicações próprias. E há também organizações independentes que promovem debates e encontros específicos sobre a questão da mulher na realidade brasileira, com enfoques e metodologias de várias áreas de conhecimento e, quase sempre, de caráter interdisciplinar.

O estágio atual dos estudos até o momento desenvolvidos, sobretudo no que se refere ao questionamento de fundamentos básicos de metodologia de trabalho e à divulgação de textos literários esquecidos e de fontes primárias de pesquisa, mostra que a literatura feminina no Brasil se viabiliza como um campo fértil de investigação, que vem contribuindo para, mediante o diálogo interdisciplinar, estender os resultados de tal investigação ao âmbito mais geral das ciências humanas, aperfeiçoando a discussão de questões que envolvem *o ser* no campo mais geral da cultura brasileira. O *ser* e os *nomes* do ser.

Notas

*Este texto foi elaborado com base em pesquisa desenvolvida por ocasião da minha permanência em Oxford, de abril a junho de 1998, como Visiting Fellow, junto ao Centro Brasileiro de Estudos Brasileiros da Universidade de Oxford e como Senior Assistant Member (SAM) junto ao St. Antony's College, na mesma Universidade de Oxford.

** Esta exposição destinou-se a um público estrangeiro, o que motivou o seu caráter fundamentalmente informativo, patente na seleção de ítens e de questões críticas aqui propostas.

[1] O romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, foi publicado em 1977, ano da morte da escritora, que ocorreu em dezembro desse ano.

Clarice Lispector nasceu em Tchechelnik (Ucrânia), em 1920, quando viajava para o Brasil, onde viveu durante dois anos na cidade de Maceió, no estado de Alagoas, e em seguida, até os seus 12 anos, na cidade de Recife, capital do estado do Pernambuco. As duas cidades estão situadas no nordeste do Brasil, região muito pobre sobretudo no interior (*sertão*), em que a miséria se agrava devido a longos períodos de seca. (Cf.: Nádia Battella Gotlib, *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995.)

[2] Maria Beatriz Nizza da Silva, "Características da História da Mulher no Brasil". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, 17:75-91, 1987, p. 87. Trata-se de trabalho pioneiro no sentido de se tentar um mapeamento dos estudos referentes à 'história das mulheres' no Brasil na área das ciências sociais.

[3] Miriam Moreira Leite (org.), *A condição feminina no Rio de Janeiro. Século XIX*. São Paulo, Hucitec/INL, 1984, p. 68.

[4] Apud Miriam Moreira Leite (org.), ob. cit., p.68.

[5] Apud Miriam Moreira Leite (org.), ob. cit., p.69.

[6] Apud Miriam Moreira Leite (org.), ob. cit., p.71.

[7] June E. Hahmer, *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas (1850-1937)*. São Paulo, Brasiliense,

1981, p. 33.

[8] Apud Miriam Moreira Leite (org.), ob.cit., p. 43.

[9] Apud Miriam Moreira Leite (org.), ob. cit., p. 63-65.

[10] Apud Miriam Moreira Leite (org.), ob. cit., p.74.

[11] Apud Miriam Moreira Leite (org.), ob. cit., p.74-75.

[12] Os romances publicados por Lúcia Miguel Pereira (1903-1959) são: *Maria Luíza*, 1933; *Em surdina*, 1933 (reeditado em 1949); *Amanhecer*, 1938; *Cabra-Cega*, 1954. Além desses romances, escreveu também livros de literatura infantil.

[13] Lúcia Miguel Pereira, "As mulheres na literatura brasileira". *Anhembi*. Rio de Janeiro, Ano V, vol. XVII, n. 49, dez./54, p.19.

[14] O livro de Virginia Woolf foi traduzido para o português em edição brasileira com o título de *Um teto todo seu* (Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, ed. Nova Fronteira, 1985).

[15] Nuno Marques Pereira (1652-1731?) publica o seu *Compêndio do Peregrino da América* em 1728, contando as aventuras de um peregrino que parte pelo *sertão* brasileiro para converter ao bom caminho moral e religioso, os ambiciosos exploradores de minas, bem como outras pessoas que o peregrino ia encontrando pelo seu caminho.

[16] Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, c.1740 - Lisboa 1800), mestiço, músico, tocador e cantador de viola, compunha e acompanhava *modinhas* e *lunduns*. Foi fundador da Nova Arcádia, academia para cultivo da poesia e da oratória. Escreveu, com pseudônimo de Lereno, uma obra intitulada *Viola de Lereno*, que teve um primeiro volume publicado em 1798 e um segundo, em 1826. Segundo Antonio Candido, "seus versinhos são interessantes, pela candura e amor com que falam das coisas e sentimentos da pátria, definindo de modo explícito os traços afetivos correntemente associados ao brasileiro na psicologia popular: dengue, negaceio, quebranto, derretimento"(Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. 5.ed., Belo Horizonte/Itatiaia, São Paulo/Edusp, 1975, tomo I, p. 155). Introduziu a modinha brasileira nos salões de Lisboa, onde cantava seus versos acompanhando-os com viola.

[17] Lúcia Miguel Pereira, ob. cit., p. 20.

[18] Lúcia Miguel Pereira escreveu duas biografias: *Machado de Assis*, publicada em 1936, com várias reedições; e *A Vida de Gonçalves Dias*, publicada em 1943. Publicou também uma *História da Literatura Brasileira: Prosa de ficção, de 1870 a 1920*, em 1950.

[19] Lúcia Miguel Pereira, ob. cit., p. 22.

[20] Cf. Luiz Carlos Villalta, "O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura". *História da vida privada no Brasil*, v. 1: Cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.331-385.

[21] Cf. Luiz Carlos Villalta, ob.cit., p.351.

[22] Mary Del Priore, "Ritos da vida privada". *História da vida privada no Brasil*, v. 1: Cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 275-330.

[23] Para bibliografia referente à atividade literária de Teresa Margarida da Silva e Orta, ver: Nelly Novaes Coelho, "A imagem da mulher no século XVIII: Aventuras de Diófanes, de Teresa Margarida". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 35 ("Imagens da mulher"), jan.-dez. 1995, p. 25-36.

[24] Nasceu a 12 de outubro de 1910, no sítio Floresta, perto de Papari (estado de Alagoas). Cf. Constância Lima Duarte, *Nísia Floresta. Vida e obra*. Natal, UFRN Editora Universitária, 1995, p.16.

[25]Nísia Floresta Brasileira Augusta, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. (Tradução livre do original *Vindication of the rights of woman*, de Mary Wollstonecraft). Introdução, notas e posfácio: Constância Lima Duarte. São Paulo, Cortez, 1989.

[26] Constância Lima Duarte, "Nos primórdios do feminismo brasileiro". Em: Nísia Floresta Brasileira Augusta, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. (Tradução livre do original *Vindication*

of the rights of woman, de Mary Wollstonecraft). Introdução, notas e posfácio: Constância Lima Duarte. São Paulo, Cortez, 1989, p.107-108.

[27] Constância Lima Duarte, ob. cit., p.108.

[28] Constância Lima Duarte, ob. cit., p.121.

[29] Cf. Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes, *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro, Século XIX*. São Paulo, T. A. Queiroz editor, 1989.

[30] Nísia Floresta Brasileira Augusta, *Opúsculo Humanitário*. Introdução e notas: Peggy Sharpe-Valadares. São Paulo/Cortez, Brasília/INEP, 1989.

[31] Nísia Floresta Brasileira Augusta, ob. cit., p. 65.

[32] O ensaio "A Mulher" foi traduzido para o inglês pela filha de Nísia Floresta e publicado com o título "Woman", em Londres, em 1865, por G. Parker, Little St. Andrew Street, Upper, St. Martin Lane. (Cf. Constância Lima Duarte, "Introdução", em: Nísia Floresta Brasileira Augusta, *Cintilações de uma alma brasileira*, Trad. de Michele A Vartulli, Florianópolis, Editora Mulheres-Editora da Unisc, 1997, p. XIX.).

A Editora Mulheres, responsável por esta publicação, tem reeditado outros textos escritos por mulheres, privilegiando as escritoras brasileiras do século XIX (é o caso do romance *Lésbia*, por Maria Benedita Borman ou Délia, de 1890; e do volume *Mulheres Illustres do Brazil*, de D. Ignez Sabino, de 1899) e início do século XX (é o caso de *A Silveirinha*, romance de Júlia Lopes de Almeida, de 1914, por exemplo). A editora tem no prelo uma *Antologia de escritoras brasileiras do século XIX*, organizada por Zahidé L. Muzart. Também com esta finalidade, o Instituto Nacional do Livro iniciou em 1987 uma coleção intitulada "Resgate", que publicou, por exemplo, em co-edição com a Presença edições, *Correio da roça*, de Júlia Lopes de Almeida, romance epistolar de 1913, e *Voleta*, romance de Albertina Berta, de 1926.

[33] Ver: Constância Lima Duarte, *Nísia Floresta. Vida e Obra*. Natal, UFRN Editora Universitária, 1995.

[34] Dulcília Schroeder Buitoni, *Imprensa Feminina*. São Paulo, Ática, 1986. Cf. Dulcília Schroeder Buitoni, *Mulher de papel*. A representação da mulher pela imprensa feminina brasileira. São Paulo, Loyola, 1981.

[35] Dulcília Schroeder Buitoni, ob. cit., p. 38.

[36] June E. Hahmer, *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas (1850-1937)*. São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 35.

[37] *O Sexo Feminino* foi fundado pela professora Francisca Senhorinha da Motta Diniz, em Campanha da Princesa, em Minas Gerais. Cf. June E. Hahmer, ob. cit., p. 52.

[38] *A Mensageira*. Revista literária dedicada à mulher brazileira, Diretora: Presciliana Duarte de Almeida. Edição fac-similar. 2 v. Comentários: Zuleika Alambert. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

[39] J. Vieira de Almeida, "Chronica omnimoda". *A Mensageira*, ano I, n. 3, 15 nov. 1897, v. 1, p. 33.

[40] Maria Amália Vaz de Carvalho, "A mulher do futuro". *A Mensageira*, ano II, n. 31, 31 ago. 1899, v. II, p. 139.

[41] Maria Clara da Cunha Santos, "Carta do Rio". *A Mensageira*, ano I, n. 6, 30 dez. 1897, v. I, p. 82-83.

Irajá é bairro da cidade do Rio de Janeiro.

[42] Interessante observar a menção à então contemporânea produção literária feminina, pela referência a escritoras brasileiras sob a forma de notícias, num relato 'vivo', em tom de crônica, da vida cotidiana literária brasileira. É o caso, por exemplo, do artigo de Pelayo Serrano (Nelson Senna), "Intelectualidade feminina brasileira", publicado em: *A Mensageira*, ano I, n. 7, 15 jan. 1898, v. I, p. 103-106. As resenhas de livros escritos por mulheres e as referências a obras recebidas pela redação ajudam a compor um perfil de contexto de literatura feita por mulheres na época.

[43] Cf. Norma Telles, "Escritoras, escritas, escrituras". Em: Mary Del Priore (Org.), *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo, Contexto/Editora UNESP, 1997, p. 414. Ver também: Norma Telles, *Encantações:* Escritoras e imaginação literária no Brasil do Século XIX. São Paulo, NAT Editora, 1998.

[44] Cf. Norma Telles, "Escritoras, escritas, escrituras", em Mary Del Priore (Org.), ob. cit., p. 423.

[45] Cf. Norma Telles, ob. cit., p. 422.

[46] Cf. Norma Telles, ob. cit., p. 431-435.

[47] Para o estudo da cultura literária da belle-époque, sobretudo no que se refere à participação das mulheres nos salões literários, ver: Jeffrey D. Needell, *Belle Époque Tropical*: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Trad. Celso Nogueira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

[48] Francisca Clotilde, *A Divorciada*. Fortaleza, 1902. Dele há edição recente: Francisca Clotilde, *A Divorciada*. Romance. 2. ed. atualizada, acrescida de estudos críticos de Otacílio Colares, Angela Barros Leal, Nádia Battella Gotlib. Ceará, Terra Bárbara, 1996.

[49] É o caso do manual em que dá conselhos às noivas, publicado com o título de *O livro das noivas* em 1896.

[50] Julia Lopes de Almeida, "Cada vez que...". Em: *Eles e Elas*. 2. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1922, p. 21-28.

[51] Julia Lopes de Almeida, ob. cit., p.185.

[52] Julia Lopes de Almeida, ob. cit., p. 169.

[53] Mário de Andrade, "Mestres do Passado", em: Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro*: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, p. 259-266.

[54] Gilka Machado, "Nocturno VIII". Em: *Poesias (1915-1917)*. Rio de Janeiro, Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918, p. 13. (Esta edição reúne *Cristais Partidos* e *Estados de alma*).

[55] Uma leitura da fortuna crítica de Gilka Machado desenvolvo em: Nádia Battella Gotlib, "Com dona Gilka Machado, Eros pede a palavra. (Poesia erótica feminina brasileira nos inícios do século XX)." *Polímica:* Revista de crítica e criação. São Paulo, n. 4, 1982, p. 23-47. Ver: Sylvia Paixão, *A fala-a-menos:* A repressão do desejo na poesia feminina. Rio de Janeiro, Númen, 1991.

[56] Humberto de Campos, *Crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre, W. M. Jackson, 1945, p. 400.

[57] Monteiro Lobado, "A propósito da Exposição Malfatti". *O Estado de S. Paulo*, 20 dez. 1917. O artigo, que ficaria conhecido através de um outro título, "Paranóia ou Mistificação?", encontra-se transcrito em: Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro*. I – Antecedentes da Semana de arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, p. 52-56.

[58] Mara Lobo (Patrícia Galvão), **Parque Industrial**. São Paulo, 1933.

[59] Idem, ibidem, p. 86.

[60] Idem, ibidem, p. 38.

[61] Cf. Nádia Battella Gotlib, "A mulher artista, a mulher arteira: Pagu, ou uma certa poética política dos anos 30". Belo Horizonte, *Cadernos* do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher/ UFMG, n. 6, nov. 1988, p. 63-74.

[62] Pagu, "A Baixa da Alta". "O Homem do Povo" n. 2, 28 mar. 1931. In Augusto de Campos (Org.), ob. cit., p.82.

[63] Rachel de Queiroz, *Caminho de Pedras*. 7. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, p.45.

[64] Rachel de Queiroz, ob. cit., p. 69.

[65] Olívio Monenegro, Prefácio. In: Rachel de Queiroz, ob.cit., p.VIII.

[66] Lúcia Miguel Pereira, *Maria Luiza*. Rio de Janeiro, Schmidt, 1933.

[67] Lúcia Miguel Pereira, *Em Surdina*. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio ed., 1979.

[68] Lúcia Miguel Pereira, *Amanhecer*. Rio de Janeiro, José Olympio ed., 1938.
[69] Lúcia Miguel Pereira, *Cabra-Cega*. Rio de Janeiro, José Olympio ed., 1954.
[70] Tais propostas encontram-se desenvolvidase em: Nádia Battella Gotlib, "Nem ausência, nem desventura: ser poeta". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 53: Imagens da Mulher (Org.: Benjamin Abdala Júnior), jan.-dez.1995, p.115-122.
[71] Amadeu Amaral, "Cecília Meireles". Em: *O Elogio da Mediocridade*. São Paulo-Hucitec, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1976, p. 159-164.
[72] Mário de Andrade, "Viagem." Em: *O Empalhador de Passarinho*. 3. ed. São Paulo, Martins, 1972, p.161-164.
[73] Mário de Andrade, ob. cit., p. 163.
[74] Mário de Andrade, ob. cit., p. 164.
[75] Tal tendência anuncia-se desde seus primeiros livros publicados, *Bagagem* e *O coração disparado*, que surgiram pela Editora Nova Fronteira em 1977 e 1978, respectivamente.
[76] A tendência é patente não só nos seus poemas reunidos em, por exemplo, *A teus pés* (São Paulo, Brasiliense, 1987; esta edição traz, além dos poemas de *A teus pés*, também os poemas de *Cenas de abril*, *Correspondência completa*, *Luvas de pelica*). Aparece também em outros textos da autora, como em *Escritos da Inglaterra* (São Paulo, Brasiliense, 1988) e *Escritos no Rio* (São Paulo-Rio de Janeiro, Brasiliense-Ed. da UFRJ, 1993).
[77] Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.* (1964) 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio ed., 1974, p. 217.
[78] Clarice Lispector, *A Hora da Estrela* (1977) 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio ed., 1978.
[79] Benedito Nunes, *O drama da linguagem*: Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo, Ática, 1989.
[80] Clarice Lispector, ob. cit., p. 28.
[81] Clarice Lispector, ob. cit., p. 32.
[82] Clarice Lispector, ob. cit., p. 24.
[83] Tais escritoras têm sido privilegiadas pela crítica, ao lado de – apenas para citar alguns exemplos - Nélida Piñon, Zulmira Ribeiro Tavares, Rachel Jardim. Dentre as poetas, Hilda Hilst e Orides Fontella. E dentre as mais jovens, Ana Miranda e Marilene Felinto. Além de trabalhos acadêmicos e livros que têm como assunto a leitura analítica e crítica da obra de cada escritora, têm sido publicados volumes de ensaios e artigos referentes a várias escritoras.
[84] É o caso da editora Mulheres, dirigida por professoras de literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Algumas dessas editoras mantêm vínculo institucional e são ligadas a Universidades de âmbito federal ou estadual; outras, são empresas particulares.
[85] Também com o objetivo de incentivar e divulgar pesquisas em torno da 'mulher', tem fundamental importância o trabalho desenvolvido pela Fundação Carlos Chagas, com projetos implementados desde o final da década de 70: o primeiro "Projeto Mulher" da Fundação Carlos Chagas, subvencionado pela Fundação Ford, é de 1976; desde 1978 a Fundação vem mantendo concursos para dotação de pesquisa sobre a mulher brasileira e publicando os resultados. Neste sentido, é pioneira a publicação de *Mulher Brasileira: Bibliografia Anotada*, em dois volumes, em São Paulo, pela Fundação Carlos Chagas e editora Brasiliense: o primeiro volume, com dados bibliográficos referentes à produção da mulher nas áreas de História, Família, grupos Étnicos e Feminismo, em 1989; o segundo, com dados referentes às de Trabalho, Direito, Educação, Artes e Meios de Comunicação, em 1981. Os demais resultados de pesquisas dos concursos vêm sendo sistematicamente publicados pela Fundação.
[86] É o caso, por exemplo, da reedição do romance *D. Narcisa de Villar*: Legenda do tempo colonial, de 1859, escrito por Ana Luísa de Azevedo Castro, organizado por Zahidé L. Muzart (Florianópolis, Editora Mulheres, 1990).
[87] É o caso, por exemplo, do volume organizado por Luzilá Gonçalves Ferreira, *Em busca de Thargélia*: Poesias escritas por mulheres em Pernambuco no segundo oitocentismo (1870-

1920), tomo I (Recife, FUNDARPE, 1991). Algumas dessas pesquisas têm site na internet, como a que enfoca as "escritoras cariocas": nielm@openlink.com.br

[88] É o caso de, por exemplo, *A Mensageira*: Revista literária dedicada à mulher brasileira, publicada em São Paulo de 1897 a 1900 (ob. cit.).

[89] Eis alguns exemplos de revistas que vêm sendo examinadas: *A Violeta* (Yasmin Jamil Nadaf, *Sob o signo de uma flor*: Estudo da revista *A Violeta*, publicação do Grêmio Literário Júlia Lopes, 1916-1950. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1993); *Única* (por Sylvia Perlingeiro Paixão, "Mulheres em revista: a participação feminina no projeto modernista do Rio de Janeiro nos anos 20", em: Susana Bornéo Funck (Org.), *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)-Pós-Graduação em Inglês, 1994, p. 421-440); *Walkyrias* (Ana Arruda Callado, "Uma Walkyria entra em cena em 1934". *Estudos Feministas*: CIEC-ECO-UFRJ, v. 2, n. 2, 1994, p. 345-355).

[90] É o caso, por exemplo, de: Maria José Motta Viana, *Do sótão à vitrine*: Memórias de mulheres. Belo Horizonte, editora UFMG, 1995.

[91] Heloísa Buarque de Hollanda e Lúcia N. Araújo, *Ensaístas Brasileiras*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

[92] Entre publicações de caráter acadêmico sobre o assunto, discutindo as diferentes vertentes teóricas e com análise de textos de diferentes escritoras, cito, dentre várias, como exemplo, a revista *Gragoatá*: Revista do Instituto de Letras, em número especial sobre "Figurações do gênero e da identidade": UFF, Niterói (RJ), n. 3, 2. semestre de 1997.

[93] Desde 1987, ano em que foi fundado o GT A mulher na literatura, filiado a ANPOLL, já foram publicados sete Boletins que trazem informações a respeito de tais pesquisas, com resumos de textos e textos na íntegra apresentados nos Encontros do GT. Também os grupos responsáveis pelos Seminários têm publicado os trabalhos apresentados nos vários eventos. A título de exemplo, cito uma das primeiras publicações: o volume organizado, entre outras, por Rita Terezinha Schmidt: *Organon*, n. 16, UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)-Instituto de Letras, 1989.

[94] Heloisa Buarque de Hollanda, "A historiografia feminista: algumas questões de fundo". Em: Susana Bornéo Funck (Org.), *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)-Pós-Graduação em Inglês, 1994, p. 453-463. (Republicado, com algumas modificações, com o título "Mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem", em: *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Tempos, 1991, p. 54-92.) Problematizando a questão mais geral da crítica feminista, da mesma autora é o texto "Introdução: Feminismo em tempos modernos", em: Heloisa Buarque de Hollanda (Org.), *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 7-19. E também: Maria Odila Leite da Silva Dias, "Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças". *Estudos Feministas*, CIEC-ECO-UFRJ, v. 2., n. 2, 1994, p. 373-382.

[95] Tais temas figuram no programa para o VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura, a ser realizado em Salvador, na Universidade Federal da Bahia, em setembro de 1999.

[96] A implementação e a consolidação de tais estudos no Brasil, em âmbito interdisciplinar, incluindo não só as várias sub-áreas dos estudos literários, mas as das ciências humanas em geral, ligadas a estudos de gênero, podem ser examinadas a partir dos 13 volumes já publicados da revista *Estudos Feministas* (Rio de Janeiro, CIEC-ECO-UFRJ, no momento: Rio de Janeiro, IFCS-UFRJ). A revista traz, desde 1992, artigos e ensaios, encartes em inglês, resenhas de livros nacionais e estrangeiros e informações sobre cursos, núcleos de estudos, eventos e publicações, no Brasil e no exterior.

[97] Ver: Yasmin Jamil Nadaf (org.), *Catálogo de títulos sobre a mulher*. Cuiabá (MT), UFMT, 1997, 2 v.; Cristina Bruschini, Danielle Ardaillon e Sandra G. Unbehaum, *Tesauro para estudos de gênero e sobre mulheres*. São Paulo, Fundação Carlos Chagas e Editora 34, 1998.

ADÉLIA Y CARILDA CANTAN A SÍ MISMAS

Aimée G. Bolaños (FURG)

Mujeres de palabras

Adélia Prado (Brasil, 1935) y Carilda Oliver Labra (Cuba, 1922) se distinguen por la autenticidad cultural de su arte poético, muy evidente en el discurso autorreferencial. En verdad no es posible separar su obra de la personalidad creadora y, sobre todo, de la imagen autoral. Cabe preguntarse si acaso sus textos no se han alimentado con voracidad de la institución literaria llamada Autor. O si, por el contrario, la literatura, cual Saturno, las ha devorado como Autoras, incorporándolas plenamente a la ficción, sin duda más refinada y compleja en la medida en que el mundo de la referencia, en este caso la propia escritora, se exhibe de modo desafiante, pero también de afirmación creadora, para participar con rango protagónico en el fino tejido autorreflexivo de este tipo de poesía.

Aunque sabemos que quien habla no es quien escribe, y que quien escribe no es quien existe, nosotros, lectores, no podemos escapar al juego de espejos. Más bien me inclino a pensar que la escritura/lectura se fundamenta en esos reflejos especulares. En tal sentido particularmente sugestiva resulta la afirmación de Rosario Castellanos: "Cuando una mujer latinoamericana toma entre sus manos la literatura lo hace con el mismo gesto y con la misma intención con que toma un espejo: para contemplar su imagen." (1997, p. 140)

Así, con sus riquísimos movimientos de ausencias y presencias, persiguiendo y construyendo identidades que sustancialmente atañen a las estrategias textuales, estas *mujeres de palabras* con sus poéticas tan personales son parte de tendencias artísticas distintivas del sujeto ficcional de la alta modernidad que, al decir de Foucault, está obligado a crearse a sí mismo, no es aquel que se descubre, sino aquel que se busca a sí mismo.

Imposible aludir a esta visión exteriorizadora del yo sin remitirnos a la presencia fecundante de la tradición romántica, aunque resulte difícil dejar a un lado las prácticas epigonales que marcaron el agotamiento de una retórica y trivializaron su manera de ver el mundo. Más bien me gustaría rescatar ese *pathos* romántico que creo sentir en las palabras de Nicole Brossard cuando dice:

> *não posso me impedir de pensar que escrever é, por definição, estar em outro lugar (estar na lua, nas nuvens), estar entre "de onde parti" y "lá onde ainda não chequei". Neste entre-dois, escuto*

> *atentamente, flutuo entre as imagens, reflito e depois permito-me delirar em alto e bom som sobre o sentido da vida.* (2001, p. 22)

En ese cronotopo dinámico, definido en términos de trayectoria de vida, y en esa visión fluctuante y fluyente de la personalidad, donde coexisten los tiempos de la memoria ficticia y la imaginación liberada, tiene lugar una meditación artística altamente contradictoria a partir de una experiencia personal confesa que se sitúa en primer plano.

Por otra parte, y no tangencialmente, el motivo del retrato y el autorretrato, alcanza en nuestras letras una notable continuidad, de significativo origen barroco (Minas Gerais, y Cuba sugestivas en este contexto), tradición en la que destacaría a sor Juana Inés de la Cruz, que contrapone la fijeza y el primor de la imagen con la naturaleza efímera de la vida, tematizando la compleja relación de imagen y realidad, sobre todo, la condición en esencia ambigua del retrato de aparente objetividad visual.

Sin duda, todo ello concierne a Carilda y Adélia quienes encuentran singulares caminos expresivos dentro de constantes creativas latinoamericanas al proponer sus imágenes multifacetadas, *desdobráveis*[1], de las mujeres-artistas[2] que ellas imaginan ser, inventando posibilidades, cuando al autorretratarse se buscan de forma explícita, tratando de llegar lo más cerca de sí, es decir, llevando el *yo* hacia sí mismas a través de fecundas metamorfosis que no contradicen el principio de autofidelidad. Así dan forma a textos de rica tesitura, emblemáticos e iluminadores de la obra poética en su conjunto, por tanto capaces de generar una cadena hipertextual que se expande e influye en todo el orden discursivo, aunque a través de delicados matices, presuposiciones, sugerencias, relaciones implícitas.

Como comparto el criterio de que *Ler textos de mulheres conscientes e lúcidas é como carregar todas as liberações* (Brossard, 2002, p.35), a continuación leo textos de Adélia y Carilda preguntándome cómo cantan a sí mismas.

Imágenes desacralizantes y de fundación

Adélia Prado se autocaracteriza y nombra en *Grande Desejo*[3]*:*

> *Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornelia*
> *Sou uma mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.*
> *Faço comida e como.*
> *Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro*
> *e atiro os restos.*
> *Quando dói, grito ai,*
> *Quando e bom, fico bruta,*
> *As sensibilidades sem governo.*

En *Cuento*[4] Carilda Oliver Labra se presenta al iniciar el poema:

Yo era débil,
rubia, poetisa, bien casada.
Tenía deudas
y una salud de panetela blanca.

Coincidentemente las dos abren con una imagen desacralizadora, más explícita en Adélia, puesto que Carilda opta por la ironía paródica. De esa manera, directa u oblicua, los primeros trazos del retrato atacan y desestabilizan la idea romántico-sublime de la mujer que escribe, una de las tantas falsas identidades del discurso patriarcal, pero reproduciéndolo de manera paródica o por sugerencia analógica en lo que, tomando el término de Barbara Havencroft (2002, p.156), constituye una reenunciación crítica de fuertes efectos perlocutorios.

Não sou y *yo era* apuntan hacia una imagen propia o impuesta que funciona analógicamente por contraste. La autocaracterización insiste en las negaciones:

Yo me empeñaba en sembrar algo en el patio:
tus gatos lo orinaban[...]
Yo era un clavel podrido de repente
un canario botado.

Después de abocetar una historia personal con el tono del cuento intrascendente, pero marcando las ausencias, se encuentra una especie de epifanía:

Ahora no pueden asustarme con los truenos
porque la luz me alza.
Ahora no pueden confundirme con un libro
Soy la palabra recobrada.

Adélia Prado se define en sus presencias, si bien intangibles:

Mas tenho meus prantos
claridades atrás de meu estômago humilde
e fortíssima voz para cânticos de festa:
Quando escrever o livro con o meu nome
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápida, a um descampado,
para chorar, chorar, e chorar,
requintada e esquisita como uma dama.

Ahora las notas, para cerrar, son de ironía desconstructiva, será una *requintada* y *esquisita* dama. Experimenta prospectivamente una metamorfosis, y en esa nueva condición escritural, se resiste a las sacralizaciones. Los nombres en el libro -en *Fluência* ha dicho: *Eu fiz um*

livro, mas oh meu Deus,/ não perdi a poesia-, y en especial su nombre, dejarán un testimonio de duelo, lo que no impide al yo lírico parodiar los rituales de la convención literaria como figura de una elegía sentimental. Carilda, por su parte, termina el "cuento", con una violencia verbal y una actitud tan irreverente que cierra el paso a cualquier consagración canónica:

> ¡*Ríanse,*
> *agujas que en mi carne se desmandan;*
> *ríanse,*
> *arañas que me tejen la mortaja;*
> *ríanse,*
> *que a mí también, carajo, me da gracia!*

Con particular énfasis se manifiestan en estos textos los juegos de alternancias de los diversos registros con marcas de coloquialismo muy productivas estéticamente, tanto en Adélia como en Carilda, que se cantan en la desnudez de su condición de mujeres comunes. Y como con agudeza apunta Nea de Castro, es precisamente el cotidiano *garantia dessa subversão* (2001, p. 296). Investidas de aquella terrenalidad que se funda en las palabras, se retratan a partir de representaciones icónicas que también funcionan como metáforas, metonimias, hipérboles, símbolos, singularmente expresivos, como en Adélia *a fome*, en Carilda su belleza equívoca, los gatos (acaso una nueva y eterna *Aura*), a través de instantes de vida especialmente fecundos, a menudo simulando el habla de todos los días, de estar en casa.

En una escala de la cotidianidad recobrada, pero a la vez sin límites, desaforadas, voraces de la palabra y la vida, estas mujeres-artistas inventan sus biografemas, quiero decir, utilizando el concepto barthesiano, esas inflexiones autobiográficas de notable movilidad y naturaleza proliferante, diferida, dispersiva. Como un haz de reflejos invertidos se proyectan, rehaciéndose en la escritura, y ciertamente no de manera unívoca, centrada. Y puesto que los espacios sacralizados han sido instituidos por lógicas cultural patriarcales discriminatorias, a veces ferozmente excluyentes, concebirán también heterotopías, dando forma a nuevos espacios vitales, estéticos y de creación.

Dentro de este espíritu desacralizador que es, a la par, fundacional, la tematización de la experiencia erótica resulta reveladora por su poder caracterizador. El retrato de la dimensión erótica genera textos de eficaces estrategias contradiscursivas, capaces de subvertir topos comunes de la historia de la poesía, sobre todo del romanticismo. Así Adélia Prado en *Lembranças de maio* dice "lo que no debería decir": *Meu coração bate desamparado/ onde minhas pernas se juntam*, y a partir de esa asociación provocante

configura al sujeto de la enunciación en una explícita topografía del deseo. Valdría la pena recordar, al respecto, que Carilda titula su primer libro *Al sur de mi garganta,* quién sabe si ambas precursoras de un tipo de discurso de exploración de la corporalidad de marcada presencia en la literatura contemporánea occidental y cuyo prototipo más exitoso pudiera ser hoy *Monólogos de la vagina.*

Al configurarse em *Fibrilações* como un sujeto lírico erotizado que vive una totalizante experiencia sensual:

Tanto faz
funeral ou festim
tudo é desejo
o que percute em mim.

Adélia Prado se está moviendo, a su manera neobarroca, dentro de una tradición en la cual el erotismo, no solo omnipresente, sino también omnívoro, llega a asociarse al culto católico y su peculiar tipo de religiosidad, aunque invirtiendo los términos de la relación tropológica: mientras en la poesía mística de los Siglos de Oro la dimensión trascendente es aludida por imágenes de la sexualidad, en Adélia la sexualidad, con su imaginería erótica, genera y contiene la espiritualidad trascendente. Así el ser erótico pudiera encontrarse en numerosos poemas, donde el oxímoron de la carnalidad espiritual domina. *Minhas fantasias eróticas, sei agora/ eram fantasias do céu,* dirá en *Trottoir*, apuntando hacia una compleja práctica erótica de adoración y antropofagia, tanto humana como divina, que se traduce en imágenes abiertas de proliferante ambigüedad, como las de *Adoração noturna*:

vossos pés me ocupam, vossos dedos
cuja perfeição esgota a eternidade.
Quem mais adora quando me arrebatas?
[...]
Necessária como Deus,
coberta de meus pecados, resplandeço.

Nem um verso em dezembro se proyecta a esa escala de significación con su cierre de poema de notable efecto estético y compleja dimensión conceptual, donde se unen eros, *poiesis* y misticismo en una imagen de matizadas significaciones ónticas:

Minha alma quer copular.
Os magos passam de jato, a estrela se esconde,
Chove torrencialmente no Brasil.

La fuerza vital que se manifiesta, sobre todo, antitética y paradojalmente en los textos de Carilda, como incontrolable y a la par afirmadora, alcanza

también en el erotismo un punto alto, generalmente tratado de manera más bien efectista por la crítica y sobrevalorado en la construcción del mito de su personalidad[5]. Dueña de los juegos del lenguaje que la poética del barroco tan ricamente inaugurara, y aludiendo a retratos trastocados, en *Guárdame el tiempo*, construye una imagen de total completamiento y fusión del par erótico:

Pues me han salido en la cara tus ojos
y a ti en el rostro mi boca
y no sé cuando te miro si eres tú quien me mira
ni cuando tú me besas
si soy yo quien te está besando.

De intensa manera también ha compuesto el soneto *Te mando ahora a que lo olvides todo*, erotizando cada parte del ser: seno, muslo, cintura, gestos del viaje al amor, el nombre pequeño de los rituales eróticos. *En vez de lágrima*, explora otras posibilidades de las memorias del cuerpo erótico al concebirse como elegía y réquiem cargado de creciente tono trágico, en el cual el nombre -explícitamente referencial- cobra valores inusitados, se torna ritual:

Hugo Ania Mercier: yo te quería.
A tu cuerpo de hombre agonizante
que irradiaba dolor como un diamante
a tu paso que insiste todavía,

La mujer arrasada a quien se le ha perdido un hombre, la mujer desordenada del tan citado *Me desordeno, amor, me desordeno*, posiblemente una de las exaltaciones más jubilosa de la sensualidad femenina, al estilo sáfico, como puro juego y sexo liberado, la mujer casi vulgar que en *Discurso de Eva* se fija en el gesto universal de ofrecer la manzana, si bien más poderosa que suplicante, es también aquella que rinde un impar tributo enamorado a todos los hombres que *siendo lo bendito*, le sirvieron de verano.

Como generaliza Louise Dupré *Os tempos, mudaram, e o feminino não é mais pensado como diferença absoluta* [...] *Estamos realmente no terceiro momento do feminismo: há encontro, contaminação entre os mundos do masculino e do feminino.* (2002, p. 1001-102) Tal criterio resulta valioso para pensar el mundo poético-erótico tanto de Adélia como de Carilda, por las visiones de comunión y completamiento en la vivencia del erotismo; pero sin olvidar también, como precisa Márgara Russotto, que las prácticas discursivas de las mujeres no pueden reducirse a esquemas fijos, no solo por sus contextos multideterminados, *sino también debido a la naturaleza plural y dinámica del discurso literario que deshace el sueño de las filiaciones directas, influencias manifiestas o coherencias grupales* (1994, p. 809).

Imágenes de la mujer que escribe

En verdad la desacralización nos permite vislumbrar que esta mujer artista, la mujer que escribe es tal en la medida que se despoja del fetichismo, de las actitudes estereotipadas y los clichés lingüísticos y culturales que le han sido atribuidos. No es un objeto o artificio, es un personaje que se redimensiona en la escritura, sustentada por una actitud vital que está siendo construida a partir de rastros. Con la palabra poética renacen en un proceso abierto, gradual. Pero, a la vez, se rehacen en el contradiscurso de la subversión. Y todo ello tiende a expresarse en una poética que de modo orgánico se fundamenta en la pluridiscursividad y en la condición autorreflexiva.

Com licença poética, uno de los metapoemas más elocuentes de la poesía latinoamericana contemporánea, dialoga, como se sabe, con el *Poema das sete faces* de Carlos Drumond de Andrade. En un juego extremadamente delicado de subversión y confirmación, poniendo en el centro de estas fuerzas confrontadas su figura autoral, Adélia modela la enunciación:

> *Quando nasci um anjo esbelto,*
> *desses que tocam trombeta, anunciou:*
> *vai carregar bandeira.*
> *cargo muito pesado pra mulher,*
> *[...]*
> *Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.*
> *Inauguro linhagens, fundo reinos*
> *[...]*
> *Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.*
> *Mulher é desdobrável. Eu sou.*

Entre las tantas significaciones del texto, que no pretendo comentar respetando el lugar que ha ocupado en el estudio de la obra de Adélia Prado, salta a la vista la profunda interrelación entre existencia y poética; entre las diversas series de la historia -personal, familiar, literaria- y el ejercicio poético; entre Autora y sujeto femenino poético. Esa mujer desacralizada que no siente miedo del lugar común (*acho o Rio de Janeiro uma beleza e/ ora sim, ora não, creio em parto sem dor*), acaso la prueba más dura para quien intenta legitimarse como poeta, se retrata como alguien que no precisa mentir, que escribe lo que siente. Se sabe depositaria de una tarea trascendente y va a cargar esa bandera. Su ángel es esbelto, no el *torto* de Drumond. Con un júbilo profundo inaugura linajes y funda reinos. Su don es crear a través de las palabras. Crearse también a sí misma. Con la poesía

se funda, emerge, pero en la totalidad contradictoria de sus significados como mujer y persona. No será coja, de nuevo los ecos drumonianos, su fuerza y razón de ser, tanto humana como poética, viene de la condición culturalmente asumida de *mulher desdobrável.* Su *Eu sou* ahora se une al *Não sou.* Pero sin caer en las trampas fáciles del binarismo metafísico. El sujeto de la enunciación, la Autora en el juego de la ficción, nosotras lectoras, somos interminables, multifacetadas, indefinibles en términos logocéntricos, tal vez solo nombrables en esa multiplicidad contradictoria y fluencia. Con su humanismo antiespeculativo, Adélia Prado, como ha sido menester en la historia de la poesía, está pensando por imágenes lo femenino, a la par que encara un movimiento autocompresivo, intentando conocerse en su condición y oficio creativos. De este modo subvierte cualquier tipo de esencialismo al imaginarse desde su individualidad irrepetible, pero también genérica, en el seno de una praxis poética, sociocultural en su más vasto sentido, historizadas las constantes universales. Por tanto, una interpretación conclusiva de esta imagen correría el riesgo del reduccionismo, considerando la tremenda carga vivencial y de pensamiento que la sostiene. La poesía ha creado una categoría de máxima generalidad en la que podemos pensarnos, en la que podemos seguir adelante con la escritura, tal como paradigmática muestra la Autora en su caso.

Carilda Oliver Labra en *Una mujer escribe este poema* se retrata en el acto de escribir el poema, cuya composición tematiza o, si se quiere, cuyo tema condiciona su estructuración metatextual y metaliteraria. También aparecen dos polos que se presuponen en el texto: mujer y poema, para formar una unidad contradictoria, que transparenta el caótico mundo de la referencia, intentado la palabra poética nombrarlo explícitamente. Por esta vía el poema se desborda, rebasa las márgenes de lo que convencionalmente llamamos textualidad:

Una mujer escribe este poema
donde puede
cualquier hora de un día que no importa
en el siglo de la avitaminosis
y la cosmonáutica
tristeza deseo no sabe qué

Con secuencias de asociaciones insólitas y automatismos de clara ascendencia surrealista, retomando el tiempo despedazado que Virginia Wolf y la nueva novela desarrollara, matizado de notas coloquialistas posvanguardistas y explícitos tópicos neorománticos, se va construyendo una enunciación que al simular el momento de la escritura como registro y

testimonio, privilegia la heterogeneidad, y consecuentemente su montaje, para exhibir la pluralidad de motivaciones:

no hay tiempo para la poesía
de veras que los frijoles se han demorado en hervir
te juro que mañana presentaré el divorcio
una mujer escribe este poema
cómo hay fantasmas en mi pecho
entablillé una rama a la areca que está triste
mamá tú no sabes la falta que me haces
si suena la alarma aérea
recojan a los niños que duermen en la cuna
voy a guardar el retrato del Che
como calló el canario traje el tenor a la casa
una mujer escribe este poema

La enumeración caótica, que también acoge el *leitmotiv* de *una mujer escribe este poema*, va ofreciendo un conjunto de atributos y perfilando la situación del discurso no solo muy vinculada a una poética inclusiva, en la que todo sentimiento, estímulo interno o externo, concepto, idea puede ser materia de la poesía, sino también con una práctica de la repetición crítica de fuerte potencial libertario. La figura de la mujer, enunciada genéricamente sin perjuicio de su singularidad, se irá formando de modo progresivo en y por la escritura. Solo en ella, en su capacidad para nominar de manera repetitiva, asociativa, inclusiva, transgresora, rompiendo fronteras y límites convencionales, el sujeto de la enunciación se instaura. Esa mujer cargada de *ultimatums/ de pólvora/ de rimel*, que experimenta el fuego cruzado del amor y de la historia, asumiendo la cotidianidad irrelevante, incluido su lado *kitsch,* y el más trascendente de los tiempos del vivir, existiendo y hablando, transida de tiempos, está *jugando a no perder la luz en el último tute* y quién sabe si por eso, todo lo demás, y aun lo innobrable, escribe el poema.

Imágenes de la mujer artista en sus contextos

En esa intimidad de la escritura como un diálogo ininterrumpido entre la Autora y la poesía, un elemento caracterizador del autorretrato de no menor importancia se encuentra en la plurisignificación de la vivencia identidaria referida a la historia personal, familiar y genérica, incluyendo sus ricos y diferenciados contextos, sobre todo los de nación y nacionalidad. El biografema abarca experiencias de pertenencia/ausencia que nominan el entorno natural, la casa, la ciudad, una historia literaria y social, la nación dolorosa, la nacionalidad problemática y jubilosa, todo ello en una profun-

da relación activa con el registro del yo autoral, pudiera decirse como instancia de performatividad de la visión autobiográfica ficcional.

En el texto homónimo *Carilda*, la Autora se retrata en la casa, motivo que en su obra habrá de cobrar relevancia mítico-simbólica, vinculándola a una línea temática de la poesía cubana[6], en la cual *Últimos días de una casa* de Dulce María Loynaz marca un punto memorable. *La casa* se compone por imágenes subrepuestas de modo que es la de la muerte (*La casa está gris, cerrada/ como una muerta esperando/ que el féretro sea blando)*, pero puede ser también la del sueño, creándose un entre-dos imaginal, un tercer lugar de la restauración y el deseo:

Y allí me quedo y la cuido
De huracanes y dolores:
Sueño que le planto flores
[...]
Y sueño que Dios promete
regalarme este juguete
para soñar lo que sueño.

En *Sonetos a mi padre* la imagen de la casa es indestructible, perdura en el orden del deseo, constituye un punto nodal de identidad. Especialmente en este texto focaliza su dirección, que habrá de devenir ícono metafórico y mito, de notable persistencia caracterizadora en la trayectoria poética de la Autora :

Porque quiero beber el desayuno
con mi padre, mi sabio, mi mendigo,
En Calzada de Tirry ochenta y uno.

Unida a vivencias de ausencia y duelo también aparece en Adélia Prado. En *Chorinho doce*, el sujeto de la enunciación dice remedando cierto tono de la música popular tradicional y, a la par, la inflexión inocente, leve, de la voz infantil:

Eu já tive e perdi uma casa,
um jardim,
uma soleira,
uma porta,
um caixão de janela com um perfil.

Quando a vida dá folga, renace el deseo y el intento de restauración, pero *Tudo impossível,/ tudo de outro dono,/ tudo de tempo e vento*, de modo que el poema se resuelve en el choque del tono menor *doce* del *chorinho* y la constancia temporal de las pérdidas irremediables. La casa representativa de la parábola de la vida, se torna metáfora en cuya sencillez primordial reposan diversos significados. Unida con frecuencia a este motivo, la familia, gran

centro matricial del orden simbólico, es también filtrada por la memoria inventiva, ficcional. Aparece así en un tipo de poema de deslizamientos temporales, acaso uno de los bellos el que encontraremos en *Epifania,* en este caso entrelazado a la reflexión metalingüística de tan fuerte presencia en el discurso adeliano:

De repente acontece o tempo se mostrando,
espesso como antes se podia fendê-lo aos oito anos.
[...]
"O café está pronto".
Aí, então, o gerúndio se recolhe
E você recomeça a existir.

Este tiempo que fluye intensa y libremente se convierte en la piedra de toque de la composición, acoge en su centro otras imágenes posibles del yo autoral, reconfigurando otro ilustre motivo de la literatura: el retrato de la poeta niña o adolescente, que despierta al amor y la escritura, bajo los dioses tutelares del panteón filial, tal como se aprecia en *A poesía*:

[...] O meu pai, o que me davas, então?
Comida que mata a fome e mais outras fomes traz?
Eu faço versos de ingrato ritmo.
Se os ouvisses por certo me dirias com estranheza e amor:
"Isso, Delão, isso!" [...]

Duas horas da tarde no Brasil de inequívocas marcas temporales y espaciales, crea un tercer lugar, fundado en la heterotopía poética. Se inicia con una proclamación amorosa autocaracterizadora en una dimensión esencial de la subjetividad, a la par, de nítidos marcas contextuales: *Tanto quanto a vida amo este calor/ esta claridade metafísica.* Un poco más adelante retoma la idea para conformarla por variaciones:

O europeu diz-se aturdido com o desperdício do sol.
Obrigada, respondo, com vergonha de carnaval
de batuques, de meus quadris excessivos.
Jesús é búlgaro? Afegão? Holandês da colônia?
Brasileiro não é. Estranhíssimo sim,
com seu corpo desnudo e perfurado,
mendigando carinho, igual ao me

Esta nacionalidad irreductible a fórmulas patrióticas, asociativa, desmitificante, compleja, asumida con todas sus consecuencias poéticas, está atravesada también por la duda metafísica: *De novo quero rezar para no ficar estrangeira.* Pero la extranjería, la otredad, tampoco es unívoca. Tal parece que va, poco a poco, abriendo sus significados hasta abarcar los estratos más profundos de un sujeto que se interroga en un efectivo paralelismo

difrásico de angustia existencial y trascendentalismo: *Dizei-me quem sois Vós e quem sou eu/ Dizei-me quem sois Vós e quem sou eu.* Osténsiblemente los conceptos son integrados con predominio de lo emocional, privilegiándose las ausencias, en un discurso fuertemente semiotizado, de sentido diferido, para algunos típico de la escritura femenina de la alta modernidad.

En *Madre mía que estás en una carta,* Carilda reelabora un conflicto que ha estado presente en la poesía cubana del destierro o de la errancia y es, a la par, altamente representativo de la vida sociocultural cubana contemporánea. Con las notas distintivas de la poesía nativista, y un imaginario personal que acude a tópicos de la infancia y la historia familiar, incluyendo además un mínimo autorretrato (*ahora sigo siendo libre,/ y como siempre pobre, enferma,/ atolondrada,*) madre y patria cimientan el poema, pero en una extrema tensión dramática (*Yo te dije que no, pero era Cuba*) :

Madre mía que estás tan lejos, harta
de la nieve y la bruma, espera que entro
a ponerte a vivir con el sol dentro.
madre mía que estás en una carta.

Carilda canta a su casa, a la ciudad de Matanzas, a sus parques, ríos y mar, a la ceiba, al padre muerto, a la madre que ya no está en el territorio insular, llamándolos por sus nombres, instaurándolos en su corporeidad, como sujetos o espacios de la historia, proclamadamente referenciales. La imagen de Cuba los incluye y trasciende como ocurre en *La tierra*, poema concebido con un original movimiento espacial que en la significación literal y simbólica de los viajes familiares nombra los ricos procesos de transculturación y la diáspora, a la vez que nomina los espacios interiores de una condición histórica y cultural, lúcidamente vivida por el sujeto autoral:

Cuando vino mi abuela
trajo un poco de tierra española
cuando se fue mi madre
llevó un poco de tierra cubana.
yo no guardaré conmigo ningún poco de patria:
la quiero toda
sobre mi tumba

Más allá de lo que los guardianes o libertadores patriarcales le han permitido, estas artistas escapan a cualquier tipo de definición restrictiva. Al desplegar una multifacética escritura de renominación de antiguos temas de la poesía, que también se refiere a la propia tradición del discurso femenino, inauguran linajes, crean su propia genealogía. Ni puramente autotélico, ni dominantemente narcisista, su tendencia al autosondaje es

liberadora, parece integrarlas a sus contextos en una relación de mayor reflexión y, por tanto, conscientemente activa. Como creadoras toman consigo el mundo, no solo están en él, sino de cierto modo lo contienen con sus contradicciones posibles. A la par, ese yo lírico de la enunciación cuyo referente marcado ha sido la propia Autora, deviene una metáfora de notable poder proliferante que llega a instaurar una nueva imagen poética, también mítica, de la Autora como figura y cifra del mundo de la ficción.

Con la fuerza de su poesía, Adélia y Carilda persiguen identidades conjeturales, emprenden la búsqueda ontológica, epistemológica y estética en un doble movimiento: hacia adentro y en sus contextos, privilegiando la esfera de la creación artística al convertir la escritura y su poética en principal atributo fundante. Problematizándose continuamente, preguntándose quién soy y cómo conocerme, muy lejos de respuestas ontoteleológicas, conclusivas, sus textos nos enfrentan a la fluencia contradictoria del ser que, a la vez que intenta constituirse y conocerse, actúa sobre la propia vida y en la historia. Siendo imposible separar la condición humana de la creativa, los sujetos ficcionales que se construyen culturalmente como mujeres y artistas en los textos autorreferentes de Carilda y Adélia, funden de modo natural las imágenes autorales con aquellas que instauran la voz y el tono, que hablan poéticamente y dan forma y son formadas en la escritura, para crear un tipo de textura que teje con los hilos de la vida.

Jorge Luis Borges, uno de los grandes maestros del arte de la ficcionalización, ha practicado y conceptualizado de manera magistral esta poética autorreflexiva de la instancia autoral. Cito sus palabras para terminar, retomando el título y acaso el espíritu de estas páginas:

> Ahora, cuando he vuelto a leer a Walt Whitman y también algunas biografías suyas, supongo que quizás cuando Walt Whitman leía sus *Hojas de hierba* se decía a sí mismo: "Ah, si yo fuera Walt Whitman, un cosmos, el hijo de Manhattan!". Porque indudablemente extrajo a "Walt Whitman" de sí mismo: una especie de proyección fantástica. *(2000, p.126)*

BIBLIOGRAFIA

BARQUET, Jesús J., 1999, *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caufield*, La Habana, Unión.

BORGES, Jorge Luis, 2000, *Arte poética*, Barcelona, Crítica.

BROSSARD, Nicole, 2001, "Vinte páginas entrecortadas de silêncio", en Jacques Hanciau, Eliane T. A. Campello, Eloína Pratti dos Santos (org.) *A voz da crítica canadiense no femenino*, Rio Grande, Furg, pp. 19-40.

CAMPELLO, Eliane T. A, 2000, *Trans/versões do* Künstlerroman *de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela,* Porto Alegre, UFRGS [tesis de doctorado inédita].

CASTELLANOS, Rosario, 1997, *Mujer que sabe latín...*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

CASTRO, Nea de, 2001, "A fome plural de Adélia Prado", *Revista Anpoll*, no.10, jan./jun., pp. 293-309, 2001.

DUPRÉ, Louise, 2001, "Desdobrar o tempo: memória e temporalidad em *Le promeneuse et l'oiseu* e *Ce fauve, le Bonheur*, de Denise Desautels", en Jacques Hanciau, Eliane T. A. Campello, Eloína Pratti dos Santos (org.) *A voz da crítica canadiense no femenino*, Rio Grande, Furg, pp. 79-102.

FOUCAULT, Michel, 1992, *O que e um autor*, Lisboa, Vega, Passagens.

HAVERCROFT, Bárbara, 2001, "Quando escrever é agir: estratégias narrativas de agentividade feminista en Jornal pour mémoire, de France Théoret", en Jacques Hanciau, Eliane T. A. Campello, Eloína Pratti dos Santos (org.) *A voz da crítica canadiense no femenino*, Rio Grande, Furg, pp. 147-179.

OLIVER Labra, Carilda, 1992, *Antología poética*, prol. Marilyn Bobes, La Habana, Letras Cubanas.

PRADO, Adélia, 1999, *Poesia reunida*, São Paulo, Siciliano.

RUSSOTTO, Márgara, 1994, "Punta y pomo: la voz femenina en la poesia latinoamericana", en Ana Pizarro (org.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2 Emancipação do discurso, São Paulo, Memorial da América Latina.

NOTAS

[1] De modo deliberado uso la palabra en portugués, no solo como reconocimiento a la poética adeliana, sino también atendiendo los matices semánticos que en portugués y español marcan algunas diferencias.

[2] Particularmente valiosa en este tema es la tesis de doctorado *Trans/versões do* Künstlerroman *de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela* de Eliane T. A.. Campello, Porto Alegre: UFRGS, 2000 [inédita], de la cual me reconozco deudora para la elaboración de este trabajo.

[3] Todas las citas se refieren a la misma edición: *Poesía reunida*, São Paulo, Siciliano, 1999.

[4] Todas las citas se refieren a la misma edición: *Antología poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1992.

[5] Con argumentos difíciles de suscribir, Marilyn Bobes se sitúa en el otro extremo cuando afirma: *Solo a consecuencia de una distorsión, Carilda Oliver Labra pudiera ser considerada una "poetisa erótica". No hay que dejarse confundir por ciertos desórdenes juveniles donde hay menos hedonismo que violencia verbal.*(1992, p. 5-6). *Ver* " Carilda y sus espejos", prólogo de *Antología poética.*

[6] Ver el aportador libro *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*, de Jesús J. Barquet, La Habana, Unión, 1999. De especial interés resulta su visión de la trayectoria de la metáfora de la casa en la poesía cubana que parte del análisis de César López (p.40-50) y toma también como referencia general *La poética del espacio* de Gastón Bachelard.

POESIA (EM TOM) MENOR: UMA POETISA PENUMBRISTA

Ana Helena Cizotto Belline (PUC-Campinas)

Faz exatamente 50 anos que dois grandes críticos brasileiros justificaram-se por escolher por objeto de estudo escritores "menores". Andrade Muricy, na introdução do *Panorama do movimento simbolista no Brasil* argumenta que é superficial a crítica de movimentos literários que não pesquisa e examina o detalhe característico e cita o célebre comparatista Paul van Tieghem, que em 1931 já afirmava a necessidade do estudo de um número imenso de autores secundários para se "acompanhar na sua verdadeira complexidade um movimento ou uma simples agitação literária."[1] E mestre Antonio Candido, para estudar Alexandre Dumas, diz:

"Lembro-me de ter lido no estudo de Tristão de Athayde sobre Afonso Arinos uma citação de Saintsbury, a propósito dos escritores menores 'que nos dão, com muito maior segurança do que os grandes, a chave de uma literatura'"[2]

Note-se que eram tempos em que o termo *cânone* dificilmente aparecia, embora naturalmente existisse o fenômeno, de acordo com outro famoso comparatista contemporâneo, Henry H. H. Remak, que situa a discussão do assunto apenas nas duas últimas décadas, dividindo a crítica atual entre pro-canonista e anti-canonista[3], incluindo-se entre os seguidores da última os que acreditam que a história da literatura é uma construção que, ao emitir julgamentos de valor sobre autores e obras "maiores" ou "menores" visa a perpetuar o status quo de uma sociedade moralmente injusta. Trata-se, obviamente, do multiculturalismo, para o qual a literatura deve ser "a tool of progressive social action to seek justice for traditionally or disadvantaged or persecuted ethnic, racial, political, religious, physical, gender-and-sexual orientation-related 'minorities'". Assim a crítica e o ensino da literatura apenas como um fenômeno artístico seria moralmente errada.

A pesquisa de resgate de escritoras brasileiras tanto se insere nos propósitos políticos descritos por Remak quanto nos operacionais – uso esse termo na falta de outro melhor – de Andrade Muricy e Antonio Candido. No primeiro caso cito a mais objetiva e pertinente reflexão sobre o cânone e a literatura de autoria feminina no Brasil, de Rita Terezinha Schmidt,[4] que associa a elitização e a masculinização da cultura a um colonialismo cultural como responsáveis pela exclusão de obras dessa literatura do cânone do século XIX. Para a autora, a reinterpretação do passado à luz de novas categorias analíticas seria uma forma de repensar a identidade da cultura

brasileira "integrando a presença, a representação e a diferença das mulheres que tiveram tudo isso negado."[5]

Como procurei rapidamente enfatizar, são necessárias justificativas para o estudo de autores "menores". Como justificar então uma comunicação sobre uma poetisa _ Jandyra Florece Meyer - que não consta de nenhum dicionário de literatura, que publicou um só livro em Campinas, em 1928? E que pertence a uma tendência literária – o penumbrismo - voluntária e sinceramente menor, como disse Alfredo Bosi.[6], e da qual a crítica até hoje só estudou autoria masculina?

Começando pelo penumbrismo, que Bosi considera um "veio crepuscular do simbolismo", colocando seus poetas numa oposição às veleidades do decadentismo, porque "aceitam a própria impotência em face da sociedade e exilam-se numa atmosfera penumbrosa onde salvam quando podem a intimidade de suas vidas frustres". Se Bosi dedica um só parágrafo ao penumbrismo, Afrânio Coutinho dedica-lhe um capítulo "Sincretismo e transição: o penumbrismo"[7] e Norma Seltzer Goldstein um livro[8], o mais completo estudo do que considera tendência e não escola, momento de transição entre parnasianismo-simbolismo do fim do século XIX e o modernismo de 1922 - classificando-o e resumindo suas características em diversas modalidades de atenuação.

A primeira pode ser psicológica, se revelada em "sentimentos e atitudes: esvaimento, languidez, indecisão, relacionamento amoroso ambíguo (misto de paixão e amor fraternal), ou frustrado (aceitação da não-realização amorosa), passividade".(p.10) A segunda modalidade seria, nos poemas descritivos, a atenuação das captações sensoriais, que se expressam na meia luz própria da penumbra e do crepúsculo - e por isso a autora usa às vezes a expressão "veio crepuscular" - assim como no meio tom manifestado no murmúrio ou na nasalização, e nos movimentos lentos e suavizados.

Para a autora, outra importante atenuação é a verificada no ritmo do poema, que quebra a expectativa da leitura tradicional, com versos polimétricos ou com deslocamento de acentos para posições não convencionais, assim como novas possibilidades de estrofação.

Quanto à temática, a atenuação consiste em passar dos temas "nobres" para os "banais", sobretudo do cotidiano simples que cerca o poeta. Um importante elemento dessa temática, a recordação, não remete a acontecimentos extraordinários, mas a pequenos fatos evocados pelo presente. A expressão de sentimentos melancólicos assim como a atmosfera de sonho e mistério caracterizam a evasão típica do fim do século, na qual avulta como chave a palavra *alma*.

Não é de se estranhar, portanto, as palavras, *menor*, *meio-tom* e *meia-voz* aplicadas a essa produção poética, as últimas opondo-se ao tom grandiloqüente do parnasianismo. Além disso, a crítica reconhece na desconstrução da métrica acadêmica o início da prática do verso livre e descobre traços da presença do penumbrismo nos maiores modernistas como Bandeira e Mário de Andrade. Dessa forma, para reiterar a importância dessa tendência para os estudos literários brasileiros, Norma Goldstein justifica seu estudo: "Nas correntes 'menores' fluem traços que, aproveitados por artistas talentosos, resultarão, posteriormente, em verdadeiras revoluções literárias."[9]

Se, para o leitor de hoje os elementos elencados não causam surpresa, tal não aconteceu na época, quando o primeiro livro de Ribeiro Couto, em 1921, causou escândalo.

Quanto ao período de tempo abarcado pelo penumbrismo, Norma, ao estudar os traços dessa tendência em Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Olegário Mariano, Mário Pederneiras, que seriam os crepusculares menores, e no maior deles, o primeiro Bandeira, recorta exatamente o primeiro quartel do século XX, situado entre a primeira obra de Pederneiras, em 1900, e *Raça*, de Guilherme de Almeida, em 1925.

Parece óbvia, embora ainda não tenha sido feita, a relação entre a tendência penumbrista e os conceitos de feminilidade vigentes no período, sejam os impostos pelo contexto socio-cultural, sejam os espontâneos, a leitura das entrelinhas, tal como a crítica literária feminista tem feito.

Lembrem-se os subterfúgios utilizados pelas escritoras, tanto poetisas como prosadoras, para adequar sua escrita à exigência de não se misturarem obra e vida pessoal, os quais resultaram em mecanismos de distanciamento da voz narradora ou do eu-poético. Esse último aspecto, remetendo ao mesmo período histórico, resulta na opção das poetisas pelo parnasianismo, como bem assinalou Zahidé L. Muzart na sua reveladora releitura não somente da obra como da crítica dessa obra, lendo nas entrelinhas para desmistificar a tão propalada impassibilidade de Francisca Júlia.[10] Como Zahidé, nessa pesquisa, constatou a quase ausência da autoria feminina na poesia simbolista[11], julgo pertinente essas reflexões sobre a mulher nesse último momento do simbolismo, o penumbrismo.

A simplicidade, a modéstia, a passividade, a suavidade impostas como modelo de comportamento feminino encontram perfeita expressão nas tendências crepusculares da poesia. Justifica, também, obviamente, um aspecto diferenciador, em Jandyra Florence Meyer, da poesia de autoria masculina da mesma tendência: não só não se registra a menor nota de erotismo, como ela vai além, tornando incorpórea a relação amorosa. De

estranhar, no entanto, a ausência da poetização do cotidiano, como se verá.

Sobre a vida de Jandyra Florence Meyer reproduzo dados fornecidos pelo filho da poetisa, Newton Meyer de Azevedo, coronel do exército, residente em Pouso Alegre. Seu nome completo era Augusta Jandyra Florence Meyer, nasceu em Pouso Alegre em 04 de dezembro de 1903, filha da campineira Carolina Florence, que era neta da educadora Carolina Florence, segunda mulher de Hércules Florence. Formou-se em Farmácia na Universidade Federal de Pouso Alegre, e freqüentou muito a cidade de Campinas, onde publicou seu livro com uma libra esterlina de ouro que, assim como as irmãs, ganhou como presente do pai para empregar como quisessem.

Casou-se aos 29 anos com o médico militar Newton Marques de Azevedo, e teve dois filhos, Maria Carolina e Newton. Enviuvou em 1980 e faleceu em 01 de abril de 1992, aos 88 anos, em lucidez perfeita

Seu único livro, *Melancolia*, foi publicado em. Campinas, na Gráfica Livro Azul, em 1928 e dele parece existir somente um exemplar no Centro de Memória da UNICAMP, raríssimo, uma vez que nem a própria autora o possuía mais.

Embora não tenha publicado outro livro, deixou inédita uma coletânea - *Cantos da jandaia* - e teve publicações esparsas em jornais, tendo produzido muito daquilo a que o filho denomina "poesia de circunstância", para festas, formaturas, missas, etc.

Não somente a data de publicação de *Melancolia*, em 1928, com poemas datados de 1922 a 1927, como o título e a capa já fazem prever o conteúdo penumbrista da coletânea.

A capa, que infelizmente não pode ser xerocada, por tratar-se de livro raro, é um desenho, assinado por J.J.Q., em tons de azul escuro, em que uma figura feminina, cujo rosto é indefinido, alongada, cabisbaixa, com um manto cobrindo-a da cabeça aos pés, à semelhança de algumas esculturas de Brecheret, parece ambiguamente brotar do chão ou diluir-se nele, como alguns quadros de René Magritte. A figura destaca-se dum semicírculo que semelha, pela profundidade, uma gruta com a base coberta de água. Do chão escorrem filamentos que formam a palavra do título. A impressão geral do desenho é de passividade, tristeza, suavidade, diluição, fluidez, espiritualidade, e um certo caráter assexuado, sentimentos e atitudes que percorrerão toda a coletânea.

O livro tem 54 páginas e 40 poemas, com uma dedicatória ocupando a primeira página: "À suave memória do meu irmão Vico", título também do primeiro poema, datado de 1922.

O segundo poema tem o mesmo título do livro - *melancolia* é palavra chave do penumbrismo - e tematiza um amor distante, em versos heterorrítmicos. O terceiro intitula-se "A minha mãe", o quarto, "A meu pai", e o quinto, "Meu templo", refere-se à arte como refúgio e evasão: "é doce viver fora da vida/dentro do sonho, no templo azul da Arte!"

Antes de ter contatado o filho de Jandyra que forneceu os dados biográficos, a ausência de dedicatória a um possível marido, que, na época, seria obrigatória, já fez supor que a autora fosse solteira quando escreveu. Apesar da fuga ao confessionismo, certos elementos fizeram supor também que se tratava de uma mulher jovem, cujas leituras devem ter-se formado dentro do veio crepuscular, pois nela tal tendência vai além de simples temática, impregnando sua visão de mundo de forma coerente.

Exemplifico as características do penumbrismo neste poema, o nono da coletânea:

"O que eu não sei dizer"

Quisera dizer-te uma frase
leve, suave; quase
um murmúrio...

Uma frase que fosse
mais doce
que o teu olhar!

Quisera falar
qualquer coisa que encantasse
tua alma boa e pura
e que embalasse
essa amargura
de teus olhos tristes.

Se eu pudesse encontrar essa frase
leve, suave; quase
um murmúrio.
Se eu soubesse
essa palavra, essa prece...

E eu me canso em vão
numa tortura louca...
Se tudo que me vem do coração

à boca
não tem essa leveza
a delicadeza
do que eu quisera dizer-te...

E em vão procuro a frase leve
doce e breve
que minha alma deve dizer à tua.

E eu me torturo em vão
nesta emoção...
e amargurada, calo
pois não adivinhei ainda
essa canção de embalo
linda,
que poderia encantar-te...

Que pobreza a minha Arte! (1926, p.16-17)

Quanto à forma, notem-se as irregularidades da estrofação e da métrica cujos versos heterorrítmicos dispostos com a margem esquerda em movimento descendente representam a idéia de diluição, reforçada pela rima, que surge desigualmente em meio a versos brancos. O vocabulário simples, a ordem direta das palavras, a sonoridade das palavras-chave *leve, suave, breve, quase,* espalhando-se pelas estrofes unem notavelmente o significante ao significado da idéia de *suavidade* dominante não só nesse poema como em toda coletânea.[12]

O ideal de suavidade transposto para a forma é o próprio tema do poema: trata-se de dizer o indizível, encontrar o modo delicado de expressão que se coadune com os sentimentos de tristeza que não se encontram no eu-poético mas no outro, um tu que percorrerá a coletânea caracterizado predominantemente pela frieza e indiferença, mas também pela bondade ou doçura, como se vê nas estrofes 2 e 3 deste poema.

Se há imagens típicas do penumbrismo como a passividade - expressa pelo imperfeito do subjuntivo, a exemplo de "*se eu pudesse* ou *que fosse,* além da enálage dos *quisera,* procedimentos reforçados pelo verso *e amargurada, calo* -, como a delicadeza, a suavidade, a brevidade, o murmúrio, que indicam o chamado tom menor dessa tendência, outras imagens parecem ser próprias da poetisa. Trata-se, neste poema e em outros, do que se poderia considerar um "diálogo entre almas" do verso *que minha alma deve dizer à tua.* Esse diálogo, que não ultrapassará o limite do "diálogo de olhares"

configura um relacionamento amoroso incorpóreo que se dilui de tal modo a confundir-se com a amizade, um tom próprio do penumbrismo. Veja-se como no poema em quadras significativamente denominado "Suavidade" define-se o amor: "é um pouco mais que amizade/e um pouco menos que amor!"

A presença do olhar é tão forte na temática geral da coletânea, que, além de predominar nesse relacionamento amoroso tênue, como no poema já mencionado "Melancolia":

"Estás tão longe da minha vida!
Tão longe do meu olhar!
Mas refletida na minha alma,
tua alma vive.
E vem da luz escura de teus olhos
esta amargura que se reflete em meu olhar!" (1926, p.7)

ou no poema, do qual cito apenas a penúltima estrofe, dedicado ao irmão morto cuja memória, como se deve notar, também é "suave":

Para que longe, no céu,
Num raio de luz tão pura,
Um teu olhar de ternura
venha incidir sobre o meu. (1922, p.5)

ou no poema intitulado "A minha mãe", de extrema delicadeza, em que se reitera o recurso do aproveitamento do branco da página formando a margem esquerda em escala descendente de acordo com o sentido de *resvalar,* do verso 6:

Mãe!
Esse teu celeste olhar'
Quando pousa sobre mim,
Ë como um raio de lua
Que flutua
Que resvala
Na superfície de opala
De uma lagoa sem fim

ou, finalmente, contamina a própria figura de Deus neste soneto denominado "Crepuscular":

Desceu do céu a paz que sinto agora
envolver-me tão doce e tão macia;
é do céu com certeza a paz desta hora
serena e mansa do morrer do dia.

Além, no poente, o sol inda extertora

exangue, numa luz já frouxa e fria;
ouço uma voz tristíssima que chora
dentro da tarde de melancolia!

Desce por sobre tudo a suavidade
do olhar de um Deus cheio de piedade
pela miséria amarga deste mundo.

Sente-se em tudo a espiritual grandeza
do adormecer de toda natureza
num sonho bom, celestial, profundo![13] (1926, p.47)

No primeiro terceto, a suavidade do olhar de Deus representa o ponto culminante do universo poético de Jandyra dominado pelo sentido da *visão* que, embora sendo a impressão sensorial dominante, é ao mesmo tempo espiritual, ou seja, mais do que o concreto da paisagem, vê-se o abstrato dos sentimentos que essa paisagem, convencional e vaga, desperta. Assim, o céu, o sol e tarde, que seriam os elementos visíveis da paisagem, funcionam apenas como desencadeadores de sentimentos de paz, suavidade, doçura, piedade, resumidos na expressão do terceto final "espiritual grandeza". Note-se, ainda, no primeiro terceto, o contraste da suavidade de Deus e o mundo cuja "miséria amarga" justificaria a evasão ou exílio de que fala Alfredo Bosi.

O adjetivo *macia* para *paz* introduz uma nota de sinestesia, que também aparece no soneto "Orgulhoso" neste belo decassílabo sáfico "Ä doce luz do teu olhar macio" (p.28). No soneto "Noites de luar", reitera-se a impressão tátil na luz branda do luar que parece "tão divina, tão pura, tão acariciante". Cumpre lembrar que a sinestesia é apontada por Isabel Allegro de Magalhães como uma das características da escrita feminina.[14] Péricles Eugênio da Silva Ramos aponta nas sinestesias de Gilka Machado a predominância do tato e cita estudo de Medeiros de Albuquerque, de 1920, sobre a poetisa, em que o autor faz uma consideração de ordem geral sobre a hierarquia dos sentidos, em que o mais baixo seria o tato.[15] Se, em Jandyra também predomina o tato, há uma diferença em relação a Gilka: nesta a sinestesia acentua a sensualidade, enquanto naquela atenua qualquer contato físico, prendendo-se a categorias abstratas e impressões visuais como o olhar ou a luz

Sobre o momento do crepúsculo que o soneto acima focaliza, verifica-se que é, em toda coletânea, o momento do dia predominante, do qual cito outro exemplo:

"Ao entardecer"

Que saudade de ti
nesta tarde apagada,
triste, enevoada,
Sem luz, sem brilho, sem beleza
Como a tarde de minha alma!
Que mágoa, que tristeza
anda no céu!
Como é triste recordar!
E eu escrevo para não chorar!

Se estivesses ao meu lado,
Como seria diferente!
Tudo tão diverso...
E eu não faria um verso!
e sentiria certamente
a carícia macia desse olhar.
Como seria diferente!

E, nesta tarde apagada,
triste, enevoada,
eu me ponho a cismar
que é melhor assim. (1928, p.51)

Bem de acordo com a tendência penumbrista, a representação do crepúsculo se completa com a de névoa ou bruma, e sempre com a de tristeza. Nesse caso, identifica-se ao sentimento do eu-poético que é causado pela ausência do ser amado. O decassílabo "a carícia macia desse olhar" é notável não apenas pela sonoridade, pois, dentro da leitura que venho fazendo, reitera a importância de três elementos-chave da poética de Jandyra: o olhar que se personifica, a maciez e a carícia. Como não há gestos na poesia da autora, e as palavras faladas são poucas, surge a linguagem do olhar - tema tão antigo na poesia ocidental, caso se lembre, por exemplo, das cantigas medievais - mas que se renova pela impressão tátil da "carícia macia", ficando a meio-termo da realização, atenuando o gesto amoroso, como ocorre no penumbrismo.

O poema abaixo reforça a preferência pela paisagem crepuscular e pelo tema do olhar, embora esse último surja num aspecto diferenciado:

Céu de agosto

Adoro o céu fumarento

Céu de sonho e nostalgia
desse agosto nevoento
de uma esquisita poesia.

Céu brumoso, anestesiante...
Que a minha alma anestesia
Com a sua acariciante
E fina melancolia.

Tristes sonhos já sonhados nessa luz crepuscular,
sonhos meus arquitetados
nesta ânsia de sonhar.

Em ti eu vejo, esgarçados,
Meus tristes sonhos vagar;
Vão me fugindo esfumados
Em busca de certo olhar.

Meu olhar amargurado
segue-os na triste ascensão
pelo céu esfumaçado!

Não voltam mais. Impossível!
Minha doirada ilusão,
ó, meu sonho inatingível!

...que se esfacela à luz fria
do seu olhar impassível. (1925, p.27)

Os elementos novos são o olhar impassível, que se opõe ao acariciante de outros poemas, e o sonho, esse também um tema recorrente, que aparece não somente como vago desejo amoroso, mas como evasão e caminho para a arte, como no poema "Meu templo", de que já citei apenas o dístico final: "é doce viver fora da vida,/ dentro do Sonho, no Templo azul da Arte! (p.11). Como são os sonhos que buscam o olhar do outro, reforça-se a imaterialidade e também uma curiosa forma de agentividade[16]: o eu-poético jamais age, limitando-se no mais das vezes a contemplar o mundo, numa atitude tipicamente penumbrista, uma postura de vida de não-envolvimento, não atuação. O olhar indiferente do *tu* invocado parece mais estranho ao eu-poético por estar coerentemente associado à indife-

rença pela tarde, como no poema "Ele não sente", do qual cito apenas duas estrofes:

Ele não sente,
ele é indiferente
à magia suavíssima da tarde!

Infeliz não conhece a suavidade
de sofrer bendizendo a própria mágoa.
Infeliz, não sentiu inda saudade. (s.d., p.53)

Na visão de mundo de Jandyra a idéia do sofrimento por amor, que não se separa da suavidade, assume, excepcionalmente, o tom de puro lamento no soneto "Saudade":

Como me punge, Amor, tua saudade,
no claro-escuro desta tarde fria:
Onda de dor que cresce e que invade
esta minha alma de melancolia.

Como me pesa a minha mocidade,
sem ilusões, sombria, tão sombria!
Eu que sonhei uma felicidade
tão grande que em minha alma não cabia.

E o dia vai morrendo lentamente
quanta tristeza envolve a alma da gente,
quanto sonho eu fico a relembrar...

Quanto esta vida me punge e me amargura,
que saudade da tua voz tão pura!
Que saudade, meu Deus, do teu olhar! (1926, p.41)

Repetem-se dois temas da poesia de Jandyra: a identificação com o momento - a tarde fria, com a conotação de tristeza e morte do verso 9 - , e o sonho, associado à realização amorosa que não se concretizou. No verso final reitera-se a temática do olhar do amado que, ausente, seria a causa do sofrimento, configurando-se assim, na estrutura do soneto, um jogo de oposições e aproximações que define a coerência da coletânea. As oposições, atenuadas pelo distanciamento físico entre o eu-poético e o tu amado, resumem-se no desencontro: se bom e puro, o olhar é ausente; se presente, é frio e impassível. Como conseqüência dessa frustração amorosa, estabelecem-se as aproximações com a natureza, na interpenetração entre o crepúsculo - sempre triste - e os estados anímicos do eu-poético.

Assim, se fosse possível resumir numa palavra a poesia de Jandyra, seria o adjetivo *suave* tanto na expressão em meio tom de sentimentos quanto na forma, com o predomínio da linguagem simples, seja no vocabulário, seja na sintaxe. Tal simplicidade, no entanto, não significa ausência de ritmo, expresso tanto na métrica e na rima quanto nos recursos de sonoridade. As formas mais modernas de estrofação, que, embora predominantes, coexistem com formas fixas, sobretudo com o soneto, contribuem para dar um ar de modernidade a *Melancolia* em relação à produção de poetisas do mesmo período.

Nesse ideal de suavidade não houve espaço para a inclusão da descrição do cotidiano, um traço do penumbrismo que coincidiria com o apreço feminino pelo mundo concreto que cerca a mulher. Desse modo, a paisagem vaga, convencional, atemporal e ageográfica que se interpenetra com os estados anímicos do eu-poético aproxima-se mais da representação simbólica do que da real.

Mas, sem dúvida, trata-se, devido à suavidade intencional e reiteradamente buscada e concretizada no poema, de uma poesia essencialmente feminina na medida em que corresponde aos ideais de feminilidade da época.

NOTAS

[1] Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1952, p.14

[2] Candido, Antonio. *Monte Cristo ou da vingança.* Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1952, p. 5.

[3] Em The battle of the canon: a common sense aproach. *5º Congresso ABRALIC. Cânones e contextos. Anais.* Rio de Janeiro, ABRALIC, 1997, p.31

[4] Schmidt, Rita Terezinha. Pensar (d)as margens: estará o cânone em estado de sítio? . *5º Congresso ABRALIC. Cânones e contextos. Anais.* Rio de Janeiro, ABRALIC, 1997, p.287-291.

[5] Op. Cit., p.291

[6] Em *História concisa da literatura brasileira.* 2ª ed., São Paulo, Cultrix, 1975, p.298.

[7] Em *A literatura no Brasil.* Vol.III, Tomo I. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959, p.311-372. O autor do capítulo, Rodrigo Otávio Filho (1892-1969), que era poeta penumbrista, situa esse momento da literatura entre o fim do simbolismo e o início do modernismo, "espécie de terra de ninguém, zona intermediária, reflexo de certo dandismo, espécie de fumaça ou poeira do simbolismo". P.316

[8] Goldstein, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo.* São Paulo, Ática, 1983. O mais recente estudo está no capítulo A renovação penumbrista em Paullilo, Maria Célia R.A. *Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista (1906-1928).* São Paulo, UNIFIEO–FAPESP-ANNABLUME, 2002, p.115-138.

[9] Op. Cit., p.23

[10] Em Parnasianas, sim senhor! A poesia das mulheres no final do século XIX. *Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura.* Natal, UFRN, 1995, p.134-141.

[11] Péricles Eugênio da Silva Ramos, em sua *Poesia simbolista: Antologia* (São Paulo, Melhoramentos, 1965) inclui Francisca Júlia, cujos aspectos simbolistas, anteriores à publicação de *Broquéis*, afirma estarem mal estudados.

[12] Tomando como base as palavras-chave e a utilização do branco da página, impossível não associar esse poema a outro notável, do *Cancioneiro* de Fernando Pessoa, que a autora certamente não leu, e do qual reproduzo a primeira estrofe:

Leve, breve, suave,
Um canto de ave
sobe no ar com que principia
O dia.
Escuto, e passou...
Parece que foi só porque escutei
Que parou.

(Pessoa, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, p.140.)

[13] Uma aproximação deste soneto com o outro, de Francisca Júlia, intitulado "Crepúsculo", dedicado a Maria Clara da Cunha Santos e publicado pela primeira vez em 1903, revela a pertinência do estudo não exatamente do simbolismo, mas do penumbrismo na autora de *Mármores*. (v. Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Op. Cit.*,p.247.

[14] Em *O sexo dos textos*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, p.32.

[15] *Op. Cit.*, p.214

[16] Trata-se do conceito de agency, exposto e operacionalizado por Sara Mills em *Feminist stylistics* (London, Routledge, 1995, referindo-se a quem age e quem recebe uma ação praticada.

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed., São Paulo, Cultrix, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Monte Cristo ou da vingança*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol.III, Tomo I. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959.

GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo*. São Paulo, Ática, 1983.

MAGALHÃES, Isabel Alegro de. *O sexo dos textos* Lisboa, Editorial Caminho, 1995.

MEYER, Jandyra Florence. *Melancolia*. Campinas, Casa Livro Azul, 1928.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol I. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

MILLS, Sara. *Feminist stylistics*. London, Routledge, 1995.

MUZART, Zahidé. Parnasianas, sim Senhor! A poesia das mulheres no final do século XIX. *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Natal, UFRN, 1995, p.127-133

PAULLILO, Maria Célia R.A. *Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista (1906-1928)*. São Paulo, UNIFIEO–FAPESP-ANNABLUME, 2002.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia simbolista: Antologia*. São Paulo, Melhoramentos, 1965.

REMAK, H.H.H. The battle of the canon: a common sense aproach. *5º Congresso ABRALIC. Cânones e contextos. Anais.* Rio de Janeiro, ABRALIC, 1997.

SCHMIDT, Rita Terezinha (1997) Pensar (d)as margens: estará o cânone em estado de sítio? *Cânones e Contextos: Anais do 5º Congresso ABRALIC.* P.287-291.

AS MARINHAS, DE NEIDE ARCHANJO: UM MERGULHO LUSO-BRASILEIRO

Christina Ramalho (UFRJ/FERP)

As marinhas, poema épico de autoria de Neide Archanjo, publicado em 1984 e reeditado em 2001, marca uma filiação explícita da autoria feminina à produção épica, uma vez que, em diversos depoimentos, a autora revelou ter buscado, com esse texto, expressar-se epicamente sobre o desejo da aventura marítima impregnado na subjetividade dos brasileiros pelas vias da contaminação cultural portuguesa. Escrito em Portugal, por conta de uma bolsa-prêmio, o poema, em sua expressão formal, divide-se em cantos, é constituído por versos livres e traz uma invocação sincrético-cristã inserida no canto III. Nele, o Eu-Lírico/Narrador/a[1] lança-se em viagem pelo profundo do mar, penetrando em marítimas metáforas e misturando sua identidade a identidades míticas e históricas de outros navegantes. Projetando-se ora no mar mítico, ora no mar histórico, o ELN constrói uma identidade híbrida, bissexual, utilizando-se, para isso, da própria expressão subjetiva lírica que a referenciação a outros poetas, poemas e mitos proporciona. Desse modo, reunindo uma proposta épica, uma condição estética pós-moderna, um questionamento sobre a identidade, que ladeia as perspectivas masculinas e femininas em relação ao lirismo amoroso, e uma postura interessante no que se refere às inter-relações culturais luso-brasileiras, o poema oferece ao leitor um "mar" de possibilidades de leituras e reflexões sobre a condição do ser humano frente à modernidade caótica.

1. Em torno do poema

O poema traz, desde sua apresentação, a intenção épica da autora, mas a concepção literária pós-moderna se denuncia como definitiva a partir da estrofe: *Não tenho ainda/ a linha d'água do poema/ nem encontrei/ o conhecimento socrático de mim mesma./ Apenas sei o que me falta:/ um grande mar sereno/ onde o coração pudesse mergulhar em paz.* (Canto II - Litorais, pág. 35)[2]. Eis aí o ser humano pós-moderno, atribulado pela consciência de não ter uma identidade e disposto a viver o caos, como forma de resgate de um estado de equilíbrio. Em várias outras passagens do poema, o ELN manifesta a necessidade de estabelecer para si mesmo uma identidade e, ao mesmo tempo, esse ELN tem a consciência do caos reinante no mundo real: *e nada pressentia o advento destes séculos/ onde o homem está sozinho/ sem o Verbo/ em meio às palavras que o consomem* (pág. 26), *quando o sol nela se mistura/ fazendo o poeta ali encontrar a eternidade.* (pág. 27), *Não há novas terras nem um novo oceano/ o que há é este domingo aflito/ que me põe dentro de mim mesma* (pág. 43), *Há uma*

biografia pessoal e coletiva/ em algum lugar perdida na memória/ procuro aí (pág. 49), *Ah, mundo inicial a que assisto/ desta esquina do planeta/ eu, selvagem, mulher silvestre/ manuelinamente descoberta* (pág. 71), *Daqui da margem da consciência/ ninguém se move/ temendo que o planeta arda/ em novo apocalipse* (pág. 83), *Expondo-me ao suicídio brando/ de estar sempre incompleta* (pág. 86), *há coisas que adiam meu inteiro estar no mundo.* (pág. 88), *Às vezes/ freqüentemente às vezes/ quero um reino/ que não existe/ senão debaixo da minha pele.* (pág. 105). Para a formação da matéria épica, bastará que este ser angustiado, assumindo a voz do ELN, projete-se no mundo, disposto a vivenciar o caos, relacionando-se com os fragmentos do real, que configurarão o plano histórico da epopéia. O plano maravilhoso instaura-se quando esse Eu realiza sua experiência mítica através da expressão subjetiva do espaço lírico.

As dimensões real e mítica estarão fundidas no mar, que é, no poema, uma metonímia de "mundo" : *Terra: ¾ de água. Escapar como?* (pág. 38). Projetando-se ora no mar mítico, ora no mar histórico, o ELN constrói a sua identidade, utilizando-se, para isso, da própria expressão subjetiva lírica que a referenciação a outros poetas e poemas proporciona. Também estes poetas e poemas estão inseridos no mar, ou seja, o mar é um agente para a elaboração da matéria épica, enquanto o poema é um instrumento para a expressão subjetiva lírica do eu. Podemos apreender o campo semântico do "mar mítico" em trechos como: *O mar não é acidente geográfico. É essa carne verde-azulada/ pele/ cujas escamas brilham/ quando o sol nela se mistura/ fazendo o poeta ali reencontrar a eternidade* (pág. 27), *Do mastro diviso ao longe/ Proteu e Tristão fantásticos/ trabalhando sobre as ondas/ em movimentos e ruídos cornucópicos/ a colorir o som dos peixes* (pág. 62), *por mares e cardumes/ que tão longe vão/ que chegam a alcançar/ as costas da minha nostalgia.* (pág. 63), *O mar/ magna medusa/ devora o pedaço de rocha/ ao nosso redor* (pág. 126), *Ondas azulam/ o grande corpo que respira./ Entre elas/ ainda/ Ulisses marinha.* (pág. 146). Mas o mesmo mar mítico, no qual o ELN trafega sua expressão subjetiva lírica, e onde também trafegam os mitos épicos, como D. Sebastião, Ulisses, Aquiles, Uiara, Helena, Penélope e outros, transforma-se no mar histórico por abrigar as histórias de conquistas e descobertas e por servir como referencial de realidade para o Eu lírico. Esse "mar histórico" está realizado em trechos como: *Era uma vez um povo/ que olhava para o mar.* (pág. 50), *Neste momento a formosa nau de um mercador/ viaja pelo Atlântico* (pág. 52), *No mar profundo desde Lisboa até a Índia/ dela a todo Oriente e Ocidente/ naus e galeões aviões de carga e gente/ cujos olhos ainda brilham acordados/ dormem capturados sem nem sequer saber/ quão profundas águas atravessaram.* (pág. 52), *Entre lágrimas e medo/ vigiam-lhe a memória/ cinco séculos atlânticos.* (pág. 59), *de Aquém e de Além-Mar em África/ Senhores da Guiné/ da Conquista Navegação e Comércio/ da Etiópia Arábia*

Pérsia Índia (pág. 59), *Deixa-me ver os 477 navios/ os 24.000 homens e os 6.000 nautas/ que Afonso, o Africano/ pôs nas águas portuguesas* (pág. 68), *no ilhéu da Coroa Vermelha/ em Porto Seguro/ Bahia - Brasil/ no dia vinte e seis de abril/ dos anos mil e quinhentos/ da idade de Pentecostes* (pág. 71). E o referencial da realidade na qual o Eu está inserido pode ser percebido em versos como: *Navegação de quem nada sabe de mar/ e das peregrinações/ de quem acompanha aviões/ debaixo de céus tropicais e busca naus/ galés deuses helênicos/ que já não habitam/ nenhum ponto deste Atlântico.* (pág. 66), *Estou aqui/ numa das esquinas do planeta/ entre o Mediterraneu e o Oceanus Atlanticus/ nestas costas/*...(pág. 70) ou em *Lembro: era verão em Nova Iorque/ e eu nem sabia/ que tudo aquilo era um mar/ era uma ilha.* (pág. 102). Dessa forma, projetado no mar mítico-histórico, o ELN agencia sua dupla condição existencial e legitima a matéria épica.

Outro aspecto interessante é a temporalidade implícita no poema. Considerando o modelo épico pós-moderno[3] como o modelo ao qual o poema se prende, temos a dimensão temporal do presente como uma característica resultante do caminhar paralelo das dimensões mítica e real no decorrer do poema épico pós-moderno. Também aqui, o poema *as Marinhas* revela a contaminação da concepção literária pós-moderna: *A manhã passa/ debaixo do som oco/ dos tenistas na praia/ engenheiros e claros.* (pág. 37), *Então sento-me no dia/ como se sentasse na cadeira.* (pág. 39), *Não há novas terras nem um novo oceano/ o que há é este domingo aflito/ que me põe dentro de mim mesma.* (pág. 43), *Porque o assoalho marítimo se movimenta/ e a manhã se multiplica/ escrevo.* (pág. 87), *Neste começo de noite/ em que os cachorros latem lá fora/* ...(pág. 140). A narrativa não obedece à uma seqüência temporal. A temporalidade fragmentada está implícita na expressão subjetiva lírica que permite ao Eu vivenciar os fragmentos do mundo simultaneamente, abarcando vários períodos da história, numa viagem de um dia.

Há ainda de se considerar a forma pela qual a autora ordenou os planos maravilhoso e histórico na estrutura poemática. Dividido em cantos, o que explicita a intenção épica, o poema foi todo articulado a partir da figura metonímica do mar. O canto I intitula-se "Preamar" e se refere à escolha do mar como forma de articulação dos planos histórico e maravilhoso. Enquanto representação de mundo, real e mítico, o mar abarca todas as metáforas que a poesia pode construir. Portanto, também em "Preamar", a autora estabelece a poesia como instrumento para a navegação épica deste mar metonímico e metafórico: *A poesia dorme nos pomares de água/ à espera de instrumentos/ navios plumas cavalos/ perdida entre sentimentos azuis/ e coisas amarelas.* (pág. 27). No canto II - "Litorais" - o eu, também metonímico, por ser a síntese do ser humano angustiado diante da incompreensão do mundo, prepara-se para lançar-se ao mar mítico e his-

tórico, apropriando-se, para isso, do verbo: *Os dedos seguram o lápis como um leme/ e o papel, água lisa e limpa,/ espera os ventos.* (pág. 38). Fazendo-se acompanhar por Fernando Pessoa, o ELN remete sua trajetória para o rol das trajetórias épicas e assume uma identidade metonímica: *fazendo vir à tona um rosto coletivo/ uma pessoa plural/ na qual estávamos incluídos nós/ e a nossa pequena solidão.* (pág. 43). O canto III divide-se me três partes: "Oceânico", "Cais da agonia" e "Linha de flutuação". Em "Oceânico", a poetisa vivencia os dois planos que o mar insere em si: o plano histórico, que inclui as viagens e conquistas feitas através do mar; e o plano maravilhoso, que insere os elementos míticos envolvidos nessas conquistas e viagens. É "Oceânico" porque refere-se ao sentido mais profundo do mar. Projetando-se, alternadamente, no mar histórico e no mar maravilhoso, o ELN estabelece uma relação com o mundo: *E ouvindo meu lamento/ esgarçado azul entre as areias/ vieram Vasco Cabral e o próprio Infante/ assinalar a navegação/ rosa lacrada sobre este meu peito.* (pág. 66) e permite a realização da matéria épica. Em "Cais da agonia" o ELN revela a tristeza da cidade e tece suas indagações a respeito do mundo: *Ele sabe que na desordem/ desses lugares extremos/.../ há uma solidão babilônica/ vulgar e tangível.* (pág. 89) . Em: *Mas ausente de mim mesma/ sou apenas/ partícula d'água na massa espessa/ que nos repele.* (pág. 92) o ELN já está integrado ao mar, em busca de uma identidade perdida. Por sua vez, em "Linha de flutuação", está inserido no mar lírico e metafórico, como se mergulhasse em si próprio: *E saio em busca desse reino/ enfiando-me nos mares/ dobrando cabos e tormentas/ perdendo-me nas rotas/ de um cone sombreado.* (pág. 105). O canto IV também se divide em três partes: "País de Circe", "Ilhas idílicas" e "Mar aberto". "País de Circe" fala do mar mítico comandado por Circe, com a qual o ELN se relaciona: *Sorvo a criatura/ que estremece/...* (pág. 115). E em "Ilhas idílicas", o ELN faz sua viagem lírica, - assumindo uma identidade dupla, masculina e feminina, que se relaciona amorosamente com um ser de natureza indefinida -, que possibilita a relação do ser com o mundo: *Estou debaixo do olhar/ de um ser/ que neste momento/ é meu ponto de ligação/ com o universo.* (pág. 139). A viagem pelo mar propiciou a relação do eu com o mundo, mas não deu respostas, nem estabeleceu um laço definitivo: *E não me decifras./ E não te devoro.* (pág. 140). "Mar aberto" finaliza o poema deixando em aberto as respostas procuradas durante a viagem: *Nunca soubemos bem/ cretenses/ fenícios/.../portugueses e seus filhos/ que coisa é o mar.* (pág. 147). Ao mesmo tempo, a identidade histórica do eu está restabelecida. Daí a legitimidade do herói e da matéria épica, inserindo o poema no percurso épico brasileiro e ocidental.

2. A hétero-referenciação lírico-épica

A invocação sincrético-cristã (inserida no canto III, na parte intitulada "Oceânico") a Nossa Senhora da Conceição dos Navegantes/ Oxum, seguida por uma invocação pagã, feita à Uiara, figura mítica brasileira, exemplifica o recurso da hétero-referenciação poética, ou seja, denota a construção híbrida que insere em seu repertório referencial universos culturais distintos, embora imbricados.

Senhora Conceição
Senhora dos Navegantes
ouvi meu apelo enclausurado
em torno destas dunas
e fazei cantar o coro de Oxum

Oh, bela Uiara,
vem coberta de esperança
que preciso contornar o labirinto
e entrar no vosso reino
rosácea azul brilhante

Há, também explicitando a intenção literária épica, uma espécie de proposição, na qual a autora cita versos de Jorge de Lima e Fernando Pessoa. É interessante constatar que os versos escolhidos pela poetisa dialogam ou fazem um intercâmbio semântico: *Chamo as coisas com os versos que eu quiser/ os mistérios, os medos, os três reinos,/ e esse reino que eu vim reiniciar* (Jorge de Lima) e *E é para além do mar a ansiada Ilha.* (Fernando Pessoa). Esse intercâmbio semântico acontece no momento em que o trecho extraído de *A Invenção de Orfeu,* de Jorge de Lima reporta-se semanticamente à matéria épica de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, ou seja, a redenção do reino português através de D. Sebastião; enquanto que o trecho extraído de *Mensagem* reporta-se semanticamente à matéria épica de *A invenção de Orfeu*, no qual a Ilha é uma metáfora que sustenta o mito da criação. Assim, propondo um diálogo entre dois poetas que a antecedem cronologicamente no percurso épico, Neide Archanjo estabelece também um diálogo com seu próprio poema, onde o mar mítico, presente tanto em *Mensagem*, quanto em *Invenção de Orfeu*, será a ligação entre a poetisa e o poema no processo de criação literária. É nesse diálogo triplo que a proposição fica implícita.

No decorrer do poema, há outras formas de referenciação, como: citação de autores épicos (Pessoa, pág. 42; Camões, pág. 50; Jorge de Lima, pág. 79); citação de heróis, personagens, figuras mitológicas e musas de outras epopéias (D. Diniz, pág. 53; D. Sebastião, pág. 56; Proteu e Tristão, pág. 62; Aquiles, Agamenon, Ulisses, Menelau, Helena, pág. 65; Vasco,

Cabral, pág. 66, e muitos outros); e, além das citações, o ELN se faz acompanhar, durante sua viagem marítima, por esses personagens épicos.

Por outro lado, no que se refere à contextualização geográfico-histórica, há recorrentes referências a passagens históricas e localidades geográficas. As grandes navegações portuguesas são o ponto de partida para as reflexões implícitas nas metonímias e metáforas que integram a consciência cultural do ser que "precisa navegar".

No plano do presente, as referências constroem a modernidade caótica, da qual a TV, o supermercado, o penhoar de nylon da vizinha gorda (pág. 138) são índices expressivos.

As marinhas, portanto, transgride espaço e tempo, tornando coetâneas experiências díspares interligadas pela vivência da navegação (seja esta por mar ou por terra).

3. Em torno da heroicidade épica

O herói épico é aquele que agencia as dimensões real e mítica da matéria épica, ou seja, uma dupla condição, no plano histórico e no plano maravilhosos, permite a ele integrar os dois planos, configurando a epopéia. Essas características vão sofrendo, de acordo com a concepção literária que as contamina, evoluções tais como as evoluções dos próprios modelos épicos. Assim, é possível traçar um perfil do herói épico clássico, do herói épico renascentista, do herói moderno e pós- moderno.

A figura do herói em *As Marinhas* é, antes de tudo, polêmica. E essa afirmação deve-se ao fato de ser *As Marinhas* uma epopéia escrita por uma poetisa. A autoria feminina em epopéias é rara e esta realidade é até facilmente explicável.[4] Na estrutura da epopéia, a figura do herói é importantíssima, pois é ele que, ao atuar na dimensão real e na dimensão mítica simultaneamente, faz a fusão de ambas, possibilitando a formação da matéria épica, que é a base de qualquer epopéia. Mas, o mais relevante é questionar quem seria esse herói, ou seja, qual é o perfil do herói, considerando-se, obviamente, o modelo épico ao qual ele se prende?

O herói épico clássico, ser humano e mortal, com atributos generosos e caráter especial, através de feitos grandiosos no plano histórico, conseguia projetar-se no plano maravilhoso, onde ganhava a aderência mítica que o caracterizava como herói. A figura do herói estava diretamente relacionada com à figura do homem, associada à masculinidade, força física, coragem e nobreza de caráter. Mesmo os heróis por natureza, ou seja, aqueles que receberam geneticamente a condição heróica por serem filhos de deuses com mortais, tinham uma compleição masculina específica do herói clássico. Em contraposição à figura do herói, a figura da mulher tinha seu papel definido em duas dimensões paralelas; ou eram deusas e

musas, atuando na dimensão mítica, ou eram mulheres, mortais, atuando na dimensão real. Em ambas as dimensões, sua função era contribuir para o heroísmo do homem, quer por uma influência positiva, quer por uma influência negativa, ou seja, tanto através do amor, quanto através do ódio, as figuras femininas serviam de instrumento para a formação do herói. Paralelamente, tínhamos também a figura feminina da musa inspiradora atuando sobre o poeta, contando através dele o percurso do herói. Com o tempo, também a mulher, ser humano mortal, por inspirar no herói o sentimento amoroso, ganhou o título de musa. Assim, temos na figura feminina tanto a musa inspiradora do poeta, quanto a musa inspiradora do herói.

No modelo épico renascentista, o perfil do herói continua praticamente o mesmo, o que muda é a sua atuação na dimensão mítica. Para ganhar a aderência mítica, o herói irá receber uma ajuda do poeta, que através dos episódios líricos, criados literariamente, possibilita a transfiguração mítica do herói, o que legitima sua dupla condição existencial. O perfil masculino, como já dissemos, continua , porém, o mesmo, assim como continua bem definido o papel da mulher na epopéia.

No ciclo épico moderno, o processo de formação do herói é invertido. Uma estrutura mítica vazia é projetada no plano histórico, onde o herói vai construindo sua dupla condição existencial. Por uma questão de tradição épica, o herói é construído e projetado numa figura masculina. Como exemplo, podemos citar: D. Sebastião (mito da redenção em *A Mensagem*), Cobra Norato (mito da sedução em *Cobra Norato*), o ser humano (mito da criação em *Invenção de Orfeu*), entre outros. Não há, na construção modernista do herói épico, as mesmas premissas dos modelos anteriores. Há, entretanto, uma adequação puramente referencial ao arquétipo semântico do herói, ou seja, o herói é, por tradição literária e até histórica, um homem. Da mesma forma, as musas continuarão sendo seres que inspiram os poetas, ou, ainda, serão mulheres reais que inspiram os heróis. A única poetisa que escreveu um poema épico moderno, na literatura brasileira, foi Cecília Meireles. E o herói de seu *Romanceiro da Inconfidência* é um homem - Tiradentes.

Com o advento da pós-modernidade, surge também uma nova concepção de herói: o herói é o ser mítico representado por um Eu metonímico, impessoalizado, que , através de sua expressão subjetiva, relaciona-se com o caótico mundo real do presente, em verdadeira missão heróica. O ser que se defronta com o caos da pós-modernidade já traz em si a dimensão mítica, resta resgatar sua condição histórica. Quem assume a voz do herói pós-moderno é a 1ª. pessoa da enunciação lírica, daí o fato de a epopéia

pós-moderna ser essencialmente lírica. Entretanto, quando a 1ª. pessoa da enunciação esconde uma poetisa, vêm à tona uma série de contraposições entre a expressão subjetiva do eu lírico e as vozes da tradição épica no que concerne à figura do herói. Assim, tendo por característica a referenciação a outras construções poéticas, o poema pós-moderno, épico ou não, realiza um diálogo velado com outras expressões subjetivas.

Operacionalizando a questão do herói no poema *As Marinhas*, teremos que nos defrontar com o estranhamento que a integração da voz do poeta com o Eu lírico nos episódios líricos provocará.

Em *As Marinhas* temos inicialmente o ser que se depara com a própria solidão diante de um mundo caótico: *O mundo apenas começava/ e nada pressentia o advento destes séculos/ onde o homem está sozinho/ sem o Verbo/ em meio às palavras que o consomem* (pág. 26). Será através do verbo, em sua manifestação poética, que o ser, resgatando do mar mítico a expressão subjetiva do Eu, vivenciará os fragmentos do real, integrando as duas dimensões da matéria épica e realizando a epopéia. No canto II - Litorais - a poetisa revela sua identidade feminina e poética ao deixar-se acompanhar por Fernando Pessoa, pronta a lançar-se ao mar e ao poema. No mesmo canto, em: *fazendo vir à tona um rosto coletivo/ uma pessoa plural/ na qual estávamos incluídos nós/ e a nossa pequena solidão* (pág. 43), a poetisa reafirma a existência de um eu metonímico a se apropriar da angústia existencial do ser humano, que torna o ser individual um ser coletivo. Em *Oceânico* (canto III), evidencia-se a denúncia de haver *uma biografia pessoal e coletiva/ em algum lugar perdida na memória* a ser buscada no *mapa* e no *compasso do sonho*, ou seja, através de uma integração entre a expressão subjetiva e a identidade histórica, o Eu navegante e a poetisa, fundidos, construirão uma biografia. Ainda em *Oceânico,* encontramos uma 3ª. pessoa da enunciação narrando fatos históricos relacionados ao mar mítico a confundir-se com a 1ª. pessoa da enunciação que testemunha e vivencia esses fatos, neles projetando-se. Em: *Vozes desgarradas passam pela aurora./ A partida se apresenta e nela choram/ mães esposas irmãs que os julgam/ já perdidos nos vastos oceanos* (pág. 51) percebemos a construção clássica do herói épico implícita na imagem do ser masculino projetado no mar mítico, enquanto as mães, esposas e irmãs choram à beira do cais. A mulher estava, então, à margem da aventura heróica. Mesma expressão semântica possui o trecho: *perdida como Helena entre os troianos/ noiva amaríssima/ ah, louco amor sem lume iluminado/ Eu sei dessa mulher/ feita de morte e tragédia/ a que deu sete voltas à vida e ao mar/ A que cindiu ao meio/ tempos deuses reinos/ e barcos e homens/...(pág. 65)*, quando o Eu lírico projeta-se na figura feminina de Helena, evidenciando seu caráter heróico, ainda que este caráter seja uma construção do ELN e não uma

construção da tradição épica. Ciente dessa condição heróica não engendrada pela tradição épica, a poetisa se pergunta: *Que notícias temos nós/ da tua alma e do teu corpo/ espelhos onde se acenderam/ todos os negrumes?* (pág. 66). Interagindo no mar mítico através do ELN, a voz da mulher transgride uma identidade construída e passa a confundir-se com a voz tradicionalmente masculina do Eu heróico: *Infantas silenciosas/ que passais por estes chãos/ bem desejo acordar/ vossas pálpebras/ suaves e conventuais/ (debaixo das violetas)/ para voluptuosamente vos beijar.* (pág. 55).

Assumindo, portanto, a instância lírica, o ELN submete a voz feminina da poetisa à voz masculina da tradição épica literária. Essa submissão segue uma lógica, já que a aventura heróica estava vetada à mulher. A partir daí, uma 3ª. pessoa volta a assumir a narrativa histórica e, somente quando se recorda do estágio inicial do ser antes da viagem é que a voz da poetisa assume-se feminina: *A nostalgia com que vos contemplo/ terra minha é imensa/ debruçada que estou/ aqui onde a terra se acaba/ e o mar começa.* (pág. 60). A identidade primeira do eu, ainda que seja uma identidade enfraquecida pelo relacionamento deficiente com o mundo real, é a de uma mulher brasileira, distanciada de sua realidade; enquanto que a expressão subjetiva do eu lírico está contaminada por uma identidade masculina vinculada à tradição épica. Isso pode ser também percebido em: *Do alto dos rochedos/ esse Brasil me acena/ gritando saudades amores/.../ O grande hospício da América Latina me chama./ Será que eu serei o dono desta festa?* (pág. 63). O adjetivo *dono*, transportado de outro discurso para dentro do poema, não ganha a aderência da voz feminina, ou seja, sendo o verso uma expressão subjetiva do ELN diante da proposição de vivência do mundo real, a identidade feminina da poetisa fica velada. Cabe aqui um questionamento: esse velamento é intencional ou apenas conseqüência natural da falta de um espaço para a manifestação de um Eu lírico heróico feminino? Alguns trechos adiante poderão, senão responder, ao menos aclarar alguns aspectos dessa dualidade voz da poetisa/ voz do Eu lírico em face da condição épica do herói.

Na página 79, em *Oceânico*, o ELN reporta-se à figura de Jorge de Lima, enquanto realizador da criação poética. Por esta menção, fica mais uma vez evidente o caráter masculino do herói, aqui moderno, em plena realização metalingüística e literária. Em *Cais da Agonia*, o Eu lírico volta a manifestar sua perplexidade diante da realidade caótica. Neste momento, a voz feminina da poetisa tem lugar: *Continuamos nosso passeio pela praia/.../ numa procissão monumental/ desenho exato do semblante deste século/.../ expondo-me ao suicídio brando/ de estar sempre incompleta/.../ é uma sombra de figuras a me vigiar/ princesa descomposta/ nos altos andares cuja escada/ não conduz ao palácio/...*

Falar do cais é voltar ao estágio inicial, reafirmar a busca por uma identidade.

Em *País de Circe* (canto IV), o Eu lírico refaz o percurso do herói que deixa-se seduzir pela estranha figura de Circe: *Sibila a criatura/ e viscosa me encarcera.*(pág. 114), mas a relação entre o ELN e a criatura do mar mítico é estabelecida a partir de uma visão tradicional do herói seduzido pela figura mágica : *Em remoinhos/ sobe o desejo/ leito feroz/ feroz bruxedo compartilhado ao largo.* (pág. 114). A mulher, no cais, metaforiza o encarceramento, enquanto o outro, no mar, libera a experiência heróica da viagem.

É, entretanto, na parte *Ilhas Idílicas*, no canto IV, que a figura do herói ganha uma identidade assumidamente dual em relação à voz masculina e à voz feminina. Como o episódio lírico vivenciado pelo eu está também contaminado pela tradição épica, caberia ao Eu vivenciar as relações amorosas sob o ponto de vista masculino. No entanto, a mulher liberada do encarceramento através do outro, integra-o e o torna pleno, yin e yang, homem e mulher, assumindo ora uma identidade feminina, ora uma identidade masculina: *Tua presença irreal/ agora presença/ é figo maduro/ que colho/ entre o contorno rouco dos teus seio/ e a cabeleira que ondula/ quase mel quase perfume/ roçando a pele dura.* (pág. 122); *viajamos no vazio/ como dois monges.* (pág. 122); *És/ um jovem deus/ ou quem sabe uma menina hindu.* (pág. 125); .../ *vou penetrando/ a madrugada dos teus verdes/ como chuva/ ou/ insônia.* (pág. 126); *Posta em sossego/ debruça o olhar/ sobre o livro/ lendo os mesmos versos/ que eu leio.* (pág. 128); .../ *na cama desfeita/ tua imagem me surpreendia/ cravando um punhal doce/ no meio do meu corpo/ onde o desejo renascia.* (pág. 129); *Atende-me/ (quem quer que sejas)* (pág. 130; .../ *encontro uma ninfa/ de fulvos cabelos/..../ que me acolhe e exerce comigo/ os trabalhos agrestes do amor./ E vamos juntas pressentidas/ pelo rio e pela tarde iluminada./ Caule e flor somos./ Mais nada.* (pág. 129); *Passa pelo poema/ um herói Adidas.* (pág. 131); *Ama solto/ como um tigre/ (água que me cerca/ por todos os lados)* (pág. 132); .../ *se me olhas/ simplesmente desinteressada/ e num gesto muito teu/ tiras da sacola Peg Pag/ uma maça dourada/ que mordes/ de estalo/ e que deixa/ entre os lábios e os dentes/ um espaço de desejo/ preenchido vorazmente/ pela fruta/ não pelo meu beijo?* (pág. 132/133); *Amo-te/ descendo sobre mim/.../ E o fundo sombrio/ do meu corpo/ ama teus dedos loucos.* (pág. 134) e .../ *na moldura de uma tela de Hopper/ o enigma permanece* (pág. 140). Todos esses trechos exemplificam a heterogeneidade desse ser que se constrói através da conciliação lírica das antíteses, mas, nos dois últimos versos, fica claro que a ambigüidade não foi somente intencional, mas resultado de uma relação enigmática do ELN com o idílio amoroso: *e não me decifras./ E não te devoro.* (pág. 140).

Na última parte do poema, a caminho de volta, o ELN depara-se novamente com sua solidão: *Nenhum deus a me fazer companhia/ ou qualquer humano.* (pág. 144), mas o mar ainda é mítico: *Ondas azulam/ o grande corpo que respira./ Entre elas/ ainda/ Ulisses marinha.* (pág. 146). O poema está feito e o ELN continua mergulhado tanto no mar mítico quanto em seus questionamentos: *Quem tece meu retorno/ por este mar/ de lodo e seda?* (pág. 146) ou *Nunca soubemos bem/ cretenses/.../portugueses e seus filhos/ que coisa é o mar.* (pág. 147).

Em *As Marinhas*, podemos, portanto, constatar a construção de uma heroína épica. A poetisa cita Helena e Penélope várias vezes, tentando incutir nestas personagens um caráter mais próximo do herói do que de simples coadjuvantes na trajetória épica; projeta um ELN dúbio que vivencia o idílio sem submeter-se totalmente à voz masculina, criando um espaço para a manifestação do eu feminino, embora ainda se prenda ao arquétipo masculino do herói em várias passagens do poema. Esta submissão, deve-se, entretanto, muito mais às próprias condições históricas que são resgatadas pelo ELN do que propriamente por uma alienação passiva da voz feminina. Por tudo isso, é interessante estabelecer como inovadora a abordagem dúbia, em relação ao gênero, que o/a herói/heroína recebe durante o poema, e é também importante ressaltar que abrir espaço para as manifestações do discurso épico, onde a lógica da heroína imponha-se como possível diante da lógica da tradição épica, é dar voz nova à mulher, mais um meio de expressão de sua identidade.

4. Em torno da brasilidade

Discutir a integração ou alienação da brasilidade numa epopéia nacional é, sem dúvida, uma questão importante em virtude, principalmente, da necessidade que toda cultura que sofreu um processo de colonização tem de desenvolver uma consciência crítica que permita a construção de uma individualidade nacional. Ao mesmo tempo, contudo, a narrativa épica ocidental traz consigo uma série de elementos que projetam o poeta que escreve uma epopéia para um campo semântico carregado de signos universais. Logo, torna-se dual o caráter da epopéia: ela tem que ser nacional e universal ao mesmo tempo. A questão da nacionalidade, entretanto, tem uma natureza mais abrangente, que não cabe ser aqui discutida. Interessa saber que, ao fazer *a* sintonia histórico-cultural do Brasil com o mundo, o poema épico nacional poderá estar ou não também assumindo uma visão crítica da nacionalidade, ou assumindo uma consciência literária da nacionalidade enquanto mediadora dessa sintonia. Quando é construído a partir dessa consciência literária da nacionalidade para realizar a epopéia, o poe-

ma estará integrando a brasilidade no texto; quando não, ou seja, quando parte do universal para analisar o nacional, o poema aliena a brasilidade no texto.

> O que importa acompanhar na análise particular da obra, é o desenvolvimento de uma consciência literária da nacionalidade, mediadora dessa sintonia, de que dependerá a integração da brasilidade. A brasilidade poderá estar, de acordo com a ótica cultural estruturante do relato épico, integrada ou alienada. Quando a estruturação do relato épico se fizer com a adoção da ótica cultural do colonizador, a sintonia histórico-cultural se fará sem a mediação da consciência literária de nacionalidade, e a brasilidade estará alienada. Caso contrário, se a ótica cultural estruturante do relato épico é a do colonizado, a mediação da consciência literária integrará a brasilidade. (ANAZILDO V. DA SILVA)[5]

A consciência crítica é uma característica extremamente individual. Alguns poetas têm grande senso crítico e preocupações sociais que fluem nos textos literários que realizam. Outros, contudo, têm características mais egocêntricas, preocupações filosófico-existenciais de caráter mais universalizante, ou mesmo, habitam um espaço lírico de criação particularizado, onde o social não se manifesta de forma latente.

Obviamente, quanto mais crítico for um poeta, maior será sua tendência a incorporar a consciência literária nacional enquanto mediadora da sintonia histórico-cultural do Brasil com o mundo. O que não quer dizer que, um poeta menos articulado com a realidade histórico-social nacional não possa integrar a brasilidade através de seu texto literário. Sempre haverá elementos que denunciarão a integração da brasilidade. O que importa é analisar a ótica cultural que estruturou a realização do texto e, a partir daí, concluir qual é o posicionamento do poeta em relação à brasilidade.

A questão da brasilidade na epopéia pós-moderna requer, para uma análise pertinente, cuidados especiais em função das características do próprio herói pós-moderno. O/A herói/heroína pós-moderno ao permitir-se vivenciar o caos, e através dessa vivência, reintegrar-se ao mundo histórico e real, extrai fragmentos da realidade histórica. Esses fragmentos, entretanto, não obedecem a uma lógica geográfica e cronológica, podendo, portanto, assumir identidades várias, nacionais e universais. Devido à essa fragmentação, torna-se, por vezes, difícil estabelecer em que grau a consciência literária nacional está atuando. O caos da modernidade é um caos universal por natureza, mas dentro desse caos há fragmentos que retratam realidades sociais específicas de nações diversas, realidades estas que muitas vezes têm pouco em comum com outras e vice-versa. Ao agenciar os fragmentos particulares de sua realidade nacional, o/a poeta/poetisa pós-

moderno estará integrando a brasilidade ao caos da modernidade. Quanto à ótica cultural estruturante, também esta é de difícil definição, pois também poderá estar fragmentada. O/A poeta/poetisa, enquanto ser perdido no mundo, poderá apropriar-se da ótica do colonizado e do colonizador simultaneamente ou, alternadamente e, para definir a brasilidade, será necessário pesar em que medida uma ótica se sobrepõe à outra.

No poema *As Marinhas*, por sua natureza extremamente lírica e por estar o ELN vivenciando seu "mal estar no mundo" num espaço lírico de criação particularizado e projetado geográfica e historicamente no mar mítico, os fragmentos do caos são, por excelência, extremamente universais. Entretanto, assumir que a poetisa parte do universal para o nacional, alienando com isso a brasilidade, seria precipitado, uma vez que há outros elementos aos quais se deve atentar a fim de definir a presença da brasilidade no texto.

No Canto I - Preamar - o poema inicia-se com os versos: *O planeta d'água gira/ e com ele gira o mar.* Por estes versos, podemos afirmar que a viagem poética inicia-se semanticamente a partir de um conceito universal de planeta Terra, no qual o mar é o grande elemento estrutural, o grande e preponderante elemento constitutivo. No canto II - Litorais - na página 42, o ELN cita o oceano Atlântico, ou seja, dentro do mar universal, o Eu se situa geograficamente no oceano Atlântico.

No canto III (parte I) - Oceânico - o mar sobre o qual se fala é o mar português: *Era uma vez um povo/ que olhava para o mar.* A referência histórica prende-se às viagens marítimas portugueses em busca da Índia: *No mar profundo desde Lisboa até a ïndia/ dela a todo Oriente e Ocidente/...* e o Brasil surge enquanto nova terra a ser conquistada: *e o Brasil, amada pátria, surge nu/ carregado de sumos ouro espanto/ sol poderoso onde se banha o poema/ este que escrevo contemplando opostamente/ a Terra de Vera Cruz assim nomeada.* Neste trecho, podemos constatar que a poetisa apropria-se da ótica do colonizador, embora sua consciência lírica esteja presa à pátria brasileira enquanto objeto de seu amor. Ela contempla o mar brasileiro como se fosse um conquistador português aqui chegando, mas o sentimento que a une ao mar brasileiro é um sentimento nacionalista: *A nostalgia com que vos contemplo/ terra minha é imensa/ debruçada que estou/ aqui onde a terra se acaba/ e o mar começa.* Apropriando-se do mar brasileiro, o poema narra a formação de seu povo: *Outros rostos a esses se juntaram/ negros vermelhos amarelos pardos/ emigrantes do sal dos mares/ coincidência coletiva a formar/ nós, os brasileiros.* O "nós" insere o ELN na nacionalidade brasileira. Em *Do alto dos rochedos/ esse Brasil me acena/ gritando saudades amores/ ensolarados orixás/ bancarrotas financeiras/ convulsões abraçadas/ a surtos e moratórias cordiais/ e paticumbuns naci-*

onais./ O grande hospício da América Latina me chama./ Será que eu serei o dono desta festa? explicita-se uma visão crítica da pátria, mas fica dúbia a ótica estruturante desta crítica, pois quem estará chamando a América Latina de louca, a brasileira/latina enquanto crítica ou o ELN contaminado pelo olhar português e europeu? Também em: *Anseio por vós águas infindas do meu país/ muito graciosas e exóticas/ que enxaguais heróis nacionais* o poema parece estar estruturado pela ótica do colonizador em virtude da adjetivação utilizada. Porém, ainda em *Oceânico*, o ELN assume sua identidade pessoal e pátria: *eu, selvagem mulher silvestre/ manuelinamente descoberta/ no painel da primeira missa/ rezada por um franciscano/ no ilhéu da Coroa Vermelha/ em Porto Seguro/ Bahia- Brasil* e *E, todavia,/ no cadinho transparente/ que o Atlântico molha e amplia/ meu país brilha.* Ao final de *Oceânico*, a ótica cultural estruturante é a do colonizado, uma vez que Jorge de Lima, poeta brasileiro, autor de *A invenção de Orfeu* é aclamado como mentor de uma pátria inventada, que é a própria pátria amada: *Depois ele suspende/ a mão divina/ marejada de palavras/ a mão que inventa/ a pátria amada/ e oceânico repousa/ em absoluta solidão transfigurado.* No canto III (parte 2) - Cais da Agonia - a consciência literária tem caráter universal: *E a cidade não tem fim/ nem direção nem mares/ é uma soma de figuras a me vigiar(pág. 86); há coisas que adiam/ o meu inteiro estar no mundo (pág. 88); Podem brotar maravilhas/ nestas poéticas sodomas/ cidades de telhados assombrosos/ de onde alguém alça vôo/ à procura de brilhos interiores/ viagens que não há.;* e no canto III (parte 3) - Linha de flutuação – o ELN vagueia pelo mundo, cita Veneza e Nova Iorque (pág. 101), as Índias (pág. 104), mas a sua procura é por sua identidade: *Do outro lado do mar/ afastado de mim/ há um continente azul/ a resgatar.* Mesmo mergulhada num plano lírico bem particular, a poetisa traz à tona indícios de sua nacionalidade e, pela força lírica do sentimento que a une a sua pátria pela própria necessidade de estabelecer uma identidade, ela está integrando a brasilidade ao texto.

No canto IV (parte 1) - País de Circe - o poema fala de um país mítico, sem caráter universal ou nacional. É o espaço lírico do eu projetado no maravilhoso. Na parte 2 - Ilhas Idílicas - há referências à vida moderna em trechos como: *Esse divino atleta move-se/ a vitamina de abacate/ filé com fritas/ ou hambúguer salada (pág. 131); tiras da sacola Peg Pag (pág. 132); A gorda senhora/ da casa ao lado/ vestiu o penhoar de náilon/ ligou a TV/... (pág. 138),* mas estas referências não têm um caráter de conceito nacional, mas apenas a função de situar o eu na modernidade. Na parte 3 - Mar aberto - com o fechamento do poema, a poetisa encarna o ser universal: *Nunca soubemos bem/ cretenses/ fenícios/ egípcios/ assírios/ persas/ gregos/ vikings/ portugueses e seus filhos/ que coisa é o mar.* O verso "portugueses e seus filhos" insere a idéia de Brasil enquanto filho de Portugal, ao mesmo tempo, entretanto,

os "filhos" de Portugal fazem parte do ser universal que se relaciona com o mar. Assim, podemos concluir que, apesar de em certos trechos ter adotado a ótica cultural estruturante do colonizador, o ELN diz nas entrelinhas a que nacionalidade está vinculada e atribui a um poeta brasileiro - Jorge de Lima - o poder da invenção da pátria amada. Assim, a ótica cultural do colonizador é um recurso através do qual a poetisa insere a épica nacional no percurso épico ocidental. Obviamente não se pode atribuir ao texto um caráter crítico nacionalista, até porque a crítica social não é uma característica do pós-modernismo, mas pelo espaço onde flui a nacionalidade, o poema integra a brasilidade, sintonizando-se com o problema existencial da pós-modernidade, o que insere o poema no percurso épico ocidental.

5. Em torno da crítica feminista

Na página 39, em: *Neste sítio sempre aquoso/ um homem cravejado de pressupostos/ fala em leis./ Escapo do senhor ministro/ penetrando o silêncio/ que rodeia meu crânio/ e me abrigo na ideía/ da água molhando a paisagem.* O ELN manifesta uma consciência crítica feminista ao apresentar-se como um ser que escapa das leis e pressupostos, em busca da poesia que brota silenciosa sua própria linguagem. Também em: *Assim não serei o mareante/ condenado a viajar nas velas do poema/ terei acesso ao leme onde e vida/ estuante e convertida me navega.* (pág. 49), o ELN mostra-se disposta a assumir o leme da própria vida, negando a figura do mareante que viajava nas velas, como negasse, metaforicamente, a máscara masculina que as escritoras utilizam para obedecer a regras estabelecidas para a realização de um poema. Em: *Infantas silenciosas/ que passais por estes chãos/ bem desejo acordar/ vossas pálpebras/ suaves e conventuais/ (debaixo das violetas)/ para voluptuosamente vos beijar* (pág. 55), o ELN manifesta o desejo de romper com o recato das infantas silenciosas, numa clara imagem da submissão, acordada pelo beijo voluptuoso. Ao fazer-se acompanhar por Helena de Tróia (páginas 65 e 66), negando-se a levá-la para rei ou tribo, a voz da autora propõe um "recomeço da biografia". Na página 70, o ELN denomina-se "selvagem, mulher silvestre" numa alusão ao seu modo de relacionar-se com o mundo. Na contraposição semântica entre os trechos: *E gostaria que meu poema/ fosse tão vivo quanto a mulher/ que do outro lado do mapa/ planta cebolas e depois dança/ na festa vermelha da aldeia* (pág. 87) e *Mas escrevo não planto cebolas/ nem danço em festas de aldeias/ e ao longo do caminho que escolhi/ há coisas que adiam/ o meu inteiro estar no mundo.* (pág. 88) o ELN instaura a consciência de que escrever adia seu inteiro estar no mundo, ou seja, escrevendo o ser se opõe à lógica do poder que induz as mulheres ao trabalho maquinal e à alienação. Logo, "Adiar o intei-

ro estar no mundo" é uma forma de transgressão. Em *Ilhas Idílicas*, ao assumir uma voz bissexualizada, uma vez que o ELN relaciona-se com figuras femininas e masculinas, a consciência crítica feminista também está integrada à enunciação. A tradição épica do herói e um ELN mulher dialogam de forma inusitada e irreverente. Por último, pode-se tomar o trecho: *A gorda senhora/ da casa ao lado/ vestiu o penhoar de náilon/ ligou a TV/ e espera não sei o que acontecer/ como espero não sei o que acontecer.* (pág. 138) como uma crítica implícita à passividade feminina que, manipulada pelo poder, aqui representado metaforicamente pela TV, espera mudanças que nem sabe bem quais devam ser. Fica, então, óbvia a integração da consciência crítica feminina à enunciação épica.

A apresentação dos elementos que articulam a realidade com a qual o ELN se relaciona, como já foi justificado teoricamente, é uma apresentação fragmentada. A narrativa implícita na intenção épica não estabelece uma seqüência lógica ou temporal para os fatos, assim, é necessário que se investiguem, também de forma fragmentada, esses elementos relacionados no texto. Em termos de realidade histórica, na página 50 encontramos: *Era uma vez um povo/ que olhava para o mar./.../Como vos cantar cavaleiros das águas/ habitantes perenes do delírio/ marítimas criaturas?* e na página 51: *Vozes desgarradas passam pela aurora./ A partida se apresenta e nela choram/ mães esposas irmãs que os julgam/ já perdidos nos vastos oceanos.* Aqui estão bem definidos os papéis sociais dos homens e mulheres na época das grandes navegações. Enquanto o homem se lançava à aventura, às mulheres restavam lamentações do tipo: *Se vistes o meu amado/ que me pôs neste cuidado/ dizei-me: voltará cedo?* Somente ao ELN era permitido viajar como um navegante histórico, uma vez que a enunciação não se prendia diretamente à realidade social daquele fragmento da história.

Na página 53, o texto fala das expectativas das mulheres, vistas como princesas: *Fábulas exteriores me povoam/ e nelas exercito racontos tão remotos/ que posso vos ver senhora de louras tranças/ e espaçados tetos./ Vosso pai possui mil velas/ que entram e saem do mar./ As horas vigiam o linho e o pão/ que por certo fabricais./ Dizem as cantigas que sob vossos olhos/.../ um trovador espera em vão/..../ sois cativa dos vitrais da solidão.* A mulher era, portanto, cativa. Estava aprisionada nos trabalhos manuais e na espera por um "trovador" idealizado que surgiria diretamente da fantasia para preencher sua solidão.

Na página 54, temos: *E encontro princesas/ que cumprindo um destino/*, onde a palavra "destino" remete-nos ao "destino de mulher". Em: *Anseio por vós águas infindas do meu país/.../molheres mui fermosas/ que nam ham nenhuã inveja/ às da Rua Nova de Lisboa* (pág. 64), a mulher brasileira é retratada a partir de sua beleza física. Até aqui, o que está dimensionado é o plano histórico-

social puramente objetivo. O texto transgride o papel imposto à mulher quando a personagem Helena de Tróia é descrita de forma heróica: *Eu sei dessa mulher/ feita de morte e tragédia/ a que deu sete voltas à vida e ao mar./ A que cindiu ao meio/ tempo deuses reinos/ e barcos e homens/ e a flor do mundo Egeu:/* (pág. 65). Essa visão heróica de Helena transgride a ótica masculina porque propõe uma nova visão da Helena, que de uma posição passiva, ou seja, a posição da mulher cobiçada por quem os homens lutaram, ela passe a uma posição ativa: a mulher que deu sete voltas à vida e ao mar, a mulher que cindiu ao meio tempo, deuses, reinos, barcos e homens. Na página 75, é também curiosa a construção imagística que se obtêm dos versos: *E sonham os ratos e os homens/ aqui ao pé desses faróis/ na foz destes rios/ para que não morra/ em suas veias/...*, embora não se possa atribuir uma intenção objetiva de criticar a figura do homem ao relacioná-lo ao rato, não se pode também evitar que a voz do texto possibilite este tipo de impressão.

Quando fala da realidade social atual, na qual se insere a poetisa, o texto não faz a separação homem/mulher. Todos somos seres angustiados diante de um mundo caótico: *Daqui da margem da consciência/ ninguém se move/ tremendo que o planeta arda/ em novo apocalipse.* (pág. 83). O ser individual se insere na multidão: *Não há peixes/ o que há é uma multidão/ cansada e astuta que se move/ entre o lixo vagamente descartável/ e os cães famintos na praia imunda.* (pág. 85). Esse ser coletivo é reflexo da contaminação sofrida pelo texto da concepção literária pós-moderna. Então, a visão da mulher isoladamente torna-se mais difícil, a não ser nos casos em que a autora tenha uma preocupação crítica feminista inerente ao seu caráter, pois, como já foi dito, a capacidade e a preocupação críticas variam de autor para autor e de texto para texto.

Na página 130, em: *encontro uma ninfa/ de fulvos cabelos/.../ que me acolhe e exerce comigo/ os trabalhos agrestes do amor.* Temos mais uma personagem que transgride o papel social: a ninfa. Na relação amorosa com o ELN, a figura da ninfa rompe com as barreiras da sexualidade e impõe uma consciência crítica a respeito desta sexualidade. Também na página 131, nas estrofes: *Passa pelo poema/ um herói Adidas./ Traz um brinco/ quase perdido/ em meio à coroa de cachos/ que lhe enfeitam/ a formosa cabeça.* e *Esse divino atleta move-se/ a vitamina de abacate/ filé com fritas/ ou hambúrguer salada,* o texto revela uma ironia a respeito da figura do macho. Pode estar aí implícita uma crítica em relação ao vazio em que a identidade masculina está projetada na modernidade.

Conclusão

Em *As marinhas,* Neide Archanjo faz da experiência marítima um jogo de espelhos, no qual o eu abstrai-se de si próprio para vivenciar o outro até

a chegada ao porto seguro da terra, quando a identidade é retomada numa nova perspectiva: a da consciência da incompletude e o decorrente desejo de manter vivos todos os questionamentos que levam ao autoconhecimento. Na interpenetração dos contrários, revela-se a totalidade do ser simultaneamente brasileiro, luso, mulher e homem.

Referências bibliográficas

ARCHANJO, Neide. *As Marinhas.* Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

_____. *As marinhas.* Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2001.

RAMALHO, Christina. "A epopéia de autoria feminina". In: revista UNIVERSA, Brasília: Universidade Católica de Brasília, v. 6, n. 1 (fev 1998) Brasília: UCB, 1993, p.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Elo, 1987.

_____. *Semiotização literária do discurso.* Rio de Janeiro: Elo, 1984.

NOTAS

[1] A manifestação épica do discurso caracteriza-se pela dupla instância de enunciação: lírica e narrativa. Por essa razão, a instância de enunciação foi denominada Eu-lírico/Narrador/a. Como será várias vezes citada, optou-se pela forma ELN.

[2] Todas as citações referem-se à edição de 1984.

[3] Categoria teórico-crítica de Anazildo Vasconcelos da Silva. In *Semiotização literária do discurso.*

[4] Essa questão é tema da tese de minha autoria (em desenvolvimento) *O épico e a mulher: injunções e desconstruções.*

[5] *Formação épica da literatura brasileira*, p. 12.

ESPELHO DE VÊNUS: QUESTÕES DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

Cíntia Schwantes (UFPel)

Estou retomando aqui uma questão antiga. Quando Platão propôs a expulsão dos poetas da cidade ideal, pois eles imitam uma imitação, uma das coisas posta a nu foi a obliqüidade da relação mimética que há entre literatura e sociedade. Isso significa que não encontramos na literatura um retrato confiável de determinada sociedade. Por outro lado, quando Roland Barthes afirma, algo provocativamente, que uma única página do *Robinson Crusoe* permitiria a reconstrução dos saberes do séc. XVIII, ele está nos dizendo que a literatura presta, sim, um testemunho sobre a sociedade na qual foi criada. A psicanálise, que considera a literatura correlata aos sonhos, um sistema simbólico no qual as deformações e as lacunas são tão significativas quanto as afirmações contidas neles, é uma possível solução a esse impasse. Outras podem ser apontadas. O princípio do qual eu parto aqui, é o de que a literatura nos fornece sinais indiretos, muito mais do que diretos, sobre a sociedade na qual circulou, ou circula. A literatura não nos diz como somos, mas sim, como pensamos que somos, como desejamos ser, e no limite, como não somos.

No que toca à representação de minorias, aos extratos da sociedade que alcançam, por motivos variados, pouca representatividade política, e de maneira correlata, habitam as margens da representação literária, a situação se complica um pouco mais. Embora os grupos étnicos índio e, mais tarde, negro, tenham entrado relativamente cedo em nossa literatura, eles terão estatutos diferenciados: quanto aos negros, via de regra entrarão na literatura na posição de antagonista ou de coadjuvante; a literatura brasileira precisará chegar à modernidade para ter protagonistas negros. Quanto aos índios do Romantismo, quando içados à condição de protagonistas, respondem não por si mesmos, mas por um ideal de identidade nacional elaborado a partir de outro discurso, o depoimento europeu sobre os índios, filtrado pela construção filosófica elaborada por Rousseau. O que nos leva a um outro truísmo: livros nascem de outros livros.

A representação de mulheres, uma outra minoria se dará de forma ainda mais tensa, posto que as mulheres terão uma representação ambígua, dependendo de sua etnia e de sua classe social. Um bom exemplo disso é o romance *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel Garcia Marques, no qual as mulheres índias, que coincidentemente são pobres, agem pela perdição do protagonista, enquanto as brancas, coincidentemente de classe média, agem para salvá-lo. Se se levar em conta o fato de que toda a simpa-

tia do narrador se dirige ao protagonista (homem, branco, rico), conclui-se que apesar de as razões das mulheres índias serem expostas, não há imparcialidade no romance, e elas acabam cumprindo a função de coadjuvantes do antagonista, uma posição que, além de antipática, nem sequer é central.

Mas o fato de que "mulher" não é uma categoria unívoca – os fatores de classe e etnia interferem na construção de uma identidade feminina – não é o único nó da questão da representação feminina. Além disso, nossa sociedade funciona através de uma divisão de tarefas por gêneros. Obviamente, à medida que mudam as exigências do sistema produtivo de uma determinada sociedade, mudam também as atribuições alocadas em seus membros, quer dizer, muda também a distribuição de tarefas por gênero. Assim, a homens e mulheres, conforme variam as exigências de uma determinada sociedade, são atribuídas qualidades e limitações que os habilitam, ou não, a cumprir determinadas tarefas. É dessa forma que os conceitos de feminilidade e masculinidade se constroem. Por exemplo, nenhum dos homens da geração do meu pai ajudou as esposas a trocar as fraldas dos filhos – homens são "naturalmente" pouco habilidosos com bebês. Recuando um pouco mais, os homens da geração do meu avô "podiam" mimar e pegar no colo as filhas meninas, mas se dispensassem o mesmo tratamento aos meninos, estaria criando filhos, no melhor, despreparados para as asperezas do mundo e, no pior, homossexuais. Assim, nas crenças sobre como devem ser criados meninos e meninas, encontramos indícios de como deve ser um homem e como deve ser uma mulher.

A literatura é, muito evidentemente, um dos veículos de disseminação das crenças de uma determinada sociedade e uma das ferramentas utilizadas para conduzi-la a um ideal abraçado por sua classe dominante. Nesse sentido, os programas romântico, de construção de uma identidade nacional, e naturalista, de utilização da literatura como um instrumento de saneamento da sociedade, são bastante ilustrativos. No tocante ao estabelecimento dos conceitos de feminilidade e masculinidade, a literatura também exerce um papel relevante. No tocante à feminilidade, a literatura desempenha a função de modelo a ser seguido, ou evitado, com uma freqüência inusitada. Ao contrário de outras minorias pouco freqüentadas, as mulheres (brancas, de classe média, heterossexuais), desempenham o papel de protagonistas de uma variedade de títulos que abrange vários gêneros literários em diversos sistemas literários. Toda uma fatia do subsistema da literatura popular, a dos romances cor-de-rosa, é centrada em protagonistas femininas. No subsistema erudito, igualmente, não faltam obras, embora não tão abundantes, centradas em protagonistas femininas.

Todo esse vasto campo de representação do feminino em literatura encontrou pesquisadoras interessadas em desvendá-lo, durante a onda do movimento de liberação feminina. A primeira coisa que essas pesquisadoras constataram foi a impossibilidade de se investigar tanto a escrita de mulheres quanto as imagens femininas veiculadas na literatura com os aportes teóricos disponíveis, todos marcados pela convicção de que o gênero é irrelevante – porque só existe um gênero passível de investigação, o masculino, é claro. A primeira tarefa que se impôs, portanto, foi a elaboração de um arsenal teórico que possibilitasse o estudo desse objeto, o feminino, no âmbito da literatura.

Estudos paralelos foram conduzidos na França, nos Estados Unidos e na Inglaterra. A língua comum e uma base teórica compatível, de matiz sociológico (às vezes marxista) promoveu, em pouco tempo, a aproximação entre as teóricas inglesas e americanas. As francesas, por outro lado, findaram isoladas não apenas porque o francês perdeu espaço como língua de cultura (o que não isolou o desconstrucionismo, por exemplo), mas também porque optaram por um aporte teórico que, a longo prazo, revelou-se problemático, como também porque sua prática acadêmica não se apoiou em lutas políticas que garantissem espaços sociais para a mulher, o que foi feito, principalmente, nos Estados Unidos. E levando-se em conta que a teoria feminista francesa, de orientação psicanalítica, parte do princípio de que a própria estrutura da linguagem depende, para funcionar, do silenciamento do feminino – a experiência feminina, portanto, não é passível de representação – pode-se concluir que o confronto direto não é a opção adotada pelas teóricas feministas francesas.

Antes, elas optaram por uma "operação sabotagem" que, desconstrindo a linguagem pelo lado de dentro, abrisse espaço para a representação do feminino. O problema é que implodir a linguagem é a proposta de vários escritores da modernidade, com o intuito de representar um mundo que não cabia mais nos limites da representação realista. Autores diversos, como Mallarmé, T. S. Elliot, James Joyce, Ezra Pound, Marinetti, Oswald de Andrade, Maiacovsky, com orientações ideológicas diversas, podem ser incluidos na rubrica de desconstrutores da linguagem. Assim, o argumento de que o abandono da lógica, da ordenação cronológica, da representação de molde realista, é uma carcterística da escrita feminina, encontra-se prejudicado. A saída honrosa da teóricas feministas francesas foi a de afirmar que um texto é feminino não (necessariamente) quando é escrito por uma mulher, mas quando apresenta características femininas. Esse argumento tem uma falha: ele nos leva a considerar que um texto abertamente misógino, como *Mafarka, o futurista*, de Marinetti, é um texto feminino, ao

passo que um texto centrado na experiência feminina, como *The Awakening*, de Kate Chopin, por seu registro realista, seria um texto masculino. Assim, as contradições dentro do próprio arcabouço teórico feminista francês, aliadas ao isolamento das próprias teóricas dentro da academia, determinou o abandono dessa corrente teórica. Em 1997, Jacques Derrida determinou o fechamento do curso de teoria literária feminista coordenado por Hélène Cixous, o maior nome da teoria feminista francesa.

A corrente teoria feminista anglo-americana parte de um princípio diferente, o de que a linguagem, embora não seja transparente, é determinada pelas vivências dos sujeitos que as usam. Assim, a escrita de mulheres, não importa se convencional ou revolucionária quanto à forma, independentemente de suas opções estéticas e programáticas, será sempre marcada pela experiência de ser mulher em uma sociedade falologocêntrica – centrada no falo e no logos, e portanto marginalizadora do feminino, do pathos, da emoção.

O arcabouço teórico da teoria literária feminista anglo-americana, portanto, dá atenção às questões de funcionamento da linguagem (que foi o grande campo de pesquisa de meados do século passado até a década de 80) e mais atenção à interferência dos fatores sociais na construção de obras literárias. Ao mesmo tempo sua prática acadêmica é lastreada pelos movimentos em prol dos direitos das mulheres, tais como horários alternativos no trabalho, que lhes permitam dedicar-se mais aos filhos, criação de creches subsidiadas pelo governo, recebimento de salário igual por trabalho igual, planejamento familiar subsidiado pelo governo, legalização do aborto, leis para punição do estupro e do assédio sexual.

Por sua própria estrutura teórica, que procura na história, na psicanálise, na sociologia, conhecimentos e ferramentas teóricas que lhe permitam desvendar tanto as coerções sociais que pesam sobre as mulheres (objeto preferencial das primeiras pesquisadoras feministas) quanto as estratégias utilizadas pelas mulheres, ao longo da história, para eludir-se ao controle social (objeto de uma segunda fase, centrada preferencialmente nas obras escritas por mulheres), a teoria literária feminista anglo-americana não tardou a transformar-se em estudos de gênero. Não é mera mudança de rótulo. Um conceito fundamental para a teoria literária feminista anglo-americana é o de gênero, elaborado inicialmente por historiadoras feministas. Gênero não é apenas o sexo biológico, é toda uma construção identitária, desenvolvida no seio de uma determinada sociedade, centrada no sexo biológico. Em primeiro lugar, conclui-se que não apenas "feminino" é gê-

nero. "Masculino", "gay", "lésbica", também são, e podem ser pesquisados a partir do mesmo aparato teórico – e estão sendo. Em segundo lugar, a utilização de conceitos e ferramentas de outras áreas aproximou os estudos de gênero dos estudos multiculturais, ou interdisciplinares, conforme se prefira chamá-los. Dessa forma, seu estatuto de ciência se consolidou.

Os estudos de gênero partem de uma ampla operação de revisão do cânone literário, na tentativa de demonstrar que as escritoras mulheres são, a longo prazo, defenestradas do cânone não necessariamente porque suas obras não tenham qualidade, mas porque, para tornarem-se capazes de expressar uma experiência especificamente feminina, recusada no contexto de uma instituição literária falologocêntrica, elas precisam, de alguma forma, trair e subverter os pressupostos que, aparentemente, abraçam. Dessa forma, o que parece falha é exatamente o que lhe confere especificidade.

Outro problema na representação de minorias na literatura é o fato de que a literatura é polissêmica, passível de veicular várias mensagens, algumas contraditórias, até no interior de um mesmo texto. Annette Kolodny afirma que os textos femininos se apropriam de um paradigma que recusa a representação do feminino. Como conseqüência, de alguma forma, elas findam por trair o paradigma.

Uma questão que se coloca é: porque as escritoras mulheres se apropriam de paradigmas que recusam a representação da experiência feminina? Por que, como explica Kolodny, não lemos textos, mas paradigmas. Segundo Juliet Mitchell, se a mulher escritora desejar ser entendida, ela precisará utilizar a linguagem masculina. Caso contrário, ela correrá o risco do isolamento e, no limite, da perda de sentido. Assim, a escrita feminina sempre negocia no estreito espaço entre o apagamento e a possibilidade de representação.

Um bom exemplo de como isso acontece é o *Bildungsroman* feminino. Esse gênero foi revitalizado no Romantismo e apropriado para o estabelecimento de uma identidade minoritária, a da burguesia em ascensão. O que caracteriza o *Bildungsroman* é o fato de que a narrativa acompanha os anos de formação de um protagonista. A narrativa é construida através das ações do protagonista e de suas reflexões sobre as relações que ele estabelece com o mundo que o rodeia. Assim, da ação dialética do protagonista sobre sua sociedade, e da sociedade sobre ele, o enredo evolui na direção não só da construção de uma identidade pelo protagonista, mas também de sua inserção em um meio social usualmente mais tolerante do que se meio de origem.

Em termos estruturalistas, a descrição do *Bildungsroman* seguirá alguns passos: conflito de gerações (geralmente o pai do protagonista deseja que ele siga uma carreira que o desagrada), uma viagem, um processo de educação formal, duas experiências amorosas (no mínimo), uma bem e outra mal-sucedida. Se considerarmos que, à época, a única carreira aberta para moças de boa família era a de esposa e mãe, que as oportunidades de educação formal eram restritas, a possibilidade de viajar sozinha, reduzida, e a de experimentação sentimental quase nula, concluiremos que o gênero se adequava exclusivamente à nararativização do processo de formação de um protagonista masculino.

No entanto, desde o Romantismo, escritoras mulheres tem se apropriado desse gênero marcadamente masculino e utilizado para tentar estabelecer uma identidade feminina. Diversas são as formas de apropriação. Vou falar especificamente de uma, a prática da inserção, dentro do paradigma iluminista e masculino do *Bildungsroman*, de elementos vindos do romance gótico. Esses elementos totalmente alheios ao *Bildugsroman* desestabilizam a narrativa e provocam fissuras através das quais uma experiência feminina de aprisionamento e de tentativa de fuga pode aflorar.

Vale a pena dizer algumas palavras sobre o romance gótico. Gênero recente, surgido no Romantismo, o romance gótico visita exatamente aquelas experiências e sensações banidas pela tentativa iluminista de tornar o mundo um objeto completamente cognoscível. Assim, o romance gótico é povoado de fantasmas, ruínas, lances mais ou menos inexplicáveis do acaso, e permeado por perigos mais reais, uma vez que seus vilões são encarnações de paixões inconfessáveis: cobiça, luxúria, sadismo.

Tomando como exemplo *Jane Eyre*, encontraremos os passos do *Bildungsroman*, mas carregados de elementos góticos. Jane entra em conflito com sua tutora, a tia Reed. Um dos episódios que expõe o conflito é o castigo que a menina recebe por sua desobediência: ser trancada no quarto vermelho, no qual havia morrido o tio Reed, e que as criadas afirmavam ser mal-assombrada. Além do fantasma como elemento gótico, temos a cor do quarto. Era costume nas mansões inglesas decorar cada quarto em tons de uma mesma cor e denominá-lo a partir da cor. Jane poderia ter sido presa em um quarto azul, por exemplo. A cor do quarto remete exatamente às pulsões inconfessáveis da sexualidade, intrincadamente relacionadas com a morte.

A seguir, ela recebe uma educação formal... em um colégio interno que mais parece uma prisão. Após sua formatura, Jane viaja para assumir o cargo de preceptora... em uma mansão isolada no interior da Inglaterra, em cujo sótão estava aprisionada uma mulher louca. Ela passa por duas

experiências amorosas (mas nenhuma experimentação sexual). Depois de fugir da mansão de Mr. Rochester, Jane alcança, de fato, uma inserção social, como professora em uma escola para filhas de proletários mantida pela igreja. Mas então, em um golpe de sorte, ela herda a fortuna do tio paterno, quando ele morre sem filhos. Por um acontecimento inexplicável, ela ouve Mr. Rochester chamá-la e corre a seu encontro, o que trai o paradigma do registro realista do *Bildungsroman*.

Jane vai encontrar Mr. Rochester morando em uma casa ainda mais isolada, após o incêndio da mansão de Thornfield, provocado pela esposa louca. Ao tentar salvá-la, o que ele não consegue, Mr Rochester fica cego. Assim, Jane e Edward Rochester casam e vivem felizes para sempre, com direito à cura parcial da cegueira que o acometera e ao nascimento de um filho. No entanto, a inserção em um meio social mais tolerante dificilmente poderia ser considerada bem-sucedida, uma vez que Jane passa a viver em quase completo isolamento.

Jane Eyre apropria-se do paradigma do *Bildungsman* passo a passo, mas recheia seu enredo de elementos góticos, o que retira dele uma das caraterísticas do gênero: a linearidade. A narrativa da formação feminina nunca segue uma trajetória linear e segura: vários perigos a espreitam. Pode-se dizer o mesmo de toda a escrita de mulheres.

BIBLIOGRAFIA

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre.* Oxford: Oxford University Press, 1979.

DeLAMOTTE, Eugênia C. *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth Century Gothic.* Oxford: Oxford University Press, 1990.

EAGLETON, Mary (ed). *Feminist Literary Theory: a Reader.* Oxford: Basil Blackwell, 1987.

FRAIMAN, Susan. *Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development.* New York: Columbia University Press, 1993.

NO PRINCIPIO ERA A MAE. A MATERNIDADE NA LITERATURA INGLESA

Cristina M. T. Stevens

Foi como Mãe que a mulher tornou-se ameaçadora; é na maternidade que ela deve ser transfigurada, domesticada
Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo.*

A partir da análise de algumas formulações filosóficas, psicanalíticas, histórico-culturais, e seus reflexos na ficção inglesa, o presente estudo - ainda em sua fase inicial, pretende dar uma pequena contribuição para o desenvolvimento do que Patrícia Yaeger chamou de "the poetics of birth", a qual objetiva desteologizar os mitos da reprodução e buscar novas narrativas sobre a criação que resgatem da invisibilidade o verdadeiro papel da mulher neste processo.

Como sabemos, o modelo desenvolvido por Aristóteles sobre a função sexual da mulher tornou-se amplamente aceito na antiguidade. Para ele,

> ... a fêmea é, digamos assim, um macho mutilado, e a catamenia é sêmen, apenas não puro; pois há apenas uma única coisa que elas não têm dentro delas, o princípio da alma.... A fêmea sempre fornece o material, o macho, aquilo que o molda, pois este é o poder que dizemos cada um possui, e é por esta razão que os chamamos de macho e fêmea.....Enquanto a matéria vem da fêmea, a alma vem do homem.... Um age, o outro sofre a ação. (Agonito, p.46).

Platão foi um dos poucos filósofos que advogava o direito das mulheres à educação e desempenho de funções públicas, para o que propunha uma organização social não fundada na família e na mãe para a formação das crianças. Como bem ilustra o *Gênesis*, o mito judaico-cristão que constitui a base de nossa civilização atual, são consistentes os mitos das nossas origens que dão ao homem o papel fundamental na criação. São Paulo, St. Agostinho, e, posteriormente, St. Tomás de Aquino, os grandes consolidadores dos dogmas judaico-cristãos, reforçam essa supremacia no ato de geração da vida.

No século XVII, os filósofos ingleses Thomas Hobbes e John Locke formularam a revolucionária doutrina dos direitos do homem - aplicáveis para homens e mulheres; além disto, e baseado na verdade indiscutível da maternidade biológica, Hobbes afirmava que apenas através de um acordo arbitrário entre o homem e a mulher - historicamente institucionalizado

através do matrimônio, poderia a mulher transferir sua autoridade sobre o filho para o homem - apenas teoricamente identificado como pai.

Apesar de não se conhecer quando a espécie humana descobriu o papel do homem na procriação, foi essa consciência que fez surgir no homem a necessidade de controlar a fecundidade da mulher e sobretudo a legitimidade do 'produto final' que seria o herdeiro da terra, agora também já tornada propriedade do homem. A ansiedade provocada pela incerteza da paternidade deu origem à inúmeras estratégias formuladas para minimizá-la. Para Rosseau, "o homem deveria ser capaz de controlar a conduta de sua esposa, porque é importante para ele assegurar-se que suas crianças, as quais ele é obrigado a reconhecer e manter, *pertençam* a ninguém mais senão a ele". (Agonito,p.119 - itálico meu)). O filósofo e historiador escocês David Hume também reconhecia este aspecto problemático da identificação da paternidade; entendendo que o contrato de casamento não bastaria para garantir a paternidade real, Hume explica que se tornava então necessário - segundo ele, não com base na justiça, mas na utilidade dessa necessidade, desenvolver na mulher não apenas o desejo de ter filhos mas ao mesmo tempo tornar o sexo algo repulsivo para elas.Conforme podemos verificar no livro da Rosemary Agonito *History of Ideas on Woman,* além dos pensadores brevemente mencionados acima, muitos outros se dedicaram a essa 'Cruzada' para a construção da imagem da esposa/mãe virtuosa, num articulado reforço do culto mariano introduzido pelo cristianismo; dentre esses, ela salienta as idéias de Hegel, Kant, Kierkegaard, Schopenhauer, Emerson, entre outros. Até mesmo a teoria científica de Darwin, que provocou uma salutar minimização da tradição bíblica, utiliza argumentação científica para dar suporte à noção de inferioridade da fêmea como conseqüência de sua capacidade reprodutora. Infelizmente não podemos expandir no espaço deste trabalho os inúmeros e complexos os mecanismos de construção e evolução dessa ideologia que resultou em controle naturalmente aceito pelo próprio oprimido, quando a mulher assimila seu status secundário.

Apenas para ilustrar esse processo de silenciamento da problemática da maternidade, lembraríamos brevemente como ela ocorre na concepção do comunismo, um dos pilares estruturadores da sociedade moderna; Marx exclui o trabalho reprodutivo da mulher de sua análise sobre produtividade; o marxismo deixa de lado questões ligadas ao sexo e à família pois são assuntos que os teóricos consideram privados e portanto não se encaixam em sua teoria da reprodução; as marxistas feministas tentaram combinar a reprodução biológica com o conceito de reprodução de Marx - já que a mulher "reproduz" os "meios de produção"; entretanto, não conseguiram

escapar da universal mística ilusória da maternidade que mantinha as mulheres no lar.

Em seu livro *A mulher no terceiro milênio*, Rose Marie Muraro tenta imaginar, a partir de inferências sobre uma "história que ninguém contou" (p.9), a centralidade do elemento feminino nos primórdios da evolução humana, quando o *homo sapiens/femina sapiens* preocupavam-se apenas com sobrevivência e reprodução. Descobertas arqueológicas evidenciam que, desde a Idade do Bronze até o período clássico, o culto dominante era o da Mãe Terra. Muraro resume a descrição feita por Joseph Campbell sobre os mitos primitivos ocidentais, os quais, segundo ele, se desenvolveram em quatro etapas distintas: na primeira, o mundo teria sido criado por uma deusa sem auxílio masculino, de onde herdamos Rhea, Deméter, Perséfone, entre inúmeras outras; na segunda, esta deusa aparece associada a um consorte - Isis já não reina sozinha mas ao lado de Osiris. O deus macho já aparece sobre o corpo da deusa na terceira fase, enquanto que na quarta e última - que Campbell localiza em torno de dois mil anos antes de Cristo, o deus masculino cria o mundo sozinho, como Zeus já havia criado Atena pronta a partir do seu cérebro. Assim, o medo da força genesíaca da mulher transformou, através da palavra, a força sagrada da maternidade em vulnerabilidade, e, pior ainda, em inferioridade. Em *Genesis,* esta relação é estabelecida com firmeza pela palavra do Deus patriarcal, símbolo do poder supremo: "Em grande medida multiplicarei teu sofrimento e tua concepção; em dor darás a luz às tuas crianças; e teu desejo te levará ao teu marido, e ele te dominará" (Stanton, p.23)

Neste contexto, podemos citar o impacto da teoria desenvolvida por Freud, o qual, na tentativa de entender o que ele chamava de "enigma da natureza feminina", parte do princípio que ele absorveu e desenvolveu com mestria: "anatomia é destino". Para ele, passividade, masoquismo, frigidez, vaidade, são atributos da constituição feminina, resultado da consciência de nossa castração e conseqüente inveja do pênis; esta inveja será substituída pelo desejo de ter um bebê - preferencialmente masculino, para quem a mãe transfere a ambição que ela foi obrigada a suprimir. A maternidade, esse complexo e insubstituível motor da vida, teria então sua origem em um sentimento menor, o da inveja.

A psicanalista Karen Horney não teve sua formação influenciada pelo determinismo/biologismo do século XIX como Freud; ela incorporou valores morais, estéticos e espirituais na sua metodologia de investigação e prática em psicanálise. Na sua visão holística da psique, Horney incorpora a contribuição de antropólogos como Margaret Mead e Bachofen, que analisam a função primordial da mulher em sociedades matriarcais primiti-

vas. Trabalhando com a problemática (para ela ainda não satisfatoriamente compreendida) da dependência primordial da criança em relação à mãe, Horney - ela própria mãe de três filhos - reflete sobre uma possível conseqüência da inquestionável e injustamente ignorada superioridade fisiológica da mulher; Horney imagina que talvez esses mecanismos tenham sido defensivamente desenvolvidos como uma forma de tentar assimilar, compensar, ou mesmo negar, essa dependência: Não seria a tremenda força no homem do impulso para o trabalho criativo em vários campos, precisamente provocada pelo seu sentimento de ter um papel relativamente pequeno na criação da vida, o que constantemente o impele para uma compensação em outras realizações?(Horney, p. 61)

Segundo ela, Freud ignorou a importância da maternidade para a psicologia feminina, bem como o significado da inveja, por parte do homem, da gravidez, parto, amamentação e maternação: E o que podemos dizer sobre a maternidade? sobre a consciência abençoada de trazer dentro de si uma nova vida? A alegria indescritível da crescente expectativa do aparecimento deste novo ser? ... A inveja do pênis tenta negar e desviar a atenção sobre isto, possivelmente por causa de medo e inveja masculinos. (Horney, p.19)

No seu livro *A Superioridade Natural da Mulher*, o médico e antropólogo americano Ashley Montagu desenvolve essa hipótese de inveja da capacidade da mulher de criar a vida e sua superioridade biológica como causa de sua sujeição pelo homem:; ele aponta inúmeras e irrefutáveis evidências científicas para consolidar sua teoria mas não a limita ao campo da biologia, analisando também aspectos sócio-psicológicos conseqüentes desse injusto e milenar processo de inferiorização da mulher:

> A superioridade natural das mulheres é um fato biológico. Estes fatos estiveram à nossa disposição durante meio século - mas, num mundo dominado pelos homens, onde a inflação do ego masculino dependeu da conservação do mito da superioridade do homem - seu significado não recebeu a atenção merecida. ... Espero que neste livro os fatos tenham sido mostrados com suficiente clareza, para que o leitor possa refletir sobre a possibilidade de serem as mulheres, por natureza, muito mais dotadas do que até agora geralmente se acreditou. (p.178)

Entretanto, o trabalho de Montagu ainda reforça a sacralização da maternidade para perpetuar a subordinação da mulher nesta especial missão, em perfeita sintonia com o tradicional conceito que ele ilustra com a conhecida, e para ele, verdadeira, máxima: "a mão que embala o berço domina o mundo" (p.139).

No seu estudo fenomenológico sobre a constituição feminina do inconsciente, o jungiano Erich Newmann apresenta "a grande mãe" - título de seu livro - em suas riquíssimas e variadas manifestações nas inúmeras culturas e períodos estudados. Fonte primordial da criação, o arquétipo da "*magna mater*" contém o aspecto gerador, protetor e positivo, juntamente com o devorador e negativo do nosso inconsciente. As cavernas, templos, abismos e túmulos habitam este fascinante estudo, também povoado pelas fontes, jardins, e lugares paradisíacos pois "o Grande Feminino não só gera e orienta a vida, como também recebe de volta em seu útero de origem e de morte tudo aquilo que dele nasceu" (p.39). Deusas, fadas e mãe altruístas convivem com as feiticeiras, espíritos femininos sinistros e madrastas malvadas, numa admirável galeria da História da Arte Antiga - organizada pelo vitorioso princípio espiritual que caracteriza o patriarcado. Embora inteligentemente convincente, a teoria do Newmann nos mantém poderosas apenas no domínio do pré-simbólico, anterior à complexa condição psíquica do ego e da consciência especulativa.

Somente depois de termos apreendido toda a extensão das funções básicas do Feminino - a quem cabe "nutrir", dar calor, proteger, e amparar, sem mencionar as funções do dar vida e do parir - pode-se compreender por que é tão central o significado e o símbolo do Feminino, e por que o caráter de "grandeza" está, desde o início, ligado a ele. O Feminino parece ter essa "grandeza" porque aquilo que é contido, protegido e nutrido, que recebe calor e amparo, é sempre o pequenino, o desamparado e o dependente, completamente à mercê do Grande Feminino. (p. 49)

Assim como o trabalho do Montagu, essa exaltação poderia ser considerada no mínimo ambígua pois na verdade traz em si a calcificação de conceitos relativos à maternidade que precisam ser desconstruídos, como o faz a poeta estadunidense Nancy Chodorow.

Chodorow argumenta que a universalidade da maternação tem sido raramente analisada, precisamente por causa desse caráter de universalidade com o qual esse processo foi investido e que ela problematiza em seu seminal livro *The Reproduction of Mothering*; sua tese principal é a de que a reprodução da maternação no mundo contemporâneo - questão central para a divisão sexual do trabalho e conseqüente dominação masculina - se dá através de processos psicológicos induzidos social e estruturalmente que se reproduzem de forma cíclica. Após apresentar brevemente as bases biológicas/naturais da gestação, parto e lactação, Chodorow explicita os fundamentos sócio-antropológicos que expandem/perpetuam essas bases, onde observa-se uma estrutura assimétrica de papéis do homem e mulher na família; como a identificação se dá através de um processo cons-

ciente de aprendizagem, Chodorow demonstra, dentro de uma perspectiva psicanalítica, como a capacidade e habilidade da mulher para a maternação - sua função inicial de "ego externo" da criança, de provedora total do universo externo - são bastante expandidas e fortemente internalizadas, e assim construídas no desenvolvimento da estrutura psíquica da mulher. Ela propõe uma nova psicodinâmica, multiparental, para a família, na qual

> As crianças poderiam ser dependentes, desde o início, de pessoas de ambos os gêneros; assim, estabeleceriam uma noção individual do ego em relação a ambos. Dessa forma, a masculinidade não ficaria amarrada à negação de dependência e desvalorização da mulher. A personalidade feminina estaria menos preocupada com processos de individuação e crianças não desenvolveriam medos da onipotência materna nem expectativas quanto às qualidades inigualáveis de sacrifício e abnegação das mulheres. Isto reduziria a necessidade do homem de defender sua masculinidade e controlar as esferas social e cultural que tratam e definem as mulheres como secundárias e impotentes, bem como ajudaria a mulher a desenvolver a autonomia que tem sido sacrificada por essa excessiva imersão em emoções e atividades relacionais. (p.218).

Assim como Chodorow, o livro *Of Woman Born* de Adrienne Rich, também publicado nos anos setenta, constituiu um marco nos estudos sobre esta problemática. Ela escreve:

> As mulheres têm sido mães e filhas, mas têm escrito muito pouco sobre esse assunto; a grande maioria das imagens literárias e visuais da maternidade vem até nós filtrada através da consciência masculina, individual ou coletiva. Assim que uma mulher sabe que uma criança está crescendo dentro do seu corpo, ela encontra-se sob o poder de teorias, ideais, arquétipos, descrições sobre sua nova existência; quase nenhuma das quais desenvolvidas por outras mulheres (embora outras mulheres possam transmiti-las); todas essas idéias flutuam invisivelmente ao redor dela desde que ela se percebeu mulher pela primeira vez, e como tal, uma mãe em potencial. Precisamos saber o que, em meio ao caótico processo de criação de imagens e produção de teorias, vale a pena ser salvo, pelo menos para entendermos melhor uma idéia tão crucial para a história, a condição que tem sido violentamente arrancada das próprias mães para dar suporte ao poder dos pais. (p.62)

Iniciando com uma afirmação óbvia - mas que durante milênios foi manipulada pela civilização patriarcal - de que "toda vida humana no planeta é nascida da mulher" (p.11), Rich desenvolve sua visão do papel da mãe em nossa sociedade, dialogando com as construções que a mitologia, antropologia, medicina, psicanálise e literatura nos transmitiram. Ela apresenta suas experiências pessoais de mulher e mãe em interface com sólida

pesquisa acadêmica, o que resulta em livro acadêmico apaixonado e político. Denunciando a quase inexistência de fontes *femininas* (female) para sua pesquisa, Rich busca desconstruir hipóteses não adequadamente examinadas que encontra no conhecimento institucionalizado sobre a maternidade, tais como o conceito do "chamado sagrado", o imperativo da reprodução, ao qual toda mulher, uma futura "*mater dolorosa*" jamais poderá fugir.À imagem da mãe castradora, controladora, sofredora, culpada, aterrorizante, nutridora frígida e continente escuro, ameaçador, construída na cultura patriarcal, ela contrapõe uma transformação dinâmica a partir da própria mulher - *Of Woman Born.*

Outro trabalho que também tenta desconstruír os arquétipos da maternação e seu papel sacrificial é desenvolvido pela psicanalista inglesa Estela Welldon. Em seu livro *Mother, Madonna, Whore*, ela organiza dados de sua experiência clínica para demonstrar não só que a noção de inveja do pênis e os conseqüentes desejos compensatórios de gravidez foram superestimados; ela também demonstra como a já calcificada idealização da maternidade distorce seriamente problemas complexos como os de violência física, abuso sexual e incesto perpetrados nas crianças pela mãe, ela própria vítima de um castrador processo de constituição de sua identidade de gênero:

> A maternidade como perversão ocorre como quebra de estruturas mentais interiores; a mulher sente-se não apenas mutilada emocionalmente ao lidar com a enormes exigências do bebê, mas também impotente e incapaz de obter gratificação em outras fontes. ... As mulheres cometem incesto mais freqüentemente do que pensamos, e mais por sua própria iniciativa do que imaginamos? Estaríamos bloqueados de perceber isto por cause de nossa idealização da maternidade? Certamente que sim, e por isto mesmo na situação edipiana original não percebemos a responsabilidade de Jocasta, autora do mais importante caso de incesto que conhecemos. Sempre culpamos Édipo e nunca sua mãe. (pp.83-85)

No seu artigo "The Poetics of Birth" Yaeger nos faz refletir sobre as complexas e profundas implicações de estarem as mulheres presas numa função natural - a da reprodução. Ela ainda nos alerta para o fato de outras funções naturais tais como a alimentação, a sexualidade e a morte - comuns a homens e mulheres, terem sido exaustivamente analisadas por filósofos e cientistas. Entretanto, a criação da vida tem sido relativamente negligenciada em termos de formulações teóricas e elaborações epistemológicas. Kristeva, Irigaray, Cixous, entre outras, analisaram as implicações da marginalização da maternidade na formação do pensamento ocidental, contrapondo a centralidade da fase oral à supremacia do complexo de Édipo.Entretanto, vimos como inúmeros e persistentes mitos

culturais reformularam discursivamente o processo de gestação, parto e maternação e, na melhor das hipóteses, criaram uma ideologia de simetria entre o que se configurou como o trabalho produtivo do homem e o reprodutivo da mulher; essa falsa simetria reduz o complexo ato da criação de um ser vivo a um simples ato sexual, minimizando a alienação do esperma durante o coito e importância do papel transformador de mulher na gestação.

Direcionando essas preocupações para o terreno da literatura, percebemos que os textos literários de uma certa forma reforçam esse silêncio sobre gestação, parto e maternação. Uma rápida olhada pela literatura inglesa e estadunidense - objeto de nosso trabalho - evidencia essa ausência; embora identifiquemos a presença da mãe em quase todos os romances, raramente elas são personagens principais; muito menos ainda observa-se a maternidade como temática central desses romances.

Preocupa-nos também a relativa escassez de teoria e crítica sobre essa temática e as complexas implicações dessa ausência, o que nos motivou a desenvolver o presente trabalho.

Algumas escritoras têm recuperado a temática da gestação, parto e maternação; lembramos aqui os romances *Herland* (Charlotte Perkins Gilman,1915), *The Millstone* (Margaret Drabble, 1965), *Woman at the Edge of Time* (Marge Piercy, 1980), *The Handmaid's Tale* (Margaret Atwood, 1998), entre outros. Selecionamos para análise no presente trabalho o romance *Fair Exchange* (1999), de Michele Roberts, pois nele a escritora dá centralidade a essa temática de grande interesse pessoal e que ela repetidamente explora em sua obra, talvez consequência de traços de sua própria vida. Em entrevista para a BBC ela confessa que se tornou estéril em função de problemas anteriores de controle de natalidade mas que via na criação literária uma força compensatória para sua incapacidade de gerar filhos: "mas claro que livros são como bebês" (*).

A relação entre mulheres que Michèle Roberts desenvolve em seu trabalho está bem ligada à problemática do relacionamento entre mães e filhas; ela nos fala sobre isto:

> durante muito tempo tive um relacionamento bastante difícil com minha mãe. ... depois consegui alcançar minha mãe novamente, e minha terra natal também. Esta busca por um paraíso perdido, por uma linguagem perdida [o francês], por uma mãe perdida, por um corpo maternal perdido, tem sido minha maior fonte de inspiração.**(*)**

Michèle Roberts é filha de mãe católica francesa e pai protestante inglês; este hibridismo linguístico e cultural transparece em seu trabalho. *Fair Exchange,* seu romance mais recente, se desenvolve entre a Inglaterra e a

França durante a revolução francesa e utiliza fatos históricos como brilhante recurso estrutural para desenvolver sua trama. O romance é inspirado na vida e sobretudo nas experiências amorosas de dois personagens famosos da cena literária inglesa do final do século XVIII, William Wordsworth e Mary Wollstonecraft; entretanto, o que percebemos mais fortemente é o relacionamento entre as personagens femininas, apresentado como uma espécie de irmandade que se desenvolve entre mulheres cujas circunstâncias de vida - ligadas principalmente à gestação, parto e maternação - as colocam juntas e as levam a confiar e apoiar umas às outras.

Jemina Boote é aluna da "Academia para Jovens Senhoras", dirigida por Wollstonecraft, a qual dali logo se afasta para residir em Londres e publicar seu revolucionário livro sobre direitos para mulheres e em seguida em Paris, onde registra como jornalista a atmosfera revolucionária da nova república. Após sua educação formal, Jemina (como Wollstonecraft antes dela) consegue emprego apenas como governanta, pois de nada lhe adianta seu espírito independente e cérebro ativo; o máximo que ela consegue é apresentar suas idéias para William; este jovem poeta tem conceitos bastante convencionais sobre as mudanças que ocorrem a seu redor, sobretudo sobre as feministas, as quais ele considera "raivosas, ameaçadoras" (p.49).

William engravida Annette Villon, o que a força a refugiar-se para esconder sua vergonhosa situação e vai residir num pequeno vilarejo na França, juntamente com Jemina, também grávida; nesta fase difícil ambas são ajudadas por Amalie e sua filha Louise, criada da família de Annette. Annette, mais fortemente que Jemina, experiência o conceito católico de pecado mortal/culpa, gradualmente suavizado pela visão prática da criada Amalie; ela descreve com sábia simplicidade o difícil processo que as duas jovens estão vivendo, processo esse tornado menos doloroso em função da compreensão, carinho e ajuda efetiva das duas criadas:

> - Será que ter um bebê dói muito? [Annette pergunta] Estou com medo de não ser capaz de agüentar a dor.
>
> - Você agüenta porque você não tem escolha, Amalie responde: e porque você sabe que isto tem um fim. No final você tem o bebê. Você agüenta tudo isto com o bebê e por causa do bebê; é como estar num túnel, e então você sai no final do túnel direto para a luz do sol com o seu bebê e logo esquece a dor. (p. 91)

A julgar pelo romance de Roberts,os poetas românticos não são tão românticos assim; as duas personagens principais são abandonadas pelos amantes, ambas grávidas, sobrevivendo como podem. Após o nascimento dos filhos, os pais as visitam por um brevíssimo período; eles pensam em

escrever poemas para suas filhas recém nascidas, Maria e Caroline, e teorizam sobre a educação de crianças; na prática, desaparecem definitivamente.

Após sua recuperação, Jemina decide voltar para a Inglaterra e tentar reencontrar Paul; nesta busca sem sucesso, perde também sua filha Maria que morre ainda criança, após o que se estabelece modestamente em Londres, onde vive como escritora e jornalista.

Annette permanece na França, onde se agarra à sua fé em Deus e à sua crença inabalável na dignidade de William. Sustenta sua filha Caroline como costureira, já que eram bem reduzidas as possibilidades de profissionalização da mulher de classe média. Após descobrir que William havia se casado, aceita uma proposta de casamento (por ser sua única alternativa de sobrevivência) mas morre ao tentar dar à luz seu segundo filho. Na busca desesperada por seu pai, Caroline descobre que é na verdade a filha de Jemina e Paul, pois este, para provar sua teoria de que a educação seria mais importante que a descendência genética, decide irresponsavelmente trocar os bebês logo após o nascimento.

É interessante observar que a escritora desmistifica o grande temor dos homens de que a paternidade é apenas assegurada hipoteticamente - causa principal, segundo vários estudiosos, da opressão e controle da mulher. Ela coloca também neles essa possibilidade de manipulação do 'herdeiro natural' - talvez neste caso por tratar-se de 'herdeiras'.

Numa total reversão (ou "fair exchange" como implica o título do romance) da teoria freudiana de identificação da menina com o pai, Roberts transforma esta busca pelo pai numa experiência frustrante, já que nem Paul nem William assumem de fato a paternidade - reconhecendo suas filhas apenas no plano legal. A união se dá entre mãe e filha e isto, longe de implicar em sacrifícios, significa completude, parceria, cumplicidade. O romance constrói uma nova linguagem sobre a paixão da criança pela sua mãe, pelo útero da mãe, mas também a paixão da mãe pela criança. Entretanto, essa celebração da maternidade não implica em subordinação, inferiorização; imune às postulações dogmáticas do mundo patriarcal, o romance estabelece novos paradigmas valorativos sobre a condição da mulher/mãe:

> Parecia a Jemina, quando ela refletia sobre o passado e sobre os anos que viriam, que ela e Caroline haviam vivido dentro de uma espécie de bolha de inocência; era como se ambas tivessem acabado de nascer. Este lugar edênico em que as duas viviam juntas, tecido com palavras e luz do sol e o conforto de estarem juntas. Amor. Brotou como uma planta e floresceu. O amor havia crescido Carolina dentro dela e agora fazia ambas crescerem juntas (p.237)

NOTAS

- AGONITO, Rosemary. *History of ideas on woman.*Paragon, New York, 1977.
- ATWOOD, Margaret. *The handmaid's tale.* Anchor Books, New York, 1998.
- BEAUVOIR, Simone. *The second sex.* Trad. H.M.Parshley. Vintage Books, New York, 1989.
- CHODOROW, Nancy. *The reproduction of mothering. Psychoanalysis and the sociology of gender.* University of California Press, Berkeley, 1978.
- CIXOUS, Hélène. "The Laugh of the Medusa" in *Feminisms.* ed. WHARHOL, Robyn R. & HERNDL, Diane Price. Rutgers University Press, New Jersey, 1997, pp. 347-362.
- DRABBLE, Margaret. *The millstone.*Penguin Books, London, 1982.
- FREUD, Sigmund. *Introductory lectures on psychoanalysis.* Penguin Books, London, 1982.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *Herland.* Pantheon Books, New York, 1979.
- HORNEY, Karen. *Feminine psychology.* W.W.Norton & Company, New York/London, 1993.
- IRIGARAY, Luce. *This sex which is not one*, trad. C. Porter e C. Burke. Cornell University Press, Ithaca, NY, 1981.
- KRISTEVA, Julia. "Women's time" in *Feminisms.* ed. WHARHOL, Robyn R. & HERNDL, Diane P. Rutgers University Press, New Jersey, 1997, pp. 860-79.
- MITCHEL, Juliet. *Psychonalysis and feminism.* Vintage Books, New York, 1975.
- MONTAGU, Ashley. *A superioridade natural da mulher*, trad.Lygia J. Caiuby. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1970.
- NEWMANN, Erich. *A grande mãe. Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente,* trad. Fernando P. Mattos e Maria Silvia M. Netto. Editora Cultrix, São Paulo, 1974.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem,* trad. Nathanael C. Caixeiro. Editora rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1988.
- PIERCY, Marge.*Woman on the edge of time.*The Women's Press, London,1984.
- RICH, Adrienne. *Of woman born. Motherhood as experience and insitution.*Virago, London, 1977.
- ROBERTS, Michèle. The Book of Mrs. Noah. Methuen, London, 1987.
- _____. *Fair exchange.* Virago Press, London, 2000.
- STANTON, Domma C. (ed.). *Discourses of sexuality from Aristotle to aids.*The University of Michigan Press, Michigan, 1995.
- STANTON, Elizabeth Cady. *The Woman's Bible.* Northeastern University Press, Boston,1993. (1ª publ.:1895)
- WELLDON, Estela V. *Mother, Madonna, Whore. the Idealization and Denigration of Motherhood.*Free Association Books, London, 1988.
- (*) Acervo sobre Michele Roberts disponível no site da "BBC World Service"

OBS.: as citações no presente trabalho foram traduzidas por mim

O ARQUÉTIPO DE *OBÁ* E A REVALORIZAÇÃO DA TRADIÇÃO YORUBÁ DA LOUISIANA NA VIDA E NA OBRA DE RUTH MCENERY STUART

Denise Pini Rosalem da Fonseca (PUC-Rio)

Obá Xire Yá! [1]
(Salve, Senhora do ritual!)

—Veja, Adão, essa mulher que ousou desejar saber! Observa-a!

—Por acaso sentes por ela gratidão? Reconheces o pesado fardo de culpa que, por ambos, ela carrega? Imaginas as dores que lhe foram imputadas em punição? Conheces os seus ciclos de sangue e as correntes que brotam do seu corpo, para que se cumpra o seu destino de gerar e nutrir vidas?

—Hás bebido destes mananciais, Adão? Hás provado desta natureza aquosa e inesgotável; destes corpos linfáticos que sistematicamente se entregam em holocausto e sublimação?

—Então, qual é a tua culpa, Adão? Qual a tua responsabilidade?

* * *

Que cânticos são esses que sobem das margens dos rios? Que prantos nos alcançam, cantados nos barrancos por negras lavadeiras a alvejar roupagens alheias? Que abominável imanência as degradou e manteve, em expiação, lavando e cantando a sua dor?

Assim viviam as mulheres negras quando a escritora Ruth Stuart as retratou com palavras de *com-paixão*. Seres duplamente marcados, elas eram servas de outros ¾homens e mulheres¾ porém, lhes restava o privilégio de serem senhoras de águas que limpam, perdoam e sacramentam corpos.

Ah, este corpo sagrado, palco da sua saga e enredo da sua consternação! Corpos de mulher, corpos negros; filhas do desejo de Eva, herdeiras da sorte de *Obá*. Dois estigmas, um só destino.

Que forças levariam aquela filha da elite sulista e esposa de poderoso senhor, a compartilhar este calvário? Que lesões ela esconderia sob as fartas saias de *Southern Belle* em tempos de Reconstrução?

Nada sabemos! Apenas intuímos perdas! Mas, para que servem os mitos?

Por que ela se sentiria desabonada e excluída? Por que poetar com um cantar negro, melancólico e espiritualista? Por que ouvir vozes místicas sopradas entre ramos de um pinheiro agonizante? Por que repetir canções de ninar ou hinos de lavadeiras que falam do padecimento da mulher ou da eiva da cor? Por que enfrentar a todos com uma poesia inaceitável e

missionária para morrer pobre, doente e solitária? Por que assumir estigmas e entregar-se ao martírio?

Talvez, apenas, porque fosse esse o destino inevitável de filha de *Obá*.

É bem verdade que *Obá* é uma poderosa guerreira. O curioso é que não há lendas que descrevam vitórias, nem mesmo as suas estratégias de luta. Nos dois únicos episódios em que a vemos em ação, ela é derrotada de forma traiçoeira e impiedosa, pagando com o corpo pela sua rendição.[1]

Obá é uma deusa mártir, diferente de todas as outras deusas do panteão *yorubá*. Quem sabe seja esta a razão para que ela tenha sido deixada no esquecimento por muitos dos povos herdeiros da tradição nagô.[2] Quem haveria de cultuar um deus perdedor, que é mito de sofrimento e exílio?

Ninguém, além de seus legítimos filhos!

A deusa da mutilação e da danação é *alter ego* de Santa Catarina, porém não se pode afirmar qual delas.[3] Na verdade, este detalhe de identidade não faz falta, pois todas as Catarinas santas compartilham histórias de martírios cruéis e estigmas místicos, que muito fazem lembrar as lendas sobre as aflições morais e sofrimentos físicos de *Obá*.[4]

Quando a deusa dança, ela leva sua mão esquerda à orelha, gesto que lembra uma lesão que jamais se cura. Este é o símbolo do martírio que a consome e seu valor iconográfico é comparável ao lírio pousado nas mãos de Santa Catarina, pois todos os santos mártires carregam um ramo de lírio em flor.[5]

Embora a mão direta, pousada na cintura, ateste uma atitude beligerante de quem aceita desafios, seus olhos permanecem fechados, indicando introspecção.[6] Eles falam de um mergulho suicida numa luta perdida, que é íntima, pessoal e mística. Essa é *Obá*.

Logo depois de ficar viúva, em 1883, Ruth mudou-se para Nova York com seu filho recém-nascido. Este fato é curioso, pois, seu marido era dono de uma próspera fazenda produtora de algodão no Arkansas, onde ela convivia com os outros onze filhos de Alfred O. Stuart, três vezes viúvo antes de casar-se com ela.[7]

Ainda que ela fosse originalmente de Marksville, Louisiana, era de se esperar que ela permanecesse na fazenda, ocupando o papel de mãe, no clã Stuart. Porém, o tratamento recebido dos enteados após a morte do marido, faz crer que as suas relações pessoais em Washington, Arkansas, não haviam despertado um verdadeiro sentimento de filiação e, como a deusa, ela resultou banida e solitária, seguida apenas por seu legítimo filho.

Mary Routh McEnery nasceu de uma família que dominava terras e vidas humanas na paróquia de Avoyelles, Louisiana, no apogeu da riqueza sulista. Os anos de 1860 trouxeram os primeiros sinais de transformação

do corpo da menina em corpo de mulher, ao mesmo tempo em que o corpo encharcado da mãe-terra ¾Louisiana¾ se manchou de sangue. Transformações simultâneas e sincronizadas, elas se *con-juraram* para fazer da mulher Ruth Stuart o sincretismo da sua nação derrotada.

Que identidade restaria para ser reverenciada pela escritora empobrecida, vivendo em Nova York, que não fosse a da sua terra-mãe, vencida e possuída como uma *Obá*? Que outra representação da mulher lhe interessaria, além da escrava africana ¾serva estrangeira¾, explorada e duplamente excluída?

Como não ver a soberana mãe Louisiana como uma terra negra, lavada por fluxos e refluxos de águas e sangue, a comprovar a sua indiscutível natureza feminina? Como não ser ela mesma *alter ego* desta progenitora sagrada, mãe conspurcada, deusa abatida? Como não aceitar voluntariamente a legitimidade do estigma e a natureza mística de filha de *Obá*?

* * *

—Pois então, cante Ruth, como se tu fosses uma babá escrava, mãe alternativa e descartável. Cante o teu desejo de ser amada, de ser reconhecida, de ser lembrada. Substitua o negro medo da sorte que te foi imputada pelos tons suaves da esperança que emana do arco-íris e não temas repetir óbvias rimas de sofrimento e cor, se elas te trazem algum consolo.

Durma, minha sinhazinha; sinhá, por favor!
Sonhe com brancos anjos
vestidos de arco-íris e coroados de luz,
sorria e sua mãe verá a Luz¾
Não se esqueça de contar-lhes sobre a sua velha mãe-de-cor,
Sinhá, por favor!

Não tenha medo, criancinha,
Da mamãe, a pequena sinhazinha¾
Bye¾oh, bye¾oh, bye!

Conte, conte, conte-lhes; sinhá, por favor!
Conte-lhes que sua mãe é negra e está cansada,
e que de pecados humanos tem a alma carregada,
mas, diga-lhes também, que filhos alheios ela vela
e conte-lhes que o Senhor, esta sinhazinha, confiou a ela;
sinhá, por favor! [8]

—Pressinto em ti um gosto pelo branco, essa cor que simboliza a pureza, a inocência da alma, a santidade da vida. Certamente tu hás lido

salmos que falam de lavagens espirituais que resultam em brancos imaculados e brilhantes como a Luz.[9] Coincidência, ou não, *Obá* ¾teu anjo protetor¾ sempre se veste de branco, pois, como tu, ela carrega na alma o peso de uma culpa primitiva que deve ser expiada.[10]

—Então, chore Ruth, como se tu fosses uma lavadeira negra. Deixe que o teu pranto caudaloso lave as pechas que fazem a tua vida impossível. Alivia-te! Resgate o teu pecado de origem com o suor do trabalho, a brotar abundante do teu corpo. Alveje com teu esforço as máculas que recebeste por legado e entrega-te ao destino de sofrimento das místicas filhas de *Obá*.

Ele andou pelo jardim quando o dia terminou¾
Meu gramado de quarar não é digno Dele assim;
Pois, da Bíblia, o jardim, bem distante ele ficou,
Mas, Senhor, abençoe meu terreiro para mim!

Senhor, Senhor, visite meu jardim
Que to-do-mun-do o diga
Como o erro de Eva, ao escutar a serpente,
A lavar roupas, para sempre, me obriga.

Senhor, Senhor, meu pequeno jardim
Não é digno da Tua presença;
Mas venha e brilhe com Tua divina luz, mesmo assim,
E reforce, por Ti, a minha crença.[11]

* * *

Obá é uma deusa mística que, como Santa Catarina, está coberta de estigmas que atestam sua fé.[12] É por esta razão que suas vestes se mancham de sangue, colorindo suas saias com amplas listas verticais vermelhas. O vermelho, evidência da ambigüidade de amor e ciúme a co-habitar o coração da deusa, é também o símbolo cristão da dor física e a cor associada aos santos que foram martirizados pela sua fé, como são algumas das Catarinas.[13]

Santa Catarina da Alexandria[14], por exemplo, era apenas uma jovem de 18 anos quando, usando seu incontestável dom da palavra, converteu ao cristianismo muitos filósofos pagãos. O Imperador do Egito mandou, então, prendê-la e, como ela se negasse a renunciar à sua fé, ele ordenou a sua morte pela roda. Porém, ao simples toque da santa-menina, o instrumento de brutal tortura estilhaçou-se, confirmando a sua superior transcendência. Decapitada e esquartejada em revanche, a santa teve seu corpo mutilado carregado pelos anjos que, imediatamente, se apresentaram para conduzi-

la aos céus. Devido ao seu martírio, durante muito tempo ela foi retratada em roupas vermelhas, sempre ladeada pela roda e empunhando livros e flores de lírio. Mais tarde, porém, suas vestes passaram a ser brancas, em representação da sua pureza e santidade.

Mártires e visionárias, as Catarinas sempre enfrentaram padecimentos cruéis, protegidas e fortalecidas apenas pelas suas convicções e pelo seu contato direto com os ancestrais, a soprar-lhes misteriosamente aos sensíveis ouvidos os *mantras* sagrados da sua identidade cultural.

E para que servem os mitos? De que nos servem as tradições?

* * *

—Responde tu, Ruth, que foste capaz de pressentir mensagens secretas sussurradas entre as folhas de um pinheiro. Serve-te fartamente dos legados culturais que encharcaram a tua terra de origem e encontra-te, a ti mesma, ao buscar conhecê-los. Lamente a tua saga e consola-te, pois, como em ti, ainda resta vida onde o açoite da sorte pareceu instalar a morte.

Reconheço que sou, como o senhor me veja,
Aleijada, meio-torta e cega,
E, quem sabe, esta voz que escuto realmente seja
O som que o vento, ao passar pelo pinheiro, enseja.

Este velho pinheiro sobre meu teto inclinado,
Que cresceu por uma brecha na estrutura
Eu bem sei que está torcido e desbotado
E dos espinhos, a metade já não fura.

Eu conheço onde o raio se cravou,
E o seu coração partiu e desnudou,
Sei também que as aranhas se alojaram
E por toda parte teias cinzentas instalaram.

Mas quando o vento da noite o atravessa
E todo o engenho está dormindo,
Ele canta aos meus ouvidos as promessas
*Que r*ecordam o Senhor, para mim, sorrindo.[15]

* * *

Obá é o único *orixá* feminino que leva na cabeça um capacete e que tem o corpo protegido por uma armadura de metal, paramentos comparáveis apenas aos de *Ogum*, o deus da guerra e seu principal detrator.[16] Definitivamente ela está preparada para uma luta que põe em risco a sua existência. Mas já sabemos que deste enfrentamento ela sai perdedora. Por não con-

trolar o seu desejo, ela se torna afoita e, na sua busca de saber, ela arrisca mais do que pode e crê apenas no que vê.

Sua queda é inexorável e seu sofrimento inevitável. Dois estigmas, um só destino.

* * *

—Que o digam todas essas *Obás* enfeixadas em ti, Ruth: a terra-mãe Louisiana, a menina Mary Routh, as lavadeiras às margens dos *bayoux*, as velhas negras balançando berços, a exilada escritora Ruth Stuart. Deixe o teu cantar falar por todas elas: as perdedoras, as culpadas, as visionárias, as marcadas, as Catarinas sagradas; todas as degredadas filhas de Eva.

Velho Sinhô Adão! Velho Sinhô Adão!
Louve, da mulher, a conduta e a ela seja reverente
Não ignore a pugna de todo negro decente,
Velho Sinhô Adão, homem, qual é a sua culpa?

Velho Sinhô Adão! Velho Sinhô Adão!
Que da mulher aceitou a maçã e a expôs, da dor, à sanha,
Ambicioso, avarento, qual é sua façanha?
Velho Sinhô Adão, homem, que vergonha, que vergonha! [7]

* * *

O sul da Louisiana, mais especificamente o chamado *Lower Mississippi Valley*, localizado ao sul da cidade de Natchez, estava, no princípio do século XIX, principalmente envolvido com a produção de açúcar nas *plantations* —grandes propriedades monocultoras, movidas pelo trabalho de numerosos contingentes de escravos e controladas, social e politicamente, por poderosos senhores locais.[1] Adicionalmente, aquela foi uma das únicas áreas de *plantations* dos Estados Unidos onde se concentrou um número considerável de africanos de origem nagô, cujo legado cultural deixou fortes raízes plantadas no seio das correntes culturais européias nas regiões americanas onde ele se instalou. O processo de consolidação do estado nacional moderno nos Estados Unidos implicou na perda de poder das elites econômicas desta região vencida, política e militarmente, por projetos concebidos por outras elites da nação em construção.

A Guerra Civil na Louisiana, na década de 1860, implicou não apenas uma nova distribuição de poder e riqueza, como também propiciou o estabelecimento de novos nexos nas relações sociais, inter-raciais e entre os sexos. O contexto de lutas compartilhadas, de perdas divididas e de esforços de reconstrução socializados permitiu o despertar de novas e numerosas formas de resistência social que contribuíram para a consolidação da identidade cultural regional, a qual soube encontrar seu espaço cultural na

imaginada identidade nacional em construção. Com o *anima* aflorado no cotidiano, os sonhos se explicitaram nos levantes de escravos[2] ou fizeram-se ouvir sutilmente, sussurrados entre ramos de pinheiros, como um canto negro que jamais se calou[3], e voaram como pássaros libertos nos textos abundantes, porém, muitas vezes pessoais e secretos, das mulheres da Louisiana do século XIX. Neste contexto de frases que passaram a cortar como baionetas o denso silêncio do medo e da exclusão, não surpreende o fato de que, neste momento, a palavra tenha sido empunhada pelas mulheres.[4] Eram elas que, historicamente, haviam preservado seus conteúdos pessoais vivos, porém de forma subcutânea. Eram elas as que sabiam como fazer circular as informações de maneira discreta, silenciosa e eficiente. Por muito tempo elas estiveram acostumadas a respirar sob uma fina lâmina de água, para permanecer a salvo, quando as marés fossem turbulentas. E é por todas estas razões que a escrita feminina autobiográfica e confessional constitui o objeto deste trabalho.

Nas últimas décadas, a historiografia vem se interessando de forma cada vez mais sistemática pela subjetividade, pela privacidade, pelo cotidiano. Esta mudança de perspectiva tem implicado não apenas uma mudança de objeto, como também uma mudança de sujeito, ao mesmo tempo em que levou a uma retomada da narrativa. A transferência da observação do historiador de um plano mais amplo e sistêmico, para a escala do pessoal, curiosamente, abriu passagem para os documentos do universo feminino, em particular, os seus escritos mais pessoais e autobiográficos.[5]

José Saramago escreveu em um de seus romances:

> *... conversa de mulheres, parece coisa nenhuma, isto pensam os homens, nem eles imaginam que esta conversa é que segura o mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres umas com as outras, já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta...*[6]

Creio que quando Saramago escreveu esta passagem ele utilizou as mulheres como *alter ego* de todos aqueles que são atores não centrais dos enredos ou, como diria Linda Hutcheon, os *ex-cêntricos* ou periféricos. São as mulheres as que falam demais, que mantêm discussões paralelas, aquelas que versam sobre tudo, menos o tema central em questão. Por razões como estas, durante muito tempo seus discursos foram tomados com negligência e vistos como algo sem a menor importância. Por estar à margem da História, o discurso feminino é uma espécie de substitutivo possível do discurso silencioso da imensa maioria de seres anônimos que habitam o cotidiano da História. Talvez seja por isso, que os registros femininos acabaram por ser, involuntariamente, aqueles documentos de que mais nos ocupamos nesta outra perspectiva da História.

E porque esta versão da História insiste em ser outra, outros sãos seus atores, seus personagens centrais: os *ex-cêntricos* ou periféricos para Hutcheon, ou anônimos, como eu prefiro chamá-los. Outros também são seus documentos e a forma como o historiador se relaciona com o passado: revelando-o ao presente, para impedi-lo de ser conclusivo ou teleológico. Outra é também a forma que assume o ato de contar o quê se passou: uma atrevida e fascinante síntese de narrativa ficcional e historiográfica. [7]

Para mim tudo isso começou[8] há uns dez anos atrás, enquanto selecionava uns documentos do final do século XVIII da Jamaica para serem utilizados em um trabalho acadêmico sobre formas de resistência social. Minha formação de historiadora me obrigava a definir com clareza o objeto e os objetivos do trabalho, de tal maneira que tudo aquilo que fosse "periférico" pudesse ser descartado do conjunto documental.

Eu desejava dar visibilidade aos discursos de resistência dos escravos em um momento de generalizada violência social e aquelas cartinhas choronas da mocinha, enviadas de Rhode Island para seu pai, um poderoso senhor-de-engenho em Montego Bay, não me ajudavam em nada a entender a questão.

O protagonista da minha história supostamente deveria ser um indivíduo ¾forte e astuto¾ cujo discurso recuperado nas oblíquas indicações recolhidas nos documentos, me permitisse descrever o perfil de um certo arquétipo humano que resistiu ao horror da usurpação. Este, não era ela. E eu a calei, embora ela também estivesse sendo castrada. Assim se constrói a História.

Foi quando eu percebi o quanto havia de meu naquela História que eu estava criando e quantos outros "eus" estavam sendo empilhados na mesa ao lado, calados junto com as estórias contadas pelos demais inter-textos. Assim nasce a meta-ficção historiográfica.

Exatamente na mesma época Linda Hutcheon[9] já estava acalmando o meu desconforto, porém seus trabalhos cruzariam meu caminho ¾redimindo-me¾ somente depois que eu já me houvera metido no bosque, com História e tudo, para horror de historiadores da cepa de Eric Hobsbawm[10].

O que me dava um certo alento é que o filósofo Umberto Eco[11] já distinguia apenas três formas ¾todas ficcionais¾ de narrar o passado, ao mesmo tempo em que ele próprio vinha cruzando os frágeis limites que existem entre História e ficção. Desde então, esta discussão vem ganhando corpo e as contribuições mais recentes tem demonstrado ademais, que a própria relação do leitor com o texto ¾seja ele histórico ou ficcional¾ vai

depositando sobre a obra "camadas de significações historicamente produzidas"[12] que independem da vontade do autor.

Avançando em relação às categorias ficcionais descritas por Eco, Hutcheon propôs, em 1988, a definição de uma quarta maneira de contar História, que ela chamou de meta-ficção historiográfica, ou como, o "passatempo do tempo passado". Este seria um gênero próprio da poética da pós-modernidade, que se distingue dos demais estilos literários, e particularmente do romance histórico, em pelo menos três importantes aspectos: a natureza dos protagonistas, o tratamento do registro histórico e da narrativa e a maneira de interpretar a intertextualidade do passado com o presente.

Desde algum tempo atrás a História, seguida de perto pelo romance histórico, cada qual com seu método, vem tratando de resgatar os discursos dos vencidos. Alguns segmentos sociais foram escolhidos como os legítimos representantes destas culturas que hoje se estudam sob o título de "subalternas". As lutas sociais da segunda metade do nosso século, em particular nos Estados Unidos, contribuíram para definir os "tipos" que passaram a ser os protagonistas da Nova História. Neste sentido, podemos dispensar comentários sobre a massa de literatura produzida sobre a questão negra nas Américas, bem como sobre a mulher, para citar os dois exemplos mais óbvios. A História se renovou, e praticamente se reinventou, para enfrentar os famosos "silêncios dos arquivos" sobre estes segmentos não letrados, ou simplesmente subjugados, que não deixaram quase nenhum fragmento de discursos diretos. No afã de descrever estes protagonistas "protótipos" o romance histórico trabalhou ombro a ombro com a Nova História para montar estes arquétipos, e muitas vezes substituir os mitos históricos tradicionais por homens e mulheres que poderiam inspirar, com mais verossimilhança, as nossas heróicas práticas cotidianas.

Foi quando no calor dessa militância ¾na vida, em paralelo com a academia¾ compreendemos que nossa intervenção era, e seria sempre, partidária. Não haveria meios de fugir do desconforto de empilhar documentos na mesa ao lado, ou seja, permanecia a dúvida sobre quem daria a palavra aos indivíduos atípicos, no caso de que os homens pudessem ser reduzidos a alguma tipologia.

A meta-ficção historiográfica, no que se refere aos seus protagonistas, está interessada nos indivíduos que alimentam os arquivos do silêncio. Neste campo, o autor não deseja estabelecer com estes exemplos um cânone para as próximas escolhas temáticas ou seleções de documentos. A questão central é buscar compreender de que está feita a pluralidade em cada tempo e isso certamente inclui aquilo que consideramos como "periféri-

co" e que é, muitas das vezes, bastante mais numeroso e relevante do que o "típico" ou consensual.

Na meta-ficção historiográfica o registro histórico é invariavelmente incorporado ao texto ¾porém jamais assimilado¾, pois a busca do autor é a de questionar a própria acessibilidade textual ao passado, como se este fosse um outro mundo de significações. Por sua parte, no romance histórico ocorre uma perfeita assimilação do registro histórico com o objetivo de conferir veracidade ao texto e de transmitir ao leitor a confiança de que ele se encontra exposto à realidade do passado, embora esteja navegando nas águas da ficção.

No campo da narrativa da História, o documento é igualmente assimilado pelo discurso, desta vez com a intenção de garantir a seriedade acadêmica. Em ambos os casos, o pano de fundo é um cenário composto por uma assumida verdade ocorrida que, de uma forma ou outra, pode ser descrita pelos atores que estejam em cena, através de falas construídas a partir dos textos do passado, ou seja, do registro histórico. A meta-ficção historiográfica incorpora os registros históricos, porém sua ênfase está no esforço de assimilação destes, ou seja, na demonstração das várias camadas de significações que foram historicamente depositadas sobre os textos do passado, desde que os mesmos foram concebidos, e que definitivamente nos afastam do seu con-texto.

Devo admitir que, desde há muito tempo, as palavras tem sido tomadas com valor de conceito pelos historiadores mais atentos à questão das diferenças de significação em tempos históricos distintos. Contudo, o que a meta-ficção historiográfica se propõe a fazer é ir mais além das questões semânticas e utilizar outros mecanismos de apreensão do vivido ¾menos dedutivos e mais intuitivos¾, entendendo os registros históricos como notícias de mundos distantes do nosso, meios estes, antes inconcebíveis para um aprendizado racional da verdade. A meta-ficção historiográfica deseja narrar as incertezas que os múltiplos pontos de vista presentes no texto ¾como reflexo do registro histórico¾ nos deixam sobre a existência de uma verdade do passado que seja única, indiscutível e aceitável para todos. No passado e no presente.

E por que a própria noção de realidade é colocada em discussão, a narrativa deste gênero assume, para Hutcheon[13], duas formas características. De um lado, aparecem as obras cuja narração se apresenta como um conjunto de inúmeros discursos justapostos, de tal maneira que a pluralidade de pontos de vista gera uma reconstrução possível do passado, que por sua vez foi plural e multifacetado. Outras vezes, ocorre a presença de um narrador onipotente, não como um conhecedor da verdade, mas como

alguém com quem podemos compartilhar nossas incertezas. Eu me atreveria a incluir uma terceira estrutura de construção do enredo na meta-ficção historiográfica: a da "não narração textual". Nela, o autor seleciona um corpo documental significativo, propõe uma organização dos registros históricos que obedeça a um critério de classificação de categorias cognitivas e convida o leitor a que ele construa sua própria versão da História. Em outras palavras, o autor e o leitor se colocam lado a lado em relação à textualidade do passado, não permitindo que uma narrativa se interponha entre ambos.

Quando a ênfase está colocada mais na forma como o registro histórico se construiu ¾semântica e socialmente¾ do que propriamente no que ele diz, é possível apreciar os valores distintos da textualidade de outros mundos como, por exemplo, a trans-culturalidade da linguagem, na construção dos conteúdos que se deseja conhecer. Vale lembrar que por que as vivências agregam significados sociais à linguagem, o registro histórico não pode ser lido da mesma maneira por grupos humanos que pertençam a mundos distintos. Creio que é isso o que Hutcheon chamaria de "ecos" intertextuais.

Por esta razão a opção pela meta-ficção historiográfica cobra do autor os seus tributos. A afirmação da pluralidade dos pontos de vista do passado, da mesma forma que obriga o autor a "dar a palavra" aos seus atores para retirá-los do silêncio, invariavelmente cria outras zonas de quietude que ele não enfrentaria se estivesse escrevendo no campo da História ou mesmo do romance histórico. Exemplo muito claro disso é o do silêncio sobre quem está falando, ou seja, a menos que os atores fossem, de uma certa forma, premonitórios, poucos informariam objetivamente sobre si mesmos através de seus discursos.

Todos sabemos a importância de conhecer os detalhes que giram em órbita ao redor dos textos, tais como: quem fala, para quem fala, em que contexto fala. Ao desconhecê-los, toda leitura seria um exercício de criação do leitor que pouco, ou quase nada, manteria de ressonância com aquilo que o autor ficcional criou. Este certamente não é o desejo dos autores; quer seja ele o autor ficcional ¾aquele que produziu o registro histórico, neste caso, as autoras dos documentos¾, quer seja o autor empírico ¾aquele que produziu o texto meta-ficcional[14]¾, ou seja, o escritor/historiador.

Tão importante quanto saber quem foi concretamente a autora dos documentos é conhecer o contexto em que ela transita, e que igualmente faz transitar os seus discursos. Se ela foi calada, as causas deste silêncio imposto podem estar na sua inserção social, bem como nos conteúdos do

que dizia ¾hipóteses mais averiguadas¾ porém, elas podem ser também determinadas pelos mecanismos disponíveis de transmissão daquilo que foi dito, ou simplesmente serem o resultado da presença de outros discursos proferidos com vozes mais possantes e abrangentes. Essa pluralidade de conversas em paralelo obriga o escritor/historiador a encontrar espaços e formas para abrigar estes paralelismos, o que é próprio da narrativa da meta-ficção historiográfica, porém isso às vezes toma a forma de um ou mais para-textos para explicar tudo que o ensaio poético meta-ficcional não consegue incorporar como, aliás, esta segunda parte deste artigo está tentando fazer.

A questão que aparece aqui é a da utilidade de seguir criando paralelismos e outras correspondências. Eric Hobsbawm[15], a propósito de criticar *Alabi's World*, uma pesquisa de Richard Price sobre os *saramakas* do Surimane, que adota uma perspectiva pós-moderna em muito semelhante aos princípios da meta-ficção historiográfica, levanta como principal preocupação o tema da "utilidade histórica" deste tipo de abordagem. Creio que porque a meta-ficção historiográfica tem como objetivo desestruturar percepções do passado, convidando o leitor para outras conversas que, apesar de paralelas, muito podem dizer sobre aquilo que consideramos central ou já conhecido, o historiador marxista inglês ¾acostumado a tudo aquilo que é sistêmico¾ acaba por discutir a eficiência do método e não a utilidade do mesmo, como se propusera a fazer.

Desenvolvendo uma análise brilhante, acompanhada de uma não disfarçada intolerância à proposta metodológica, o historiador aponta para um dos problemas mais recorrentes nas obras que estamos a criar: o excesso de textos paralelos ¾ou para-textos¾ que incluímos para guiar o leitor pelos atalhos de conhecimento que consideramos indispensáveis para reduzir os "ecos" intertextuais, nos vestígios da textualidade do passado, ou seja, nos documentos.

Procedente e oportuna, a crítica sinaliza os principais limites da meta-ficção historiográfica e exige mais criatividade na construção dos enredos, bem como pode significar uma renovação do livro como meio, no esforço de conceber obras que digam mais sobre os homens e seus percursos, com menos palavras e mais sensibilidade. Hobsbawm está mais do que certo; ainda nos falta muita eficiência para atingir os ambiciosos objetivos a que nos propusemos. Quanto à questão da utilidade, que lástima que não tenha discorrido sobre ela o mestre de História, deixando a resposta para um mestre da Filosofia. Ou seria resposta de um deus?

O filósofo Umberto Eco, dirigindo-se aos estudantes da Universidade de Harvard em 1993, ao abordar a relação dialética entre o autor e o leitor, disse que:

> *temos de seguir o preceito do oráculo de Delphos: 'Conhece-te a ti mesmo'. E como, segundo Heráclito nos lembra, 'o Senhor cujo oráculo está em Delphos não fala, nem esconde, mas indica através de sinais', o conhecimento que buscamos é ilimitado porque assume a forma de uma contínua interrogação.*[16]

E poucas linhas depois o autor revela: "... toda mensagem secreta pode ser decifrada, desde que se saiba que é uma mensagem".

Que mensagens secretas nos deixou Ruth Stuart em seus escritos? Eis é a questão!

* * *

Acredita-se que, muito provavelmente, Mary Routh McEnery (1852-1917) tenha nascido em 19 de fevereiro de 1852, embora persista uma certa dúvida sobre o ano de seu nascimento, que poderia haver ocorrido entre 1849 e 1860.[17] Filha de senhores de escravos e grandes proprietários da Louisiana, com mãe escocesa (Mary Routh Stirling) e pai irlandês (James McEnery), ela foi a primeira dos oito filhos do casal. Educada em escolas particulares e depois públicas de Nova Orleans, após a falência econômica da família, como decorrência direta da Guerra Civil (1861-1865), ali mesmo ela trabalhou como professora em uma escola para senhoritas, o *Loquet-Le Roy Institute.*

Permaneceu em Nova Orleans até 1879 quando, perto dos 30 anos de idade, contraiu matrimônio com o viúvo de 58 anos, Alfred O. Stuart. Mudou-se para a *plantation* produtora de algodão do esposo, localizada no estado do Arkansas, onde concebeu seu único filho, Stirling e enviuvou naquele mesmo ano. Transferiu-se então para Nova York, de onde nunca mais saiu e onde escreveu toda a sua obra. Morreu em 1917, vítima de uma saúde precária, agravada pelo trabalho excessivo e por sua condição de pobreza.

A obra de Ruth Stuart é vasta e variada. Ao longo de pouco mais de 20 anos, entre 1893 e 1916, ela publicou um trabalho de mulher madura, escritora de mais de 40 anos de idade, composto por romances, contos e uma variedade de poesias e letras para músicas.[18] No entanto, um dos seus livros mais singulares foi uma pequena coletânea que organizou pouco antes de morrer, contendo as canções entoadas nas *plantations* do sul da Louisiana, onde a voz feminina é enfatizada em cantigas de ninar, hinos religiosos e músicas cotidianas dos escravos. Neste trabalho, hoje uma obra rara com pouquíssimos exemplares ainda disponíveis, os temas da segrega-

ção racial, da discriminação sexual e da exclusão social pela via da pobreza são sutilmente abordados a partir do legado afro-americano resgatado pela escritora.[19] Por ser delicadamente sugestivo do drama que inundava a sua alma, dele nos ocupamos particularmente quando, no começo, poeticamente, buscamos narrar a sua saga, identificando-a com o arquétipo de uma deusa negra silenciada e vencida —*Obá*.

No entanto, a perspectiva da paródia do discurso afro-americano como forma de interpretação da sua própria história pessoal já havia aparecido antes na obra ficcional de Ruth Stuart. Como uma das fundadoras e pilares da escrita feminina sulista, inscrita na tradição da literatura de testemunhos oculares da História, ela já havia produzido uma série de obras de resgate dos legados culturais negros do Sul dos Estados Unidos. Para falar da sua própria exclusão social, produto de um duplo pecado —o de ser mulher e o de estar pobre—, Ruth Stuart reinterpretou o seu conhecimento das difíceis relações humanas, repassadas pelo preconceito, criando uma imaginária cidade sulista —*Simpkinsville*. A cidade da fantasia de Ruth Stuart foi um cenário mágico que propiciou o encontro dos conteúdos éticos e estéticos negros, pobres e femininos com um universo de valores de dominação branca, rica e masculina. Nele, seus personagens ficcionais se movimentavam, dramatizando as suas próprias vivências através de uma mimese das formas de resistência culturais afro-americanas e femininas do Sul.

A paródia como gênero artístico e literário tem sido objeto de debate nas últimas décadas, principalmente porque na pós-modernidade este recurso meta-ficcional tem sido utilizado como um instrumento privilegiado pelos criadores em geral, para relacionar-se com o legado cultural do passado. A perspectiva que Linda Hutcheon[20] nos oferece da paródia, por ampliar o seu significado, nos permite entender a obra de Ruth Stuart como uma paródia dos discursos de resistência afro-americanos do Sul. A apropriação do discurso de um Outro, para apresentá-lo em um contexto novo e re-significado pelo uso da ironia, permite a identificação de conteúdos que se referem a experiências distintas, possibilitando um diálogo de vivências humanas que seja capaz de derrubar barreiras históricas e culturais.

E desta possibilidade esteve muito consciente Ruth Stuart. Embora seus personagens, andando pelas ruas de *Simpkinsville* falassem um quase dialeto afro-americano, seus dramas eram retratos da saga das elites *creole* empobrecidas, seus supostos hinos religiosos de lavadeiras eram verdadeiros panfletos feministas e as cantigas de ninar sinhazinhas eram manifestos de repúdio ao preconceito, fosse ele étnico, social ou sexual. Da sua

palavra escrita Ruth Stuart fez sua arma de resistência, do legado afro-americano ela extraiu sentidos e metáforas que alimentaram sua obra e sua alma. Do capital cultural sulista —moreno, mestiço e imaterial— ela construiu uma obra que afirmou sua existência ao mesmo tempo em que reafirmou o poder de permanência de um arquétipo yorubano, que sistematicamente desafia a História e sobrevive no inconsciente coletivo ainda que insistamos em ignorá-lo.

NOTAS

[i] *Saudação.* Eduardo Fonseca Júnior, *Dicionário Antológico da Cultura Afro-Brasileira.* São Paulo: Editora Maltese, 1995. p. 122.

[1] Reginaldo Prandi, *Mitologia dos Orixás.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 313-317.

[2] Pierre Verger, *Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns.* São Paulo: EDUSP, 2000. p. 404.

[3] Pierre Fatumbi Verger, *Orixás. Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo.* Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1997. p. 187.

[4] "Catherine of Alexandria", "Catherine of Bologna", "Catherine of Genoa", "Catherine of Siena", *Catholic Forum*, s.d. pp. www.catholic-forum.com/saints/saintc01.htm, www.catholic-forum.com/saints/saintc26.htm, www.catholic-forum.com/saints/saintc35.htm, www.catholic-forum.com/saints/saintc02.htm .
"St. Catherine of Alexandria", "St. Catherine of Bologna", "St. Catherine of Genoa"; "St. Catherine of Siena", *The Catholic Encyclopaedia*, Volume III. New York: Robert Appleton Company, 1908. Online Edition by Kevin Knight, 1999. www.newadvent.org/cathen/03445a.htm, www.newadvent.org/cathen/03446a.htm, www.newadvent.org/cathen/0344b.htm, www.newadvent.org/cathen/03447a.htm.

[5] Pierre Verger, *Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns.* p. 404.

[6] Aristides Alves (fotos), "Obá", *Orixás da Bahia. Salvador: Memorial Mãe Menininha do Gantois.* Salvador: Fundação Cultural Estado da Bahia, Governo da Bahia, 1992.

[7] Todos os dados biográficos mencionados a seguir foram resumidos por Lisa Bompiani em um estudo sobre a escritora, que inclui biografia, análise das principais obras e bibliografia. Para mais detalhes, ver: Lisa Bompiani, "Ruth McEnery Stuart", *Local Color. 19ThCentury Regional Writing in the United States.* s.d. pp. www.traverse,net/people/dot/stuart.html.

[8] Ruth McEnery Stuart, "Lady-Baby", *Plantation Songs and other verses.* New York: D. Appleton and Company, 1916. pp. 24-28. Manuscripts Library, Special Collections, Joseph Merrick Jones Hall, Tulane University Library, New Orleans.

[9] "Lavai-me inteiramente de minha culpa, E purificai-me de meu pecado" (Salmo 50:4). "Aspergi-me com o hissopo e serei purificado; Lavai-me e ficarei mais alvo que a neve" (Salmo 50:9). *Hissopo.* Planta que cresce nos muros. O *hissopo* era usado em várias espécies de ritos religiosos, principalmente aqueles que envolviam purificação. Assim, um molho de *hissopo* era mergulhado no sangue do cordeiro pascal e usado para aspergir o sangue nos portais. "Dicionário da Bíblia", *Bíblia Sagrada.* Edição Ecumênica. Tradução Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora BARSA, 1977. p. 66.

[10] Aristides Alves (fotógrafo), "Obá", *Orixás da Bahia.*

[11] Ruth McEnery Stuart, "Washerwoman's Hymn", *Plantation Songs and other verses.* New York: D. Appleton and Company, 1916. pp. 68-69. Manuscripts Library, Special Collections, Joseph Merrick Jones Hall, Tulane University Library, New Orleans.

[12] "Catherine of Siena", *Catholic Forum.* p. www.catholic-forum.com/saints/saintc02.htm. "St. Catherine of Siena", *The Catholic Encyclopaedia.* p. www.newadvent.org/cathen/03447a.htm.

[13] George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art.* Oxford: Oxford University Press, 1976. p. 152.

[14] "Catherine of Alexandria", *Catholic Forum.* p. www.catholic-forum.com/saints/saintc01.htm. "St. Catherine of Alexandria", *The Catholic Encyclopaedia.* p._www.newadvent.org/cathen/03445a.htm.

[15] Ruth McEnery Stuart, "Voices" (poem), *Carlotta's Intended and Other Tales.* 1894. Short Story Index Reprint Series, Books for Libraries Press, New York, 1969. pp. 275-277.

[16] Aristides Alves (fotógrafo), "Obá", *Orixás da Bahia.*

[17] Ruth McEnery Stuart, "Adam's Apple", *Plantation Songs and other verses.* New York: D. Appleton and Company, 1916. p. 17. Manuscripts Library, Special Collections, Joseph Merrick Jones Hall, Tulane University Library, New Orleans.

[18] Sobre a história econômica da Louisiana no século XIX ler: Alton Moody, "Slavery on Louisiana sugar plantations", *Louisiana Historical Quarterly.* Abril, 1924; J. Calyle Sitterson, *Sugar country: the sugar industry in the South, 1753-1950.* Lexington: 1953; Joseph Karl Menn, *Large slaveholders of Louisiana, 1860.* New Orleans: 1964 e Joe Gray Taylor, *Negro slavery in Louisiana.* Westport, Conn.: 1963, além do clássico de história social: Eugene D. Genovese, *Roll, Jordan, Roll. The world the slaves made,* New York: Random House, 1972.

[19] É deste momento e desta região o registro do mais importante e significativo levante de escravos da História dos Estados Unidos, a famosa *Turner Rebellion.*

[20] A propósito da resistência cultural de origem nagô na Louisiana do século XIX, destaca-se a vida da mulata Marie Laveau, conhecida *iyalorixá* de Nova Orleans de quem muito se falou na imprensa local desde os anos de 1830 até 1880 e cuja biografia definitiva está por ser escrita. A seu respeito, ver: Robert Tallant, *Voodoo in New Orleans.* New York: The Macmillan Company, 1946; e Raymond J. Martinez, *Mysterious Marie Laveau. Voodoo Queen and Folk Tales Along the Mississippi,* New Orleans: Harmanson, 1956 e Susheel Bibbs, *Heritage of Power,* Berkeley, CA.: MEP Productions, 1998.

[21] É surpreendente o desenvolvimento da imprensa feminina que ocorreu na segunda metade do século XIX, em outras partes, bem como nos Estados Unidos. Embora este fato esteja, indiscutivelmente, inserido no bojo de um movimento cultural muito mais amplo e que excedeu aquelas fronteiras, chama atenção o papel polêmico que algumas mulheres da Louisiana assumiram, pagando altos preços pessoais, ao abordarem temas não comumente discutidos na imprensa feminina, tais como o resgate do legado afro-americano realizado por Ruth McEnery Stuart ou o debate sobre a mentalidade das elites *Creoles* da Louisiana, mantido por Grace King com George Washington Cable, para mencionar apenas um par de exemplos.

[22] Sobre esta mudança de perspectiva na História, ver Antonio Viñao, "A modo de prólogo: Refúgios del yo, refúgios de otros", em Ana Chrystina Venâncio Mignot, Maria Helena Camara Bastos, Maria Teresa Santos Cunha (org.), *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica.* Florianópolis: Mulheres, 2000. pp. 9-15.

[23] José Saramago, *Memorial do Convento.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 24ª. edição. p. 107.

[24] Sobre esta nova perspectiva da narrativa da História na pós-modernidade, ler: Linda Hutcheon, "Historicizing the postmodern: the problematizing of history", *A poetics of postmodernism.* pp. 87-104.

[25] O texto sobre meta-ficção historiográfica que se segue constitui um excerto, traduzido para o português, do artigo: Denise P.R. da Fonseca, "Noticias de otros mundos: Historia y estórias en la metaficción historiográfica", *Anuário Brasileño de Estúdios Hispânicos.* 10 (2000). São Paulo: Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000. pp. 233-247.

[26] Linda Hutcheon, "Historiographic metafiction: the pastime of past time", *A poetics of postmodernism.* pp. 105-123.

[27] Eric J. Hobsbawm, "Pós-modernismo na floresta" em *Sobre História.* Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 207-215.

[28] Umberto Eco, "Protocolos Ficcionais" em *Seis passeios pelos bosques da ficção.* Tradução Hildegard

Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. pp. 123-147.

[29] Luis Filipe Ribeiro, "Literatura e História: uma relação muito suspeita" em *Geometrias do Imaginário*. Santiago de Compostela: Ediciones Laiovento, 2000.

[30] Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, p. 113.

[31] Sobre a classificação "autor ficcional" e "autor empírico", ver: Umberto Eco, "Entrando no Bosque" em *Seis passeios pelos bosques da ficção*. pp. 7-31.

[32] Eric Hobsbawm, "Escaped Slaves of the Forest", *New York Review of Books*, 6/12/1990, pp. 46-8, reproduzida em Eric Hobsbawm, "Pós-Modernismo na Floresta" em *Sobre História*. pp. 207-215.

[33] Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*. p. 122.

[34] Para uma biografia de Ruth McEnery Stuart leia: Helen Taylor, *Gender, Race and Region in the Writings of Grace King, Ruth McEnery Stuart, and Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.

[35] Ruth McEnery Stuart, *A Golden Wedding and Other Tales*. New York: Harper & Bros, 1893. The American Short Stories Series, Volume 78, Garrett Press, Inc. New York, 1969.

The Story of Babette, a little Creole girl. 1894

Carlotta's Intended and Other Tales. 1894. Short Story Index Reprint Series, Books for Libraries Press, New York, 1969.

Solomon Crow's Christmas Pockets: and Other Tales. 1896.

Sonny, a Christmas Guest. 1896.

My Rose. Ebony Song No.2. Oliver Ditson Company, 1897. Lyric by Ruth McEnery Stuart, music by Caleb Lacy. Manuscripts Library, Special Collections, Joseph Merrick Jones Hall, Tulane University Library, New Orleans.

In Simpkinsville, Character Tales. 1897. Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1969

Simpkinsville and Vicinity: Arkansas Stories.

Moriah's morning and other Half-Hour Sketches. 1898. Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1969

The woman's exchange of Simpkinsville. 1899.

Holly and Pizen and other Stories. 1899.

Napoleon Jackson: The Gentleman of the Plush Rocker. 1902.

George Washington Jones, a Christmas gift that went a-begging. 1903.

The River's Children, an Idyl of the Mississippi. 1904.

The Second Wooing of Salina Sue, and Other Tales. New York: Harper & Bros, 1905. The American Short Story Series, Volume 79, Garrett Press, Inc. New York, 1969.

Aunt Amity's silver wedding and other stories. 1909.

Old Daddy Do-Funny's Wisdom Jingles. New York: J. Fischer & Bro., 1910. Five music sheets, words by Ruth McEnery Stuart, music by Elizabeth de Selding. Manuscripts Library, Special Collections, Joseph Merrick Jones Hall, Tulane University Library, New Orleans.

Sonny's father in which the father now become grandfather, a kindly observer of life and a genial philosopher, in his desultory talks with the family doctor, carries along the story of Sonny. 1910.

The unlived life of little Mary Ellen. 1910.

The Haunted Photograph. 1911.

Sing a Song o' Ping Pong. New York: Alberto Himan, n.d. Words by Ruth McEnery Stuart, music by Walter O. Wilkinson. Manuscripts Library, Special Collections, Joseph Merrick Jones Hall, Tulane University Library, New Orleans.

The Cocoon, a Rest-Cure Comedy. 1915.

Sonny's Father. New York: The Century Co., 1915.

[35] Ruth McEnery Stuart (editor), *Plantation Songs and Other Verses*. New York: D. Appleton and Company, 1916. Manuscripts Library, Special Collections, Joseph Merrick Jones Hall, Tulane University Library, New Orleans.

[20] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000. Publicado pela primeira vez em 1985.

VIRGINIA WOOLF: A ANDROGINIA COMO DESCONSTRUÇÃO

Eduardo de Assis Duarte (UFMG)

Foi, salvo engano, Toril Moi (1988), em seu clássico estudo sobre a teoria literária feminista[1], quem primeiro atentou para o perfil desconstrutor das postulações de Virginia Woolf, tanto no que diz respeito à crítica dos valores e preconceitos estabelecidos a respeito das mulheres e tidos como verdade absoluta e universal, quanto no que toca à própria distinção entre masculino e feminino como pólos opostos e socialmente hierarquizados. Contrariando leituras feministas anteriores, em especial a de Elaine Showalter, Toril Moi destaca positivamente o constante deslocamento do sujeito nos escritos de Woolf – as "perspectivas móveis e pluralistas" (p. 22) – notando que tal procedimento implica a recusa de um *eu* identificado ao humanismo liberal, conseqüentemente à doxa masculina e patriarcal. Moi invoca a teoria de Derrida para assinalar o "estilo desconstrutor" adotado pela autora de *Orlando*, que "expõe a natureza dual do discurso", sempre infensa ao "significado transcendental" (p. 23) questionado pela desconstrução.

Em seguida, a pesquisadora assinala a "recusa do essencialismo" já presente nos textos de Woolf do início do século XX, caracterizando-a como precursora do feminismo desconstrucionista, tal como postulado por Julia Kristeva a partir dos anos 70, e fundado na negação da dicotomia metafísica entre masculino e feminino. Segundo Moi, a denúncia de Woolf a respeito da natureza "enganosa" das identidades de gênero, "antecipa em sessenta anos" (p. 27) a posição de Kristeva. E acrescenta que "uma combinação das teorias de Kristeva e Derrida encerraria a promessa de futuras interpretações feministas de Woolf" (p. 29), a quem chama de "escritora feminista genial" e "grande mãe e irmã" (p. 32). Moi conclui seu estudo manifestando a esperança de que novas leituras se façam da escritora inglesa, a fim de evidenciar o pioneirismo e a contemporaneidade de seus escritos, marcados, já naquele tempo, pelo que se afirmará mais tarde como descentramento do sujeito e como abalo das hierarquias presentes no discurso da metafísica ocidental e nas práticas sociais e políticas nela ancoradas.

De fato, já na própria arquitetura de *Um teto todo seu*[2] (1985) – texto derivado de duas palestras proferidas em 1928 para platéias femininas – deparamo-nos com a disposição da autora em recusar o formato tradicional de exposições desse tipo: Woolf afirma que, em se tratando do tema mulher e literatura, "jamais conseguiria chegar a uma conclusão" (1985: 7),

nem muito menos deixar com as jovens "uma pepita de verdade pura" (1985: 8):

> Quando um tema é altamente controvertido – e assim é qualquer questão sobre o sexo [leia-se a mulher] -, não se pode pretender dizer a *verdade*. Pode-se apenas mostrar como se chegou a uma *opinião* que de fato se tenha. Pode-se apenas dar à platéia a oportunidade de tirar suas próprias conclusões, enquanto observa as limitações, os preconceitos e as idiossincrasias do orador. É provável que a *ficção* contenha aqui mais *veracidade* que *fato*. [...] *Mentiras* fluirão de meus lábios, mas talvez possa haver *alguma verdade* no meio delas; cabe a vocês buscarem essa verdade e decidirem se vale à pena conservar alguma porção dela. Caso contrário, naturalmente jogarão tudo na cesta de papéis e esquecerão do assunto. (1985: 8-9, grifos nossos)

De início, vale ressaltar a *androginia textual* praticada pela autora. Valendo-se de "todas as liberdades e licenças de um romancista", ela trafega da conferência para o ensaio e deste para a ficção. Situa-se, pois, naquela tradição ensaística que não descarta a subjetividade e a fantasia. Woolf elege entre seus precursores Charles Lamb, cujo estilo elogia pelo "estalo relampejante de gênio", que deixa os textos "falhos e imperfeitos, mas estrelados de poesia."(1985: 11-12) A passagem explicita o projeto condutor de *Um teto todo seu* e contém quase uma poética do ensaio, segundo sua concepção.

A *androginia textual*, ao recusar o tom peremptório e a exortação inflamada, ao mesmo tempo em que coloca como "problema não solucionado" e "altamente controvertido" a questão da "verdadeira natureza da mulher" (1985: 8), desconstrói tanto a forma da conferência e da dissertação científicas quanto a crença numa verdade absoluta e universal a respeito de seu sexo. Ao substituir esta última pela verdade provisória e localizada, inscrita como *opinião*, pretende colocar sob suspeita não apenas as convicções da platéia, mas igualmente os discursos masculinos com os quais irá em seguida polemizar.

A "verdadeira natureza da mulher" é desviada do campo das certezas dogmáticas para a arena da controvérsia. Assim fazendo, a palestrante-ensaísta quer trazer a platéia para o palco da discussão, atribuindo a ela a incumbência de formalizar um sentido para suas reflexões. O pretenso valor de verdade de seu discurso sai da esfera autoral para situar-se no campo da leitura de cada um. Caberá aos receptores superar a atitude própria aos ouvintes do sermão, para, entre possíveis verdades e mentiras, idiossincrasias e preconceitos da oradora, construir suas próprias conclusões. O que se tem, pois, é o descentramento *avant la lettre* do sujeito auto-

ral, cuja verdade não é dada *a priori*, mas deve, necessariamente, ser compartilhada com o ouvinte-leitor que, nesse movimento, ascende, de modo isônomo, ao panteão da autoria.

Essa postura logo se desdobra e se amplia. Woolf encara as jovens que a escutam como escritoras em potencial e, ato contínuo, lança a proposição básica da conferência. Mal disfarçada em "aspecto insignificante", a tese surge com todas as letras: *a mulher precisa de ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção.* (1985: 8, grifos nossos) A ensaísta desloca o tema da "verdadeira natureza da mulher" para o da "condição feminina", entendida como *modus vivendi* no qual o universo estático da natureza, concebido metafisicamente, cede lugar à dinâmica das relações sociais.

A exigência de um quarto próprio e de uma renda anual emoldura a denúncia da pobreza das mulheres, de seu parco acesso à educação e ao mercado de trabalho. A mulher inglesa, alijada por lei da posse de bens materiais até 1881, ganha no texto de Woolf um retrato sem retoques: restrita ao mundo doméstico e à procriação, alheia aos negócios e à esfera pública, não acumulava bens, nem deixava heranças. "Fazer fortuna e ter treze filhos... nenhum ser humano suportaria isso" (1985: 31), pondera.

Ao lado da submissão/exploração econômica, a exclusão cultural. Referindo-se implicitamente ao postulado marxista da "determinação em última instância do fator econômico", Woolf articula a perspectiva de gênero com a de classe social. Entende a formação cultural como resultado de investimentos, aponta os dízimos e doações do passado e as *fellowships* do presente como responsáveis pela existência da Universidade. Ao enfatizar a relação estreita entre a *liberdade individual* e a *renda*, desnuda a operação do sistema capitalista, reflete sobre "o efeito que a pobreza exerce na mente", arriscando afirmar que "não se pode pensar bem, amar bem, dormir bem, quando não se jantou bem." (1985: 26) E prossegue:

> Um gênio como o de Shakespeare não nasce entre *pessoas trabalhadoras*, *sem instrução* e *humildes*. Não nasceu na Inglaterra entre os saxões e os bretões. Não nasce hoje nas classes operárias. Como então poderia ter nascido entre mulheres, cujo trabalho começava, de acordo com o professor Trevelyan, quase antes de largarem as bonecas, que eram forçadas a ele por seus pais e presas a ele por todo o poder da lei e dos costumes? Não obstante, alguma espécie de talento deve ter existido entre as mulheres, como deve ter existido entre as classes operárias. (1985: 64, grifos nossos)

Além de equiparar o trabalho doméstico ao trabalho operário, a escritora se apropria de uma afirmação corrente, feita talvez por um "bispo ou cavalheiro já falecido", de que jamais mulher alguma alcançaria o gênio de Shakespeare. E se apropria justamente para inverter o sentido misógino

nela vigente. Eleitos como pressupostos básicos para a atividade literária, a *renda* e a *propriedade* surgem não como dádivas da natureza, mas como determinantes primordiais propiciadores da *instrução* e do *quarto próprio*, de preferência com chave na porta. O essencialismo responsável pelo confinamento da mulher à esfera doméstica vê-se questionado em seus fundamentos. O talento criador não é exclusivo dos homens bem postos na escala social, mas os meios para desenvolvê-lo, quase sempre, sim. Logo, o imperativo de se ter um teto todo seu vincula-se não apenas ao aprimoramento de uma vocação artística. Mais que isto, diz respeito à própria afirmação da mulher com sujeito de sua história.

A tese do quarto próprio desenvolve-se em vários desdobramentos. A escritora responsabiliza a pobreza a que estiveram relegadas suas antepassadas pela debilidade da tradição literária feminina na Inglaterra. E, neste ponto, antecipa Simone de Beauvoir ao apontar a ausência de um sujeito feminino voltado para a escrita de sua história. Diante das vidas e obras de mulheres do passado relatadas por homens, afirma, num raro arroubo peremptório: "a mulher jamais escreve sua própria vida e raramente mantém um diário – existe apenas um punhado de cartas. Não deixou peças ou poemas pelos quais possamos julgá-la." (1985: 59)

Neste instante, deixa clara a parcialidade e a insuficiência da historiografia então existente. Diante da constatação de que a Universidade e o Museu nada mais são do que espaços patriarcais, Woolf exorta as jovens estudantes a "reescreverem a história", de modo a nela incluir o efetivo papel representado pelas mulheres. E, derridianamente, mas antes de Derrida, lança a indagação provocadora:

> Mas por que não poderiam elas acrescentar um *suplemento* à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? Pois freqüentemente as percebemos de relance na vida dos grandes homens, despachadas logo para segundo plano. (1985: 60, grifo nosso)

Poder-se-ia até questionar a autenticidade deste suplemento de Woolf, vinculando-o mais à lógica do complemento, ou seja, àquele movimento de suprir uma falta ou complementar algo que se mantém incompleto, no caso, a história de seu país. Até este ponto, a autora estaria, portanto, dentro de uma estrutura metafísica de pensamento. Mas o argumento não se sustenta diante do perfil eminentemente masculino e excludente da história oficial. As prateleiras do Museu Britânico, naquele momento repletas de grandes feitos e de grandes homens, atestam o perfil suplementar e desconstrutor da proposta de uma historiografia centrada na participação feminina. Mais adiante, Woolf insiste na provocação ao se apropriar da

biografia de Shakespeare a fim de suplementá-la com a presença de uma irmã fictícia, Judith. Tudo isto para concluir que, se Judith tivesse existido e, como o irmão, empregado seu talento para fazer teatro, terminaria seduzida por algum diretor, sem nunca ter posto os pés numa cena de verdade.[3]

Dentro da estratégia de desconstrução da doxa patriarcal, Virginia Woolf encara os indivíduos não como entidades rígidas e incólumes. Vislumbra-os, ao contrário, como seres moldados pela "grande máquina' representada pela cidade. Londres é, então, inscrita como "oficina" e "verdadeira fundição" a dar "algum molde" às pessoas. Passa em seguida ao tema da memória cultural feminina para definir o Museu Britânico como outro "departamento da fábrica"(1985: 36), na medida em que este não só contém mas, sobretudo, constrói a narrativa da participação e do papel das mulheres na história das letras, das artes e da própria vida do país. Ao interpretar a cidade e o museu como fábricas de pessoas, conseqüentemente, de desejos e comportamentos, Woolf antecipa conceitos fundantes do Pós-estruturalismo, bem como do feminismo dos anos 80, a saber: a noção de "tecnologia sexual" de Michel Foucault, e o conceito de "tecnologia de gênero", formulado por Teresa de Lauretis.

Resta, então, comparar a contribuição de homens e mulheres à história e à cultura a partir da materialidade das condições de vida de uns e de outros e, não, tomando como base construções metafísicas a respeito dos dois sexos. É o momento em que surge outro famoso corolário da tese que vincula a conformação da identidade feminina à renda e à propriedade. Trata-se da conhecida formulação da mulher figurar, no universo patriarcal, como "espelho do homem":

> Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente seria pântano e selva. (...) Eis porque tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. (1985: 48)

A metáfora do espelho remete de início à passividade destinada historicamente à esposa que, segundo a concepção de Rousseau e de tantos outros, deve aguardar zelosa junto aos filhos a chegada triunfal do *pater familias*, para então cobri-lo de carinhos e distrações após a lida diária. Assim, a atividade masculina e externa surge em correlação direta com a atividade feminina e doméstica. Quanto menor e menos rentável esta última, maior mais produtiva a primeira. No entanto, a mulher entendida como espelho ampliado do homem remete a algo ainda mais profundo – ao

próprio caráter relacional, portanto *construído*, das identidades de gênero. Assim, a metáfora ganha contornos de conceito filosófico: ser é relacionar-se, projetar-se no outro. Todavia, a reflexão de Woolf não se afasta da proposição política: se a identidade inexiste sem a alteridade, é preciso quebrar o absolutismo que dá para uns o topo da civilização e para outros o "pântano" e a "selva".

Leitora e interlocutora de Freud, Virginia Woolf destaca a força do imaginário no comportamento social e conjugal. Ao caracterizar homens e mulheres como "criaturas de ilusão" (1985: 47), demonstra sua compreensão do ser humano como sujeito desejante, movido por pulsões e fantasias. E, ao se referir às "cotoveladas" e à "luta perpétua" (1985: 47) em que homens e mulheres se engalfinham, denuncia a idéia da inferioridade inata como estratégia patriarcal.

Apesar de, em alguns momentos, ceder à tentação de simplesmente reverter a hierarquia, seu discurso caminha para a desconstrução do binarismo que aprisiona os sexos em pólos opostos regidos por relações de poder. Vale-se para tanto, da idéia de *androginia da mente*, tomada de empréstimo a Coleridge, como suporte não apenas de seu apelo à cooperação e à complementaridade entre homem e mulher, mas para, sobretudo, destacar a aproximação e a convivência entre os extremos: a "planta da alma" (1985: 128) seria, nesta ordem, masculina e feminina nos homens e feminina e masculina nas mulheres. Quando esta fusão se dá, a mente torna-se "ressoante e porosa", transmite "emoções sem empecilhos", é "integralmente fertilizada e usa todas as suas faculdades". E acrescenta:

> É fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino. (...) Alguma colaboração tem que ocorrer na mente entre a mulher e o homem antes que a arte da criação possa realizar-se. Algum casamento entre opostos precisa ser consumado. (...) É preciso haver liberdade e é preciso haver paz. (p. 136)

Mais uma vez, a escritora põe em prática a operação de questionamento a que pensadores da segunda metade do século XX batizaram como desconstrução. A *androginia da mente* faz com que os opostos se atraiam e se interpenetrem, assumindo cada um parte do que antes estava destinado ao outro. Dissolve-se, dessa forma, a barreira judicativa que antagoniza homens e mulheres. Antecipando o princípio de que "o pessoal é político", a fala de Woolf se apropria de valores caros ao pensamento ocidental, como a liberdade e a paz, a fim de situá-los no âmbito das relações de gênero. No momento em que exorta homens e mulheres à colaboração mútua e à tolerância, está de fato clamando pelo fim da dominação masculina e do

patriarcado que, "com exceção da neblina, parecia controlar tudo e mesmo assim estava com raiva" (1985: 46).

Assim, a *androginia textual*, que harmoniza ficção e ensaio, expressa na textualidade disruptora de Virginia Woolf todo um pensamento – o da *androginia da mente* – que, para ficarmos nos termos de Derrida (1967), "solicita" os sentidos da verdade patriarcal. Entendida derridianamente, essa solicitação vale por sua etimologia e literalmente "abala o todo" desse discurso. Ao corroer os alicerces da doxa falocêntrica, a androginia proposta pela autora antecipa em mais de meio século a *différance*, termo com que o filósofo emblematiza a desconstrução dos binarismos hierarquizantes e concede fundamento filosófico à pós-modernidade.

NOTAS

[1] MOI, Toril. *Sexual/Textual politics: feminist literary theory*. Valemo-nos da tradução espanhola: *Teoría literaria feminista*, trad. Amaia Bárcena. Madri: Cátedra, 1988, p. 15-32. As próximas citações da autora trarão apenas os números de página entre parênteses, logo após o trecho citado.

[2] . WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Todas ascitações são desta edição e trazem com os números de página entre parêntese logo após o trecho citado.

[3] . Como é sabido, a presença feminina era proibida no teatro elizabetano, sendo a profissão de ator exclusividade dos homens.

O CORPO A CORPO NA LITERATURA BRASILEIRA: A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NAS NARRATIVAS DE AUTORIA FEMININA

Elódia Xavier (UFRJ)

As conceituações do corpo através da história da humanidade nos revelam características importantes do pensamento filosófico, que sempre privilegiou a mente em detrimento do corpo. Para Platão, o corpo é uma traição da alma, da razão e da mente, que são aprisionadas pela materialidade corporal. Aristóteles distingue, também, a matéria da forma, distinção que será depois reconfigurada pela tradição cristã, onde a separação mente/corpo foi correlacionada à distinção entre o que é imortal e o que é mortal. Durante a vida, mente e corpo formam uma unidade indissolúvel que, com a morte é rompida, tendo a alma sua imortalidade garantida enquanto o corpo vira pó. O famoso dualismo de Descartes institui dois tipos de substâncias: *res cogitans*, mente e *res extensa*, corpo. Trata-se de duas substâncias distintas, mutuamente exclusivas; cada qual habita seu próprio domínio e apresentam características incompatíveis.

O cartesianismo marcou profundamente o pensamento ocidental e várias concepções contemporâneas sobre o corpo são suas herdeiras. O corpo como objeto para as ciências naturais, o corpo como um instrumento à disposição da consciência ou como um veículo de expressão remetem à desvalorização social do corpo, grande aliada da opressão das mulheres. Portanto, o dualismo cartesiano se opõe à teoria feminista, enquanto o pensamento de Espinosa, desenvolvido entre outros por Foucault e Deleuze, se apresenta mais útil aos objetivos feministas. Desconstruindo o dualismo mente/corpo, e outras oposições binárias como natureza/cultura, essência/construção social, Espinosa concebe o corpo como tecido histórico e cultural da biologia.

Elizabeth Grosz estabelece, adequadamente, a relação entre o pensamento misógino e a dualidade mente/corpo, responsáveis pela discriminação das mulheres:

> O pensamento misógino freqüentemente encontrou uma autojustificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher

> vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado.[1]

Além da oposição macho/fêmea corresponder ao dualismo mente/corpo, a corporalidade feminina, sempre mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber.

A teoria feminista tem, portanto, grande interesse em trabalhar a questão do corpo, colocando-o, muitas vezes, no centro da ação política e da produção teórica. São várias as posições feministas, que resultam, muitas vezes, em visões diferentes e até mesmo opostas. Começando por Simone de Beauvoir, percebe-se que o corpo das mulheres é importante, mas não é fundamental:

> A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana.[2]

Outras teóricas feministas, como Julia Kristeva e Nancy Chodorow, envolvidas com a noção de construção social da subjetividade, se afastam da posição da autora do *Segundo Sexo*, vendo o corpo de forma positiva, marcando socialmente o masculino e o feminino como distintos. Elas buscam a transformação de atitudes, crenças e valores, uma vez que o corpo é uma construção social, uma representação ideológica. Diferentemente das igualitaristas e construcionistas, teóricas como Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak e Judith Butler, entre outras, concebem o corpo como um objeto cultural, utilizado de formas específicas em culturas diferentes. Para elas, o corpo deve ser visto como o lugar de contestação, de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais. Parece-nos importante, a esta altura, considerar que os corpos devem ser vistos mais em sua concretude histórica do que na sua concretude simplesmente biológica. Existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares. Essa multiplicidade deve solapar a dominação de modelos, levando em conta outros tipos de cor-

pos e subjetividades. Fazendo nossas as palavras de Elizabeth Grosz, verificamos que:

> Se a mente está necessariamente vinculada ao corpo, talvez até sendo parte dele, e se os corpos eles próprios são sempre sexualmente (e racialmente) distintos, incapazes de serem incorporados num modelo universal singular, então as próprias formas assumidas pela subjetividade não são generalizáveis. Os corpos são sempre irredutivelmente sexualmente específicos, necessariamente entrelaçados a particularidades raciais, culturais e de classe. [3]

Dessa forma, fica sugerida a interação do natural com o cultural, colocando em questão a oposição binária desses termos. Esse entrelaçamento, porém, necessita de mais pesquisa, uma vez que o cultural deve ser visto em suas limitações e ao natural não deve ser atribuído um molde invariável. Grosz sugere, como abordagem teórica feminista dos conceitos sobre o corpo, a recusa do dualismo mente/corpo, apontando para o entendimento de uma *subjetividade corporificada*, de uma *corporalidade psíquica*. E completa, dizendo: "O corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas."[4]

Dada a importância que o corpo tem, hoje, na teoria feminista, parece-nos relevante um estudo da narrativa de autoria feminina pelo viés da questão corporal, uma vez que o corpo aí representado é local de inscrições "sociais, políticas, culturais e geográficas".

Arthur W. Frank, em seu ensaio "For a Sociology of the Body: an Analytical Review", constrói uma tipologia dos corpos (Typologies of the Body), numa relação estreita entre corpo e sociedade. Embora seu trabalho pertença à área da sociologia, ele nos fornece dados para o estabelecimento de uma tipologia da representação dos corpos nos textos literários. O trecho abaixo mostra a importância do corpo na organização social e, por conseqüência, nos processos de dominação da mulher:

> The sociology of the body undestands embodiment not as residual to social organization, but rather understands social organization as being about the reproduction of embodiment. Embodiment is anything but a neutral constant in social life, representing instead the political principles of class (i. e., in Bourdieu) and gender domination. On the questions of domination and appropriation hang much of the story of society. Feminism has taught us that that story both begins and ends with bodies. [5]

A "subjetividade corporificada" ou "corporalidade psíquica" da mulher, representada nos textos de autoria feminina, se inscreve no contexto social de forma variada, o que nos permite o estabelecimento de uma

tipologia, agrupando as personagens femininas em torno dos vários tipos de representação. O **corpo invisível** é o primeiro de uma série, cuja dimensão ainda não foi delimitada. Ele nos foi sugerido pela leitura de *A intrusa*, de Júlia Lopes de Almeida, mas se faz, também, presente em outros textos.

O corpo invisível

A intrusa, publicado inicialmente em capítulos no *Jornal do Comércio* (1905) e em livro três anos depois é, ao lado de outros textos como *A falência* (1901) e *Correio da roça* (1913), um exemplo de plena realização literária. A realidade social aí representada é formada por várias classes, incluindo desde a nobreza decadente até o escravo recém libertado, passando pelo poder econômico, pelo clero e pela classe política. A mulher , na figura de Alice, é o objeto em questão.

O narrador, inicialmente, nos apresenta uma reunião em casa de Argemiro – representante do poder econômico, como o próprio nome sugere -, onde estão presentes o padre Assunção, o deputado Armindo Teles e Adolfo Caldas, diletante sem profissão definida. A conversa gira em torno da contratação de uma governanta, pois Argemiro, viúvo, quer ter o prazer da companhia de sua filha Maria, até então vivendo com os avós maternos, numa chácara distante. Tal solução de Argemiro suscita opiniões contrárias, porque "feia ou bonita a mulher é sempre perigosa".

O dono da casa, vítima dos desmandos e desmazelos do ex-escravo Feliciano, cria da Baronesa sua sogra, mantém-se firme no propósito de entregar sua casa e sua filha aos cuidados de uma governanta. Alice é a candidata que se apresenta aceitando as regras do jogo – cuidar de tudo mantendo-se invisível. Para tentar calar as más línguas, Argemiro impõe a condição de jamais se encontrar com a governanta, impedindo dessa forma qualquer outro tipo de envolvimento. Viúvo, pretende se manter fiel à memória da falecida a quem prometeu no leito de morte jamais se casar novamente. Embora as regras sejam rigorosamente observadas, as más línguas não se calam e, envolvido pela eficiência dos serviços prestados por Alice, ele acaba pedindo-a em casamento.

O padre Assunção, representante da Igreja, apesar de aliado da nobreza, é quem defende Alice dos ataques inimigos, revelando suas virtudes, sobretudo, cristãs. É um personagem ambíguo que enriquece a narrativa com várias possibilidades. Mas a grande incógnita é a própria Alice, narrada por todos e sem voz própria. Ela se apresenta toda coberta, no ato do contrato de serviço, a ponto de Argemiro não saber como ela é; só fica clara sua condição humilde e carente, através da postura e dos sapatos

cambados. Poucas são as palavras trocadas entre os dois; diálogo só retomado no final, quando Alice, expulsa pela Baronesa, vai prestar contas. O que se sabe dela é dito pelos demais personagens, através de juízos desencontrados, o que lhe confere uma certa ambigüidade. Julgada perigosa por quase todos, intrusa pela nobreza e indesejável pelo ex-escravo, ela passa de governanta a dona da casa, ganhando um marido pelos serviços prestados...

Como Argemiro não a vê nunca e nem a conhece, sua corporalidade é, desde o início, invisível., como mostra o narrador: " O advogado levantou os olhos e viu entrar na sala uma figura meio encolhida, que lhe pareceu ter um ombro mais alto que o outro e cujas feições não viu, porque vinham cobertas com um véu bordado e ficavam contra a claridade". (p.13) Com sua eficiência de mulher ordeira e prendada, Alice transforma a casa de Argemiro, até então mal tratada, num lar aconchegante e aprazível. Diz ele: "Há outra atmosfera nesta casa; estou melhor aqui do que em parte nenhuma, porque em tudo me parece haver o propósito de me ser agradável." (p.62) Mas se não vê o corpo, sente a alma, como ele mesmo confessa adiante: "E o que me delicia é sentir a alma desta criatura, que aqui tenho debaixo do meu teto, sem que nunca os meus olhos a vejam nem de relance."(p.62) Para Argemiro , Alice é "um ser imaterial" que o rodeia de amáveis solicitudes. Essa imaterialidade se manifesta "no aroma fresco de pomar florido" que vai ao encontro do patrão ao chegar em casa e que o deixa plenamente satisfeito, conforme declara ao padre Assunção:

> Não a vejo, não lhe toco, a sua imagem material é-me tão indiferente como um pedaço de pau ou uma pedra. Para mim, basta-me a sua representação, neste aroma, peculiar dela e que erra sutilmente por toda a minha casa; nesta ordem, que me facilita a vida, e no gosto com que ela embeleza tudo em que toca e em que pousa a vista.(p.142)

Júlia Lopes de Almeida, dentro dos princípios cristãos, preserva a dicotomia corpo / alma, privilegiando a alma em detrimento do corpo. A invisibilidade de seu corpo não impede Alice de conquistar Argemiro, que se compraz com o aroma, a música e a beleza de sua casa...Elementos imateriais que priorizam a alma da personagem, sua dádiva pessoal, conservando seu **corpo invisível**, isto é, anulando-a como presença física.

Marilene Felinto tem um conto, no livro *Postcard* (1991), onde a questão da visibilidade pode ser considerada elemento estruturador da trama narrativa. O texto, intitulado "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, descobre o que já supunha, que é um ser invisível, sem identidade. 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.

> Estava fazendo tudo tão ao contrário do que eu esperava que ele fizesse que aquilo ia aos poucos anulando minha existência, numa prova cabal de que ele não me *via*; e de que, se eu quisesse ser *vista*, precisava me mostrar. Mas como isso eu não faria por ninguém no mundo, nem faria por mim, quem quisesse que me *visse*, se quisesse me *ver*.(p.13) (grifos nossos)

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 expor – "a lâmina do chão exibiu minhas pernas morenas, quicá minha roupa íntima e branca, sob minha saia curta demais talvez para aquele aeroporto estrangeiro" (p.14) 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 o elemento detonador da crise existencial da protagonista, o encontro com a muçulmana dá uma outra dimensão ao conflito. Essa mulher segura e tranqüila, 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. A narradora, sentindo-se observada pela muçulmana, acolhe carinhosamente o marido, ela que pensara em se separar dele.

> 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)

É interessante observar que a narradora supera a crise "naquele momento" e "quase resignada", o que revela, sem dúvida, a influência da resignação muçulmana à vontade de Deus, que se encontra no termo islamismo e que o "lindo sorriso" da mulher oriental transmite como forma de aprovação.

O *corpo invisível* da muçulmana representa a cultura repressora que, a mulher ocidental em crise interpreta como proteção e segurança; enquanto a invisibilidade da protagonista significa sua inexistência como sujeito. Ser vista, para ela, é uma forma de auto-afirmação, o que seu *status* de mulher "livre e liberada" não lhe garante. Portanto, neste conto, o *corpo invisível* assume duas conotações diferentes, que acabam convergindo para um só significado: a inexistência da mulher como sujeito do próprio destino.

Em *A intrusa*, o *corpo invisível* se opõe à alma, mantendo a dualidade cristã, em detrimento da corporalidade. Com Marilene Felinto, já se pode falar em "subjetividade corporalizada"; a protagonista quer ser vista como sujeito de seu destino, o que, sem dúvida, não acontece com a mulher muçulmana, marcada pela resignação.

O corpo subalterno

A leitura de *Quarto de Despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, e do romance de Marilene Felinto, *As Mulheres de Tijucupapo* (1980), apesar das flagrantes diferenças literárias, nos apresenta personagens narradoras marcadas pela carência, em todos os níveis.

Quarto de Despejo, diário de uma favelada, foi traduzido para várias línguas e é, até hoje, um dos livros mais vendidos na França, nos Estados Unidos e na Alemanha. Sua autora, semiletrada, pois esteve apenas dois anos na escola, faz o registro de sua vida miserável e, por extensão, de todos os que vegetam naquela situação subalterna e subumana. Entre nós, o sucesso da autora foi efêmero, não obstante as inúmeras reedições em português de *Quarto de Despejo*; o fato é que os livros posteriores *Casa de alvenaria* (1961), *Provérbios* (1963) , *Pedaços da fome* (1963) e a publicação póstuma de *Diário de Bitita* (1986) não tiveram a acolhida desejada por Carolina. Sua poesia sofre do mesmo mal – falta de público por ausência de editores. Só em 1996, a editora da UFRJ publica *Antologia Pessoal*, organizada por José Carlos Sebe Bom Meihy e com Prefácio de Marisa Lajolo. Aí se percebem as dificuldades encontradas pela poetisa favelada no diálogo com as imposições de um mercado editorial gendrado, racista e hegemônico

Eu disse: o meu sonho é escrever!
Responde o branco: ela é louca.

O que as negras devem fazer...
É ir pro tanque lavar roupa

.Não foram só as incorreções gramaticais de uma escritora semiletrada que dificultaram a circulação de sua obra, mas também a falta de familiaridade com o intrincado mundo editorial. O caso da obra de Carolina Maria de Jesus nos leva a refletir sobre o papel dos mediadores culturais, nos processos de construção de valores e de avaliação crítica. Hoje, quando se observa a oscilação entre formas absolutas de valor e o relativismo crescente, torna-se relevante discutir a atuação desses mediadores na atribuição de valores literários, sobretudo em se tratando da relação assimétrica das margens com centros de produção artística. Rita Terezinha Schmidt, sempre atenta ao conteúdo ideológico da produção/interpretação dos discursos literários, afirma:

> Na realidade, os esquemas representacionais do ocidente, disseminados nas práticas culturais e discursivas, foram concebidos e construídos a partir da centralidade e da visão soberana de um único sujeito, flexionado pela cor, branco, e pelo gênero, masculino, o sujeito da representação por excelência. Os significados gerados a partir desses esquemas que interpretam e fixam entidades/identidades, sistema esse que Derrida definiu como falogocentrismo, sempre estiveram a serviço do poder institucionalizado da patriarquia, tanto no campo do conhecimento quanto no campo da sociedade e da política. [6]

Quarto de Despejo, com sua estrutura de diário, pode ser lido como o testemunho de uma mulher subalterna. A literatura latinonamericana é rica de exemplos de textos testemunhais, muitos deles de autoria feminina. Luiza Campuzano[7] aponta para uma diferença básica entre esses "testimonios de mujeres subalternas": numa primeira divisão, ela admite os testemunhos imediatos ("inmediatos"), os escritos pelos/as próprios/as testemunhantes e os mediatos ("mediatos"), com a interferência de um/a segundo/a narrador/a. Aqui, pressupõe-se que o/a silenciado/a é iletrado/a e, portanto, necessita de um/a mediador/a para organizar o relato, transformando o texto oral em escrito. Gayatri Spivak[8] considera essas colaborações literárias uma forma de colonialismo ou neocolonialismo, uma vez que as intelectuais euroamericanas teriam a mesma atitude do antropólogo tradicional diante do informante nativo. Livia Freitas também levanta a questão da interferência de um/a autor/a de outra cultura numa narração oral, o que suscitaria problemas de diversas naturezas, que vão do ético e do estético à relação entre o ficcional e o factual. O caso de *Quarto de Despejo* é bem mais simples, uma vez que é a própria Carolina o sujeito da enunciação, em primeira e única instância, embora se aponte como decisi-

va a interferência do repórter Audálio Dantas para a publicação dos cadernos de Carolina.

Uma aproximação entre Rigoberta Menchú (1959), indoamericana guatemalteca, e Carolina Maria de Jesus pode nos ajudar a melhor compreender *Quarto de Despejo*. Aquela mulher subalterna, em 1983, recebe o premio Casa de las Americas de Testemunho por sua narrativa *Me llamo Rigoberta Menchú*, considerado um dos modelos canônicos do gênero e, em 1992 é premiada com o Nobel da Paz, transformando-se numa líder do movimento dos povos indígenas e do complexo processo de democratização de seu país. O livro premiado foi editado por Elizabeth Burgos Debray, que registrou em espanhol as informações prestadas por Rigoberta, constituindo-se, portanto, num exemplo de testemunho "inmediato". Vale a pena citar as palavras de Luiza Campuzano,[9] então diretora da Casa de las Americas:

> Rigoberta pasó ocho días seguidos grabando y trabajando con su editora un libro que llegaría a tener cerca de 400 páginas, en las que da abundantísima información sobre sí misma, su familia, su comunidad y sus tradiciones, los objetivos y la historia concreta de su lucha armada, así como sus proyectos políticos, con la finalidad explícita de recibir apoyo y solidaridad internacionales sobre la base de un conocimiento profundo de todo lo que ha conducido a la situación de guerra permanente que vive el pueblo guatemalteco y en especial al exterminio masivo de los indígenas, victimas de uno de los mayores etnocidios de este siglo tan ducho en la materia.

Rigoberta, excluída porque mulher, porque indígena e porque contrária ao regime de força dominante, considera sua situação pessoal emblemática da realidade social onde vive: "Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo". Dotada de grande consciência política, acredita no poder da palavra como instrumento de luta, fazendo de sua narrativa uma gritante denúncia. Ao decidir-se não casar e não ter filhos, dedica sua vida à causa libertadora de "su pueblo"

Quarto de Despejo é, talvez, menos ambicioso e sua autora carente daquela tradição cultural, que enriquece o relato de Rigoberta. Mas a exclusão social da autora e o intuito de denúncia estabelecem uma ponte com o gênero " testemunho de mulheres subalternas", a que pertencem vários livros da literatura latinoamericana

Os registros da narrativa de Carolina começam em 15 de julho de 1955 e se estendem até primeiro de janeiro de 1960, mas não são diários e há mesmo alguns lapsos maiores, em virtude de doenças e outros problemas. Há registros completos das atividades diárias– desde que começa sua luta pela sobrevivência até a hora de dormir- e, também, simples notações,

como é o caso do dia 26 de agosto de 1959: "A pior coisa do mundo é a fome"(181). A leitura do diário revela a rotina dessa catadora de papel, mãe zelosa de dois meninos e uma menina, que insiste em ficar sozinha, pois os homens, até então, só lhe trouxeram problemas. "Meu ideal é comprar uma casa decente para os meus filhos. Eu, nunca tive sorte com homens. Por isso não amei ninguem. Os homens que passaram na minha vida só arranjaram complicações para mim. Filhos para eu criá-los." (p.180)

São três as ações que realiza diariamente: buscar água de madrugada, catar papel para conseguir algum dinheiro que lhe possibilite matar a fome e, quando possível, escrever. O que choca o leitor é o inusitado da situação: vivendo na mais absoluta miséria, tendo muitas vezes de procurar alimento no lixo, Carolina sonha com a ascensão social e escreve com o propósito de vender seu livro para melhorar de vida; o que, de certo modo, consegue, pois compra um sítio, com o dinheiro da venda dos livros, e lá retoma a vida de lavradora, interrompida com a permanência na favela.

A descrição que Audálio Dantas faz do barracão, onde Carolina mora com os filhos, dá bem a medida da situação social dessa mulher:

> O barraco é assim: feito de tábuas, coberto de lata, papelão e tábuas também. Tem dois cômodos, não muito cômodos. Um é sala-quarto-cozinha, nove metros quadrados, se muito fôr; e um quarto quartinho, bem menor, com lugar para uma cama justinha lá dentro.

A fome, que caracteriza uma situação subumana, drama dominante na narrativa, contrasta com a vocação "literária" dessa mulher, sempre às voltas com o ofício de escrever. Daí a importância que os alimentos assumem na narrativa. São pouquíssimos os registros onde a autora não se refere ao ato de comer:

> Quando vejo meus filhos comendo arroz e feijão, o alimento que não está ao alcance do favelado, fico sorrindo atôa. Como se eu estivesse assistindo um espetaculo deslumbrante. Lavei as roupas e o barracão. Agora vou ler e escrever. Vejo os jovens jogando bola. E êles correm pelo campo demonstrando energia. Penso: se êles tomassem leite puro e comesssem carne..."(p.50)

Se a fome é o elemento fundante do drama vivido pela favelada – "Tambem, com a fome que eu passo quem é que pode viver contente?" (p.121) – a favela é o cenário que contribui para a marginalização. A favela do Canindé, hoje extinta, espraiando-se pelas margens do rio Tietê era uma espécie de chaga social, feita de miséria, lama e lixo. Carolina, em alguns registros, se refere às casas de alvenaria, representação de uma outra classe social: "Os vizinhos de alvenaria olha os favelados com repugnancia.

Percebo seus olhares de odio porque êles não quer a favela aqui."(p.56) Carolina não se identifica com a favela e confessa, seguidamente, sua aversão ao "quarto de despejo", para onde a sociedade empurra os miseráveis. "Favela, sucursal do inferno, ou o próprio inferno". (p.158) Diferentemente de Rigoberta Menchú, Carolina não se sente integrada à favela; enquanto a subalterna guatemalteca se identifica com "su pueblo", que ela defende da exploração do branco, nossa autora só pensa em ascender socialmente, para propiciar a si e a seus filhos uma vida melhor. A grande diferença é que a favela é um conglomerado de pessoas de várias origens, que só têm em comum a vida miserável. As freqüentes brigas relatadas pela autora dão bem a medida do clima de desavença reinante. Como ela se considera culturalmente superior, porque lê e escreve, não faz amizades e não se integra, ficando, por isso, duplamente excluída: da classe dominante e da classe dominada. Os vizinhos, com raríssimas exceções, são péssimos, briguentos, alcoólatras : "E eu estou revoltada com o que as crianças presenciam. Ouvem palavras de baixo calão. Oh! Se eu pudesse mudar daqui para um nucleo decente" (p.15) Carolina, então, faz uma declaração que possivelmente surpreende o leitor: "A unica coisa que não existe na favela é solidariedade". (p.17) Mas a extinta favela do Canindé estava longe de ser uma comunidade pobre. Entre pobreza e miséria há uma diferença substancial, que os sociólogos já determinaram, apesar da imprecisão a que esses vocábulos estão sujeitos.

> Para efeito estatístico, no entanto, os estudiosos chegaram a uma definição quase matemática sobre o que são miséria e pobreza. Conseguiram estabelecer duas grandes linhas. Uma delas é a linha de pobreza, abaixo da qual estão as pessoas cuja renda não é suficiente para cobrir os custos mínimos de manutenção da vida humana: alimentação, moradia, transporte e vestuário. Isso num cenário em que educação e saúde são fornecidas de graça pelo governo. Outra é a linha de miséria (ou de indigência), que determina quem não consegue ganhar o bastante para garantir aquela que é a mais básica das necessidades: a alimentação.[10]

Note-se que há sempre um distanciamento entre o sujeito da enunciação e os personagens do enunciado. Carolina, apesar de negra, catadora de papel e favelada, sente-se diferente dos demais porque dispõe do dom da palavra escrita; e, como Rigoberta Menchú, faz desse dom uma arma de denúncia, apontando todos os aspectos negativos da vida na favela e as injustiças cometidas contra os miseráveis:

> Eram sacos de arroz que estavam nos armazens e apodreceram. Mandaram jogar fora. Fiquei horrorizada vendo o arroz podre. Contemplei

> as traças que circulavam, as baratas e os ratos que corriam de um lado para outro.
>
> Pensei: porque é que o homem branco é tão perverso assim? Êle tem dinheiro, compra e põe nos armazens. Fica brincando com o povo igual gato com rato. (p.142)

São freqüentes e veementes as acusações contra o poder econômico, refletindo conhecimento da História e da realidade presente: "Na minha opinião os atacadistas de Saõ Paulo estão se divertindo com o povo igual os Cesar quando torturava os cristãos. Só que o Cesar da atualidade supera o Cesar do passado. Os outros era perseguido pela fé. E nós, pela fome!" (p.140)

Esse mesmo tom de denúncia atinge também os políticos, que faturam em cima da miséria dos favelados. Carolina tem consciência do que significa a favela como investimento político, sobretudo, em época de eleição.

> O senhor Cantídio Sampaio quando era vereador em 1953 passava os domingos na favela. Êle era tão agradavel. Tomava nosso café, bebia nas nossas xicaras. Êle nos dirigia as suas frases de viludo. Brincava com nossas crianças. Deixou boas impressões por aqui e quando candidatou-se a deputado venceu. Mas na Camara dos Deputados não criou um progeto para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais. (p.33)

Sua denúncia chega até ao presidente da república, então Jucelino Kubitschek, e se reveste de um teor metafórico e ameaçador:

> O que o senhor Juscelino tem de aproveitavel é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradavel aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que é o Catête. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome. (p.35)

Seu sentimento de revolta não se prende, unicamente, à miséria dos favelados, mas tem uma dimensão maior, uma vez que abrange o país como um todo, revelando não só uma consciência política mas, sobretudo, sentimento patriótico: "Precisamos livrar o paiz dos políticos açambarcadores.."(p.40) Seu amor à pátria nada tem de piegas, mas é fruto da noção de justiça social presente em toda a narrativa. O preconceito racial, do qual é vítima, é um dos temas abordados muitas vezes de forma lírica:

> A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a

> nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta á a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro.(p.160)

A representação, que a narradora faz de seu corpo, traz as marcas da subalternidade, isto é, aponta para uma escala social hierárquica, onde o subalterno ocupa o ínfimo espaço. Como a favela "é o chiqueiro de São Paulo"(p.170), esse corpo sente-se impregnado pela sujeira local: "Já habituei-me andar suja. Já faz oito anos que cato papel" (p.23). É o espaço físico e social, levando-se em conta a profissão da autora, o responsável pela degradação de seu corpo. Há momentos da narrativa, em que esse *corpo subalterno* se evidencia pelo próprio peso que carrega: "Que suplício catar papel atualmente! Tenho que levar a minha filha Vera Eunice. Ela está com dois anos, e não gosta de ficar em casa. Eu *ponho o saco na cabeça* e levo-a nos braço.(p.23) (grifo nosso) Se ela assume a degradação do corpo como conseqüência de sua profissão, não o faz sem revolta:

> Fiz arroz e puis agua esquentar para eu tomar banho. Pensei nas palavras da mulher do Policarpo que disse que quando passa perto de mim eu estou fedendo bacalhau. Disse-lhe que eu trabalho muito, que havia carregado mais de 100 quilos de papel E estava fazendo calor. E o corpo humano não presta.
>
> Quem trabalha como eu tem que feder! (p.131)

Esse *corpo subalterno* é um corpo violentado pela fome, pela miséria circundante, pela degradação do espaço, pela reificação, como se observa na revolta contida nas palavras da narradora: "E quando estou na favela tenho a impressão que sou *um objeto fora de uso,* digno de estar num quarto de despejo" (p.37) (grifos nossos)

Quarto de Despejo faz do *corpo subalterno* um instrumento de denúncia, ao transformar a vida miserável dessa favelada numa narrativa que transgride o modelo canônico e se coloca como um gênero de fronteira, expressão de uma mulher oprimida. É mal escrito, sim; mas a própria incorreção lingüística faz parte de um contexto de opressão e carência e deve ser lida como integrante de um mundo marginalizado.

Gayatri Spivak, em *Can the subaltern speak?,*[11] em resposta ao título de seu trabalho, chega à conclusão que o subalterno não pode falar. Analisando a auto-imolação das viúvas na India, ela considera que nessa sociedade, a mulher praticante do sati é emblemática do silêncio subalterno por estar duplamente oprimida, tanto pelo patriarcado, que legitima seu suicídio, quanto pelo discurso pós-colonial, que não dá voz às mulheres para discutir a questão. Em "Quem reivindica a alteridade?,[12] a crítica indiana aponta para a singularidade e solidão dessa mulher subalterna, uma vez que se

encontra deslocada socialmente. "Separada do centro do feminismo, essa figura, a figura da mulher da classe subalterna, é singular e solitária.".

A leitura de *As Mulheres de Tijucopapo* nos mostra uma outra realidade. A narradora, Rísia, deixando São Paulo se dirige a Tijucopapo, berço de sua mãe, para assumir suas raízes nordestinas e resgatar a dignidade perdida. No final da narrativa, depois de uma trajetória de pobreza, sofrimento e abandono, ela chega a Tijucopapo; essa viagem de nove meses remete ao renascimento da personagem, agora refeita, reintegrada a suas raízes e pronta para a luta.

> Uma paisagem revolucionária de mulheres guerreiras. Eram mulheres que não eram minha mãe. Essas mulheres, que não eram minha mãe, tinham a sina das que desembestam mundo a dentro escanchadas em seus cavalos, amazonas defendendo-se não se sabe bem de quê, só se sabe que do amor. Só se sabe que do que o amor as fez sofrer. Só se sabe que do que o amor as fez traídas. Mulheres na defesa da causa justa. (p.131)

A insistência da narradora em estabelecer a distância entre as mulheres guerreiras e sua mãe é significativa. Seu discurso é todo ele marcado pela revolta contra o pai e pelo seu sentimento de impotência diante do sofrimento da mãe.

> Quando dava meio-dia, hora de minha escola, mamãe se metia a fazer tranças no meu cabelo chorando de dor de cabeça. As lágrimas escorriam por seu rosto e as tranças se dependuravam pesadas por minhas costas. Mamãe chorava. As vezes era alto. Ela dizia da dor de cabeça. Mas para mim era papai. Eu sabia que era. Ela chorava lá as minhas tranças e eu ia para a escola como uma enforcada se derretendo em brilhantina. Nunca mais pude gostar de tranças. Nunca mais quero meio-dia a hora de minha escola. (p.22)

O nascimento da mãe marca o início de uma herança sofrida: "Minha mãe nasceu. Tenho assim um começo"(p 54) Essa mãe dada, traída, espezinhada e mal tratada, nascida em Tijucopapo, vai aí ser vingada por Rísia, "feita de lama imunda", cujo corpo está marcado pelo negro tijuco. Dessa forma, ela se identifica com as mulheres guerreiras, "mulheres da matéria do tijuco, cabelos grossos arrastando pela crina do cavalo, escanchadas no lombo do bicho sem sela, amazonas." (p.56)

Sua sede de vingança remonta aos tempos da infância: "É que quando eu era pequena alimentei durante todo o tempo a idéia de matar meu pai. Não matei. Não o matarei mais. Mas ficou a vontade, essa de matar um."(p.16) O ódio que ela sente pelo pai, além de veemente, extrapola a figura paterna atingindo o patriarcado e tudo o que representa de violência e repressão. Seu grito de revolta é contra a autoridade do pai na família

nordestina: "Papai, fique sabendo que aqui sou eu quem tem um salário tão alto quanto o seu salário. Que eu sou quem eu quiser ser. Que você já não existe desde os meus cinco anos de idade. Que, se é como autoridade que você deseja existir, saiba que você é um merda pura." (p.87)

Seu ódio contra os homens ("Me dá tanta raiva que eu chamo todos eles de filhos do cão."p.68) a leva de volta às suas raízes, "onde a praia vira lama"(p.55) e a faz participar da revolução contra todos os culpados. Ela justifica sua revolta: "Vim fazer revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas o culpados por todo o desamor que eu sofri e por toda a pobreza em que vivi."(p.106-7)

Tijucopapo figura na mitologia pernambucana como símbolo de resistência. Em 1646, durante a invasão holandesa a Pernambuco, sem ter o que comer os flamengos da Nova Holanda invadem a pequena vila de Tijucopapo, hoje município de Goiana, a 63 quilômetros de Recife. Conta a lenda (?) que, sem armas de fogo, as mulheres do lugarejo enfrentam a tropa com panelas e pimenta e vencem a batalha. Marilene Felinto construiu sua narrativa a partir desse passado de luta e de glória, fazendo da sua protagonista uma guerreira. Na carta que escreve à mãe, no final da narrativa, diz ela:

> Nós vamos em busca da justiça das luzes, e caso haja destruição , é porque nó viemos de regiões assim, agrestes, de asperezas de alma, de docilidade nenhuma, de nenhum beijo e nenhum abraço, de tiquinhos de comida na cuia e de lombrigas na barriga, e de sede, mamãe, de insolação e forca no caminho para a escola, de não saber mais da própria vontade – de não saber se íamos à escola ou se fazíamos alguma coisa da vida."(p.135)

A mãe sofrida passa sempre para a filha a impossibilidade de qualquer afeto, de qualquer realização, através da pergunta-constatação que lhe faz: "você pensa que o céu é perto?". Na carta, que Rísia gostaria de ter escrito em inglês, porque lembraria um final feliz de filme americano, ela responde à pergunta, constatando que "o céu, portanto, era perto, mamãe"(p.136); isso pode não significar um happy end, mas, sem dúvida, aponta para uma possibilidade de mudança. A ironia contida na referência ao final de filme em língua inglesa não desconstrói a vontade firme da narradora de que tudo lhe termine bem. Esse *corpo subalterno,* feito de lama ("E vou confessar a lama de que sou feita"p.83), renasce ao contato de suas raízes nordestinas e se refaz no propósito de vingar sua herança sofrida representada, sobretudo, pela figura materna. A história das mulheres guerreiras de Tijucopapo serve de inspiração para que se reverta o quadro da subalternidade. A denúncia de uma situação de miséria e violência, como faz Carolina Maria de Jesus em *Quarto de Despejo*, ou a proposta da revolu-

ção "por uma causa justa" (p.137), em *As Mulheres de Tijucopapo*, acusam a presença de vozes femininas e, o que é mais importante, a existência de leitores/as atentos/as a seus apelos. Portanto, Carolina Maria de Jesus e Marilene Felinto constroem suas personagens como *corpos subalternos*, mas contrariam a afirmativa de Gayatri Spivak - *"The subaltern as female cannot be heard or read."*[13] - o que pode ser considerado um final feliz.

NOTAS

[1] GROSZ, E. Cadernos Pagu (14) 2000: p 67
[2] BEAUVOIR, S. 1980, p.57
[3] GROSZ, E. op.cit. p.79
[4] ibidem, p.84
[5] FRANK, (1996) p.42
[6] SCHMIDT, R. T. (1995), p.35
[7] CAMPUZANO, l. (1997)
[8] SPIVAK, G. (1985).
[9] CAMPUZANO, L. (1999), p.36.
[10] MENDONÇA, R. (2002), p.84.
[11] SPIVAK, G. (1988)
[12] Idem, (1994), p.191.

BIBLIOGRAFIA

1. ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A intrusa*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro,1994.
2. BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2v
3. CAMPUZANO, Luiza. Testimonios de mujeres subalternas latinoamericanas: Jerusa, Domitila y Rigoberta. In REIS, Livia de Freitas e VIANNA, Lucia Helena (org). *Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.
4. DANTAS, Audálio. Nossa irmã Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. Diário de uma favelada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.
5. FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. Postcard. São Paulo: Iluminuras, 1991.

6. FRANK. Arthur W. For a sociology of the body: an analytical review. In: FEATHERSTONE, Mike et alii (ed). *The Body*. Social Process and Cultural Theory. London: Sage Publication, 1996.
7. GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. In: *Cadernos Pagu* (14). Campinas: UNICAMP, ,2000
8. JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. Diário de uma favelada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

9.____. *Antologia Pessoal.* (José Carlos Sebe Bom Meihy org.) Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

10.MENDONÇA, Ricardo. O Paradoxo da Miséria. In: VEJA. Abril, ano 35, nº 3, 2002.

11.SCHMIDT, Rita Terezinha. Quando pensar o feminino não é falar como (uma) mulher. In: *ANAIS do I Seminário Alagonano Mulher e Literatura.* Maceió: UFAL / FAPEAL, 1995.

12._____. Recortes de uma História: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina. *Literatura e Feminismo.* Propostas Teóricas e Reflexões Críticas. Rio de Janeiro: ELO, 1999.

13.SPIVACK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: Cary Nelson & Layrence Grossberg (ed) *Maxist Interpretation of Culture.* Basingstoke, 1988.

14.____. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org) *Tendências e Impasses. O Feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

A DISTOPIA FEMINISTA CONTEMPORÂNEA: UM MITO E UMA FIGURA

Ildney Cavalcanti (UFAL)

1. Introdução

> "[T]here's no other way of reaching the Paradise where you wish to go. Therefore you will go to the very end of Hell before taking the road to Limbo from the far side, and only then will you be able to proceed towards the goal to which you aspire." (Monique Wittig, *Across the Acheron*)

O texto de Wittig revisita alegorias canônicas do inferno, como a de Dante, ao substituir pelo patriarcado as ordens representadas pelo Estado e Igreja nos textos medievais. Outra grande diferença é a promessa, no texto de Wittig, de um paraíso a ser alcançado na terra. Esses elementos revisionistas (que incorporam uma crítica negativa e uma projeção positiva) e o modo especulativo observado no texto de Wittig permitem-nos classificar *Across the Acheron* como representativo das ficções em exame: as distopias críticas feministas. Este estudo oferece uma definição do subgênero baseado em teorizações prévias e observa algumas técnicas narrativas que o caracterizam em suas configurações feministas. Ênfases recaem nos modos pelos quais o princípio distópico age no sentido de reciclar a história do patriarcado num modo ficcional especulativo e na ambígua recepção que esse subgênero pode provocar. Para melhor delinear as distopias feministas, elas são observadas em relação ao mito de Pândora e à figura retórica da catacrese. Os textos discutidos foram publicados a partir da década de 70.

As distopias feministas desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres, mapeando assim a sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, e revelando sua natureza ambígua, essas ficções expressam de forma importante desejos e esperanças utópicos pertinentes às mulheres. Vistos sob um ângulo específico, esses textos oferecem um antídoto à banalização da misoginia, que ainda se constitui como um dos males da nossa sociedade.[1] Em outras palavras, eles trazem à luz atitudes e valores androcêntricos que na maioria dos casos passam despercebidos. E questionam tais valores e atitudes através do exagero na assimetria de poder entre os sexos, um exagero motivado pelo princípio crítico e indicativo da proximidade existente entre as distopias e as sátiras. Contudo, pode surgir um fator problemático numa leitura das distopias feministas enquanto uma crítica feminista do patriarcado à medida em que elas podem também ser interpretadas enquanto textos "anti-feministas" ao reencenarem a opressão de mulheres num contexto androcêntrico, pro-

movendo assim a banalização citada acima. Essa talvez tenha sido a mais forte razão da resistência inicial ao gênero por parte de leitoras feministas. Evidencia-se agora, porém, uma mudança naquela atitude negativa.[2]

Enquanto crítica literária feminista, encontrei na recepção ambígua provocada pelo subgênero uma trilha a ser explorada. Essas ficções posicionam leitoras na encruzilhada das experiências de profunda dor, causada pela representação de espaços androcêntricos caracterizados pelo sadismo e crueldade, e de uma forma de prazer cuja fonte geratriz não se pode apontar tão facilmente. Observa-se um paralelo entre a teorização de Patrocinio Schweikart acerca da leitura feminista bifurcada de textos canônicos de autoria masculina e a minha própria leitura das distopias feministas. Inspirando-se em Fredric Jameson, a autora explica: "*certos* (não todos os) textos de autoria masculina requerem uma dupla hermenêutica: uma negativa que exponha sua cumplicidade com a ideologia patriarcal e uma positiva que recupere o momento utópico [...] do qual eles retiram uma porção significativa de sua força emocional" (535).[3]

Considero a relevância do argumento de Schweikart por embasar-se numa dupla resposta por parte de leitoras feministas, adequadamente descrevendo uma possível reação às distopias feministas. O fato de o processo em questão referir-se a textos de *autoria masculina* complica ainda mais a leitura das distopias feministas à medida em que a cumplicidade dessas últimas com a ideologia patriarcal aparece de forma tão exposta. Além de contribuir em termos de sofisticação textual, tal cumplicidade (que tende a ser obscurecida em maior parte das ficções feministas) merece atenção no processo de leitura, sendo abordada na parte 3 como parte da discussão da analogia com a caixa de Pândora. Com relação à hermenêutica positiva, os prazeres narrativos capazes de atrair leitoras das distopias feministas parecem originar-se nas instâncias de resistência, por parte das mulheres personagens, diante dos espaços de opressão, assim como em um elemento elusivo e textualmente obscuro, um tipo de "vazio" narrativo anticipatório de possibilidades sociais radicalmente alternativas. Tais elementos ficcionais podem ser definidos como utópicos por codificarem a insatisfação das mulheres em face ao status quo e sua busca por espaços alternativos à história, pelo "bom lugar" (*eu-topos*). A parte 4 explora esses elementos em relação a um modo catacrésico de escritura.

Na citação de abertura, Wittig, autora-protagonista, ouve que terá que penetrar "nos confins do Inferno" como única forma possível de se chegar ao "Paraíso onde deseja ir". Apesar de serem, de modo geral, menos alegóricas do que o texto de Wittig, muitas das narrativas aqui mencionadas fazem uso da metáfora do inferno em suas descrições do terror e

crueldade característicos dos espaços androcêntricos figurados. E mesmo quando a analogia não se faz explícita, as ordens patriarcais são descritas como máquinas infernais. Proponho uma jornada exploratória por esses infernos narrativos contemporâneos buscando vislumbrar seus paraísos.

2. A Distopia Crítica Feminista

Categorizar um número de narrativas de autoria feminina como distopias críticas feministas implica a noção de um gênero distinto. Apesar da rejeição de tal noção por grande parte da crítica pós-moderna, gênero constitui "uma estrutura até certo ponto sempre perceptível" (Carr 6). Concerne códigos e relações culturais, perpassando as atividades de escrever, publicar e ler literatura, sendo tido como um contrato não escrito unindo escritores e leitores e que tem a ver com associações e expectativas de circulação e recepção. Tudo isso é mediado por práticas de mercado num contexto capitalista. Gênero é aqui abordado de forma dinâmica, como um conjunto de relações culturais que envolvem a repetição e/ou a reescritura de convenções da escrita, a circulação e a recepção do texto literário, evitando-se limites rígidos. De fato, a diversidade das distopias feministas age contra demarcações conclusivas. Embora sejam colocadas, nesse estudo, sob o guarda-chuva da distopia crítica feminista, essas ficções constituem, em sua maioria, um modo híbrido de escritura; algumas podendo facilmente ser classificadas como, por exemplo, contos de fadas modernos (*Heroes and Villains* e *The Passion of New Eve* de Angela Carter), romances policiais (*The Last of the Country House Murders* de Emma Tennant e *The Lost Time Café* de Elizabeth Wilson), ficção científica (*The Marriages between Zones Three, Four and Five* e "A Continuing Experiment" de Janice Galloway), saga (a série *Holdfast* de Suzy McKee Charnas e os romances *The Silent City* e *The Maerlande Chronicles*); ou novelas românticas (*The Ship who Sang* de Anne McCaffrey e "The Needle on Full" de Caroline Forbes). Portanto, a definição a seguir deve ser recebida de maneira contingente e provisória.

Iniciando com o primeiro elemento, os textos abordados são distópicos, sendo a distopia vista como um subgênero do utopianismo literário (Sargent). Observa-se nesse estudo a definição, formulada por Cranny-Francis, das distopias enquanto obras literárias contendo "a representação textual de uma sociedade aparentemente pior do que a do escritor/leitor" (125), considerando-se relevante o uso de "aparentemente" à medida em que a avaliação da sociedade representada restringe-se a um determinado ponto de vista. Sendo assim, pode-se argumentar que, nas narrativas aqui referidas como distopias feministas, são figurados espaços imaginários passíveis de descrição por leitores sensíveis à dignidade humana, usando uma

expressão cunhada por Mahoney, como "maus lugares" para mulheres (por serem caracterizados pela supressão do desejo feminino e pela instituição de ordens opressoras em termos de gênero).

Enquanto um gênero distinto, a distopia literária surgiu na virada do século XIX para o XX, adquirindo uma inflexão feminista em textos como *Man's World* (1927), de Charlotte Haldane, e *Swastika Night* (1937) de Katharine Burdekin. O final da década de 60 testemunhou a publicação de uma quantidade significativa de escrita distópica de autoria feminina anteriormente à literatura especulativa que acompanhou o segundo momento feminista. *Ice*, de Anna Kavan, e "Baby You Were Great", de Kate Wilhelm, foram publicados em 1967, enquanto *Heroes and Villains*, de Angela Carter, "For the Sake of Grace", de Suzette Elgin, *The Day of the Women*, de Pamela Kettle, *They*, de Marya Mannes, *The Ship who Sang*, de Anne McCaffrey, e "The Snows are Melted, The Snows are Gone", de Alice Sheldon, foram obras publicadas em 1969. De formas bastante diferenciadas entre si, esses textos delineiam o "mau lugar" no futuro para as mulheres, revelando uma consciência talvez melhor definida como proto-feminista quando observados em relação às distopias feministas escritas a partir dos anos 70.[4]

As distopias feministas constituem um gênero literário intrinsecamente *crítico*. Usa-se o termo em relação à noção de um "utopianismo crítico", desenvolvida por Tom Moylan. Apesar de o uso dessa palavra na definição das utopias literárias parecer redundante (afinal de contas, todas as utopias resultam de uma crítica ao status quo), na influente concepção de Moylan ela também implica um elemento textual auto-reflexivo. Apropriando-nos de sua teorização, usamos o termo "crítico" em referência a três fatores observáveis nas distopias feministas: a crítica negativa ao patriarcado ativada pelo princípio distópico; a auto-reflexividade textual não apenas em termos genéricos relativos a uma tradição literária utópica (em suas manifestações feministas e não-feministas), mas também naquilo que concerne à construção dos espaços utópicos configurados nas próprias distopias feministas; e, finalmente, "no sentido nuclear da *massa crítica* requerida para causar a reação explosiva necessária" (Moylan, *Demand* 10). O último fator é aqui compreendido no sentido em que as distopias feministas podem ter um efeito crucial na formação ou consolidação de um público leitor especificamente crítico-feminista.

Com relação ao segundo adjetivo, o termo *feminista* não é empregado em sentido notadamente estrutural ou estético. A crítica feminista evoluiu muito além da crença numa estética dita inerentemente feminista. De acordo com Felski, o agrupamento de narrativas de autoria feminina tem a ver com "o recente fenômeno cultural de auto-identificação explícita por par-

te de mulheres enquanto um grupo oprimido, o que é, por sua vez, articulado nos textos literários através da exploração de questões específicas de gênero centradas no problema de identidade gendrada" (1). Tendo em vista que a opressão em termos de gênero funciona crucialmente como fonte de conflito nas distopias feministas, pode-se argumentar que tal articulação encontra nesse gênero uma de suas mais visíveis manisfestações culturais. Todavia, seria enganoso ou ingênuo assumir que *todas* as distopias feministas expressam a opressão sexual uniformemente. Por exemplo, enquanto *Walk to the End of the World* de Charnas, a trilogia *Native Tongue* de Suzette Elgin, a *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood tecem mundos ficcionais onde a subordinação das mulheres pelos homens é total, *The Marriages between Zones Three, Four and Five* de Lessing, *The Incomer* e *A Sparrow's Flight*, e *Body of Glass* de Marge Piercy apresentam um quadro menos homogêneo em se tratando de assimetria na política sexual. Um outro subgrupo de distopias feministas faz uso do estranhamento ao configurar uma "nova" organização sexual na qual as relações de poder entre os sexos encontra-se invertida: a inversão dos papéis sexuais conseguida pela derrocada do domínio masculino reinstaura a violência (cometida pelas mulheres transformadas em dominadoras). Tais romances, como *The Furies* e *The Conqueror's Child* de Charnas, podem ser lidos como um espaço experimental e apontam para a falência desse modelo: a "utopia" feminista de inversão de poder, sob exame crítico, apresenta-se geralmente distópica pelas mesmas razões do atual sistema empírico de dominação. Apesar de as especulações distópico-feministas sobre gênero e poder variarem em intensidade e abordagem, todos os textos aqui referidos tratam de tais questões, o que assinala suas conexões com nossa cultura androcêntrica contemporânea, dando-lhes assim, e usando as palavras de Charnas, "um pé na realidade" (entrevista com Cavalcanti, "A Literature" 15).

3. Um Mito

No mito grego de Pandora, seu nome significa "a bem dotada" porque essa mortal foi presenteada com qualidades pelos deuses e deusas que participaram de sua criação sob as ordens de Zeus. Esse mito é encontrado nos textos de Hesíodo, que conta da vingança daquele deus contra Prometeu enviando Pandora como presente para Epimeteu (e para todos os mortais). Pandora carregava uma caixa, ou jarra, contendo todos os males do mundo, que se espalharam com sua abertura, causando assim a queda da raça dos mortais: "Apenas a Esperança permaneceu lá em seu lar infrangível por baixo da borda da grande jarra, não alçando vôo pela porta."[5] O conteúdo anti-feminista desse mito foi examinado por Robert Graves. De acordo com esse autor, Hesíodo provavelvente adaptou ver-

sões anteriores de estórias semelhantes, como por exemplo a da deusa Rhea (a mãe dos deuses), para adequarem-se aos seus propósitos misóginos (vide Graves 148-49, 711, 714). Os antigos significados dessas estórias foram perdidos, restando-nos apenas a versão de Hesíodo que culpa a mulher pela queda do homem. Esta foi, de forma nada surpreendente, a que obteve circulação cultural.

Simplicada na referida versão, a estória de Pandora possui um excesso mítico. As feministas apropriaram-se da força dessa imagem na criação de um contra-mito. Como ilustração podemos citar as definições de *Pandora* contidas em *A Feminist Dictionary* (1985, organizado por Kramarae e Treichler e publicado pela Pandora Press, cujo próprio nome indica a mudança de sentido efetuada pela releitura feminista) que sinalizam uma atitude mitológico-revisionista através da restauração da simbologia mais antiga e positiva da deusa Terra, bem como da valoração positiva das ações de difundir informações e introduzir rupturas num sistema androcêntrico. A revisão desse mito também assume forma ficcional. Em *Always Coming Home,* Ursula Le Guin apresenta-nos uma Pandora raivosamente irônica, e extremamente consciente em relação à narrativa, à história e a sua própria posição inextricavel dessas duas categorias:

> All I did was open the box Prometheus left with me. I knew what would come out of it! I know about the Greeks bearing gifts! I know about war and plague and famine and holocaust, indeed I do. Am I not a daughter of the people who enslaved and extirpated the peoples of three continents? Am I not a sister of Adolf Hitler and Anne Frank? Am I not a citizen of the State that fought the first nuclear war? Have I not eaten, drunk, and breathed poison all my life, like the maggot that lives and breeds in shit? Do you take me for innocent, my fellow maggot, colluding Reader? I knew what was in that box my brother-in-law left here. (*Always* 147-48)

No contexto dessas apropriações feministas, pode-se encontrar na imagem de Pandora e sua caixa uma analogia para a distopia feminista. Na versão de Hesíodo, a abertura da caixa de Pandora alegoriza a passagem de uma situação anterior à história aos seus primórdios, sendo os males contidos na caixa símbolos da própria história. A abertura da "caixa de Pandora" da distopia feminista contemporânea também gera um outro tipo de circulação de males, no sentido em que tais ficções permitem o conhecimento de males de uma história patriarcal na qual as autoras desses textos e nós, assim como a Pandora/narradora da passagem acima e seus leitores implícitos, encontramo-nos implicados. Na verdade, Margaret Atwood afirmou, em relação a *The Handmaid's Tale*, que "não há nada [naquele] livro que não tenha acontecido ou não esteja acontecendo em algum lugar. [...]

Tudo o que acontece às mulheres é meticulosamente baseado na história" (in Philips 15). Esse comentário oferece um ponto de partida para a discussão que segue e que aborda um aspecto das distopias feministas - a relação ficção/história – e sua função.

No que concerne às técnicas narrativas, foi dito acima que as distopias feministas pintam um quadro exagerado das relações de poder entre os sexos. Vistas sob lentes diferentes, elas proporcionam, no processo de construção de seus mundos ficcionais, um tipo de "redução do mundo", i.e. uma "atenuação na qual a rica multiplicidade daquilo que existe, e que nós chamamos de realidade, é deliberadamente enfraquecido e extraído através de uma operação de abstração e simplificação radicais" (Jameson 223). Isto é observado na construção do foco distópico-feminista nas relações entre gênero e poder, principais catalisadores do conflito narrativo. Essa "excisão da realidade empírica", empregando a metáfora de Jameson, é acompanhada por uma técnica inversa: a compressão, ou condensação, de formas de opressão marcadas por gênero e pertinentes a diferentes histórias e geografias em determinados espaços ficcionais. (Na analogia aqui sugerida, este procedimento ficcional corresponde ao agrupamento dos males na caixa de Pandora.) Essas estratégias imaginativas específicas, mais facilmente obtidas nos modos ficcionais especulativos, correspondem a uma instância político-feminista e a uma crítica radical às atuais relações de poder.

Um breve exame em *Walk to the End of the World*, de Charnas, servirá para ilustrar o nosso ponto. Nas linhas de abertura, e fazendo uso de uma das convenções de abertura das distopias literárias (i.e., empregando o dado ficcional da existência de um disastre causador de drásticas transformações naturais e sociais), Charnas monta o cenário pós-apocalíptico de *Walk*: "The predicted cataclysm, the Wasting, has come and – it seems – gone: pollution, exhaustion and inevitable wars among swollen, impoverished populations have devastated the world, leaving it to the wild weeds. Who has survived?" Homens brancos e "fems". Estando as últimas reduzidas ao status de "não-homens" ("unmen"), descritas como "the natural inferiors", "lesser beings" (58). Na sociedade reconstruída de Holdfast a manutenção da lei e da ordem é obtida pela sujeição de homens jovens e mulheres. A descrição dessa sociedade tem muitos elementos em comum com outras distopias feministas e não feministas. Compartilha com as últimas os mecanismos de um exagerado controle social para a manutenção da ordem característica de sociedades altamente hierárquicas, o que é sugerido pelo próprio termo "Holdfast": tal espaço foi nomeado a partir de "the anchoring tendril by which seaweed clings to the rocks *against the pull*

of the current" (4, ênfase minha). "Holdfast" também significa um domínio firme ou seguro (cf. *The New Shorter Oxford*), simbolizando assim a qualidade auto-perpetuadora do status quo. Tais significados evocam os rígidos mecanismos sociais em funcionamento naquele espaço, incluindo o condicionamento imposto, a censura, e a manipuladora reescritura da história. Mais especificamente ecoando outros textos distópico-feministas, e marcando assim a inflexão de gênero no romance, estão a "redução das mulheres"[6] e seu uso como bode expiatório através de uma política sexual de submissão das mulheres materializada pelo confinamento, exploração enquanto permanente mão de obra escrava e máquina reprodutora, proibição do acesso à expressão verbal, execuções ritualísticas e abuso físico e sexual. Muitos eventos históricos ecoam nessas formas de violência perpetradas contra as mulheres e presentes no texto de Charnas, ilustrando assim sua expressão ficcional em forma condensada. Elementos semelhantes são encontrados em *Swastika Night* (surgindo também em textos posteriores, como o de Atwood), sendo o maior grau de violência gráfica, a centralização da questão de gênero, e o maior potencial crítico os elementos que distinguem *Walk* de seu precursor genérico.

A exploração distópico-feminista da opressão a partir de uma perspectiva polarizada de gênero tem usualmente como tema a construção lingüística de poder observada em estórias sobre a linguagem verbal enquanto instrumento tanto de dominação (por parte dos homens) como de liberação (por parte das mulheres). O silêncio imposto às mulheres apresenta-se sob formas que vão das mais diretas às mais metafóricas: mecanismos reguladores dos modos de tratamento e das tomadas de turno; imposição de uma fala pré-formulada (podendo-se alcançar casos extremos, como o da protagonista que, para se comunicar, segue um script); proibição do discurso em público, da leitura e da escrita, especialmente em se tratando da escrita criativa; negação de representação em foro político; ou ainda, e mais efetivamente, a extração das línguas das mulheres.[7] Essas medidas expõem o entrelace da manipulação verbal com as ideologias androcêntricas dominantes.

A compressão de conflitos históricos, caracterizados pela polarização da categoria de gênero, nos espaços distópicos narrativos feministas pode operar várias funções em termos recepção. Ao metaforizar a sujeição histórica (e as lutas feministas de resistência), esses textos podem inspirar ações e interferências, por parte das mulheres, nas "fendas do mecanismo-do-mundo", citando uma distopia feminista bastante conhecida (Sheldon "The Women", 78). Lê-los pode ser comparável a enxergar as fendas e rachaduras da cultura hegemônica através de uma lente de aumento, des-

cobrindo assim estratégias utópicas gendradas e multifacetadas de resistência e sobrevivência. As contingências e diversidade que caracterizam as formas de resistência observadas (variando da desobediência pacífica de textos como *The Eye of the Heron*, de Le Guin, ao terrorismo armado presente em *Body of Glass*, de Piercy) servem de antídoto contra uma possível recepção programática ou dogmática desse subgênero. E se, por um lado, as distopias feministas às vezes simplificam as relações de gênero ao apresentarem um quadro extremista em que homens/opressores antagonizam mulheres/oprimidas; por outro, essa contundente descrição pode gerar efeitos e ter implicações cruciais. Em primeiro lugar, isto pode conscientizar leitoras no tocante à condição descrita por Bloch da nossa "não-contemporaneidade" (*Heritage*, 98): a contraditória coexistência, num dado recorte temporal, de traços culturais distintos (elementos de sociedades antigas, diferentes formas de consciência e de modos de vida) cuja interação dialética pode trazer à tona excedentes utópicos. Ao representarem mulheres enquanto um grupo sujeito à dominação de vários tipos e graus, as distopias feministas oferecem resistência a uma visão uniforme das mulheres na história, enquanto que ao mesmo tempo salientam o fato dessa hierarquia de gênero atravessar completamente a nossa realidade social. Pode-se argumentar também que o fator de gênero nessas ficções lembra-nos que a nossa realidade empírica encontra-se anos-luz aquém das utopias pós-estruturalistas propostas em torno de subjetividades pós-gênero, tais como a noção de uma identidade ciborgue em suas potencialidades mais radicais ou de sexualidades não definidas em termos de gênero e outras utopias *"queer"* que têm uma concepção negativa dessa categoria conceitual (Haraway, Martin). Finalmente, um forte senso de desequilíbrio nas relações de gênero também funciona como uma crítica ferrenha à complacência observada em alguns espaços discursivos ditos "feministas" e que leva, em se tratando de política oposicionista, a uma paralisia nos movimentos e ações de base, e, no campo teórico do debate acadêmico, ao deplorável estado de dissensão metacrítica diagnosticado num importante artigo de Susan Gubar ("What Ails?").

Foi mencionado que, nas distopias feministas examinadas, percebe-se, paralelamente à disposição de ruptura com relação à historia, a esperança configurada nos espaços de resistência a na crença em modelos alternativos. A esperança, não se deve esquecer, foi o conteúdo remanescente na caixa de Pandora. Tal como a caixa de Pandora, essas ficções oferecem o conhecimento do mal, mas também mantêm suspensa a promessa de uma alteridade positiva. A próxima seção examina a construção retórica dessa suspensão.

4. Uma Figura

Michel Foucault discorre a respeito do desenvolvimento da linguagem verbal a partir de três figuras fundamentais: sinédoque, metonímia e catacrese (111-14). De acordo com Foucault, a língua é catacrésica uma vez que significados literais não são inerentes aos signos lingüísticos. A catacrese concerne uma ligação entre uma coisa e um signo que é caracterizada por analogias e semelhanças ocultas, possuindo a partir das próprias raízes etimológicas do termo, conotações de "mal uso" ou "abuso". Está fundamentada em relações oblíquas, implicando sentidos "escondidos" e desvios dos usos normais da língua. Apesar de a catacrese estar subjacente às origens e desenvolvimento da língua de forma mais ampla, argumenta-se aqui que as distopias feministas fortemente revocam essa figura essencial da retórica de duas formas.

Enquanto tropo literário, a catacrese envolve o emprego de metáforas pouco usuais e forçadas, "sendo básica em relação às figuras de retórica, uma vez que tantas dentre essas dependem de desvios do uso 'normal' (não poético)" (Wales 57). Contudo, é possível defender a idéia de que algumas formas literárias aproximam-se mais dessa figura de retórica do que outras. Como todas as narrativas especulativas, as distopias feministas caracterizam-se por manterem uma relação de maior desvio com seus referentes quando comparadas às formas literárias mais realistas (miméticas). Sem pretensão de simplificar a problemática do referente implícita nas elocuções lingüísticas mais literais ou nos mais miméticos dos textos literários, pode-se argumentar que nas distopias, as relações entre a linguagem e seus referentes só podem ser definidas em termos de uma falta de continuidade, ou de "desvio". Isto se dá à medida em que essas ficções representam "novums" narrativos, usando um termo empregado por Suvin, que podem ser de natureza espaço-temporal, social, sexual, tecnológica e/ou lingüística. Em outras palavras, o subgênero da distopia é explicitamente catacrésico por delinear realidades ficcionais que são, em diferentes graus, discontínuos em relação à realidade empírica contemporânea. Isto apesar de serem aquelas realidades ficcionais tecidas em referência ao, e enquanto crítica do, mundo conforme o conhecemos (conforme exposto na parte 3 acima).

Uma outra forma de se relacionar a figura da catacrese às distopias feministas tem a ver com a suspensão construída por tais ficções em torno do objeto utópico do desejo, que parmenece inefável. Saliente-se que a referida suspensão esta inerentemente ligada ao paradoxo do "bom-lugar"/"não-lugar" contida no próprio termo *utopia*. É como se esses textos

ficcionais tivessem sido compostos em relação a esta ausência central. Em suas especulações sobre uma outra figura ausente na escritura, no caso, a beleza insinuada em torno de um comparado vazio, Roland Barthes menciona a existência de "uma figura de retórica que restitui este vazio do comparado, cuja existência é inteiramente remetida ao comparante: é a catacrese" (*S/Z* 32). Ele refere-se ao processo pelo qual a beleza é configurada em literatura: ela manifesta-se através da referência indireta a um objeto de comparação, ou, em outras palavras, através da catacrese. Quero enfatizar que a utopia – a expressão do objeto do desejo utópico – reside, na distopia feminista contemporânea, no âmbito do inefável, do invisível, do silêncio: aquele espaço em torno do qual revolve toda a narrativa. Nesse sentido, as estórias constituem-se como extensas figuras de catacrese, ocultando a utopia nas dobras de seus tecidos.

Demonstrando consciência das implicações históricas das ficções especulativas, Margaret Elphinstone afirma (ecoando o comentário de Atwood citado na parte 3 acima) que "o outro mundo [futuro, ficcional] é geralmente tanto histórico quanto fantástico"(47). Em seus romances *The Incomer* e *A Sparrow's Flight* elementos históricos vem à superfície, por exemplo, no uso de nomes geográficos reconhecivelmente escoceses. Além disso, as relações de gênero não se encontram estabilizadas, com a persistência de conflitos muito familiares ao público contemporâneo. O estupro, que geralmente metaforiza a questão da violência nas relações de gênero, constitui um dos alvos do princípio crítico-distópico presente no romance. Em conversa sobre *The Incomer*, Elphinstone menciona que o mundo futuro ali contido está "*quase* liberto da opressão masculina, mas tem também que relacionar-se com aquilo com que lidamos, sendo assim um paradigma para a realidade contemporânea" (in Babinec 58, itálico no original). Seu romance dramatiza as tensões entre o "mau lugar" da história, configurado de forma catacrésica, e os desejos e esperanças flexionadas no feminino.

Foi enfatizado acima que uma das maneiras através das quais as distopias feministas ativam uma função utópica é pelo paradoxal deslocamento e problematização do objeto utópico. Apresento, em outro texto, uma exploração detalhada de três estratégias ficcionais geradoras desse efeito: com relação à estrutura narrativa da busca, à construção de utopias (a-)lingüísticas, e aos deslocamentos espaço-temporais (Cavalcanti "Articulating"). Por razões de espaço, a discussão que segue estará limitada à última dessas estratégias. Nos romances de Elphinstone seguimos os passos da música e viajante Naomi, que personifica o sujeito de identidade feminista em busca de sua utopia. Sua trajetória estrutura a espaço-temporalidade narrativa,

pois nos dois romances são jornadas que circunscrevem a estadia temporária de Naomi com moradores de pequenas vilas (um verão em *The Incomer*, dez dias de primavera em *A Sparrow's Flight*). Paralelamente a outras distopias feministas, como por exemplo, *Body of Glass* de Piercy e *Marriages* de Lessing, nas narrativas de Elphinstone a protagonista posiciona-se em liminaridade. Ela experimenta, nos espaços que visita, situações utópicas e distópicas, como o encontro eco-feminista entre Naomi e a mãe-terra e seu estranhamento e exclusão da comunidade de mulheres de uma das vilas após um episódio de estupro (ambos em *The Incomer*).

Nos romances de Piercy e Lessing, o espaço utópico é deslocado em relação à espaço-temporalidade narrativa (situa-se à margem do terreno conhecido e explorado na narrativa), e problematizado por meio de complicações na percepção das personagens: diminuição da visão em Piercy e insuficiência dos sentidos em Lessing impedem o acesso de leitores ao espaço-tempo utópicos (que são, de forma paradoxal, vivenciados pelas protagonistas, apesar de não se encontrarem descritos textualmente). De maneira similar, tanto em *The Incomer* quanto em *A Sparrow's Flight*, a antecipação de uma utopia futura é manifestada através dos espaços de liminaridade e dos deslocamentos espaço-temporais com os quais as narrativas são iniciadas e encerradas. As últimas linhas de *The Incomer*, que espelham o início da jornada/narrativa romanesca, transmitem uma expectativa positiva: "The sky arched over her, blue as sapphire in the first heat of the sun, and the road stretched away ahead of her, limitless, weaving its way into the north, finding new ways and making connections, bringing together every village in the world" (229). *A Sparrow's Flight* tem início com a descrição de outra (a mesma?) jornada, desta vez sendo feita a promessa de Naomi voltar "para casa", sendo essa última uma ilha significativamente descrita como "um lugar seguro" e "um santuário" (6, 13). O simbolismo de uma ilha à espera no futuro tem evidente origem na tradição literária utópica, mas o texto recusa-se a apresentar o lar/ilha de Naomi, retardando sua chegada através de uma outra jornada interposta e que funciona como um desvio narrativo. De fato, ao final do romance, a posição liminar de Naomi (ela aguarda a maré boa para a travessia à ilha) repete o início do texto, sustentando, nos leitores, a sensação de expectativa com relação a um "bom lugar" situado além do espaço narrativo: no último dia de sua jornada, que também consiste literalmente num novo começo, a ilha é inicialmente vislumbrada à frente por Naomi como "a dark outline against a flame-coloured sky" sendo essa visão gradualmente delineada com o nascer do sol "so that it leaped into sudden daylight, no longer a silhouette, but substantial as the earth on which she sat" (255-256). O romance é

finalizado com a promessa da ilha substancial e Naomi preparando-se para a travessia: uma travessia ao espaço-tempo utópico feminista, e para fora da narrativa, que pode ser alinhada com os rumos das personagens Al·Ith em *Marriages* e Malkah em *Body of Glass.*

Na narrativa distópica, a paradoxal "presença" de um objeto utópico protelado corresponde ao sussurro da linguagem que, teorizado por Barthes em relação à escritura, "é o ruído daquilo que trabalha bem" ("Rustle" 76). Se esse ruído para, cessa-se o enredo e a narrativa não flui. Portanto, essa negatividade na escrita – manifestada nas distopias feministas pela lacuna figurativa do espaço do desejo feminino – é, afinal de contas, uma positividade. Primeiramente por constituir-se como condição essencial da narrativa. Essa compreensão da utopia configurada na distopia feminista através da catacrese relaciona-se à luta da língua (da linguagem literária) para dizer o indizível. Os romances de Elphinstone mantêm a promessa da sonhada ilha/utopia ao guiarem seus leitores através de desvios, ou atalhos, narrativos que são próprios do funcionamento dessa figura de retórica. Em segundo lugar, pode-se mencionar que tal espaço de negatividade discursiva é positivo no sentido em que proporciona a abertura para um sentido suplementar – ou um excedente cultural de que nos fala Bloch (*Principle*) – capaz de levar leitores à antecipação de conteúdos utópicos latentes, ainda não configurados. Essa forma de antecipação é teorizada por Barthes:

> Assim como, quando atribuído à máquina, o sussurro é apenas o ruído de um ruído ausente, da mesma forma, considerando-se a linguagem, seria aquele significado ou – a mesma coisa – aquele não-significado que produz à distância um outro significado de agora em diante liberto de todas as agressões das quais o signo, formado na triste e violenta história dos homens, é a caixa de Pandora. ("Rustle" 78)

Enquanto significantes textuais, as distopias críticas feministas sintetizam, talvez mais do que qualquer outro gênero literário, a relação inextricável entre o signo e a "triste e violenta história dos homens". Formadas a partir da reciclagem de materiais originários desta história, essas narrativas aumentam a nossa percepção com relação aos nossos complexos papéis enquanto sujeitos feministas e, ao mesmo tempo, oferecem-nos a oportunidade de vislumbrar possibilidades utópicas alternativas uma vez que essas caixas de Pandora textuais são abertas e consideradas em suas mais completas potencialidades.

Notas

[1] A noção da "banalidade do mal" é encontrada em Arendt.

[2] Um exemplo foi a baixa popularidade de *Walk to the End of the World* (1974), de Suzy Charnas, em comparação a sua sequela *Motherlines*, conforme explica Sarah Lefanu: "Isto se dá indubitavelmente porque [...] é *Motherlines* que centraliza as mulheres. Não há, de fato, homens [em *Motherlines*]." E mais: "*Walk* apresenta alguns problemas às leitoras. [...] É, acho, um livro feminista, mas por concentrar-se em personagens masculinos e por retratar uma sociedade na qual as mulheres são escravas, torna-se, compreensivelmente, desconcertante para leitoras saturadas com imagens de mulheres enquanto escravas, preferindo algo mais inspirador" (147-8). Se, devido a determinado contexto histórico, *Walk* foi temporariamente ignorado, a crítica feminista tem revisitado este texto a partir da década de 90 (Cranny-Francis 1990, Relf 1991, Sargisson 1996, Cavalcanti 1999), o que indica uma mudança na percepção feminista das distopias e sugere que *Walk* estava à frente de seu tempo.

[3] Quando não for indicado de outra forma na bibliografia contida no final deste trabalho, as traduções são de minha autoria. Optou-se por manter as citações das obras literárias no original.

[4] Fontes bibliográficas de distopias feministas incluem Relf 1991, Mahoney 1994 e Cavalcanti 1999.

[5] *Works and Days* e *Theogony*, in Hesíodo, pp. 5-9, 121-125.

[6] Esta expressão aparece em *Swastika Night*, nomeando o ato que institui a sujeição das mulheres na sociedade descrita por Burdekin.

[7] O controle lingüístico masculino sobre as mulheres aparece nas seguintes ficções além de *Walk*: *Swastika Night*, de Burdekin, "For the Sake of Grace" e a trilogia *Native Tongue*, de Elgin, "The Girl Who Was Plugged In", de Sheldon, *The Two of Them*, de Russ, *The Silent City*, de Vonarburg, *The Gate to Women's Country*, de Tepper, e *Across the Acheron*, de Wittig. Questões acerca desse controle e das utopias (a-)lingüísticas observadas nas distopias feministas são examinadas em Cavalcanti 2000.

Bibliografia

1. Ficções

Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale.* Toronto: Seal Books, 1986.

Burdekin, Katharine [Murray Constantine]. *Swastika Night.* Londres: Gollancz, 1940.

Charnas, Suzy McKee. *The Conqueror's Child.* Nova Iorque: Tor, 1999.

_____. *The Furies.* Londres: The Women's Press, 1995.

_____. *Walk to the End of the World* & *Motherlines.* Londres: The Women's Press, 1995 [orig. 1974/1978].

Elgin, Suzette Haden. *Native Tongue.* Londres: The Women's Press, 1985; *The Judas Rose - Native Tongue II.* Londres: The Women's Press, 1988; *Earthsong - Native Tongue III.* Nova Iorque: DAW, 1994.

Elphinstone, Margaret. *The Incomer.* Londres: The Women's Press, 1997.

_____. *A Sparrow's Flight - A Novel of a Future.* Edinburgo: Polygon, 1989.

Le Guin, Ursula. *Always Coming Home.* Londres: Grafton, 1988.

_____. *The Eye of the Heron.* In Virginia Kidd ed. *The Eye of the Heron and Other Stories.* Londres: Panther, 1984: 109-251.

Lessing, Doris. *The Marriages Between Zones Three, Four and Five (As Narrated by the Chroniclers of Zone Three).* Londres: Flamingo, 1994 [orig. 1980].

Piercy, Marge. *Body of Glass.* Londres: Penguin, 1992.

Sheldon, Alice [James Tiptree, Jr.]"The Women Men Don't See". In Harry Harrison & Brian Aldiss eds. *The Year's Best Science Fiction No. 8.* Londres: Sphere, 1976: 57-88 [orig. 1973].

Wittig, Monique. *Across the Acheron.* Trad. David Le Vay. Londres: Peter Owen, 1987.

2. Outras Obras

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil.* Londres: Faber & Faber, 1963.

Babinec, Lisa. "'Between the Boundaries': An Interview with Margaret Elphinstone." *Edinburgh Review* 93 (Spring 1995): 51-60.

Baccolini, Raffaella. "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler". In Marleen Barr ed. *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism.* Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2000: 13-34.

Barthes, Roland. "The Rustle of Language." In *The Rustle of Language.* Trad. Richard Howel. Oxford: Blackwell, 1986: 76-79.

_____. *S/Z.* Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. São Paulo: Edições 70, 1980.

Bloch, Ernst. *Heritage of Our Times.* Trans. Neville & Stephen Plaice. Cambridge: Polity Press, 1991.

_____. *The Principle of Hope - Volumes I, II and III.* Trans. Neville Plaice, Stephen Plaice & Paul Knight. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.

Carr, Helen ed. *From My Guy to Sci-Fi: Genre and Women's Writing in the Postmodern World.* Londres: Pandora, 1989.

Cavalcanti, Ildney. *"Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias."* Tese de Doutorado, University of Strathclyde 1999 .

_____. "'A Literature of Unusual Ideas', Interview with Suzy McKee Charnas." *Foundation* 72 (Spring 1998): 5-19.

_____. "Utopias of/f Language in Contemporary Feminist Dystopias." *Utopian Studies* 11.2 (2000): 152-80.

Cranny-Francis, Anne. *Feminist Fiction - Feminist Uses of Generic Fiction.* Nova Iorque: St. Martin's Press, 1990.

Elphinstone, Margaret. "Contemporary Feminist Fantasy in the Scottish Literary Tradition." In Caroline Gonda ed. *Tea and Leg-Irons.* Londres: Open Letters, 1992, 45-59.

Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change.* Londres: Hutchinson Radius, 1989.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.* Londres: Routledge, 1994.

Graves, Robert. *The Greek Myths.* Londres: Penguin, 1992.

Gubar, Susan. "What Ails Feminist Criticism?" *Critical Inquiry* 24 (Summer 1998): 878-902.

Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature.* Londres: Free Association Books, 1991.

Hesíodo. *The Homeric Hymns and Homerica.* Trad. Hugh Evelyn-White. Londres e Cambridge: Heinemann & Harvard University Press, 1970.

Jameson, Fredric. "World-Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative." *Science Fiction-Studies* 2 (1975): 221-30.

Kramarae, Cheris, and Paula Treichler. *Amazones, Bluestockings and Crones: A Feminist Dictionary.* Londres: Pandora, 1992.

Lefanu, Sarah. *Feminism and Science Fiction.* Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Mahoney, Elisabeth. *"Writing So To Speak: The Feminist Dystopia."* Tese de Doutorado, University of Glasgow 1994.

Martin, Biddy. "Sexualities without Gender and Other Queer Utopias." *Diacritics* 24.2-3: (1994) 104-21.

Moylan, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination.* Nova Iorque: Methuen, 1986.

_____. *Scraps of the Untainted Sky.* Boulder: Westview P, 2000.

The New Shorter Oxford English Dictionary. Ed. Lesley Brown. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Philips, Deborah. "Telling Tales" [resenha de *The Handmaid's Tale]. Women's Review* 7 (1986): 14-15.

Relf, Jan. *"Rehearsing the Future - Utopia and Dystopia in Women's Writing, 1960-1990."* Tese de Doutorado, University of Exeter 1991.

Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies* 5.1 (1994): 1-37.

Sargisson, Lucy. *Contemporary Feminist Utopianism.* Londres: Routledge,1996

.

Schweikart, Patrocinio. "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading". In Robyn Warhol & Diane Herndl Price eds. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991: 525-550.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre.* New Haven: Yale University Press, 1980.

Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics.* Londres e Nova Iorque: Longman, 1995.

A BUSCA PELAS MULHERES OITOCENTISTAS MINEIRAS: RECUPERANDO TRAJETÓRIAS DE VIDA

Kátia da Costa Bezerra

A partir dos anos oitenta, a necessidade de desvendar o universo feminino tem sido uma das preocupações que tem norteado o trabalho de pesquisadores pertencentes às mais diversas áreas de estudo. No caso específico da literatura, depara-se com a consolidação de uma linha de pesquisa que tem se empenhado em resgatar falas e escritos produzidos por nossas precursoras - mulheres nascidas ao longo do século XIX. No caso, o interesse se origina do desejo não só de problematizar a maneira como a mulher e sua produção cultural têm sido apreendidas (ou mesmo esquecidas por uma historiografia oficial), mas também de averiguar o modo como essas mulheres percebiam a si próprias e a sua forma de inserção no contexto sócio-cultural em que viviam.

Não se pode negar que muitos têm sido os nomes e obras desencavados de arquivos e bibliotecas, todavia, em termos de Minas Gerais - palco do sonho da Inconfidência Mineira e berço de tantos poetas e escritores, o número de nomes resgatados tem se mostrado estranhamente reduzido. Por esse motivo, o interesse em percorrer os arquivos das cidades históricas do estado na busca por dados que ajudem a compor um quadro mais rico da produção cultural das mulheres mineiras oitocentistas, implicando, assim, a construção de um panorama mais complexo da nossa história literária.[1] Da mesma forma, a possibilidade de ter as mulheres como interlocutoras de suas próprias experiências, sonhos, frustrações, desejos e medos vai nos propiciar uma visão mais fidedigna da forma como se estruturavam as relações de poder, o que vai permitir o mapeamento dos possíveis espaços de negociação encontrados por essas mulheres nas suas mais diversas esferas de atuação.

Diante desse cenário, uma pergunta imediatamente se coloca: Por que só é possível encontrar essa produção cultural nos arquivos das cidades históricas mineiras? Por que suas publicações não alcançaram jornais de maior circulação, ou mesmo jornais de outros estados com raríssimas exceções? Essa é um pergunta que ainda está por ser respondida, mas a pesquisa desenvolvida até aqui já nos dá alguns indícios. Primeiro, havia espaço para a publicação de poesias, contos, romances de folhetim, peças teatrais e ensaios nos jornais mineiros de maior circulação, todavia, como não poderia deixar de ser, depara-se com a preponderância de uma escrita masculina. Além disso, a persistente freqüência de alguns nomes ao longo dos fascículos e dos anos parece indicar a existência de uma espécie de

"coronelismo literário ou editorial", ou seja, a reserva do espaço dedicado à publicação literária para a produção de certos escritores.[2]

Entretanto, ao contrário do que se poderia pensar, depara-se em alguns momentos com a presença de uma produção feminina. No entanto, esta se restringe aos nomes mais conhecidos como os de Julia Lopes de Almeida, Auta de Souza, Carmen Dolores, Francisca Júlia e Ibrantina Cardona, para citar algumas. No caso das mineiras, o que se observa é que somente aquelas que alcançaram um certo reconhecimento – muitas vezes fruto de publicações fora do estado – ou que tinham uma presença mais efetiva nos meios culturais conseguiram penetrar nesse seleto grupo. Logo, a acirrada disputa por um espaço de visibilidade no meio cultural mineiro pode ajudar a explicar a circunscrição da maior parte da produção cultural feminina ao circuito local. Da mesma forma, a forte censura da sociedade à presença da mulher no espaço público pode ser outro motivo a ser considerado. Noutras palavras, a idéia de romper com as fronteiras de sua localidade – um espaço em que, por serem conhecidas, podiam arriscar uma certa intromissão - talvez implicasse um ato por demais ousado para muitas dessas mulheres que, na realidade, estavam aprendendo a construir novas alternativas de comportamento e convivência, a partir de conjunturas particulares que lhes permitiam negociar um maior ou menor grau de flexibilização das rígidas normas sociais a que estavam submetidas.

Do material pesquisado até o momento, pode-se traçar um quadro que em muito se assemelha aos já descritos por outros estudiosos. Na maioria dos casos, depara-se com a presença de mulheres que, pertencendo a uma elite, vão encontrar apoio junto aos pais, aos maridos, ou a uma rede de sororidade que vai se formando. Nesse sentido, cumpre ressaltar que a organização de festas beneficentes e a atuação junto a instituições de assistência, bem como a criação de grêmios literários e a editoração de revistas e/ou jornais voltados para um público feminino são alguns dos espaços em que circulam essas mulheres. Espaços que lhes permitem criar redes de sororidade através das quais procuram trocar impressões e dar maior visibilidade as suas idéias e a sua produção. Dito de outra maneira, a possibilidade de organizar e freqüentar grêmios literários e instituições de assistência, assim como a de publicar em jornais e revistas locais propicia a criação de formas alternativas de sociabilidade que lhes possibilita romper, de alguma maneira, com um rígido controle social. Esses espaços, por conseguinte, devem se percebidos como algumas das poucas vias sociais em que podem vivenciar um pouco de liberdade, de reconhecimento social e, porque não dizer, de autogestão.

Outro ponto que chama a atenção é o teor marcadamente feminista de alguns de seus escritos e mesmo de suas posturas no dia-a-dia – uma dinâmica que na maioria das vezes implicava em alguma forma de punição. A surpresa aqui decorre do fato de Minas Gerais ser normalmente tido como um estado tradicional em termos de valores familiares – um dado que pode ser explicado não só pela forte influência que exerce a Igreja Católica, mas também por estar localizado no interior do Brasil, ou seja, afastado dos portos por onde entravam as novas idéias e as novas tendências da moda que estavam circulando no resto do mundo. No entanto, o que se verifica, e que pode explicar essa postura mais crítica, é que muitas dessas escritoras, por pertencerem a uma elite, viajavam com uma certa freqüência para cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, ou então tinham acesso a jornais que, de uma forma ou de outra, relatavam sobre as lutas e as conquistas femininas em outros países.

Muitos poderiam ser os exemplos aqui arrolados. Todavia, em vez disso, para ilustrar alguns dos pontos aqui levantados, pretendo me ater mais especificamente na figura de Antonieta Villela Marquez[3] que nasceu em 29 de julho de 1891, numa fazenda em Monte Alegre, no Triângulo Mineiro. Filha de José Villela Marquez e de D. Eliza Augusta Villela Márquez, Antonieta fez seus primeiros estudos na própria fazenda, com professores vindos de Juiz de Fora e Belo Horizonte. Em 1918, a família se mudou para Uberabinha para que os filhos pudessem continuar seus estudos. Mais tarde, Antonieta foi transferida para um internato em Piracicaba onde terminou o curso ginasial. Após a conclusão do curso, ela passou a lecionar francês. Leitora assídua de romances nacionais e estrangeiros, Antonieta tinha preferência pela Filosofia, tendo lido toda a obra do filósofo argentino Marden. Antonieta Villela faleceu em 8 de fevereiro de 1930, aos 39 anos de idade.

Mulher avançada para seu tempo, Antonieta conjugava atitudes censuráveis ao comportamento que se esperava de uma moça de seu tempo. Assim, por exemplo, após aprender a dirigir em 1922, ela era vista conduzindo o carro da família pelas ruas de Uberabinha - o que escandalizava muitos de seus moradores. Mais ainda, descrita como uma pessoa sempre alegre e bem humorada, apesar de ser vítima de constantes crises de asma, Antonieta gostava de passar horas a fio isolada em seu quarto, lendo ou preparando as aulas de francês que ministrava. Por outro lado, tida como uma exímia costureira e bordadeira, Antonieta confeccionava seus próprios vestidos, além de ajudar no cuidado dos irmãos e primos mais jovens.

Quanto às suas publicações, a leitura mais atenta de seus ensaios nos remete para várias questões. Primeiro, a forma como ela faz contínuas

referências a fatos ocorridos em outros países nos leva a crer que seu engajamento com a causa feminista decorreu em parte da leitura dos jornais que o pai assinava e que lhe permitiam acompanhar o que estava ocorrendo tanto no Brasil como no mundo. Além disso, não há como negar que suas freqüentes viagens ao Rio de Janeiro e a São Paulo, onde freqüentava cursos e assistia a peças teatrais e filmes, também contribuíram para o seu processo de reflexão sobre os cerceamentos impostos à mulher. Talvez por causa disso, ela defendesse veementemente mais direitos e uma melhor educação para a mulher em artigos publicados na imprensa local como no ensaio "O século da mulher", que aparece em *A Tribuna* no dia 30 maio 1920:

> (...)O homem, o próprio homem já reconhece na mulher uma inteligência superior a sua. Isto é lógico, é razoável, porque, a mulher, pela sua cultura moral e intelectual superará , infalivelmente o homem. Desde que a moral caminhe a par da inteligência, os seus atos, naturalmente, serão ditados por uma consciência sã e pura.
>
> (...)Victor Hugo o célebre escritor francês, admirava o homem pela inteligência e a mulher pelo coração. Está bem. Viveu ele num século em que a infeliz mulher não passava de um simples instrumento do homem. Não possuiu idéias livres, porque não era cuidadosamente educada, desenvolvida. Hoje, as coisas mudam de caráter: as legislações de diversos países apontam a mulher como agente imprescindível às altas questões do parlamento e do tribunal.
>
> (...) Ó brasileiras, imitemos as audaciosas sufragistas – verdadeiras fadas do progresso. Levantemos, também, o nosso vôo, coroando os nosso ideais de bom êxito; vivamos, sim, e trabalhemos para a completa emancipação da mulher brasileira, porque ela não vive, vegeta...
>
> Estudemos, trabalhemos e vejamos se em nosso século, o homem não inclinará a fronte diante de nosso poder.

Ou mesmo na peça teatral, *O mundo feminino*, em que uma das personagens, revoltada com a forma como um político caçoa da reivindicação feminina do direito ao voto, afirma categoricamente:

> Clara – O tal senhor que é um dos mandões da "República brasileira", quer à viva força que se negue o direito de voto à mulher: Com que fim procedem assim os nossos patrícios? Quererão suplantar em idéias os grandes europeus e norte-americanos que elevaram a mulher, concedendo-lhe os seus direitos?

Nos dois momentos acima citados, é importante observar como o exemplo vindo de fora se torna essencial para legitimar suas reivindica-

ções. Mas não é só isso. É interessante verificar como ela vai se valer do desejo de modernização tão presente no Brasil de então para reclamar a conquista de direitos para a mulher – dado visto como essencial para o Brasil se elevar ao patamar de países como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos. Em outras palavras, ela procura vincular o progresso do país, ou seja, sua inserção na Modernidade, à transformação da condição da mulher. Para tanto, ela denuncia a dissonância entre um discurso liberal e uma prática que persistem em manter a mulher em zonas de exclusão, a partir de uma dinâmica que remonta ao período do Brasil Colônia.

Entretanto, sua atuação na esfera pública não vai se restringir à questão da situação da mulher. Em fins de 1929, Antonieta participou ativamente dos comícios da Aliança Liberal que eram realizados na Praça Clarimundo Carneiro, em Uberabinha.[4] Nesse sentido, seu entusiasmo pode ser melhor compreendido quando se tem em mente que as camadas médias urbanas, inconformadas com as constantes fraudes eleitorais, as arbitrariedades do governo federal e a corrupção que dominava o país, devotaram apoio à causa da Aliança Liberal. Mais ainda, a forma como verdadeiras multidões compareciam a seus comícios pode ser explicada pelo fato de que, conscientes da necessidade de constituir uma força eleitoral que lhes permitisse ganhar as eleições, suas propostas de governo tentavam incorporar muitos dos anseios e das reivindicações da população. Ou melhor, como tão bem adverte Forjaz (1978), a Aliança Liberal, através de um discurso moralizador, procurou canalizar a insatisfação da população para se impor no cenário político do país.

Por esse motivo, alguns dos pontos que compõem o programa defendido pela Aliança Liberal são: a ênfase na instrução pública, na higiene, na justiça, na ordem econômica, na anistia aos revolucionários, na criação de um Código de Trabalho, no voto secreto e em obras contra a seca (Moraes, 1990, 116). Ora, muitos desses pontos já se encontravam presentes em muitos dos ensaios publicados por Antonieta no início da década de 20 – o que ajuda a entender sua participação ativa nos comícios da Aliança. Para ser mais clara, veemente defensora de uma melhor educação para todos e conhecedora das mazelas do país, muitos de seus ensaios estão marcados por uma crítica feroz a uma política corrupta que preponderava na Velha República como se pode perceber nos trechos que se seguem:

> A política sã – essa que só visa a marcha progressiva do país; a política que transpõe barreiras para salvar a dignidade da pátria; a política pródiga que mitiga as lágrimas d'um povo que padece à falta de recursos (...) essa é a política louvável – a política por excelência." (*A Tribuna,* 15 nov. 1920)

O maior ato de caridade, justiça e patriotismo que o Brasil pode legar a seus filhos: iluminai-lhes a alma e a inteligência para que eles se possam guiar na luta pela vida e para que compreendam, assim, o amor da pátria, visto que cegos nas trevas da ignorância nunca saberão o que é pátria e dest'arte, não poderão amá-la nem tão pouco honrá-la. (A Tribuna, *p.1, 05 dez. 1920).*

Não é por acaso que em alguns artigos ela defendia a volta da Monarquia.

Dessa forma, como os diversos ensaios aqui discutidos evidenciam, seu olhar perscrutador se volta para as diferentes facetas da sociedade, negando, conseqüentemente, uma visão simplista que persiste em atrelar, sempre de forma depreciativa, os escritos femininos a uma vertente romântica e sentimental. Talvez se possa dizer que o convívio com tantas contradições – o rápido progresso da cidade e a persistência e o agravamento de uma situação de miséria para alguns segmentos, a presença de manifestações grevistas e a persistência em manter a mulher em uma posição de subalternidade - tenham contribuído para seu posicionamento cada vez mais incisivo.

De qualquer maneira, o reconhecimento de seu trabalho e o impacto causado por sua personalidade e por seus posicionamentos podem ser percebidos num artigo publicado logo após sua morte:

> O passamento de Antonieta Villela abalou esta sociedade onde ela sempre viveu intelectualmente de alma agitada. Para descrever-se o temperamento de Antonieta Villela basta assinalarmos que era ela um espírito emancipado ...dirigia-se e pensava-se por si mesma (...) Cortez, delicada para com todos, dominava ela o seu temperamento explosivo e vibrátil devido a problema que preocupava o seu espírito de moça estudiosa. Na sociedade uberlandense abre o desaparecimento da senhorita Antonieta uma lacuna dificilmente preenchível, não só pelo seu talento como pela distinção com que se havia. (*A Tribuna*, 27 fev. 1921).

Finalmente, é importante ressaltar que os anos 20 representaram um marco como a pesquisa em jornais comprova, pois é a época em que as idéias feministas começam a circular de forma cada vez mais intensa nessa região. Não é por acaso que em novembro de 1923, um grupo de moças da sociedade de Uberabinha fundou o Grêmio Recreativo e Literário Feminino, que tinha como um dos itens do seu estatuto o propósito de "defender os direitos da mulher, pleiteando para elas as regalias que lhe são asseguradas pela legislação de outros países (*Ilustração Mineira*, 1925-1926). Pode-se citar também a criação em março de 1925 do jornal *A Mariposa: órgam dedicado ao bello sexo*, dirigido por Maria Stephan e Yolanda Paes.[5] Some-se a isso o fato do Juiz de Direito, Dr. Arnaldo de Moura, ter permitido o alistamento eleitoral da mulher no final dessa década. Mas não é só

isso. Outra prova irrefutável do avanço das idéias feministas e de sua influência sobre os questionamentos presentes na escrita das mulheres dessa região é a visita da escritora gaúcha Andradina de Oliveira que é convidada a dar uma palestra no Cinema Central, em Uberabinha. No caso, embora o jornal *A Tribuna* só se reporte à admiração do público pelo fato de Andradina ter feito a palestra sem ler, o título de sua comunicação, "A mulher não é inferior ao homem", já serve de indício do teor questionador da sua fala – um dado que deixa evidente a existência de um público sintonizado com suas idéias. Nesse sentido, pode-se afirmar que sua presença funciona como um incentivo, sem dúvida, para toda uma geração que, como Antonieta Villela, começava a avaliar o papel e o espaço reservados para a mulher.

Logo, a lenta descoberta de nomes como o de Antonieta Villela, vozes que vêm se somar às de D. Francisca Senhorinha da Motta Diniz ou de Maria Lacerda de Moura (que deixam de ser vistas como uma exceção), permite que se questione a forma como a mulher mineira tem sido tradicionalmente representada. Noutras palavras, o trabalho de resgate desenvolvido até aqui propicia a problematização de uma visão essencialista e homogenizadora que teima em perceber a mulher mineira como uma imagem de religiosidade, passividade, abnegação e candura e que, restrita ao espaço do lar, resume sua vida entre o papel de mãe e esposa. Uma visão cristalizada que, no entanto, a partir da incorporação dessas novas falas, vai ganhando novos contornos, obrigando a sua substituição por uma percepção mais plural e complexa que permita abarcar o modo de ser das distintas mulheres que viveram nesse período.

Notas:

[1] Gostaria de agradecer o apoio da FAPEMIG na forma de uma bolsa de recém-doutora. Cumpre ressaltar ainda que a pesquisa está sendo desenvolvida sob a coordenação de Constância Lima Duarte (UFMG) e de José Luiz Foureaux de Souza Júnior (UFOP).

[2] Até que ponto essa dinâmica era produto de editores que viam na publicação desses nomes uma forma de reinforçar a importância do jornal, ou se decorria de fatores como amizade ou influência junto ao editor é algo que só uma pesquisa mais aprofundada pode responder. O certo é que esses espaços estavam, na maior parte, reservados para uma produção masculina que tinha uma certa notoriedade no âmbito nacional ou estadual.

[3] Muitas das informações obtidas sobre a vida de Antonietta Villela são originárias da tese de doutorado de Jane de Fátima Silva Rodrigues (*Perfis femininos: simbologia e representação na sociedade uberlandense: 1920-1958*) que entrevistou sua irmã mais nova.

[4] A Aliança Liberal surge em decorrência de uma disputa sucessória de grupos de uma oligarquia em oposição a um núcleo dominante, todos ligados a uma economia agrícola. No caso, depara-se com a presença de uma coligação eleitoral formada pelos estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Paraíba e de alguns líderes paulistas que se posicionam contra a candidatura de Júlio Prestes, articulada pelo Presidente Washington Luís. No entanto, é importante enfatizar que, apesar das propostas reformistas da Aliança, muitos de seus posicionamentos estão marcados por um caráter oligárquico-conservador (Forjaz, 1978).

[5] O jornal teve uma duração efêmera, tendo circulado de março a dezembro de 1925, contando, portanto, com 35 números.

Referências bibliográficas:

FORJAZ, Maria Cecília Spina. *Tenentismo e Aliança Liberal (1927-1930).* Livraria Editora Polis Ltda, 1978.

Grêmio Literário Recreativo Feminino. *Illustração Mineira: Literatura, Crítica, Comércio e Lavoura.* Uberaba, s.p., 1925-1926.

MORAES, Aurino. *Minas na Alliança Liberal e na revolução.* Ed. Fac-similar. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 1990.

PINTO, Tharcisio. A senhorita Antonietta Villela. *A Reação.* Uberabinha, ano 1, n.14, p.2, 26 jun. 1924.

RODRIGUES, Jane de Fátima Silva. *Perfis femininos: simbologia e representação na sociedade uberlandense: 1920-1958.* Tese de Doutorado. USP, 1995.

TEIXEIRA, Tito. José Vilela Marquês. In: *Bandeirantes e pioneiros do Brasil Central.* Uberlândia: Uberlândia Gráfica Editora, 1970. p.326-330.

VILLELA, Antonieta. O século da mulher. *A Tribuna.* Uberabinha, ano 1, n.38, p.1, 30 maio 1920.

—. *O mundo feminino.* Parte 1. *A Tribuna.* Uberabinha, ano 2, n.66, p.2, 12 dez. 1920.

—. *O mundo feminino.* Parte 2. *A Tribuna.* Uberabinha, ano 2, n.69, p.1, 02 jan. 1921.

—. A esperança de um povo honesto e calmo.*A Tribuna.* Uberabinha, n.62, p.1, 15 nov. 1920.

—. Grupo Escolar de Uberabinha. *A Tribuna.* Uberabinha, ano 2, n.65, p.1, 05 dez. 1920.

Nota. *A Tribuna.* Uberabinha, n.77, 27 fev. 1921.

A CIÊNCIA CONTRA E A FAVOR DO PATRIARCADO EM *WOMAN ON THE EDGE OF TIME*

Lucia de La Rocque - LEAS, IOC, FIOCRUZ
Depto. LAG, Inst. de Letras, UERJ.

A ciência, como todo campo do saber humano, tem indubitavelmente provado, ao longo dos séculos, ser verdadeira vassala do patriarcado. Na tradição Aristotélica, que durante muito tempo permeou o conhecimento científico no mundo ocidental, "a fêmea era vista como um macho mal formado, um monstro ou erro da natureza" (Schiebinger,1996:143) A Bíblia, outra grande pedra fundamental da nossa cultura, nesse ponto um pouco mais condescendente com o sexo feminino, ainda assim imagina a mulher nascendo da costela do homem. Ironicamente, os estudos de genética de população atuais apontam para a origem da humanidade numa " Eva " que teria vivido há aproximadamente 140.000 anos na África, apontando para quem na realidade foi a matriz..

Em relação ao papel inferior do feminino na ciência, no entanto, talvez a maior e mais duradoura contribuição tenha vindo de Francis Bacon, considerado por muitos o arquiteto da ciência moderna, que definiu a atividade científica como "um casamento casto entre Mente e Natureza" (Keller,1985: 39). Nessa definição Bacon que, como Platão, considera a natureza essencialmente feminina, foi o primeiro, conforme Evelynn Fox Keller (1985: 41) chama a atenção, "que articulou [...] a equação entre conhecimento científico e poder, quem identificou que os propósitos da ciência eram o controle e o domínio da natureza" Enquanto Platão via uma maior interação entre a mente e o corpo, o logos e a natureza, embora para ele estes opostos permanecessem num equilíbrio instável, Bacon dá total primazia à mente masculina, e faz com que esta, armada com o poder da atividade científica, subjugue a natureza feminina. Essa divisão entre natureza feminina submissa e mente ou cultura masculina dominante marcou o nosso mundo ocidental, ajudando a fortificar a idéia de que o raciocínio e a objetividade são prerrogativas dos homens, enquanto que as mulheres são guardiãs do pessoal e do emocional, contribuindo para que a ciência, considerada o reino do impessoal e do racional, ficasse em mãos exclusivamente masculinas, restringindo o domínio feminino à "sagrada" e particular esfera do lar.

A constatação de que as mulheres custaram muito a brilhar no campo da ciência - a primeira mulher a ganhar um prêmio Nobel na área foi Barbara MacClintock, em 1983 - com poucas e honrosas exceções como Marie Curie, tem sido freqüentemente associada à negação patriarcal do

acesso feminino às atividades científicas. Assim, desde o início do século XX, H. P. Mozans comentava que "tudo que as mulheres realizaram na ciência tem sido através 'do desafio ao papel convencional que as compelia a confinar suas atividades aos deveres banais do lar'" (Schiebinger :1999, 23). Este tipo de defesa parece ter muito em comum, aliás, com a explicação que Virginia Woolf sustenta em *A Room of One's Own*, em relação à escassa presença de grandes autoras no campo literário, o que pode ser visto como indício de que literatura e ciência não se encontram assim tão distantes

Nos anos 80, estimuladas pelos movimentos feministas dos anos 60 e 70, pela consolidação dos estudos culturais e pelo ingresso maciço das mulheres no campo das ciências, surgiram " perguntas relativas ao que se entende por empreendimento científico [...] levantadas tanto no âmbito dos estudos feministas sobre ciência quanto em outros campos que [...] se consolidaram como os estudos sociais das ciências" (Citelli: 2000, 43). Os estudos sociais da ciência têm tido, então, grande contribuição de teóricas feministas como Evelyn Fox Keller, Donna Harraway, Sandra Harding, Londa Schiebinger, e muitas outras, que têm questionado intensamente essa complexa imbricação entre gênero e ciência, natureza e cultura. Para essas teóricas, como aponta Ilana Löwy (200:25):

> A percepção da ciência como produto de uma atividade essencialmente masculina permanece no âmago das preocupações feministas. Tal percepção está ligada aos debates sobre a possibilidade de desenvolver uma "ciência no feminino", diferente da ciência de hoje. Alguns a almejam e a estimam capaz de corrigir desvios da pesquisa científica atual que incorpora os valores "masculinos": hierarquia, valorização da força, uso de metáforas bélicas. Outros, convencidos da universalidade das ciências, vêem-na como uma aberração pura e simples: as mulheres não devem querer desenvolver uma quimérica "matemática feminina" ou "uma química de polímeros feminina" e sim assegurar-se de poder aceder igualitariamente a todos os ramos da ciência, e trazer contribuições significativas

É justamente esta oposição, ou seja ciência masculina vs. feminina e ciência universal, que os estudos sociais da ciência têm procurado desconstruir, discutindo a própria noção de natureza feminina e masculina como construto social, assim como levantando o fato de que não existem universais absolutos, a ciência não podendo deixar de estar "contaminada" por fatores sócio-culturais, entre os quais o gênero e a classe social.

Se os movimentos feministas dos anos 60 e 70 contribuíram para a discussão do papel do papel do gênero nos estudos sociais da ciência, eles levaram por outro lado às produção de obras literárias, fictícias e até mes-

mo fantasiosas, as utopias/ distopias feministas que, de certa forma, se beneficiaram de toda essa discussão teórica acima exposta. A grande maioria dessas obras, como o conto "When It Changed" (1975), de Joanna Russ, e o romance *The Wandergrounds*, de Sally Gearhart (1979) de fato encara a ciência e a tecnologia como parte do arsenal utilizado pelo patriarcado para subjugar ainda mais eficientemente a esfera feminina de ação. Em *Woman on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy, essa equação entre ciência, tecnologia e domínio patriarcal não se caracteriza, no entanto, por fácil resolução, sendo pelo contrário bastante complexa. Nesse romance a protagonista, Connie Ramos, mulher pobre e chicana vivendo na Nova Iorque contemporânea, considerada louca e internada numa instituição para doentes mentais onde é literalmente tratada como cobaia humana, é na realidade dotada de um extraordinário poder de comunicação mental, que lhe abre as portas para Mattapoisett, uma comunidade agrícola do ano de 2137 onde a ciência e a tecnologia só intervêm para que os seres humanos possam dar asas à toda a sua criatividade. Piercy realiza, através desse contraste entre o pesadélico presente de Connie e o futuro utópico com que a protagonista se consegue conectar, em que as divisões entre os gêneros muito se diluíram, uma crítica mordaz aos atuais usos da ciência reconhecendo, porém, ao mesmo tempo, seu potencial libertador.

Woman on the Edge of Time mostra, desde o início, mulheres que vivem sob o jugo do poder patriarcal. Connie é levada para um hospital de doentes mentais por ter quebrado um jarro no rosto de Geraldo, cafetão de sua sobrinha Dolly, que havia invadido a casa de Connie, onde Dolly dele se refugiara, pois Geraldo, que a havia espancado, queria obrigar-lhe a abortar um filho que dele esperava. Geraldo, cujo nariz Connie quebrara, consegue desarmá-la e, junto com um capanga, não só agride a protagonista a ponto de quebrar-lhe uma costela e levá-la inconsciente para o hospital, como também convence Dolly a depor a seu favor, confirmando ao pessoal do hospital sua história de que a agressão partira de Connie , dirigida tanto a sua sobrinha quanto a ele, que se auto - define como "noivo" da moça. Apesar de se encontrar numa situação absolutamente pavorosa, Connie não se arrepende nem um pouco do que fez; a raiva que sente de Geraldo é claramente ligada a seu papel de macho dominador, como pode ser sentido nessa descrição de seu pensamento, remoído na cela imunda do hospital em que é trancafiada:

> Geraldo era seu pai, que havia batido nela todas as semanas de sua infância. Seu segundo marido, que a havia mandado para a emergência com o sangue escorrendo entre as pernas. Ele era El Muro, que a havia violentado

> e depois a espancado, porque ela se recusara a mentir e dizer que tal violência lhe agradara (Piercy, 1976: 8-9).

Este rosário de homens violentos e opressores que desfilaram em sua vida e que, em sua imaginação sofrida, se amalgamam uns nos outros, são para Connie a encarnação do patriarcado e de tudo que há nele de mais destrutivo para a esfera feminina de ação. Nesta nefasta esfera patriarcal, Connie também inclui os médicos, como fica bem claro no texto abaixo:

> Aquele doutor. Qual era seu nome? Jovem, com cabelo castanho liso ligeiramente longo, ele bocejava e tentava ao mesmo tempo reprimir os bocejos de tal forma que seus músculos da face se moviam de forma estranha à medida em que ele questionava Geraldo e escrevia anotações num relatório. Geraldo parecia mesmo recatado. Ele tinha um jeito todo especial com as autoridades, como qualquer cafetão que se preze, respeitoso mas confiante. Entre homens, o cafetão e o médico discutiam a sua situação, enquanto que Dolly soluçava (idem, 13).

A última frase do trecho acima revela a conivência masculina na opressão da mulher já que, de fato, o médico que cuida do caso de Connie prefere confabular com um cafetão a acreditar na pobre protagonista chicana, marcada por uma história pregressa de mau trato infantil. Após a morte de seu namorado, Claud, que era cego e sobrevivia tocando em bares e de pequenos furtos, mas que havia sido seu esteio depois que Eddie, seu marido, a abandonara com sua filha Angelina, ainda bebê, Connie, desesperada e bêbada, dá um safanão em Angelina, que cai de mau jeito e quebra o pulso. Quando esta é levada ao hospital por sua mãe o corpo médico entra em contato com a assistência social do Estado, que decide retirar o pátrio poder de Connie e colocar Angelina para a adoção. Geraldo, sabendo do passado de Connie, leva-a justamente para Bellevue, o hospital "que possuía suas fichas anteriores.[...]Ele não queria correr o risco de que eles não a aceitassem como uma louca" (idem, 11).

O fato de Connie ser tratada como uma louca – colocada em isolamento, depois transportada de Bellevue, um hospital geral, para Rockover, uma instituição psiquiátrica, onde se encontra literalmente encarcerada – é absurdo, pois se vê claramente que a protagonista, apesar de oprimida e destituída, não só de bens materiais mas também de seus entes queridos, é inegavelmente sã . No entanto, é a situação de Connie como interna de Rockover que a ajuda a desenvolver contato com Luciente, a mulher do futuro utópico que vive, em 2137, num pequeno vilarejo, Mattapoisett, uma comunidade agrícola estabelecida em Massachusetts. Nas primeiras vezes que Luciente entra em contato mental com Connie, a protagonista ainda está em liberdade, vivendo só num pequeno apartamento em El

Barrio, um bairro de porto-riquenhos em Nova Iorque, mas é a solidão muito mais aguçada da instituição psiquiátrica - onde Connie nada tem a fazer exceto esperar pelas insossas refeições e para tomar os medicamentos que a dopam e criam dependência - que permite que os laços entre presente e futuro se estreitem. A princípio, Luciente aparece a Connie em sonhos, mas aos poucos o contato vai se intensificando, a ponto de Connie ser capaz de viajar mentalmente para o futuro, da mesma forma que Luciente se projeta para seu passado, o presente pesadélico da protagonista. O contato entre essas mulheres, apesar de mental, é tão forte que permite a ambas não só se verem mas se tocarem e mesmo estabelecer perfeito contato olfativo. A lembrança que fica de Luciente, quando esta se vai, é um cheiro peculiar, que Connie reconhece mas não consegue localizar, até que a primeira lhe revela que trabalhava como geneticista de plantas, e a protagonista se lembra do odor do corante de células com que travara contato num curso de biologia que havia feito.

A definição da profissão de Luciente traz em seu bojo questões relacionadas ao modo de fazer ciência, e ao papel do cientista, que intrigam profundamente a Connie, cujas idéias sobre o assunto, embora estereotipadas, estão profundamente enraizadas no paradigma da ciência moderna e sua relação com o poder.

Ao saber que Luciente é uma geneticista de plantas, Connie imediatamente assume que ela tem um curso superior; no entanto Luciente, quando perguntada sobre isso, não tem a mínima idéia do que seja um diploma universitário, dando a entender à protagonista que, no futuro de onde vem, não há instituições formais de ensino. As pessoas aprendem com especialistas no assunto, às vezes tendo que esperar anos para poderem ter tal privilégio; a lista de espera, no entanto, não está ligada, como hoje em dia, ao currículo dos candidatos, pois todo mundo vai aprendendo, de maneira informal e ao longo da vida, o que mais lhe interessa, e a mudança de interesses não é vista de forma negativa, mas com bons olhos.

Assim, o cientista não ocupa posição especial na sociedade, como o artista; é difícil para Connie entender porque Jackrabbit, "amigo de travesseiro" (expressão para designar pares amorosos, não exclusivos) de Luciente, considerado um artista excepcional, deveria ir para a defesa, ou seja, guerrear contra os inimigos de Mattapoisett e do grande número de vilarejos nos quais o mundo do futuro se condensara. Estes oponentes são descritos como tendo "uma base limitada - a lua, Antártica, as plataformas espaciais - para uma população formada em sua maior parte por andróides, robôs, cibernautas" (idem, 259). Jackrabbit está indo guerrear voluntariamente, como quase todos os habitantes do mundo comunitário - agrícola

do futuro o fazem algum ponto nas suas vidas, pelo bem comum, mas Connie não entende porque nem mesmo Luciente tenta impedi-lo. Quando Connie revolta-se, dizendo que Jackrabbit é "um artista de verdade" e perguntando: " Sua sociedade não valoriza muito a arte e os artistas, não é ?" recebe a seguinte resposta de Luciente: "Mas eu sou uma geneticista de plantas de verdade e eu devo guerrear e desenterrar batatas e cozinhar e tudo o mais Eu também como e faço escolhas políticas e confio em pessoas armadas para me defender - assim como Jackrabbit" (idem, 258). O que fica mais que claro nessa discussão é que na sociedade de Mattapoisett não há lugar para pessoas ou classes privilegiadas; todos devem fazer as tarefas comuns, como a defesa, o plantio de legumes (eles são quase que exclusivamente vegetarianos, só comendo carne em ocasiões especiais, já que consideram que o consumo de carne vermelha acarretaria num dispendioso uso de grãos e cereais) e o preparo dos alimentos, posto que suas refeições também são comunitárias. Também não há qualquer tipo de organização governamental propriamente dita, as decisões importantes sendo tomadas por conselhos locais entre os vilarejos, cuja composição muda periodicamente, e que se reúnem entre si quando a questão a ser discutida abraça um maior âmbito.

Esse caráter extremamente comunitário de Mattapoisett, além de seu altíssimo teor de consciência ecológica - Luciente menciona a toda hora "a era da avareza e do desperdício", referindo-se à contemporaneidade de Connie, definição dura mas, admitamos, cristalinamente exata da época que vivemos - é uma das mais marcantes características das utopias feministas. *Woman on the Edge of Time*, segundo Joanna Russ (1995:137), é paradigmático neste aspecto, o romance sendo "tão impregnado com o sentimento de harmonia com a natureza que uma citação subestimaria a importância de tal qualidade na obra". Esse sentimento de "união com a natureza ao invés de dominação" (Donawerth, 2000: 62), comum às utopias feministas, poderia a princípio parecer vir a reforçar a idéia do antigo dualismo natureza feminina/ mente masculina, mas na realidade essas obras não têm nenhuma intenção de reproduzir tal estereótipo mas, pelo contrário, desejam ardentemente "a abolição da hierarquia e dos dualismos" (ibid).

Em relação à abolição desses dualismos, é interessante observar o que Russ (1995:139) discorrendo sobre as utopias feministas em geral, assim se posiciona sobre o romance que está sendo aqui discutido em particular:

> Sem estratificações em classes sociais, sem governo, ecologicamente conscientes, com uma forte ligação com a natureza, quase tribais em sentimento e quase familiares em estrutura, as sociedades dessas histórias

> são *sexualmente permissivas* [...]Monogamia, por exemplo, não entra em questão, já que a estrutura familiar é dependente do cuidado com a prole ou do contexto econômico, não da disponibilidade de parceiros. *Woman on the Edge of Time* é reprodutivamente o mais inventivo do grupo, com a bissexualidade (que não é percebida como uma categoria especial, e portanto não é nomeada) como norma, nascimento exogenético, tríades de pais de ambos os sexos cuidando das crianças, e os três pais amamentando os bebês. A homossexualidade exclusiva (que também não é nomeada) é uma idiossincrasia que passa desapercebida.

A fluidez das relações entre os gêneros em Mattapoisett chama logo a atenção de Connie pela dificuldade que ela tem, a princípio, de distinguir homens e mulheres, pela sua aparência semelhante – todos com músculos bem torneados pelo trabalho braçal, cabelos das mais variadas formas independente do sexo, a indumentária comum também nada ajudando nesta distinção. De fato, nas primeiras "visitas" de Luciente, Connie pensa que ela é um homem, e só quando a abraça fortemente para poder se transferir mentalmente para Mattapoisett é que, notando a presença de seios, percebe seu engano. No entanto, com espanto – que é uma sensação que, como pode ser facilmente apreendida pelo comentário de Russ, acompanha proporcionalmente seu conhecimento crescente desse mundo futuro – e raiva, Connie descobre que homens em Mattapoisett também podem ter seios quando estimulados hormonalmente para amamentarem seus filhos, ao ver Barbarossa, amigo de Luciente, em ação:

> Ele possuía seios. Não eram grandes. Seios pequenos, como uma mulher que tivesse seios diminutos, temporariamente inchados com leite. Então com sua barba ruiva, seu rosto de homem de quarenta e cinco anos queimado pelo sol [...] ele começou a amamentar. O bebê parou de berrar e começou a sugar avidamente. Uma expressão de júbilo sensual sereno se espelhou pelo rosto intelectual de professor de Barbarossa. Ele pareceu se soltar da sala, de tudo, e flutuar. Seus próprios seios doeram com saudade. Ela adorara amamentar – aquela conexão leitosa e cálida que parecia começar em seu ventre e espalhar-se pelo tronco em seus seios túrgidos [...] (que) se abriam para o rosto de flor de Angelina, o doce girassol acarinhado em seus braços [...]
>
> Ela sentiu raiva. Sim, como qualquer homem ousava partilhar desse prazer. Estas mulheres pensavam que elas haviam ganhado, mas elas haviam entregado aos homens o último refúgio das mulheres. O que havia de especial em ser uma mulher ali? Elas haviam desistido de tudo, elas haviam deixado os homens roubarem delas as últimas sobras do antigo poder, aquelas seladas no sangue e no leite (Piercy, 1976:126)

A revolta de Connie ante a usurpação do poder feminino da amamentação pelos homens é mais que compreensível, já que na sociedade em que vive, às mulheres, principalmente às destituídas como ela, muito pouco poder é alocado. Este, como já está claro nesta altura da história, não é o caso de Mattapoisett, e o ato de amamentar, assim como toda e qualquer atividade, é franqueado aos dois sexos, e portanto é algo que a maioria dos homens resolve fazer quando decide "maternar". Esta é efetivamente a palavra também empregada pela psicanalista Nancy Chodorow (1978) que justamente defende os benefícios, na educação infantil, de uma "maternação" em que os pais participassem tanto quanto as mães. Em Mattapoisett, a tese de Chodorow é portanto concretizada, já que nessa comunidade utópica, tornar-se mãe - palavra usada para quem materna, independente do sexo, sendo que a palavra pai é desconhecida - é sempre uma escolha, nunca um acaso; as pessoas têm que candidatar-se ao conselho local para tal papel. Além disso, não há relação genética nenhuma entre os pais e filhos; Bee, por exemplo, que, assim como Jackrabbit, é "amigo de travesseiro" de Luciente, é negro e tem uma filha loura, Innocente, cuja maternação divide com duas mulheres, uma índia e outra de pele clara.

O fato de cada criança ter mães com diferentes combinações de gênero, de os homens estarem aptos a amamentar tanto quanto as mulheres, assim como a obliteração da ligação genética entre pais e filhos, foi possibilitado nesse futuro utópico pelo desenvolvimento de uma tecnologia reprodutora muito especial, que causa o primeiro grande choque de Connie em Mattapoisett; e, ao deparar-se com ela:

> Connie ficou boquiaberta, seu estômago também se virou de cabeça para baixo. Numa fileira indolente, vários bebês se balançavam. A mãe máquina. Como peixes no aquário de Coney Island. Seus olhos estavam fechados. Uma fêmea muito escura chutava. Outro, um macho rosado[...]estava chorando. Eles balouçavam languidamente, como num cardume cego (Piercy, 1976: 95).

A gravidez extracorpórea é realidade há décadas na época de Luciente, sendo que somente os habitantes mais idosos passaram pela experiência de "carregar seres vivos", como eles definem a gravidez. Connie, que no mesmo dia que se dá conta desse fato também aprende sobre a falta de relação genética entre pais e filhos, revolta-se, exclamando "Como podem os homens ser mães! Como pode uma criança que não é relacionada a você ser seu filho?" (idem, 97/98), não estando preparada para a resposta de Luciente:

> Foi tudo parte da longa revolução das mulheres. Quando nós estávamos rompendo as antigas hierarquias. Finalmente havia uma coisa que nós tínhamos de abrir mão, o único poder que nós tínhamos, em troca de não haver mais poder para ninguém. A produção original: o poder de dar a luz. Porque em quanto nós fossemos biologicamente presos, nós nunca seríamos iguais. E os machos nunca seriam humanizados para serem amorosos e delicados. Então nós nos tornamos todos mães. Cada criança tem três. Para quebrar a ligação nuclear (idem, 98).

Esse discurso de Luciente fornece esplêndida munição para o debate natureza e cultura e toda a sua imbricação com o papel dos gêneros na sociedade. Connie, mulher pobre, vilipendiada pela sociedade machista e classista em que está inserida, não se dá conta a princípio da extensão das barreiras e dualidades, que marcaram tetricamente a sua própria vida, que a sociedade do futuro teve que romper para chegar a esse ponto. De volta de sua viagem mental em Mattapoisett para o hospital psiquiátrico, associando seu próprio corpo à máquina geradora de bebês, já que sua filha fora retirada "de sua própria carne e sangue" e dada a um casal "rico e branco", pensa odiar seus descendentes: "os afáveis monstros do futuro, nascidos em garrafas, nascidos sem dor, multicoloridos como uma ninhada de cachorrinhos, sem o estigma da raça e do sexo" (idem, 99). Vê-se aí o quanto a protagonista é marcada, também, pela noção bíblica, judaico-cristã, de que a maternidade necessariamente deve ser uma experiência dolorosa.

Connie aos poucos, no entanto, vai percebendo como os "monstros do futuro" são solidários, como sua auto-confiança é desenvolvida sem que isto não os torne nem um pouco esnobes ou dominadores, e como a relação entre os gêneros é tranqüila, despida da noção de dominância masculina e subserviência coquete das mulheres característica da sua sociedade contemporânea. Mas é quando Connie conhece Dawn, filha de Luciente, que, com seu riso que soa "como sinos parcialmente abafados" e "olhos castanho-dourados" (idem,132), muito lhe lembra a própria filha, Angelina, que teria também sete anos e que fora dela retirada e dada para adoção, que Connie decide que o *modus vivendi* de Mattapoisett é infinitamente superior ao da Manhattan de seus dias. Ela então, finalmente admite a utopia, o livramento da dor, do racismo, sexismo e classismo que Mattapoisett representa, desejando para Angelina, que vê como reencarnada em Dawn:

> Sim, vocês podem ter minha filha, vocês podem ficar com minha filha[...]Ela será forte aqui [...] , ela crescerá muito melhor e mais inteligente do que eu. Eu concordo [...] Tomem-na, guardem-na! Eu quero acreditar que ela é minha. Eu a dôo para que Luciente a materne, com felicidade eu a dôo. Ela nunca se deixará desabar como eu. Ela será estranha, mas será

> feliz e forte e não terá medo. Ela amará sua própria pele amarronzada e será amada por sua força e pelo seu bom trabalho. Ela andará reta como um homem e nunca venderá seu corpo e amamentará seus bebês como uma mulher e viverá no amor como um jardim [...] Povo do arco-íris com o seu final fincado na terra, eu a dôo para vocês! (idem, 133)

Connie então compreende que, embora os costumes de Mattapoisett lhe pareçam muito estranhos - não só a forma heterodoxa de reprodução e maternação, como a sexualidade, bastante permissiva, com a maioria das pessoas possuindo vários "amigos de travesseiro" de ambos os sexos, e a forma absolutamente comunitária de convivência, com muitos "toques e carícias" que lhe lembravam de sua infância, "quando toda emoção parecia encontrar uma expressão física" (idem ,.69/70) - eles contribuem para tornar seres humanos menos brutalizados, com vidas muito mais úteis e felizes do que a protagonista, e outros desprivilegiados da sociedade, poderiam jamais esperar..

Connie não só se encontra, durante o romance, numa situação especialmente degradante, mas sofrera abusos durante toda a sua vida de parte do poder patriarcal. Ironicamente, os únicos homens que são bons para ela - o primeiro marido, Martín, que, na visão nada feminista de Connie, a aceitara depois de degradada por um aborto que fizera do namorado "anglo" que a abandonara, e Claud, o namorado cego que sobrevivia de pequenos furtos, e que a ajudara a manter Angelina, morrem logo, o primeiro num desastre e o segundo de uma infecção experimental pelo vírus da hepatite, que concorda receber, na cadeia, em troca de diminuição de sua pena. Connie arrola também, entre as vítimas do patriarcado, mulheres como sua mãe, que durante toda a sua curta vida fora maltratada pelo marido, e Dolly, sua sobrinha, que como sua tia fora abandonada também pelo marido, com uma filha pequena, e não fora forte o suficiente, recorrendo à venda de seu corpo para assegurar a sobrevivência e caindo nas mãos de homens desprezíveis, como Geraldo.

O poder médico, como já visto, está claramente ligado em *Woman on the Edge of Time* à esfera do domínio patriarcal; aliás, não há a menção, no livro, a nenhuma mulher que exerça a medicina. O corpo feminino parece ser alvo favorito dessa manipulação; tanto a mãe de Connie quanto a própria protagonista sofrem histerectomias desnecessárias, realizadas somente para que os residentes possam praticar suas habilidades cirúrgicas. Geraldo quer que um homem que se diz médico - mas que Connie suspeita ser um charlatão - "trinche" o corpo de Dolly, para que esta aborte seu filho. Utilizando-se desta expressão, normalmente empregada para o corte de carnes comestíveis, Piercy efetiva a animalização da imagem do corpo da mulher, o que ocorre várias vezes na obra, principalmente no

ponto em que Connie é selecionada, junto com vários outros pacientes, para uma operação experimental no cérebro, no intuito de torná-la mais ajustada, de "permitir retorná-la à sociedade [....] ser capaz de ter um emprego" (idem, 361).

Connie fica primeiro sabendo dessa operação por Skip, um jovem que foi mandado pelos pais para Rockover por fazer uso da maconha e ser homossexual. Skip lhe revela que vão ser submetidos a uma testagem, e que "a sala no final do hall está sendo transformada num laboratório" (idem, 82). Connie, apavorada, pergunta: "Que tipo de experimentos eles poderiam realizar em nós? " (ibid). A protagonista escuta o Dr Redding, um dos médicos mais importantes envolvidos no projeto nefasto, juntamente com o Dr Argent, o financiador - os nomes são incríveis - falar que eles "haviam usado cinco mil macacos antes de começar a fazer as experiências com pacientes" e que "ele havia querido trabalhar com prisioneiros - ele pensara que os resultados seriam mais impressionantes" - mas que devido a um probleminha com três procedimentos cirúrgicos "seu time havia decidido trabalhar com pacientes mentais" (idem, 213). Sabe-se que tanto pacientes mentais quanto prisioneiros têm sido utilizados em experimentos, através da história humana, particularmente no século XX, e é esta certeza que torna mais chocante a ficção de Piercy. É mais que claro que, para o Dr Redding e Argent, assim como para suas réplicas no mundo real, os pacientes mentais, prisioneiros, enfim, todos que estão numa situação vulnerável, são meras cobaias, suas vidas não valendo absolutamente nada, a não ser como "sujeitos" experimentais, expressão que os médicos monstros que tanto apavoram Connie utilizam diversas vezes ao se referirem aos pacientes que serão por eles utilizados e que é exatamente a mesma empregada em revistas especializadas de biologia experimental em relação aos animais.

Enquanto seres humanos são tratados como animais no mundo de absoluto terror em que Connie, está inserida, em Mattapoisett são os animais que recebem tratamento quase humano. Luciente, por exemplo, se comunica com sua gata, Tilia, num tipo de linguagem de sinais, "baseada em sinais de gato mas modificada" (idem, 91), e insiste com Connie para que experimente essa troca com o felino. Connie se recusa, sentindo-se ridícula, e pergunta ironicamente: "Diga-me - o que você diz a uma vaca antes de comê-la?" (idem, 93). Porém, a mulher do futuro mais uma vez surpreende a protagonista, respondendo que, nas raríssimas vezes em que sacrificam mamíferos para deles se alimentarem, em dias de festa e também no intuito de selecionar o rebanho reprodutivo, eles comunicam de antemão aos animais que vão fazê-lo.

A animalização dos seres humanos que Connie vivencia, apesar de bárbara, é relativamente branda quando comparada à do mundo de Gildina, mulher de outro futuro com que Connie entra erroneamente em contato mental, uma das vezes que tenta alcançar Mattapoisett sem sucesso, logo após a operação experimental no seu cérebro, onde é colocada uma droga monitorável.

O mundo de Gildina é oposto de Mattapoisett em todos os sentidos; enquanto a terra de Luciente parecia fazer parte do passado de Connie, com seus edifícios simples e baixos todos andando de bicicleta, e a energia solar e os compostos orgânicos são lugar comum, o primeiro oferece o cenário típico da ficção científica futurista mais clichê possível, com arranha - céus gigantescos no meio de um ar praticamente irrespirável. Os opostos não se resumem à aparência; não há separações de classe social ou exploração da sexualidade em Mattapoisett, mas Gildina sofre na pele as conseqüências de uma sociedade sexista e classista, onde as pessoas pobres, conforme seu relato:

> Não são como seres humanos. Eles são doentes, todos eles, são bancos de órgão ambulantes [...] e na metade dos casos o fígado está todo estragado.[...]alguns são empregados em funções simples, mas eles moram como animais onde o ar não é condicionado. É uma visão horrível - se você pudesse ver ao longe, se estenderia ao infinito. É sorte você só poder ver alguns metros (idem, 282).

A descrição não deixa de trazer à lembrança o caso da Índia, em que uma turba marcada pela casta coalha as ruas de Nova Déli (o horror das distopias é que elas sempre nos provocam a lembrança de algum aspecto sombrio da realidade). De fato, assim como na Índia, a sociedade futurista que Connie visita através do contato mental com Gildina é rigidamente dividida em castas, e Gildina, que se define como "média", é obrigada a injetar-se constantemente com hormônios e outras substâncias de tal modo a parecer uma "caricatura de feminilidade", com cintura mínima e seios e ancas gigantescas. Ela precisa agir dessa forma para conseguir sobreviver, atuando como prostituta contratada:

> [...]Sexo contratado. Significa que você concorda a permanecer por um determinado tempo [....] eu tenho um contrato de dois anos. Algumas garotas só conseguem um contrato de uma noite ou um mês, isso é o padrão . Você pode estar com uma mão na frente e outra atrás no final do mês com aviso prévio de um dia. Isto não é vida. Naturalmente de quando em vez acontece de alguém dar uma sorte e terminar com um contrato de dez anos [...]você não pode sair de um contrato a menos que outro a compre [...] Meu contrato não é só para o meu sustento. Eu ganho o suficiente para manter minhas injeções e operações e roupas [....] (idem, 280/281)

Gildina parece achar natural se sustentar dessa maneira, como Connie acha natural as mulheres sentirem dor no parto mas serem as únicas a amamentarem e Luciente nâo vê problema nenhum na gestação extracorpórea e nos homens também maternarem intensamente. Connie, curiosa para saber como o mundo de Gildina encara a monogamia e a procriação, fica sabendo que "só os ricaços se casam do jeito antigo", que as mulheres só têm filhos "se estiver no contrato", e que "na maioria das vezes as mamães os têm [...]elas são obrigadas s terem bebês o tempo todo. Ugh, elas são tão gordas!" (ibid). A percepção do modo do mundo de Gildina lidar com o aspecto da reprodução humana alerta Connie, assim como nós, leitores, para o fato de que nem sempre o "natural" é melhor do que o "artificial". Assim, como diz Barr (1993: 47/38) :

> A sociedade de Gildina é tanto uma alternativa para Mattapoisett quanto uma versão exagerada da Manhattan de Connie. Embora os bebês no mundo de Gildina emerjam de mães e não de máquinas, " a mãe máquina" é uma mãe melhor que uma mulher destituída, explorada, que é forçada a engravidar para sobreviver.
>
> Mães de aluguel não ocupavam as manchetes antes de 1976, quando Piercy escreveu esta passagem. Isto é um exemplo de como a visão distópica de certos autores pode se tornar parte da realidade. Ao invés de ficarem chocados com a descrição da sexualidade na literatura utópica feminista, os leitores deveriam dirigir sua revolta para os abusos sexuais reais sancionados pelo patriarcado.

Este aspecto da manipulação e tecnologização da reprodução humana, e o seu envolvimento com a exploração do corpo feminino, é um assunto deveras delicado, e não é portanto à toa que os estudos sociais da ciência têm se fixado tanto nas questões das biotecnologias envolvidas nessa manipulação. Como alerta Alejandra Rotania (2001:19) "A base valorativa das diversas posturas feministas face à ciência e à tecnologia da reprodução (emergentes da crítica ao contexto cultural mais geral) não dá conta das novas questões colocadas pelo desenvolvimento". Embora *Woman on the Edge of Time* tenha sido publicado um quarto de século antes dessa afirmação de Rotania, Piercy incrivelmente parece estar, nessa obra, traduzindo - a em ficção, no contraponto que desenha entre as três sociedades descritas no romance.

Mas não é a biotecnologia reprodutiva a única ciência em pauta em *Woman on the Edge of Time.* Estão em jogo também a neurologia experimental, através dos experimentos nefastos com os cérebros dos pacientes da instituição psiquiátrica, em contraponto com outra ciência também mental, mas muito mais benéfica, desenvolvida em Mattapoisett: o estudo

do controle mental, da possibilidade de diminuição da dor e até de adiamento da morte, como ocorre quando Erzulia, especialista nessas técnicas, mantém a anciã Sappho viva até a chegada de seu filho, Bolívar, de quem quer muito despedir-se. Aliás, esse episódio serve para uma discussão entre Connie e Luciente em relação ao prolongamento da duração da vida. A protagonista pergunta a sua amiga porque não desenvolveram a ciência e a tecnologia no sentido de alongar a vida humana, e Luciente diz que tal atitude não seria benéfica, pois os mais velhos devem ceder lugar aos mais novos. Não é, portanto, que a tecnologia "anti - natural" em si seja condenada, mas sim seu uso. No entanto, nem todos em Mattapoisett concordam em relação ao emprego da tecnologia; há um momento em que uma disputa calorosa ocorre no conselho local em relação à manipulação genética de embriões humanos, demonstrando que mesmo numa sociedade utópica, opiniões divergem e o importante é que a discussão seja o mais participativa possível.

A medicina em si é também muito discutida em *Woman on the Edge of Time*. Há os médicos manipuladores, que operam Skip na tentativa de erradicar seu homossexualismo; o rapaz, aparentemente "curado", se mata ao ser liberado para ir para a casa dos pais, frustrando os médicos que iriam relatar seu caso num importante jornal médico. Connie vê esses médicos - homens interessados em manter o *status quo* patriarcal, desejando livrar o mundo de desvios como Skip - como Drs. Frankensteins. Referindo-se à sua irmã, que havia engravidado e tido um filho doente quando, após várias gravidezes, havia procurado o médico para lhe receitar pílulas anticoncepcionais e este, interessado em testar algo, lhe havia dado um placebo, diz: "Tudo porque Inez pensou que ela tinha um médico, mas ela arrumou foi um cientista" (idem, 265). A protagonista também se considera "o monstro experimental" dos Drs. Redding e Argent, misturando a idéia do cientista maluco e insensível que só está interessado nas glórias da ciência, como Turney (1998) desenha a imagem perpetuada no livro de Mary Shelley com algo bem mais prosaico, o cientista interessado no polpudo financiamento da pesquisa, já que Connie os escuta diversas vezes falando de dinheiro.

Já em Mattapoisett, a medicina parece estar associada a tratamentos mais alternativos, englobando conhecimentos de plantas e ervas e as técnicas de controle mental - Erzulia, que Connie pensa ser um tipo de feiticeira, especialista nas mesmas, para seu espanto trabalha junto aos médicos. Já Sybil, amiga de Connie em Rockover, é internada como louca por se considerar uma feiticeira, que prepara poções de ervas para curar mulheres deprimidas e lhes dar força para abandonar os maridos opressores. Quan-

to à visão de ciência de Luciente e seus amigos, eles consideram que, ao contrário dos médicos que operam Connie e vêem os pacientes como "sujeitos", a maior responsabilidade dos cientistas é a responsabilidade com o presente e o futuro da humanidade. Bee, referindo-se aos contemporâneos de Connie, diz: "Seus cientistas eram tão...infantis? Cuidadosamente educados [...] para nunca pensar nas conseqüências, nunca considerar uma ampla gama de efeitos, nunca se perguntar em prol de quem estão agindo..." (idem, 188).

Woman on the Edge of Time nos presenteia com estas possibilidades para o destino da humanidade: Mattapoisett, com o uso racional da tecno - ciência e dos recursos naturais renováveis, a responsabilidade dos cientistas e a maior participação dos leigos, uma sociedade mais igualitária em todos os sentidos, ou o mundo de Gildina, com a exacerbação do desperdício e do mau uso do potencial natural e técnico - científico que caracteriza os dias de hoje, assim como das diferenças sócio - culturais e econômicas entre os habitantes do planeta. Infelizmente, não sabemos qual caminho tomaremos, mas leituras como a desta obra de Piercy certamente nos ajudam a encarar as conseqüências dessa escolha iminente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARR, Marleen. *Lost in Space; Probing Feminist Science Fiction and Beyond.* Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 1993.

CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade: uma crítica a Freud a partir da mulher.* Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1978.

CITELI, Maria Teresa. Mulheres nas ciências - mapeando campos de estudo. *Cadernos Pagu - Genero, Ciencia & Historia* (15), 2000, 39-76.

DONAWERTH, Jane. The Feminist Dystopia of the 1990s: Record of Failure, Midwife of Hope. In: BARR, Marleen, ed. *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction.* Boston: Rowman and Littlefield, 2000, 49-66.

KELLER, Evelynn Fox. *Reflections on Gender and Sience.* New Haven: Yale Uniersity Press, 1985.

LÖWY, Ilana. Universalidade da ciência e conhecimentos "situados". *Cadernos Pagu - Genero, Ciencia & Historia* (15), 2000, 15 - 38.

PIERCY, Marge. *Woman on the Edge of Time.* New York: Fawcett Columbine, 1976.

ROTANIA, Alejandra. *A celebração do temor: biotecnologias, reprodução, ética e feminismo.* Rio de Janeiro: E-papers, 2001.

RUSS, Joanna. *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction.* Bloomington: Indiana University Press, 1995.

SCHIEBINGER, Lorna. Why Mammals Are Called Mammals: Gender Politics in Eighteenth - Century Natural History. In: KELLER, Evelynn Fox, & LONGINO, Helen E. *Oxford Readings in Feminism - Feminism and Science*. New York: Oxford University Press, 1996.

———. *Has Feminism Changed Science?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999

Text 3. TURNEY, Jon. *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*. New Haven: Yale University Press, 1998, p. 43-63.

PERSPECTIVAS DE GÊNERO NA AMÉRICA HISPÂNICA: COMPARANDO DOIS MUNDOS

Márcia Hoppe Navarro (UFRGS)

Frida Kahlo, em seu conhecido quadro, de 1931, "Retrato de Luther Burbank" representa um homem que é metade homem metade árvore, e cujas raízes se firmam em um esqueleto. Frida Kahlo, nesta obra, trata de um de seus temas favoritos: o nascimento de uma vida nova através da morte. Nota-se, através desta pintura, como Kahlo vai se afastando da simples cópia da realidade em que vivia, ou seja, o desejo de prestar homenagem ao ecologista preocupado em descobrir novas formas de cruzamentos e relações entre as diversas culturas vegetais, é o ponto d partida para se aproximar da cultura mexicana antiga, desse outro mundo representado pelos astecas, que ainda marca de forma contundente o mundo atual de seu país. É essa influência, ou melhor, confluência, que deu origem aos três livros que são o objeto de meu estudo, que examina o modo como a escritora nicaragüense Gioconda Belli, e as mexicanas Carmen Boullosa e Laura Esquivel apresentam a história asteca nos romances La mujer habitada (1989), Llanto: Novelas imposibles (1992) e La ley del amor (1995), através de uma nova perspectiva, que é a de gênero. Belli e Boullosa fazem reviver personagens da história asteca no mundo presente, enquanto Esquivel os projeta ao futuro. A confrontação do passado asteca com o presente e o futuro nos oferece um novo código para a percepção da História. Meu objetivo é examinar como estas escritoras conseguem através da comparação de dois mundos tão diferentes, afastados por quase cinco séculos, contribuir para dar uma nova visão dos aspectos de gênero que marcaram a ficção literária produzida por escritoras hispano-americanas contemporâneas. A chegada do século XXI nos remete não só ao futuro, aos novos tempos futuros, onde espera-se que as diferenças genéricas serão cada vez mais diminuídas, mas também ao passado, fazendo-nos pensar no que existia na América, hoje chamada Hispânica, antes da conquista espanhola. Este olhar para o passado nos permite reconstruir, a partir do presente, um tempo que já passou, ou seja, faz com que a compreensão de processos culturais antigos se transforme em ummeio para entender o mundo atual.

Em La Mujer Habitada[1], Gioconda Belli mistura o passado asteca com o período contemporâneo através das histórias da índia Itzá, companheira de Yarince, cacique dos Boacos e Caribes, com quem ela lutou bravamente contra os conquistadores espanhóis; e de Lavinia, uma arquiteta que é influenciada por esta herança indígena e que se envolve nos movimentos

revolucionários na América Central do século XX. A narrativa de Belli apresenta a fusão destas vozes femininas, que, apesar dos séculos que as separam, têm em comum a necessidade de mudança em suas respectivas sociedades e relações pessoais, principalmente no que se refere à participação e emancipação da mulher, permitindo, deste modo, abrir caminhos para encontrar sua identidade e liberdade.

O objetivo do meu trabalho poderia ser sintetizado através das palavras proferidas por Flor, a guerrilheira que introduz Lavinia aos conceitos revolucionários, quando esta última comenta que sempre pensa em coisas esquisitas que têm relação com os índios, com arcos e flechas. "-Es extraño, ¿verdad?", pergunta. E Flor responde: "-Yo no lo veo tan extraño. Tal vez algo te impresionó cuando estabas pequeña... después de todo, **lo indígena lo llevamos en la sangre"**(LMH, p.208-9).

Considerando essa relação tão próxima que temos em nosso próprio sangue com tudo o que se refere ao índio, que afinal é o nosso passado, nossa mesma história, fiquei pensando sobre qual seria o sentido real das palavras de Flor. A relação com a história é transparente, mas não haveria algo além disto? Lembrei-me, então, da expressão "le saltó el índio", que costuma ser utilizada, em espanhol, quando alguém rompe com o estabelecido, com a tradição, e me dei conta de que o «algo mais» era, justamente, esse momento em que a história nos permite ver, reinterpretar e fazer coisas que por muito tempo foram mantidas reprimidas. Nos três romances que foram analizados, nos quais literal e metaforicamente "saltan los indios", rompe-se com a tradição, subvertendo-se padrões pré-estabelecidos da sociedade patriarcal. Igual aos indígenas, as mulheres têm que resistir porque, como diz Itzá, é o único que perdura

> "Los hombres siguen huyendo. Hay gobernadores sanguinarios. Las carnes no dejan de ser desgarradas, se continua guerreando. Nuestra herencia de tambores batientes ha de continuar latiendo en la sangre de esas generaciones. Es lo único de nosotros, Yarince, que permaneció: la resistencia." (LMH, p.87)

Gioconda Belli, em La Mujer Habitada, nos traz de volta ao passado asteca através de Itzá, uma índia que deixa seu leito de terra sendo transformada em árvore, renascendo em uma velha laranjeira que dá frutos pela primeira vez, fazendo com que suas idéias subversivas comecem a ter eco nos anos setenta (o ano é 1972). No romance Llanto: Novelas imposibles[2], Carmen Boullosa também faz renascer no presente um asteca, mais precisamente, em 1989. Mas aqui a relação entre passado e presente ocorre ao contrário, pois já não encontramos a mesma identificação e identidade entre as personagens dos dois tempos. O índio que "salta" da terra é nada

menos que Moctezuma Xocoyotzin, nono tlatoani asteca, morto muito pouco tempo depois da Conquista. É descoberto por três mulheres que, após uma noite de festa e bebedeira, caminhavam pelo Parque Hundido na Cidade de México. Ao perder suas referências, o Tlatoani - cujo significado é, justamente, "o que pode falar" ou "o que tem o poder da palavra" - perde seu poder. Aquele que teve o poder da palavra fica aturdido, confuso, afásico, comandado por três mulheres que de uma forma absolutamente inaudita lhe dizem o que deve fazer e como deve entender aquele novo mundo que se revela na cidade que, em outros tempos, foi sua Tenochtitlán. As reações do outrora todo-poderoso Tlatoani incluem a surpresa, a indignação, e logo, a passividade, ante as complicadas situações que Boullosa lhe apresenta no século XX. Mas o que contêm estas situações além da notória hilariedade?[3] A questão fundamental, me parece, é a do poder, ou melhor, a perda do poder. Ou seja, o que havia ocorrido em todos estes séculos que o separam de seu tempo, que concedem tal poder à mulher, permitindo-lhe dar ordens ao Tlatoani?

Enquanto em La mujer habitada, Itzá observa o mundo atual, e a comparação entre ambas as épocas lhe permite certa simetria, na qual o presente não parece ter superado o passado de maneira significativa, em Llanto a questão genérica é estabelecida de forma mais radical. Boullosa, da mesma maneira que Belli, utiliza a polifonia para expressar a diferença. Como na obra da escritora nicaraguense, há em Llanto duas vozes, uma pontual, que narra a história, e outra poética, que comenta e divaga sobre a história. Entretanto, enquanto que no romance nicaragüense há uma certa aproximação entre as duas vozes do presente e do passado, na obra mexicana as duas vozes se opõem e se separam. A primeira voz, a do Tlatoani, é formada pelas suas lembranças, pela sua história, por tudo o que escreveram sobre ele em sua época, pelos comentários da autora, e pelas personagens criadas por ela. A segunda voz é a do vento, do nada, a voz daquelas que nunca tiveram história e por isto não conseguiram a materialização ou reencarnação no mundo presente:

> Lo primero que apareció fue el hormiguero. Trás el, persiguiéndolo, por sus galerías, como soplos, las mujeres. Nadie alcanzó a contarlas. Les llevó más tiempo recorrer los pasillos de tierra que despertar.Como aire que sube, treparon por los túneles del hormiguero y reventaron en forma de mujer, brotando como botones de carne al final de un tallo de aire. Brotaron, reventaron, se hicieron, aparecieron. Con igual fuerza, paf, fueron ceniza apenas encarnaron. Para ellas despertar fue desaparecer. ¿Cuántas fueron, cuántas? Nada hubiera podido contarlas. A ningún ojo le hubiera dado tiempo de hacerlo."(Llanto,p.11)

Enquanto o Tlatoani pode voltar de corpo inteiro, as mulheres se desfazem em pó fino, ou como diz Boullosa, "en la ceniza que se había vuelto mensajera" (p.35). O que a autora quer nos dizer ao romper a lei do silêncio, que sepultou vivas estas inumeráveis mulheres junto ao cadáver de Moctezuma, fazendo com que elas sejam "mensageiras"?

> Aquello que no pudo sostenerse con cuerpo o memoria de mujer, las mujeres que murieron junto com el Tlatoani en la ceremonia que él mereciera por serlo, aunque su imperio se desmoronara, ahora se había convertido **en lo que deseaba hacer decir la historia**, ahora era cenicita, polvo fino acarreado por un viento casi imperceptible y que cualquiera creería indefenso. (Llanto, p.36- minha ênfase)

Sim, o vento pareceria imperceptível e "nadie hubiera oído así, en el sentido en que el vientecillo quería decirlo"(p.117), se não fosse pela raíz partida da nova história que foi construida, raiz que "no es una elección, es una memoria india imborrable e imposible de evitar, irrecuperable e inalcanzable, un recuerdo de un dominio del mundo que hoy no puede tener imitación" (p.118).

O mundo mudou muito desde a época dos astecas e o estranhamento entre os sexos produziu uma das grandes transformações de comportamento na história da humanidade. Por isto, ao reinterpretar uma história que sempre foi vista de forma parcial, pelos olhos dos dominadores, as duas escritoras conscientemente buscam eliminar a invisibilidade daquelas que foram duplamente dominadas e apagadas do processo histórico. Os dois romances mostram que é fundamental voltar ao passado, não só para não deixá-lo no esquecimento, mas, sobretudo, para assegurar um futuro não patriarcal. A reflexão sobre o passado, com um olhar crítico e sem preconceitos, ajuda a superar a herança de opressão, permitindo-nos traçar novos caminhos de transformação da nossa sociedade atual. Quando as mulheres vêem Moctezuma, o que elas vêem? A ele ou às imagens dele construidas através da história?

> Sí, sí lo vieron, ¿Pero qué vieron? ¿Al que estaba acostado en el pasto cortado a ras del piso, tendido sobre la piel curtida y las plumas de águila, **tirado fuera del tiempo**? ¿o a quién vieron, si por ahí corrían **tantas imágenes**? Había demasiadas que ver, pero no había sobre qué verlas, como si la materia del Parque Hundido no serviera de pantalla para recibir los haces de luz de las proyecciones que los años, de pronto sin rumbo, desbocados, salidos del redil del tiempo, burlones, quisieron mostrar, exhibiendo sus enaguas aquí y allá, sin fortuna, porque **nadie parecía saber cómo abrir los ojos para mirárselas.** (Llanto, p.47-minha ênfase).

Assim como é necessária uma nova forma de olhar para o passado, para entender não só o personagem asteca, mas para entender todo o mundo governado por ele, para compreender as novas relações genéricas no mundo que se apresenta ante seus olhos, quase em um novo milênio, também é imprescindível que o imperador asteca veja as mulheres do presente com um novo olhar. Mas ele não quer vê-las, pois além de pensar que as três são "iguais" - parecem-lhe iguais pois, para ele, se vestem da mesma maneira - não encontra algo no passado com que possa compará-las. Em sua época, as mulheres não eram "principais", não eram como esta que agora se dizia sua dona («Lo llevo conmigo, donde yo vaya. Es mío"— p.48 — dijo Laura). As mulheres eram muito submissas, como aquela cuja lembrança aparece no início do livro: era a favorita do tlatoani, a qual ele ordena que dê de mamar a um cão vira-lata. Ela "le acomodó entre las quijadas el pecho y apenas sintió su áspera lengua sobre el tierno pezón sobrevino el dolor de la mordida, y el chorro de sangre y el alboroto con que la sacaran le impidieron ver la cara de desagrado del emperador». Mesmo assim, a mulher, que havia sido imediatamente abandonada por Moctezuma, mais tarde, quando ele morre, sente uma dor mais intensa do que a da rejeição e, de uma maneira totalmente impensada nos tempos atuais, "pidió que la incineraran con el cortejo que lo acompañaría a lo que pensaron sería su último viaje, junto al perro que le había arrancado la mitad del pecho y al emperador" (Llanto, p.19). Tal grau de submissão seria inimaginável nos dias de hoje. Por esta razão o romance de Boullosa é "impossível": aquilo que se havia convertido em vento "que deseaba hacer decir la historia" - ou seja, as mulheres astecas - não podem dizê-lo, pois foram socializadas para não ter autonomia para tanto. Não nos esqueçamos, entretanto, que elas eram «mensageiras», e sua mensagem visa justamente impedir que sejam mantidos os padrões de subordinação que perpetuem qualquer assimetria na distribuição de poder.

Em La mujer habitada a representação da mulher asteca é bem diferente. Itzá, a personagem principal, atua com autonomia, sua diferença com as demais mulheres vem desde seu nascimento, pois a parteira não enterrou seu umbigo debaixo do fogão, como era a tradição para as meninas astecas[4], nem a tomou em seus braços para dizer-lhe: "Estarás dentro de la casa como el corazón dentro de cuerpo...serás la ceniza que cubre el fuego del hogar..." (LMH, p. 8). Itzá se compara a Lavinia, quem tem traços parecidos aos das mulheres dos conquistadores espanhóis, mas também o andar e o mover-se com determinação das mulheres de sua tribo, "como nos movíamos y andábamos antes de los malos tiempos" (idem). Ou seja, ao mesmo tempo em que pensa que agora há muito poucos as-

suntos que lhe são compreensíveis, Itzá percebe que "hay cantidad de relaciones inmutables; lo primario sigue siendo esencialmente semejante" (LMH, p.69). Ela reconhece seu sangue, o sangue de seus antepassados indígenas, nesta mulher de nossos dias e ao habitar seu sangue não pode se conter, precisa ajudá-la a atuar no mundo, pois nele ainda se mantêm as contradições que a mulher dos novos tempos vive e que a índia procura entender:

> Se debate con las contradicciones. Uno y otro día la he sentido bambolearse sin poder evadirse, sin poder huir, asomándose como quien contemplara un precipicio. No sé si debo insistir. No sé si puedo. No me son claras aún las relaciones. Sé que ciertas imágenes de mi pasado han entrado a sus sueños, que puedo espantar su miedo oponiéndole mi resistencia. Sé que habito su sangre como la del árbol, siento que no me está dado cambiar su sustancia, ni usuparle la vida. Ella ha de vivir su vida, yo sólo soy el eco de una sangre que también le pertenece. (LMH, p.93)

A atuação de Lavinia na História de seu país se deve, então, à influência da índia, ou, mais precisamente, ao passado de luta que corre nas suas veias, procurando romper as cadeias de subordinação, em todos os níveis. Entretanto, para Itzá:

> Las mujeres parecen ya no ser subordinadas, sino personas principales. Hasta tienen servidumbre por sí mismas. Y trabajan fuera del hogar. Ella, por ejemplo, sale a trabajar por las mañanas. (LMH, p.25)

> Me pregunto cuánto ha cambiado el mundo. Esta mujer está sola. Vive sola. No tiene familia ni señor. Vino a echarse en la hamaca cerca de mis ramas. Estira su cuerpo y piensa. Goza de tiempo para pensar. Para estar así, sin hacer nada, pensando. (LMH, p.17)

O trabalho doméstico da mulher asteca, criada desde criança para uma vida de sofrimentos e cansaço, não lhe permitia participar no "mundo dos homens". A participação de Itzá na luta é mal vista por homens e mulheres, ela é considerada uma bruxa[5]:

> Yo miraba, oculta desde unos matorrales porque a las mujeres no se nos permitía estar en los oficios de los sacerdotes. Debía haberme quedado en la tienda, pero de todas formas, había desafiado lo que es propio para las mujeres, yéndome a combatir con Yarince. Era considerada una texoxe, bruja, que había encantado a Yarince con el olor de mi sexo. (LMH,p.62)

Rodríguez, em La mujer azteca, mostra que na sociedade asteca existia a tendência de deixar a mulher de lado em atividades nas quais pudessem ter supremacia, por isto existia uma lei que estabelecia que somente os homens podiam caçar ou ir para a guerra.[6] Mas a maior força de Itzá não

é participar da guerra, mas sim participar da palavra. Como se diz, a história das mulheres é a história de seu acesso à palavra, Itzá, ao contrário das mulheres astecas de Llanto, que não o conseguem, conta sua própria história. A audição direta de sua voz em primeira pessoa é, como diz Duby, uma "questão de penetração em um domínio sempre marcado pelas fronteiras flutuantes do permitido e do proibido"[7]. Itzá não se deixa dominar pelas proibições e penetra no domínio sagrado da palavra, sem a interferência dos critérios de seleção dos escribas do poder. O que Itzá fala encontra eco em Lavinia, quem, quinhentos anos depois, é influenciada pela índia:

> El tiempo no transcurre: ella y yo tan lejanas podríamos conversar, entendernos en la noche de luna alrededor de la fogata. Innumerables preguntas sin respuesta. El hombre se nos escapa, se desliza entre los dedos como pez en el río manso. Lo esculpimos, lo tocamos, le damos aliento, lo anclamos entre las piernas y aún sigue distante cual si su corazón estuviese hecho de otro material. Yarince decía que yo quería su alma, que mi deseo más profundo era soplarle en el cuerpo un alma de mujer. (LMH, p.201)

Essa relação de identidade genérica entre as duas ocorre não só pela aproximação dos interesses como mulheres e como guerrilheiras, mas também pela história do mesmo sangue compartilhado. Como diz Itzá

> Siento la sangre de Lavinia y me invade una plenitud de savia invernal, de lluvia reciente. De extraña manera, es mi creación. No soy yo. Ella no soy yo de vuelta a la vida. No me he posesionado de ella como los espíritus que asustaban a mis antepasados. No. Pero hemos convivido en la sangre y el lenguaje de mi historia, que es también la suya, ha empezado a cantar en sus venas. (LMH, p.121-2)

Os espanhóis geraram nas índias a povoação mestiça, essa mistura biológica que somos e que chegou a se constituir em um dos elementos mais importantes de dominação, pois seus filhos "ilegítimos" ficavam a serviço do senhor, aumentando, assim, seu poder. Por isto, tanto em La mujer habitada quanto em La ley del amor, as índias se negam a parir. Essa questão é examinada por Herren em La Conquista Erótica de las Indias, que mostra como o estupro das indígenas representava uma atração poderosa – talvez até mais do que o ouro – para os espanhóis. O autor chama a atenção sobre um aspecto da Conquista que foi quase invariavelmente esquecido pelos historiadores: que a Conquista das Índias foi em grande medida a conquista sexual das índias. O resultado é que cinco séculos depois, o povo mestiço é a marca do continente. O trabalho de Herren faz com que entendamos nossa História ao incorporar a objetivação sexual da muher em sua interpretação da conquista: "Como uma precisa mostra das

estreitas relações que existem entre sexo e poder, ali onde os espanhóis não conseguiram um rápido triunfo sobre os indígenas, por sua obstinada resistência, produziu-se "a mestiçagem ao contrário": os índios fecundaram os ventres das espanholas, em sua grande maioria escravas, com filhos que acabariam sendo seus amos."[8]

No romance La ley del Amor[9] de Laura Esquivel temos um exemplo desta atração, ou "conquista sexual das índias", através da violação da índia asteca Citlali por Rodrigo, capitão de Cortés:

> El día en que Cortés vio a un indio tocando el caracol frente a los restos de una antigua pirámide, supo que no podía dejar la ciudad en ruinas. Habría sido como dejar un monumento a la grandeza de los aztecas. La añoranza invitaría tarde o temprano a los indios a intentar organizarse para recuperar su ciudad. No había tiempo que perder. Tenía que borrar de la memoria de los aztecas la gran Tenochtitlán. Tenía que construir una nueva ciudad antes de que fuera demasiado tarde. Con lo que no contó fue con que las piedras contienen una verdad más allá de lo que la vista alcanza a percibir. Poseen una energía propia, que no se ve, sólo se siente. (...) Su presencia invisible le daba total libertad de acción y le permitía circular silenciosamente en lo alto de las pirámides sin que nadie se diera cuenta. Algunos conocieron sus efectos, pero no supieron a qué atribuirlos. El caso más grave fue el de Rodrigo Díaz, valiente capitán de Cortés. (...)Cuando le dijeron que había una pirámide sobre la que los indios acostumbraban celebrar ceremonias paganas a una supuesta diosa del amor, se rió. No creyó ni por un momento que pudiera existir tal diosa. Mucho menos que la pirámide sirviera para algo. (...)Sin pensarlo mucho, Cortés decidió darle a Rodrigo el terreno donde se encontraba dicha pirámide para que construyera sobre ella su casa. (La L del A , p.18-9)

No mesmo momento em que Rodrigo se empenha em destruir a pirâmide, ele vê Citlali, que atravessa seu caminho e sente como se um raio tivesse cruzado seu corpo:

> No supo cómo enfrentar el desafío y calló presa del conjuro de esas caderas. Todo eso pasaba mientras sus manos estaban concentradas en quitar la piedra que formaba la cúspide de la Pirámide del Amor. (...) En cuanto la tuvo cerca, no se pudo controlar, ordenó a los demás indios que buscaran acomodo y ahí mismo, en el centro de lo que fuera el centro, la violó. (La L del A, p. 20)
>
> No podía haber cometido mayor ultraje que violarla en un sitio tan sagrado. Citlali suponía que la Diosa también tendría que estar de lo más ofendida." (idem, 22)
>
> Nunca supieron que la verdadera razón era una que nadie veía. Que el rechazo provenía del subsuelo del choque de energías entre los restos

> de la Pirámide del Amor y la casa que le habían construído encima. Del rechazo total entre las piedras que formaban la casa. Del disgusto de la Pirámide que no esperaba más que el momento adecuado para sacudirse de encima las piedras ajenas y así recuperar su equilibrio. (ibidem, p. 26-7)

Neste mesmo lugar, setecentos anos depois, Azucena, uma astroanalista (espécie de psicóloga do futuro que trata pacientes com problemas mentais por crimes cometidos em vidas passadas), tem a missão de reestabelecer a harmonia cósmica, que fora perdida quando os espanhóis destruiram Tenochtitlán, e de divulgar a lei do amor, baseada no auto-conhecimento (o que implicava conhecer, primeiramente, as milhares de vidas de seus pacientes). Para se conhecer é necessário que venha à superfície a Pirâmide do Amor, soterrada embaixo da casa de Rodrigo, o estuprador espanhol de Citlali, no século XVI. Esta é uma forma simbólica de fazer sair à superfície, de fazer voltar à memória, não só este estupro, mas todos os estupros e massacres de índias/os ocorridos no passado. Reestabelecer a harmonia cósmica implica entender nosso papel na história, no sentido que o escravo Ti Noel consegue em El reino de este mundo de Carpentier, por exemplo. Ao fim de sua vida, o escravo vive um momento de suprema lucidez, no qual percebe que todo seu passado, os distantes antepassados da África, cuja força e abundância ele volta a sentir e reviver no tempo de uma batida do coração, fazem parte de sua própria história, "haciéndole creer en las posibles germinaciones del porvenir"[10].

Esta é uma idéia recorrente nos três romances aqui estudados. Mostrar que o ser humano não é só o presente, mas sim tudo o que o antecedeu, e tudo o que virá, fazendo com que sejamos uma peça chave na construção do futuro. Neste sentido, os valores individualistas desaparecem, pois todos fazemos parte de uma humanidade ampla e irrestrita. E este é o grande mérito dos três romances: fazer com que nos sintamos parte do presente e participantes de um mundo em construção, que depende de nós para manter firmes os cimentos e a esperança de que é possível uma mudança.

Os romances de Boullosa, Belli e Esquivel representam, cada uma de sua maneira, uma ruptura com visões tradicionais da mulher asteca. Se as índias de Llanto não se materializam corporalmente, deixam, sem dúvida, a mensagem do silencio, o que se torna muito eloqüente e significa muito. Itzá, a índia que habita o sangue da mulher atual é, em certo sentido, até mais forte e independente que Lavínia porque é ela, a índia, quem a faz lutar. E Citatli, a índia de La ley del amor, representa primeiro a oposição à mestiçagem (na Conquista), mas depois de passados tantos séculos (e mais alguns no futuro) demonstra a aceitação desta inevitável mistura de

sangues, ao se relacionar amorosamente, no ano de 2220, com o mesmo Rodrigo que no passado a estuprou sobre as ruínas de Tenochtitlán. Assim como "as mulheres indígenas foram o veículo mais ativo e eficaz da colossal experiência de transculturação que supôs a conquista da América"[11], as mulheres de nossos dias, que escrevem estes romances, proporcionam o veículo adequado para fazer com que a herança do passado seja aproveitada em todas as suas possíveis bifurcações do porvir; aproveitada, mas nunca repetida.

Qual é, então, o objetivo presente nestas obras que visitam o passado? Há um elemento comum em todas elas. O objetivo é estabelecer um contraste entre as formas de patriarcado brutal imposto pelos espanhóis e como, apesar do êxito alcançado, o legado patriarcal se perpetua sob formas modernas e nos mostra o quanto ainda resta por fazer para diminuir as assimetrias de poder nele vigentes.

E, para terminar esta apresentação, volto a Frida Kahlo, esta artista que se alimentou das fontes indígenas e as fez reviver na pintura mexicana. Assim como Frida, Belli, Boullosa e Esquivel apresentam um mundo mexicano impregnado de história e determinado pelos poderes da natureza e do ciclo vital e onde, pintora e escritoras reconstituem e recuperam o papel da mulher, valorizada através da união de dois mundos temporalmente distantes, fazendo renascer no atual, o mundo do passado, através da "filosofia do equilíbrio" fundamentada na mitologia pré-hispânica: Coatlicue, a deusa da morte, representa o princípio e o fim de todas as coisas, ou seja, a morte, na velha acepção mexicana, representa, ao mesmo tempo, renascimento e vida. E este renascer de um velho mundo no mundo atual faz com que se reestabelaça a concepção da morte como processo que se dirige, não apenas, a uma vida diferente, mas que ajuda a transformá-la e aperfeiçoá-la.

NOTAS

[1] BELLI, Gioconda. *La mujer habitada.* México: Editorial Diana, 1989. As citações deste livro aparecerão no texto seguidas de LMH.

[2] BOULLOSA, Carmen. *Llanto:Novelas imposibles.* México: Ediciones Era,1992.

[3] Por exemplo: "Ver para creer: él no sabía que los sillones eran para sentarse, que la mesa era para comer, que los libros que Laura tenía apilados por aquí y por allá eran libros y que se podía leer en ellos, que para abrir una puerta había que introducir la llave en la cerradura, girar el picaporte y empujar. Ver para creer: él no sabía nada de lo que era una casa" (*Llanto*, p.71)

[4] Por outro lado, enterrava-se o umbigo dos meninos no campo de milho ou em algum lugar exterior, para socializá-los desde cedo com a importância da atuação do homem fora de casa.

[5] Segundo Sahagún, a bruxa tinha uma pésima reputação, dizia-se que ela tinha "pacto com o demônio, sabe dar venenos que mata os homens, engana as pessoas com as sua feitiçaria, soplando os doentes, atando e desatando sutilmente os cordões, olhando a água, jogandogrãos gordos de milho que costuma usar em sua superstição" (SAHAGUN, Bernardino de. *Historia*

general de las cosas de la Nueva España. México:Porrúa, 1979. 4ª ed. – p.562)

[6] RODRÍGUEZ-SHADOW, María J. *La mujer azteca.* Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1991 – p.126-7.

[7] DUBY, Georges y PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres, Vol.1-La antiguedad.* Madrid: Taurus, 1996. -p.25.

[8] HERREN,, Ricardo. *La conquista erótica de las Indias.* Buenos Aires: Editorial Planeta, 1994.-p.16.

[9] ESQUIVEL, Laura. *La ley del amor.* México: Grijalbo, 1995. As citações deste livro serão seguidas de
"La L del A".

[10] CARPENTIER, Alejo. *El Reino de esse mundo.* México: Siglo Veintiuno Editores, 1983. P.118.

[11] SALAS, Alberto. "El mestizaje en la conquista de América". *In:* DUBY, G. y PERROT, M. *Historia de las mujeres.Vol.3-Del Renacimiento a la Edad* Moderna. Madrid: Taurus, 1993 –p.569.

A ÁRVORE DO CONHECIMENTO, VELHA ADIVINHA, E A VOCAÇÃO FEMININA DE RECRIAR O VERBO EM MADEIRA FEITA CRUZ DE NÉLIDA PIÑON

Maria Alice Aguiar (UERJ- FFP)

Madeira feita cruz[1], se inscreve na insígnia da origem. Tal insígnia se assenta sobre dois eixos contraditórios e complementares: a sagração de Pedro e a insurreição de Ana, personagens-centro. Pedro vive a experiência mítica como liturgia da repetição e Ana viola os padrões estabelecidos, para inaugurar novo jogo da vida.

No romance, há um capítulo aparentemente descosido da trama que nuclearíza a questão da inauguralidade e da transgressão da personagem feminina: uma menina inominada, produto das elocubrações de Ana, a insurreta. Impregnada de pedra, madeira e silêncio, Ana, durante toda a narrativa, apresenta-se como uma pessoa tímida, sofreada, reprimida. Não há voz viva da personagem . Ana não fala. São os outros que falam com ela ou por ela. No entanto, Ana vive cerebrinamente. O monólogo interior flui na urdidura textual, maneira pela qual ficamos sabendo da violência de seus sentimentos de culpa e opressão, guardados sob aparente máscara de docilidade. E, sendo Menina matriz de Ana, ela se apresenta regendo a orquestra da reinvenção do mito do paraíso. É preciso que ela reinvente, por sobre a origem inventada, uma outra origem em que ela possa se soerguer e sair do círculo que a aprisiona: o mundo criado pelos homens, pela religião.

Assim, a cena ficcional inaugura-se com uma fala imponente, seguida de um gesto suntuoso que celebra o momento da anunciação do mundo - "*uma mão espalmada anunciando o começo*" (p. 81). Após a anunciação solene deste começo, um menino e uma menina são inseridos na história, para juntos, viverem a experiência do contato com a Árvore do Conhecimento do bem e do mal, desconstruindo, todavia, os passos de Adão e Eva. A menina assume a fala - lembremos que Ana é afásica - e relata para o menino o *Gênesis,* numa versão própria. A sua história repetida "*veio do escuro só o escuro existia e nada mais constrangia, pois, não havendo o que se lhe opusesse, tornava-se o apenas necessário*". Até que "*uma porção sólida do escuro se desfez*" (p.85), fazendo surgir a luz. Feita a claridade, o Deus descobre "*o princípio do excesso*" (p.86), por ter tido a ousadia de constituir o início de todas as coisas. A partir disto, cria a montanha, o mar, os animais pequenos. Finalmente, pelo mistério da noite e do dia — a separação dos elementos — o Criador soluciona um problema, mas deixa, no vazio do espaço, a solidão.

É interessante observar que, para a menina — diversa da visão do menino — Deus cria o mundo com uma grande sensação de cansaço, sentimento que a contamina também ao recontar a criação que está sendo feita por ela. Após tais considerações, ela dá por terminada a história, sem, no entanto, chegar à criação do homem, deixando a narração suspensa, a meio caminho, com o mundo pleno do sentimento de solidão. Frente à insistência do menino em ser criado, a menina responde: "*Somos fraqueza que não se criou completamente*" (p.87). Assim, sua vocação para repetir o verbo como história já contada interrompe-se no centro da narrativa. O menino exige-se criado, solicita a segunda parte da história, ao que ela responde: "*Não existe segunda parte*" (p.87). Numa primeira instância, a menina, mais consciente do trauma do nascimento e do labirinto de solidão por onde se enveredou uma vez e por onde se embrenha todo ser humano, quer-se recolhida no Éden sem ter de enfrentar a expulsão.

Após pequeno interregno, retorna a tensão do diálogo das crianças que continuam suas cogitações sobre o mundo criado ou a criar-se. Surge, entre eles, a lembrança do pecado que, para a menina, "*é o verdadeiramente contato*" (p.87), pois foi o pecado que lhes possibilitou tornarem-se humanos. Ao reviver a primeira história, a menina o faz assumindo o papel de narradora e fundando um espetáculo teatral exemplar, pois ambos, como atores, vão desempenhar papéis no palco do mundo. A dramatização inicia-se quando, ao montar um cenário – um tronco e um pequeno galho -, as crianças insinuam a simbólica do *Gênesis: "Um grande tronco ao lado do fogo, resolvem colocá-lo de pé, pretendiam-no uma árvore; um galho menor, coisa que rastejava, puseram sobre a agora árvore. A menina o corpo apalpava-se, no galho, encostada na árvore, atenta como se o ouvisse.* (Mª) — *Ele falou, menino, o galho.* (Mº) — *O que disse?* (Mª) — *Vou sempre repetir o que ele disser, de modo que facilmente conversaremos: — Ao se arrancar o que jaz intacto, se pratica o bem.* (Mº) — *Pergunta-lhe se podemos comer de tudo, sem que por havermos comido estejamos sujeitos às penalidades.* (Mª) — *Sem cansaço, por ser velha adivinhada, ela fingia, próxima ao galho, consertá-lo. Num minuto em que se entristecia pelo suposto a não acontecer, a importância de transmitir quando se surpreendia ferida pelo que ouvira:* (Mª) — *A liberdade está em se expor a perder o que se recebeu.* (Mº)— *É o que ele fala, menina? [...]* (Mª) — *Inutilizando o existente, arrancarei a árvore da verdade, nem seu fruto tocando.*(Mº) — *Não, menina, a maldição cairá sobre ti. [...]. Trêmulo, o menino como da terra a colher as suas raízes, colado ao tronco, faz força, até jogá-lo ao chão: sem voz, o galho. — Derrubei a árvore, menina. Que faremos?* (Mª) — *Nada, esperaremos que tudo se transforme em pecado, e nele inscritos nos salvemos um dia.* (p.87-89)

No trecho, a transfiguração do mito de Adão e Eva se faz clara. Ao representá-lo, porém, a menina desconstrói o paradigma, já que abdicará

daquilo que se instituiu como verdade e não tocará no fruto da árvore. Isto - diz o menino - fará com que a maldição caia sobre ela, ou seja, menina será amaldiçoada independente de comer ou não o fruto do pecado. É importante ressaltar que no capítulo anterior, Ana tem um sonho que vai ser o impulso de sua futura insurreição. Sente frio, fome, chora, "*independente das distrações do galho do caminho*" (p.80), galho que a transpôs para o reconhecimento de um recomeço.

O mito do paraíso desenvolve três estruturas fundamentais: a imanência, a transcendência e a decadência. Enquanto imanência, o homem precisa emergir num país e instalar-se numa paisagem: um jardim, onde ele tem, como atividade, o serviço prestado a Deus, uma árvore do conhecimento do bem e do mal e a sociedade de uma mulher como uma necessidade para o homem. Nesta história, Menina e Menino constroem o espaço jardim, co-participam dele fincando, no chão, o galho que, simbolicamente, faz o papel da Árvore do Conhecimento[21] e estabelecem a sociedade da mulher — menina — como necessidade do homem — menino.

A estrutura da transcendência realiza-se pela hominização do homem e é simbolizada, no mito, pela figura da serpente. A transcendência retira o homem da imanência de uma vida inconsciente, desvelando as possibilidades do fruto proibido, pois, no dia em que eles comerem do fruto, seus olhos abrir-se-ão para o conhecimento do bem e do mal, possibilitando-os ser como Deus. No texto em questão, a serpente representa o próprio galho que representa a menina já que, à indagação do menino — "*Pergunta-lhe se podemos comer de tudo, sem que estejamos sujeitos às penalidades?. Sem cansaço, por ser velha adivinhada ela fingia, próxima ao galho, consertá-lo*" [...] e responde - "*A liberdade está em se expor a perder o que se recebeu*" (p.88). Assim a serpente fazendo-se voz pela voz da menina, abre o caminho à consciência, participa da criação do homem como homem, traz a presença da transcendência na imanência, o espírito. A vergonha, tão discutida pelas crianças, é o sentimento que os faz descobrirem-se humanos. Todavia, a escolha do menino é a de enfrentar as fantasias dos impulsos somente quando tiver crescido, mas a menina, atenta à vida, mostra que não há como escolher. A força dos impulsos representa uma necessidade — *ananke* — assim como potencializar a vida também o é, pois não exercemos o poder de não experimentar o viver, enquanto vivos. Tal potencialização, no entanto, só pode ser atualizada pelo contato com o galho-árvore, pela assunção da queda.

É certo que a criação do homem, no mito, clarifica-se ainda mais na punição. Na hora dos castigos, pela prática dos atos transgressores, a menina declara que nada há a fazer: - "*Esperaremos que tudo se transforme em pecado e nele inscritos nos salvemos um dia*" (p. 88). Todavia, após a experiência

da queda, o menino da ficção nelideana quer reinserir-se na sua própria história e identificar-se como irmão da menina e como alguém que tenha um nome. Como conhecer o nome é exercer um domínio sobre o ser, já que nomear é possuir, a menina, insurreta às leis e às normas já estabelecidas, lamenta-se por não poder esquecer que estas leis existam. Nesta ambientação, a menina compõe um lúdico diálogo, para reiniciar a repetição de uma outra história dentro de uma outra, já existente. O resultado estético obtido pela *mise-en-abîme* emaranha-nos num verdadeiro folheamento de discursos superpostos, numa construção descontrutora. Assim, no espelhamento do *mise-en-abîme*, como figuras arquetípicas representativas de Adão e Eva, as duas crianças — cosmicizando o caos — darão início a seu novo mundo. A um mundo de interrogações e questionamentos.

O momento da rubrica cênica se antecipa a este jogo de dramatizações: "*Menino pequeno sentado no chão, o fogo aceso, a madeira queimando afoga o inverno crescido fora: no chão, um vaso, água dentro a matar a sede, súbito a menina a seu lado olha o fogo. [...] Sentados, posição de antes. Quietos, o frio castigando a chuva, o vento o que sensível tomba; não se arriscariam se nada tentando em definitivo falar, falassem um pouco. A menina pressentiu no silêncio o esquema sobre o qual tomavam uma decisão.* (p.82)

É, pois, neste clima quase monástico, litúrgico, prenhe de possibilidades inauguradoras, que a menina pressente uma tomada de de-cisão, termo que, por sua vez implica etimologicamente em cisão, corte, ruptura, conotada pelo prefixo *de*, significando afastamento e origem. Neste caso, como decisão, perdura a separação e a união do fundar e fundamentar. Um sobrevém ao outro. Esclarece-nos Heidegger[3] que "A de-cisão é um circular, um circular de ser e ente um em torno do outro" . Logo, o fundar emerge no seio da revelação da de-cisão como alguma coisa que é e que por si mesma exige a fundação.

O pensamento sobre o fogo, concebido como força criadora do mundo, veio de Heráclito. Acredita o filósofo o que mundo institui-se como um jogo em termos físicos: *do fogo consigo mesmo*. Do acordar para o novo impulso de formação do mundo e do verter-se nas formas da multiplicidade faz derivar a *hybris* . Por isto, o mundo se apresenta cheio de culpa, de injustiça, de sofrimento, de contradições. Não é o caso, por exemplo, das crianças inominadas do capítulo em tela. Na pureza da origem — sem marcas até de nomes — como infantes, não dotadas ainda da fala legisladora, mais próximas de formulações não contaminadas pela cultura, elas se abrem ao jogo criador do mundo. É Nietzsche quem esclarece que perante o olhar de fogo de Heráclito, não subsiste nenhuma gota de injus-

tiça no mundo e alerta sobre a possibilidade de o fogo puro assumir formas impuras, pois, neste mundo, só o jogo do artista e da criança tem um existir e um perecer, um construir e um destruir, sem qualquer imputação moral, em inocência eternamente igual. *"E, assim como brincam o artista e a criança, assim brinca também o fogo eternamente ativo, constrói e destrói com inocência* [...][4].

No brincar, a menina detecta o que existe no mundo e vê, nisto, a possibilidade de recriar a sua criação, ousando o inexistente. Ela, nietzscheanamente, sente o impulso do jogo, clamando por outros horizontes à vida. Em contraponto, o menino repete o gesto primeiro da anunciação do começo, estendendo, simbolicamente, *a mão*. Ao contrário do menino, frente à possibilidade de abrir-se ao novo, a menina admite a máscara, pois, proteicamente, "*mudou a face como que emprestada.*" (p.82). Observemos também, que os *infantes* — do latim *in-fantes,* etimologicamente significando ainda sem fala — se encontram, ritualisticamente, dentro do silêncio — prelúdio de abertura para uma revelação. Segundo as tradições, houve um silêncio epifânico antes da criação e haverá um silêncio desvelador no final dos tempos. Logo, o silêncio alberga, em si, a grandiosidade de uma cerimônia religiosa, frutificadora do vir a ser. Predica-se que o Deus transformador chega à alma que faz reinar em si o silêncio. Os mistérios da vivência religiosa tais como a queda, o pecado, a graça são reconhecidos em face de uma certeza intrínseca. Assim, a revelação produz-se na história do mundo e na história do menino e da menina, repetindo situações eternamente recorrentes na destinação humana.

Sabe-se que a revelação transforma o sentido da História. A idéia de revelação, desta forma, significa que Deus funda um novo começo de todas as coisas. Deste modo, a conversa das crianças se estabelece nucleando reflexões do novo a existir sobre o velho, do a fazer a se sobrepor ao já feito. Assim, no último movimento, a história retorna, ciclicamente, ao seu princípio, com um *espalmar de mão* anunciando o começo, re-começando um outro começo onde insere uma interrogação sobre o repetir: "*A mão espalmada diante do novo que os ancestrais também tiveram como novo; quanto o novo em face do novo?* (p.89). Inegavelmente, é na teoria do Grande Tempo — dos grandes ciclos cosmogônicos — que o significado adquirido pela história se revela: a do tempo que se regenera *ad infinitum* e a do tempo-acabado, a que Eliade, explica como sendo o "fragmento entre dois infinitos a-temporais" [5]. Mas o que importa, aqui, é sublinhar o caráter circular do tempo cósmico, como acontece na história do menino e da menina de *Madeira feita cruz,* que parece repetir, infinitamente, o mesmo fenômeno — criação, destruição, nova criação — e configura o eterno repetir do ritmo funda-

mental do cosmos. Deste ciclo, sem princípio nem fim, as crianças só podem escapar por um ato de liberdade do espírito, sempre comandado pela menina.

Não obstante, o que resta é a "*fábula a se descobrir*" (p.89). E questionamos: seria a eterna procura da fábula o emblema da liberdade do espírito? Durante todo o tecido deste capítulo, estivemos frente a um texto ficcional que se negou, a cada momento de sua urdidura, a se fazer história. Há, sim, a descrição do gesto arquetípico — a *mão espalmada* — contando fábulas relativas à *origem*, a transformação do *caos* em *cosmos*, o relato transfigurado do *Gênesis*, a *mão espalmada*, novamente, e assim por diante — procurando afastar qualquer alusão a um tempo linear, cronológico, histórico. Entrementes, a narrativa do recomeço termina com uma indagação: "*quando o novo em face do novo*?". Tal pergunta descerra problematizações sobre a menina — a quem restava a *fábula a se descobrir* — e que era, apenas, "*mão espalmada*". Observe-se, pois, que há uma consciente redução da *história do começo*, restando tão somente o gesto de autoridade dos primórdios: a mão espalmada, não de Deus, mas de uma mulher. Da menina que Ana alberga dentro de si e que vai ajudá-la a romper com o estatuído, ao mutilar o Cristo de madeira.

Ao ler tal fragmento, ficam ao ouvido duas vozes que, embora falem da mesma tópica — a repetição — o fazem de formas opostas. Enquanto o menino reflete sobre a repetição do mesmo, ele o faz com um sentido de um eterno retorno do *religare*, do tempo da transcendência. A menina, porém, deixa escapar, em seu discurso, uma pontuação um tanto trágica, referente a este repetir. Lembra o eco do *daimon* de *A gaia ciência* atravessando o texto de *Madeira feita cruz* e penetrando no profundo da solidão da menina, dizendo, pela palavra de Nietzsche: "*Esta existência, tal como a levas e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeçá-la sem cessar; sem nada de novo; muito pelo contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande, e de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão... esta aranha também voltará a aparecer e este luar, entre as árvores, e este instante e eu também! A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso e tu com ela, ínfima poeira das poeiras!.*"[6]

Sem dúvida, nas filosóficas problematizações de *Madeira feita cruz*, vivificam-se tais questões axiais, tão bem orquestradas pela lucidez deste excerto de Nietzsche. Estes tons crucificam-se na madeira entalhada em texto, onde se sublevam as perguntas a propósito de todas estas coisas ditas; se ela — a menina — quer viver, se o quer outra vez, se o quer sempre até o

infinito. Não obstante, ao fazer-se a pergunta e ao viver a experiência, tal dilema passa a pesar sobre ela como grande fardo. Para o filósofo alemão, todavia, a única maneira de não se sentir o peso de tal fardo é amar-se a si mesmo e amar a vida; é ter vivido um instante prodigioso de forma a dar ao *daimon* esta resposta: "*Tu és um deus: nunca ouvi palavras tão divinas*". E este instante prodigioso a menina vive, e esta resposta a menina a dá, na pele de Ana, quando esta, num determinado momento do final da narrativa, entra pela casa de Pedro – que pratica a liturgia da repetição e, que investindo-se de pilar da igreja católica quer redimir o mundo - irrompe por uma sala secreta que só fora aberta para a família e para os amigos naquele momento, onde todos rezavam diante de um grande crucifixo que trazia um Cristo entalhado em madeira e, imponentemente, pegando o machado, decepa a cabeça do Cristo.

O renascimento, neste capítulo de *Madeira feita cruz,* se faz celebrar pelo jogo da criação, pela vontade de cultivar e fazer nascer valores insuspeitados, à espera de virem à luz. Isto se dá pelo ousar das crianças, principalmente da menina, que orquestra, todo o tempo, o recontar de velhas-novas histórias. Numa vocação para re-criar o verbo, a menina reconta para o menino, com a autoridade de quem está consciente do que diz e do que faz, a fábula que o narrador relata no princípio: fábula do começo do mundo, fábula do começo de um mundo em que o feminino se impõe e fábula do começo do mundo da linguagem que constrói este momento da narrativa.

Conclamo, neste passo, a dionisíaca voz de Zaratustra [7]: *Inocência é a criança e esquecimento, um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer "sim". Sim, meus irmãos, para o jogo da criação é preciso dizer um sagrado "sim" o espírito, agora, quer a sua vontade, aquele que está perdido para o mundo conquista o seu mundo.* E Nélida Piñon, escritora-mulher pela sua vontade de potência, constrói outras produções expressionais e conquista o *seu* mundo da narrativa pela força motriz de uma linguagem-criança que, para o jogo da criação, consegue dizer o sagrado "sim" a um novo começo.

Finalizo minha exposição com o que disse Nélida Piñon sobre a personagem Ana, na entrevista especial dada pela autora para a minha Tese de doutoramento:

> Ana é o último elemento do *Antigo Testamento.* Ela anuncia, não destrói e, de certo modo, o *Antigo Testamento*, — apesar das barbáries nele existentes — é a possibilidade do refinamento do espírito. [...] Ana seria o Cristo, a cristã que não aceita de algum modo o farisaísmo, o mundo farisaico. [...] Ela, Ana, foi humilhada pelo esquecimento. Há humilhação quando

> você é esquecida. Ela foi esquecida. Ela não tinha existência legal num universo que a pretexto de celebrar Cristo esquecera os homens que Cristo Jesus exaltara. É uma contradição.
>
> [...] Ana quando dilapida, mutila, amputa, degola o Cristo ela o faz, certamente, para que o Cristo pudesse nascer de novo, criando, assim, um novo princípio. [...] Ana era afásica. Não falava. Ela, no entanto, passa a falar através da mutilação. É uma rebelião social. É o grande gesto. Não um gesto teológico, mas uma insurreição social. É como os operários todos invadindo o palácio de inverno do Tzar, em Petersburgo, ou a horda humana avançando no 14 de julho, em Paris. Só que é um gesto simbólico. É ela quem diz: " — Eu sou". É como se ela fizesse o Sermão da Montanha ao contrário.[8]

NOTAS

[1] As indicações de páginas do romance em pauta serão feitas imediatamente após as transcrições e foram retiradas da seguinte fonte: PIÑON, Nélida. Nélida. *Madeira feita cruz.* Rio de Janeiro, Edições G.R.D., 1963.

[2] CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos.* Trad: Vera da Costa e Silva [et.all].1988, p. 457. Não deve ter sido gratuita a escolha de um galho para representar a árvore. Além de ser parte dela, a palavra que designa galho, em irlandês — craeb, croeb — é a mesma que serve para denominar a vara mágica. Em muitos textos, esse galho (ou ramo) que possui poderosas qualidades mágicas, é o galho da macieira.

[3] HEIDEGGER, Martin. *Que é isto? – a filosofia? Identidade e diferença.* Trad: Ernildo Stein. São Paulo, Duas Cidades. 1971. p.97.

[4] NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosifia na Idade Trágica dos Gregos.* Trad: maria Inês Madeira de Andrade. Rev. Artur Mourão. Lisboa, Edições 70, 1987a, p. 50.

[5] ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno.* Lisboa, Edições 70, 1985. p.126.

[6] NIETZSCHE, F. *A gaia ciência.* 4ª ed. Trad: Alfredo Margarido. Lisboa, Guimarães, 1987b. p.228 af.341.

[7] NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra.* 6ª ed. Trad: Mário da Silva. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1989. p. 44.

[8] AGUIAR, Maria Alice Pires Cardoso de. *O mito da origem na triplice construção de Nélida Piñon: arcaica, medieva, moderna (Uma leitura de Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo, Madeira feita cruz e Fundador.* Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 1994. p. 491-492.

MARIA GABRIELA LLANSOL E LÍDIA JORGE: UM BEIJO DADO MAIS TARDE, EM NOME DA ESCRITA

Maria de Lourdes Soares – UFRJ

1. Sem perder de vista a diversidade de caminhos trilhados pelo romance português contemporâneo, este trabalho procura refletir sobre as relações entre os romances *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol (1990) e *O Vale da paixão*, de Lídia Jorge (1998), a partir das articulações em torno do acolhimento da herança da casa familiar. As obras selecionadas têm em comum, além da autoria feminina, a presença de narradoras-protagonistas, autodefinindo-se como personagens-escritoras envolvidas, através da escrita, com a procura de um modo de lidar com o pesado lastro do passado. Esta problemática, alargada, integra-se à reflexão em torno da simbólica da casa como uma forma de representar Portugal, neste caso, privilegiando vozes femininas.

2. Com a morte da tia velha, a narradora de *Um beijo dado mais tarde*[1], a sua última descendente, torna-se a herdeira dos objetos da casa familiar. "A morte de Assafora", conforme o título do primeiro capítulo do livro, revela-se "o fim de que nasce um ser" (*BDT*, 10), pois o fim deste ciclo engendra um novo recomeço, possibilitando outras relações com a casa e os objetos.

A narradora sabe bem que, para que o novo surja, é preciso desfazer-se da pele velha, como a serpente de que falava Nietszche. Assim, para "impelir para fora a folha caduca da casa", abre a janela ao seu "desejo de ar livre", lava a última roupa suja de Assafora, símbolo daquela casa, e põe-na a secar ao Sol" (*BDT*, 13-14).

Ao abrir a casa, a narradora abre-se também a um encontro de confrontação com Témia, o eu-criança, e seus intrincados laços de família. "E desta confrontação nascia o quarto, no silêncio de duas idades tão desiguais, mas não antagónicas" (*BDT*, 17). "Na casa, não se administrava bem a Justiça da língua" (*BDT*, 7), havia um não-dito, um "*mau silêncio* que perseguiu *a rapariga que temia a impostura da língua*" (*BDT*, 17). Da ligação entre o filho de Maria das Dores, a Senhora da casa, e a criada Maria Adélia, um irmão foi concebido, mas a criança foi deixada à porta: "não pôde entrar naquela casa porque a condição social do Senhor era distante da da serva". Irmão era, portanto, uma "palavra indizível que [ela] não podia sequer olhar" (*BDT*, 21-23).

Na companhia da música de Bach, a narradora, pouco a pouco, penetra nos aposentos da casa e fala aos objetos, abrindo um corredor de luz e de beleza. Tendo assistido a tantas mortes – a do irmão que não chegou a

nascer, a do pai e a de Assafora -, indaga-se, em diálogo com Témia: "quanto tempo de tempo imperfeitamente desconhecido [os antepassados mortos] levaram a fiar-me?", "como legar a vida?", "como legar a minha vida _____ que é a última vida que eles todos terão?". Témia diz-lhe: "- Depois de ti, sem filhos, eles não continuarão mais". Então, como passar "da vida humana a um livro que se leia por **entre nós**?" (*BDT*, 26). Mais adiante, afirma: "Eu, viva, quero transformar os seus actos, e dar-lhes o último sentido. Fiz interpenetrar as duas casas, a que vivia comigo e a que jazia na Domingos Sequeira, com os seus restos e cinzas de melancolia" (*BDT*, 35).

Assim, "fechada a casa de Assafora, a [sua] tornou-se aberta" (*BDT*, 31), aberta à escolha dos objetos que a acompanharão, mas outro é o seu modo de tomar posse dos objetos herdados, já que não quer ser um "objecto-pessoa", e deixar "que o possuir o dominar trace o seu destino" (*BDT*, 32). Os objetos não são inertes, nem ela os recebe passivamente, restabelecendo com eles um diálogo interrompido: "não tive mais ocasião de falar convosco desde que vos herdei. (...) Os vossos sentimentos encontrarão em mim acolhimento" (*BDT*, 14).

Entre os objetos herdados da casa da Domingos Sequeira, há uma estátua em madeira polícroma do século XVIII, que pertenceu ao oratório da avó da escritora. "Ana ensinando a ler a Myriam" é o nome da estátu

> em que Sant'Ana ensina a ler uma jovem nitidamente desproporcionada em seu conjunto. Esta cena de aprendizagem da leitura está também expressa noutro *quadro a óleo* - e eu nunca esquecerei esta terna reciprocidade feminina de companhia que tinha origem _____ na origem de ler (*BDT*, 24).

Os outros objetos (os animais em porcelana, o quadro de Artur Loureiro, a Salomé anos 20...) são convidados a participar da cena da aprendizagem, celebrando os esponsais de Myriam/Témia com a leitura, a relação amorosa com o texto:

> " - Venham todos ler"- diz Ana, a que ensina. Um de cada vez, e durante longos anos, para que o prazer dure. A jovem volta ao seu lugar, na estátua, e quebra o que lê em mil pedaços, sem quebrar o livro por onde o ler circula. O testamento que leu foi-lhes lido; todos os objectos são agora - imagina - móveis por si mesmos _____ herdados _____ e estão presentes no acto permanente de ler (*BDT*, 25-8).

Muitas são as maneiras de se lidar com uma herança, desde a simples recusa aos diferentes modos de acolhimento. A **des-possessão** é, em geral, o seu modo de acolher a herança, pois "o desprendimento é necessário à órbita da palavra" (*BDT*, 17). Acolher na **des-possessão** é re-dispor os

objetos herdados, libertando-os da posse ou da matéria imóvel que os constitui:

> Vão partir para outro lugar do meu entresser. Dei-lhes em troca os gomos da verdade e, agora, as imagens do seu sumo vesperal: **uma verdade móvel**. Se vier mais tarde visitar-me, terá de ser outra, porque os objectos que conheceu, eu os despi das suas artes de **assédio fixo** (*BDT*, 100).

No entanto, entre os objetos que pertenceram à família, alguns serão vendidos, como o "*Gungunhana*", "uma figura de barro dolorosa", por seu insuportável peso ligado à violência da colonização portuguesa: "curvado, preso, espelhando os brancos que devem estar a apupá-lo, não posso crer que este sofrimento enfeitou, de facto, as nossas salas". A narradora desfaz-se dele "com alívio como ornamento de cruel meditação", embora preferisse

> quebrá-lo, evitar que o olhassem noutra sala e, provavelmente numa vitrina. Gostaria que, ao mesmo tempo, o atirássemos juntas [a narradora e Témia] ao chão. Não é necessário que a sua curvatura vencida permaneça, e nos lembre até que ponto de humilhação se constrói um império (*BDT*, 100-101).

Pensou também em vender "a poderosa figura masculina (quadro) que estava sobre a estátua de Ana e Myriam, no oratório da avó. Mas elas recusaram que essa ovelha deixasse o nosso rebanho" (*BDT*, 101). A narradora hesitou em trazer a imagem do Pai Eterno, porque a figura fazia-lhe

> pensar, tenazmente, no olho fechado do Amor. Esse Pai Eterno, de olho fechado, que fingira não ver, não queria trazê-lo comigo. Mas ele era seu por herança, legível em palavra sobre a face do testamento.
>
> Volto a repetir **como separar de mim este fruto**? Onde encontrar o fio de melodia minúscula que me conduza à clareira onde outro Pai que não este queira ficar comigo? (*BDT*, 33).

O nó de afeto que se irradia do "tronco de leitura" (*BDT*, 41) desencadeia uma rede de alianças que embaralha genealogias, rasura antigas escrituras e des-territorializa a Lei (*nómos*) humana - em que se incluem as normas de transmissão de bens por testamento - e a Lei Eterna ou Justiça divina. Procurando "lutar pelo esplendor da língua (...) e devolver a claridade de beleza à sala", a narradora sabe que, em fidelidade à Maria Adélia, em nome do espaço materno da linguagem, é preciso reescrever o "Padre Nosso", modificando a voz do Pai:

> *A voz de meu Pai tem que ser modificada:*
> *Pai nosso,*
> *Que estais no céu,*

Seja feita,
Seja feita,
Toda a verdade
Sobre a vossa figura,
Incluindo o negro, o rosa,
E a fidelidade de vossa serva (BDT, 22).

A esta serva que se desfez do filho, caberia, mais tarde, assumir a educação de Témia, protegendo-a da morte do pai com o "seu corpo de linguagem": "e eu vi que ela (a morte) passava porque a tristeza não seria alimentada" (*BDT*, 39). No convívio com Maria Adélia, aquela que lhe permitiu o acesso ao escritório do Pai ("dá-me o sim que a ninguém mais daria", *BDT*, 57), a criança da casa encontra "a chave de ler" (título do III Capítulo), exercitando juntas "as cópias da noite" (título do VI Capítulo), o livre imaginar diante dos quadros. Assim, nesse contexto, a narradora teve o seu primeiro espasmo de prazer estético:

> enquanto ela contava, eu levantava os olhos para as telas que faziam descer uma noite passiva nas paredes; primeiramente não víamos nada, só véus de branco; depois, o que ela dizia ia seguindo o percurso de uma imagem e, elevando-se da voz, ficava representado em espaços limitados da parede.
>
> Tínhamos as nossas cópias pessoais que, a certa altura da noite, eram os quartos onde dormíamos e habitávamos. Dormi muitas vezes num quadro que era constituído por uma jovem evanescente de rosa, e vestindo o seu jardim (*BDT*, 104-105).

As "cenas de linguagem móvel" (*BDT*, 36) desfazem a obscura trama do *romance familiar* de Témia em míriades de luzes e sons que entretecem laços imprevisíveis, novas configurações afetivas: Ana e Myriam; Anna Magdalena e Bach; Infausta e Aossê (Pessoa na língua de Llansol); a criada Maria Adélia, a Mélito, na linguagem infantil de Témia; Só e Maravilha, o *companheiro filosófico* para brincar com Témia.

O espaço materno em torno de *Ana ensinando a ler Myriam* - o objeto principal da casa e talvez a mais intensa cena fulgor da obra de Llansol - faz ressoar o irmão morto, transfigurando o "futuro de uma criança morta" na "criança futura", a "criança que há-de-vir" (*BDT*, 50-51). E, por sua vez, a imagem em marfim do Padre Eterno torna-se, com - e como - os demais objetos, "potencialidade de texto vivo, ultrapassada a língua morta em que sonhavam" (*BDT*, 99).

3. A narradora de *O Vale da paixão*[2], o mais recente romance de Lídia Jorge, é uma personagem não nomeada, a filha de Walter Glória Dias, um trotamundos, inútil desenhador de pássaros, segundo Francisco Dias, o

patriarca da casa de Valmares, designação pejorativa endossada pelos irmãos Dias.

Como na casa familiar de *Um beijo dado mais tarde*, paira também um não–dito sobre a casa de *O Vale da Paixão*, um mau silêncio que impede que nela se administre bem a justiça da língua. Quando jovem, Walter engravida Maria Ema, mas não assume as conseqüências dessa relação. Decide partir como soldado para Goa (significativamente, embarca no paquete "*Pátria*"[3]), movido mais pelo espírito de aventura e desejo de liberdade do que pelo intento patriótico de defender os últimos remanescentes do império colonial português. Cabe a Custódio Dias, o irmão coxo, aquele que não pode partir devido à sua deficiência física, proteger (como aliás o seu nome indica) a honra da família, casando-se com Maria Ema. Custódio legitima, assim, o fruto dessa relação, tornando-se oficialmente o "pai" da sobrinha, a "filha de Walter", a quem ela, daí para a frente, apesar das evidentes semelhanças, por força de um pacto de silêncio, só deverá chamar de "tio".

O sujeito enunciador do discurso, oscilando entre a primeira e a terceira pessoa - "eu"/"a filha de Walter" (o que nos remete ao confronto entre a narradora e Témia, em *Um beijo dado mais tarde*) -, reconstitui, na perspectiva do presente (temporalidade designada como "esta noite"), os passos do pai pelo mundo e pela casa. Vale-se, para isso, do que restou do ex-soldado - alguns objectos de Walter que ela recolheu ao longo da vida, dando corpo à ausência do pai - e de referências textuais de diversos gêneros e procedências: as resultantes das suas apropriações de filmes e obras literárias, as "narrativas arcaicas" de familiares e empregados da casa de Valmares, e as suas três narrativas.

Nesta noite – a noite da escrita -, a "filha de Walter" rebobina o "filme" do pai e retorna, obsessivamente, à cena de uma **outra noite**, indelevelmente inscrita na sua memória – "essa noite" – quando, em 1963, numa das poucas visitas de Walter a Valmares, encobertos da vigilância familiar pelo manto protetor do ruído da chuva, finalmente pai e filha conseguem encontrar-se a sós, no quarto em que dormia a narradora em menina.

Esse olhar para o passado a partir **desta noite** faz-se diante da manta de soldado que pertencera ao pai e que agora, por direito legítimo, confirmado no "testamento" de Walter, e também por sua livre vontade, lhe pertence. Como observa Andréia Soares, trata-se de um romance, "que é por si só a enunciação de um discurso, que também narra o processo de formação de um autor". A manta-corpo do pai permite à narradora-personagem, em sua "viagem imóvel", "deslocar-se da residência patriarcal de Valmares, no Sul de Portugal, para a casa íntima da escrita"[4].

Para narrar a história do pai e afirmar-se como escritora, portanto capaz de construir um discurso artístico através da escrita (a sua paixão pela arte é em grande parte herança de Walter), a narradora-personagem precisa atravessar, praticamente só, uma zona de silêncio imposto e palavras censuradas. Valendo-nos de alguns dos intertextos do livro, fará a sua dantesca descida aos infernos sem mão de Vergílio, e suportará o seu bíblico calvário sem ombro de Simão.

Precisa narrar "para que Walter saiba" (*VP*, 229), para honrar a sua memória conspurcada pelas versões ouvidas na infância e, mais tarde, pelas "cartas envenenadas" dos irmãos Dias. Essas versões sobre Walter alimentaram as três versões que ela mesma, antes **desta noite de escrita**, escrevera sobre ele – "*O Pintador de Pássaros*", "*A Charrete do Diabo*" e "*O Soldadinho Fornicador*" -, "parábola grosseira, abominável, em linguagem rude" (*VP*, 225), entregue em mão ao destinatário no bar significativamente chamado "*Los Pájaros*", na Argentina. Escrevera as três narrativas para atingi-lo frontalmente, como se fossem as três balas de revólver Smith, um dos objetos do espólio de Walter, arma que a protegera do terror do escuro na infância. "E no entanto, apesar de lhe dar a beber este cálice, a filha amava-o" (*VP*, 222).

Misto de Penélope e Sherazade, a tecelã da narrativa costura harmoniosamente fragmentos da memória familiar, da tradição literária (como *A Ilíada*), e de outras narrativas, inclusive as três narrativas com que ela, a "filha de Walter", ressentida, procurava vingar-se do pai. Ao narrar Walter, a narradora-personagem narra também a si mesma, problematizando a díficil construção da sua complexa identidade. O texto que daí resulta – espécie de manta-textual que, em última análise, é o próprio romance – constitui uma espécie de *requiem* para o pai, mas este "beijo dado mais tarde" não oculta os passos da sua *via crucis*, as etapas do caminho da identidade/alteridade, dolorosa e apaixonadamente percorrido: o conflito entre pai e filha, a relação de amor e ódio e, por fim, após um longo périplo não menos dificultoso que o de Ulisses ou do que a travessia dos círculos infernais de Dante, o apaziguamento da relação, a ultrapassagem do ressentimento, em suma, a superação do "assombro do desentendimento".

Na noite intensa de 1963, o pai fala-lhe da enorme dívida para com ela: "Que montanha de coisas que te não dei!", "Tanto que te devo!" (*VP*, 22). Promete-lhe então um mundo de coisas que não lhe interessavam, esquecendo-se do que lhe dera sem prometer ou mesmo sem saber. Pela voz de Adelina Dias, expressando a opinião dos irmãos Dias, Walter morrera como vivera, não deixando absolutamente nada, "nem uma casa, nem um carro, nem um dólar, nem um fato, nada" (*VP*, 235). No entanto, procedendo ao

inventário dos objetos de Walter – os bens materiais e os intangíveis – , "somando todas as imagens ao longo da vida", é "imensa a herança que Walter deixara", ao contrário do que ele afirma no seu surprendente "testamento": "– *Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado*" (*VP*, 237-239).

O livro é um comovente inventário do legado de Walter, mas é também um processo, no sentido jurídico, em que a narradora, atuando como advogada de defesa (daí as inúmeras "convocações" que constam no "auto"), constrói uma verdade, a sua versão final, em que inocenta postumamente Walter e dá-lhe o beijo adiado: "*Acuso os irmãos Dias de tentarem dilapidar a herança deixada à filha por Walter Dias, através dessas cartas* (*VP*, 179). A manta sem mácula que o pai lhe envia é também "um beijo dado mais tarde" e a prova póstuma da sua inocência:

> era como se de dentro da vida dum homem aparecesse uma parte renitente a fazer uma prova de criança, eu diria mesmo a inocência de uma criança, quando a criança estende as palmas das mãos para mostrar a inocência. A manta um pouco surrada mas limpa, como ele a teria retirado duma caserna de Évora, em quarenta e cinco, era a palma da sua mão estendida (*VP*, 237-238).

Na casa da família Dias – espécie de metonímia do país -, há os que partem às claras, como Walter. Há os que não podem partir, como Custódio, o "guardador, o pé vigilante", o irmão que foi a "metade" de Walter (*VP*, 241). Há os que partem às escondidas e jamais regressam, os sonsos irmãos Dias. E há também os que decidem ficar, por vontade própria e por diferentes razões, como a narradora e o avô Francisco Dias. Ao contrário de Walter, que "pensará, sempre, que mudando de lugar se muda de ser" (*VP*, 144), a narradora sabe que a arte – a escrita – permite-lhe um outro modo de viajar. Assim, "ao contrário dos outros que foram e não voltaram, essa vai mas regressa, regressa sempre" (*VP*, 203). E é precisamente a essa casa-de-escrita - espaço de liberdade, pátria-Penélope-Ítaca - que o errante Walter poderá regressar sempre: "pode caminhar à vontade por este quarto como num cais, num livre cais" (*VP*, 35).

O corpo de Walter não voltará jamais à casa-pátria, mas a sua manta de soldado regressa a Valmares dez meses após a sua morte. Situada na 100ª e última parte do livro, a cena do enterro da manta-corpo de Walter pelas mãos da filha é uma das mais belas páginas da literatura portuguesa. Munida das antigas alfaias agrícolas que tão bem sabe nomear e manejar – "está na pele, no gene" (*VP*, 240) –, a filha, "com aqueles gestos antigos", entrega-se a uma espécie de *lavoura arcaica* em que se relativizam e se invertem

relações entre pares opostos - enterro/nascimento, mãe/filho, protetor/protegido:

> ela abre um buraco na terra - «Ai!» Grita a cada cavadela como se lhe nascesse um filho. Coloca lá dentro a manta dobrada, contente consigo mesma e com Walter. Quem é pai de quem? Quem é a nossa mãe? Acaso, nessa hora, Walter não passará a ser seu filho? Ela ouve o rodado dos seus inumeráveis carros, alguns deles em forma de navios, e sente alegria pela sua velocidade, tem medo de que se despiste, salte bermas e se mate, como se sente exactamente por um filho. É de novo madrugada. Estamos, de novo juntos, nessa alegria de corrida." (*VP*, 240-241).

Ao enterrar a manta-corpo do pai – e que é, em certo sentido, seu corpo-textual, tecido-resumo da sua vida e dos lugares por onde andou -, "a filha não só torna patente um retorno de Walter à pátria, mas também reproduz o ritual fúnebre em honra de Heitor – episódio que ocupa as últimas páginas tanto d'*A Ilíada* como de *O vale da paixão*"[5]. Mas, desta vez, ao contrário do texto homérico, cabe ao filho, ou melhor, à filha, prestar a última homenagem - e também a primeira - à memória do pai. "Para que Walter saiba", para que ele possa re-nascer outro na escrita, no extenso vale da sua paixão.

4- O que fazer com a tradição? Como acolher, sem ressentimento e sem passividade, a herança da casa familiar? Como re-dispor os objetos herdados, atribuindo-lhe um outro sentido? Como re-construir, em novas bases, a casa familiar/portuguesa/humana? Estas são algumas das interrogações que estas casas-de-escrita encenam. Em ambos os romances estudados, a escrita, entendida como assunção criadora do adquirido, como apropriação e transformação dos bens recebidos, é uma possível resposta, pelos caminhos do afeto, às inúmeras perguntas, perplexidades e anseios das narradoras, inclusive à "vontade de atravessar o tempo, ou de que ele volte aqui, mais tarde" (*BDT*, 26-27).

As narradoras-escritoras de *BDT* e *VP*, urdindo memória e imaginação, encontram uma maneira muito própria e original de, sem ignorar o combate, ou tentar fugir dele, **tomar posse** da herança familiar/portuguesa/ humana. Através da escrita, ambas procuram, cada uma a seu modo, desfazer nós familiares e **modificar** (escrever de um outro modo) a imagem do Pai, e, ao fazê-lo, libertam-no e libertam-se. A leveza, o apaziguamento dos conflitos e a ultrapassagem do ressentimento - traços presentes em ambas as narradoras dos romances analisados – confirmam algumas afinidades entre os projetos de escrita de Lídia Jorge e Maria Gabriela Llansol e, sobretudo, revelam a invulgar capacidade de ambas em lidar no

presente com o legado do passado (por vezes demasiadamente pesado) e abrir as portas da casa do futuro.

NOTAS

[1] LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde.* Lisboa: Rolim, 1990. Doravante todas as citações, extraídas dessa edição, serão indicadas pela sigla *BDT*, seguida da respectiva página. [2] JORGE, Lídia. *O vale da paixão.* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998. Doravante todas as citações, extraídas dessa edição, serão indicadas pela sigla *VP*, seguida da respectiva página.

[3] Por sua vez, em sua "jornada na África", Gonçalo Ramires embarca num navio chamado "Portugal". Cf. QUEIRÓS, Eça de. *A Ilustre Casa de Ramires.* Mira-Sintra: Publicações Europa-América, s.d., p. 282.

[4] SOARES, Andréia Azevedo. *Herança, transformação e identidade – a manta intertextual de "O Vale da Paixão".* Porto: Faculdade de Letras, 2002, p. 42 (pré-publicação).

[5] *Ibid.*, p. 126.

[1] LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde.* Lisboa: Rolim, 1990. Doravante todas as citações, extraídas dessa edição, serão indicadas pela sigla *BDT*, seguida da respectiva página. [2] JORGE, Lídia. *O vale da paixão.* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998. Doravante todas as citações, extraídas dessa edição, serão indicadas pela sigla *VP*, seguida da respectiva página.

[3] Por sua vez, em sua "jornada na África", Gonçalo Ramires embarca num navio chamado "Portugal". Cf. QUEIRÓS, Eça de. *A Ilustre Casa de Ramires.* Mira-Sintra: Publicações Europa-América, s.d., p. 282.

[4] SOARES, Andréia Azevedo. *Herança, transformação e identidade – a manta intertextual de "O Vale da Paixão".* Porto: Faculdade de Letras, 2002, p. 42 (pré-publicação).

[5] *Ibid.*, p. 126.

A POSIÇÃO DO AFRODESCENDENTE NO CONTEXTO EDUCACIONAL BRASILEIRO/MARANHENSE

Relatório parcial das atividades de pesquisa

Maria Rita Santos

Introdução

Nada mais equivocado que afirmar que o povo brasileiro recebe todos de braços abertos, sem distinção alguma. Isso é válido pelo mito da democracia racial, que vem ao longo do tempo, inibindo variadas discussões sobre o preconceito, impedindo desta forma, que os diferentes sejam valorizados.

Nesse ensejo, a escola surge como o campo propenso a consubstanciação da igualdade, apesar de que infelizmente a mesma, também favorece a difusão, ainda que inconsciente, de práticas preconceituosas.

Tal problemática, acentua-se ainda mais, quando, se trata de escolas que contemplam regiões onde a população negra é macissa, cujos equipamentos encontram-se defasados, o corpo docente com nível baixo de qualificação e os recursos praticamente inexistentes. Este panorama acaba se refletindo mais à frente no acesso ao ensino superior e ao trabalho.

Assim sendo, o presente projeto de cunho científico, visa elucidar a posição do afrodescendente no contexto educacional brasileiro/maranhense, tendo em vista que, a investigação científica propicia ampliar o leque de conhecimento existentes, de forma a ratificar ou gerar novos conceitos que venham fazer possíveis posicionamentos e soluções a referida temática. Para tanto, não se deterá na vertente da marginalidade, da religião e da indumentária do elemento áfrico, mas sobretudo de sua monta social, política, econômica e cultural que deverá ser cotejada com as práticas pedagógicas em consonância com os currículos do ensino fundamental e médio.

Metodologia

Com o firme propósito de melhor elucidar o posicionamento do afrodescendente no contexto educacional brasileiro/maranhense, têm-se feito a leitura da História da Educação do Brasil, de forma a permitir um melhor entendimento sobre o seu cerne e conseqüentemente sua evolução, bem como surgimento das leis que nortearam o ensino brasileiro (LDB 5540/68 e 5693/71) e que está em vigor (LDB 9394/96), cotejando-as, a fim de identificar os ganhos e as perdas do sistema educacional. Para tanto, faz-se o fichamento das mesmas, enfatizando os artigos que

sugerem abertura educacional, confrontando-os com a realidade, por meio da exemplos coletados e registrados, que denotam barreiras para o fluxo do negro na escola.

Realizando-se ainda, o debate semanal sobre a referida temática, a fim de contribuir, cientificamente, para reflexões e propostas de cunho educacional, junto aos afrodescendentes.

Resultados Alcançados

Sabe-se que a educação atua de forma decisiva na construção ideológica do ser humano, pois têm a seu favor a atuação sistêmica, obrigatória e constante, sendo assim, um ambiente adequado para a consolidação democrática dos direitos e deveres e concomitantemente, da igualdade.

Todavia, o que se tem evidenciado, mesmo que de modo empírico, é sua atuação como reprodutora, quando não geradora, de desigualdades. Isto porque, a escolas apresenta-se como um ambiente hostil, cuja atuação é conivente com a discriminação em qualquer estância. Dentre elas podemos exemplificar a racial, uma vez que esta constitui objeto de estudo deste projeto, observada na escolha dos livros didáticos, cujos personagens negros raramente servem de modelo, além da marginalização dos mesmos e da omissão da sua contribuição na formação social, econômica e política do país.

Nesse contexto, a cultura do afrodescendente, perpassa de geração a geração por um anonimato nos currículos escolares, observando-se apenas, alguns enfoques comemorativos, em vez de questionador, como é o caso da abolição da escravatura e raramente o dia da consciência negra, além disso as disciplinas tendem a transmitir a contribuição tradicional do povo africano, como o candomblé, o ritmo, etc, o que a olhos vistos da sociedade tecnológica, não tem nenhum respaldo.

Tais questões, se consolidam ainda mais, em detrimento da ausência de um posicionamento crítico do professor frente a essa problemática, isto porque, os mesmos em sua formação, não recebem qualquer que seja, uma orientação nesse sentido. Desta forma, o docente assume a responsabilidade de uma sala de aula sem noções dos possíveis problemas a serem enfrentados, seja por meio de brincadeiras ou apelidos, seja pelo olhar ou pelos gestos, e até mesmo pela expectativa de rendimento do professor em relação ao aluno. A solução encontrada pelos mesmos para esses problemas emergentes partem, muitas das vezes, do bom senso, na prática diária, independentemente de qualquer base pedagógica, ou quando não, a tendência é se ignorar o assunto.

Além disso, poucos são os professores que discutem o preconceito racial didaticamente, mostrando as diferenciações de raças, sua trajetória histórica, bem como suas contribuições.

Nesse tocante, a escolas tem como obrigação em transmitir e perpetuar a cultura, pois ambas estão intimamente conjugadas. Contudo para que se chege a este propósito, torna-se necessário a reelaboração dos currículos, que via de regra, não expressam e nem dão sentido democrático ao pluralismo cultural. Tal ação viria a contemplar o reconhecimento da diversidade cultural inserida na escola, além de primar pela valorização e respeito a manifestação cultural do outro ou seja, a escolas passaria a trabalhar a interação cultural sobre uma ótica das diversas manifestações culturais locais, de forma a evidenciar seus aspectos repreensivos e discriminatórios, para que haja uma transcedência do regional ao ideal de igualdade e respeito ao outro.

Considerações finais e discussão

Uma das funções da educação é a formação para o exercício da cidadania de formar consciente.

Nesta perspectiva, ela acaba aglutinando os processos formativos, que ocorrem na sociedade e que se consolidam diante da interação do discente com a família, além do mais, ela é um mecanismo de intervenção na realidade social, de forma a preparar o aluno para assumir sua obrigação e direitos sociais e políticos.

Convêm no entanto ressaltar, que o espaço escolar em consonância com as práticas pedagógicas, têm sustentado a discriminação racial através de suas omissões, de sua manifestação racista ou simplesmente pelo ato de ignorar o problema.

Diante disso, torna-se necessário indagar até que ponto a escola, enquanto formadora de opinião, pode vir a contribuir para a democratização do pluralismo cultural, por meio de sua praxe educativa excludente, que vai de encontro com todo discurso da atual LDB (9394/96).

Referência Bibliográfica

BRASIL, Lei nº 5540, de 28.11.68, estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. In: SAVIANI, Dermeval. **Política e educação no Brasil**. 3.ed. Campina, SP: Autores Associados, 1996. p 87-99.

BRASIL, Lei nº 5692, de 11.08.71, estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. In SAVIANI, Dermeval. **Política e educação no Brasil**. 3.ed. Campina, SP: Autores Associados, 1996. p. 87-99.

FISCHAMANN, Roseli. **Democratização do ensino**. O Imparcial, São Luís, 4 set.2001. Opinião, p. 2.

ITANI, Alice. Vivendo o preconceito em sala de aula. In: Aquino, Julio Groppa (Org). **Diferenças e preconceitos na escola**. Alternativas teóricas e práticas. São Paulo: Summus, 1998. p. 119-134.

MUNANGA, Kabenlege. **Negritude: usos e sentidos**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1998. 88p.

ROSEMBERG, Fúlvia. Raça e desigualdade educacional no Brasil. In: AQUINO, Julio Groppa(Org). **Diferenças e preconceitos nas escolas: alternativas teóricas e práticas**. São Paulo: Summus, 1998. p. 73-91.

SAVIANI, Dermeval. **A nova lei da educação: trajetória, limites e perspectivas**. 7.ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001. p. 1-42.

DIALOGANDO COM SHAKESPEARE: UMA VERSÃO FEMINISTA CONTEMPORÂNEA DE *KING LEAR* EM *A THOUSAND ACRES*, DE JANE SMILEY

Peonia Viana Guedes - UERJ

> The institution of Shakespeare has been created largely, by and for men" (Michael Bristol, *Shakespeare's America, America's Shakespeare*)

> Precisamos conhecer as narrativas do passado, mas conhecê-las de um modo diferente daquele pelo qual as conhecemos até hoje: não para passar adiante uma tradição mas para romper seu jugo sobre nós. (Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing As Revision")

> Releituras feministas não substituem outras leituras nem estabelecem o significado ou valor definitivo dos textos. Como desafiam leituras que oprimem ou suprimem a mulher, elas devem, também, coexistir e argumentar com estas outras leituras e, até mesmo, tomar emprestado alguns de seus pressupostos. (Jane Miller, *Seductions: Studies in Reading and Culture*)

Por mais de trezentos anos a crítica literária tradicional mostrou pouco interesse nas personagens femininas de Shakespeare, assumindo que estas personagens ocupavam lugar subordinado no conjunto de peças de Shakespeare. A crítica feminista shakespereana, entendida de uma maneira bem ampla, data da Segunda metade do século XIX, quando muitas escritoras, motivadas basicamente por um grande interesse pelas personagens femininas de Shakespeare, começam a escrever sobre as mulheres na obra shakespereana. Ann Thompson, em " 'The warrant of womanhood': Shakespeare and feminist criticism" (THOMPSON: 1988), e Marlene Soares dos Santos, em "Shakespeare e a crítica feminista" (SANTOS: 1992), traçam este nascimento e o subsequente florescimento da crítica feminista shakespereana, que ganhou particular relevância a partir de 1975 e continua a se consolidar como importante corrente crítica em nossos dias.

A partir destes novos estudos, ficou claro que desde as últimas décadas do século XVII, o interesse de dramaturgas do período pós-Restauração como Margaret Cavendish e Aphra Behn por Shakespeare é expresso em prefácios a suas próprias peças. Nos séculos XVIII e XIX o romance

vai dar início a apropriações, releituras e reescrituras da obra de Shakespeare. Como argumenta Patricia Yaeger em *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing*, "o romance é uma forma emancipatória que permite à romancista refutar ou rever outros gêneros literários" (YAEGER: 1988, p.186). Escritoras como Sarah Fielding, Frances Burney, Jane Austen, Charlotte Brontë e, principalmente, George Eliot dialogam com as peças de Shakespeare através de alusões, citações, comparações entre personagens, e contraste entre o universo das peças de Shakespeare e o mundo descrito em seus romances.

No século XX o diálogo das escritoras com as peças de Shakespeare intensifica-se e inclui um novo elemento: releituras e reescrituras enfatizam as limitações presentes nas obras shakespereanas - produtos de um outro contexto histórico e cultural - e procuram questionar a ideologia patriarcal, os estereótipos ligados à visão da mulher, oferecendo novas possibilidades de desenvolvimento de enredos e pontos de vista, subvertendo, muitas vezes parodisticamente, as convenções de gênero e até mesmo de raça. Embora seja impossível listar todas as autoras modernas e contemporâneas que estabelecem um diálogo com Shakespeare, eu mencionaria Virginia Woolf, Willa Cather, Iris Murdoch, Margaret Drabble, Angela Carter, Margaret Atwood, Nadine Gordimer, Gloria Naylor, Jane Smiley, Marina Warner, Valerie Miner, A. S. Byatt, Fay Weldon, Michelle Cliff, Rachel Ingall and Elizabeth Jolley como as escritoras que considero mais interessadas em reescrever os trabalhos e rever a imagem cultural de Shakespeare em suas obras.

Pela limitação de tempo escolhi apenas uma obra contemporânea para ilustrar uma forma de diálogo contemporâneo com uma peça de Shakespeare: o romance *A Thousand Acres*, de Jane Smiley, que transporta a tragédia *King Lear*, de Shakespeare, para as planícies do estado de Iowa, nos Estados Unidos, situando a ação em 1979. Em seu romance, Jane Smiley - que declarou em entrevista concedida a Suzanne Berne "sempre ter tido problemas com leituras de *King Lear* que privilegiam as necessidades e desejos do pai em detrimento daqueles das filhas" (BERNE: 1993, p. 229) - nos relata os eventos da tragédia contemporânea através do ponto de vista da filha mais velha de um rico e autoritário fazendeiro que, como Lear, tenta dividir suas terras entre três filhas, sem abdicar de seu poder sobre sua propriedade e sua família. Em *A Thousand Acres*, Smiley procura examinar e entender a motivação do ressentimento subconsciente das filhas em relação ao pai e nos leva a pensar no que poderia ter levado as duas filhas mais velhas de Lear a atos de crueldade explícita e ao silêncio da mais nova quando instada a revelar publicamente o grau de seu amor pelo pai. Smiley,

reconstruindo habilmente os dois enredos paralelos que caracterizam *King Lear*, demonstra em seu romance como a vida e os segredos familiares estão intimamente ligados ao domínio patriarcal do corpo da mulher e de como este está ligado à posse e controle da terra e do patrimônio familiar.

No seis livros e quarenta e cinco capítulos de *A Thousand Acres* nós nos familiarizamos - em um estilo detalhadamente realista - com a vida rural, rotineira, e aparentente pacata do condado de Zebulon, Iowa, onde duas famílias - os Cooks e os Clarks - sobressaem-se entre outras famílias de fazendeiros. A família Cook reproduz, em termos gerais, a estrutura e o destino da família de Lear. O patriarca, Larry Cook, cujo temperamento e ações correspondem às de Lear, viúvo há muitos anos, controla, com mãos de ferro, sua família composta de três filhas. A mais velha Virginia ou Ginny, poderia corresponder à Goneril de Shakespeare, e é através dela que vamos conhecer a trama do romance. A filha do meio, Rose, que nos lembra Regan, é a mais crítica observadora da vida familiar, e a mais jovem, Caroline, que evoca Cordelia, é a única filha que se afasta do ambiente doméstico para estudar advocacia em Des Moines. A família Clark, vizinha dos Cooks, também nos lembra a estrutura e destino da família de Gloucester, em *Ling Lear*. Harold Cook, como Gloucester, tem dois filhos. Jess é o filho mais velho e o elemento de desestabilização da vida das duas famílias, como o Edmund de Shakespeare. O mais novo, Loren, é o filho leal ao pai e à continuidade da vida em Zebulon, correspondendo, de alguma forma, ao fiel Edgar de *King Lear*.

Seria impossível relatar aqui, pelo limite de tempo, todos os paralelos feitos por Smiley em sua releitura/reescritura de *King Lear*. Gostaria de focalizar apenas um tema que é central tanto na peça quanto no romance. Este é o tema do contraste entre ilusão e realidade, tema que caracteriza as duas obras. Ginny termina os eventos narrados no primeiro capítulo do primeiro livro dizendo: "nossa fazenda e nossas vidas pareciam boas e seguras" (p. 5). Nos sete capítulos seguintes do mesmo livro nós vemos a discrepância total entre aparência e realidade. O retorno de Jess Clark após treze anos de ausência - por ter se recusado a lutar na Guerra do Vietnam ele deixa os Estados Unidos e a família jamais menciona o motivo de sua partida - revoluciona a vida de Ginny, que passa a ver o mundo com outros olhos, e termina por se apaixonar por Jess e cometer adultério com ele. Ginny revela também os seus inúmeros abortos expontâneos, que mais tarde serão associados com os fertilizante químicos e outros agrotóxicos que estão silenciosamente envenenando a terra, e com sua decisão de esconder do marido uma outra gravidez de extremo risco. Rose, vítima de câncer de seio, rejeitada sexualmente pelo marido, e tendo enviado suas duas filhas

para estudar fora contra o desejo de toda a família, também tem um caso com Jess, e as duas irmãs são denunciadas publicamente por Harold Clark como meretrizes.

Neste meio tempo, Larry Cook anuncia que pretende, como Lear, dividir suas terras entre as filhas e genros, formando uma corporação que ampliará as atividades da fazenda. Ginny e Rose concordam com o plano mas Caroline esboça uma dúvida que é imediatamente tomada pelo pai como uma recusa de participação no projeto e violentamente rechaçada: "Você não quer participar, garota, você está fora. Estamos conversados" (p. 21). As relações familiares dos Cooks e dos Clarks deteriram-se rapidamente e chegam a um climax quando, após um acidente de carro, a mente de Larry Clark, bêbado e violento, agride suas filhas mais velhas com terríveis insultos e maldições, lembrando as palavras de Lear em relação a Goneril e Regan: "Eu fiz um elogio a você, Ginny, quando a chamei de puta! ... Eu vou obter as terras de volta! Eu vou expulsar vocês daqui. Vocês vão ver no que dá tratar um pai assim. Eu as amaldiçôo! Você nunca terá filhos, Ginny. ... E suas filhas Rose, vão rir quando você morrer" (183). Depois destas terríveis palavras, Larry sai sozinho para sua casa numa terrível tempestade. As palavras brutais de Larry fazem Rose contar a Ginny que tanto ela quanto Ginny tinham sido vítimas de abuso sexual por parte do pai por vários anos durante a adolescência: "Ele não me estuprou, Ginny. Ele me seduziu. Ele disse que aquilo não tinha imporância, que era bom eu tentar agradá-lo, que ele precisava disto, que eu era especial. Ele disse que me amava" (p. 190). Ginny, a primeira vítima, reprimiu as lembranças dos fatos e, mesmo depois das revelações da irmã, que ainda acrescenta ter mantido relações sexuais por mais tempo com o pai por medo de que ele se voltasse para Cordelia, e que havia enviado as filhas para a escola longe de casa também por medo que Larry tentasse abusar das netas, se mostra incapaz de relembrar os fatos relatados. Só mais tarde, quando seu marido descobre a quinta tentativa frustrada de engravidar, Ginny, dormindo em seu velho quarto de adolescente na casa dos pais, lembra as cenas do passado: "Deitada na minha velha cama, eu soube que ele tinha estado lá, deitado comigo naquela cama, que eu mantinha meus olhos no pedaço sem cabelos do topo de sua cabeça enquanto ele chupava os meus seios" (p. 228). É então que Ginny é capaz de dar vazão a toda a sua dor: "Aí eu gritei. Eu gritei como nunca havia gritado antes, um grito alto, do fundo da garganta, um grito sem medo de chamar atenção ou causar escândalo" (p. 229).

A ilusão da família feliz e unida é ainda mais violentamente rompida quando Ginny, confessa a seu amor a Jess e este diz, que apesar de gostar

muito dela não a ama. Mais trágica ainda é a revelação de Rose - inteiramente bêbada por saber do reaparecimento do seu câncer de seio e pelo suicídio de seu marido Pete - que está realmente tendo um caso com Jess, o que causa em Ginny um ciúme descontrolado e a decisão de envenenar a irmã. Este é um outro paralelo entre o romance de Smiley e a peça de Shakespeare, na qual Goneril poisons Regan pelo amor de Edmund. O suicídio de Pete tem também um paralelo com *King Lear* pois Pete, correspondendo a Cornwall, marido de Regan, se sentia responsável - embora involuntário - pela cegueira de Harold Clark, que queima seus olhos com um produto químico e é incapaz de lavá-los porque Pete havia se esquecido de tanque de água do trator de Harold.

A aproximação final entre Larry e Caroline reproduz, de certa forma, o encontro entre Lear e Cordelia no final da peça shakespereana mas também faz parte do jogo de ilusão e realidade do romance. Larry e Caroline se unem para derrotar as irmãs numa batalha legal pelas terras, que substitui a batalha militar da peça. Ginny e Rose, aconselhadas por seu advogado a "usar vestidos vestidos todos os dias, manter o gramado bem aparado e a varanda sempre varrida pois aparências são tudo numa causa legal como a nossa" (p. 284), ganham a batalha legal mas não a aprovação ou aceitação dos vizinhos que consideram Larry Cook, totalmente senil, uma vítima das filhas ingratas.

Ginny abandona Ty e a fazenda, muda-se sozinha para St. Paul, Minnesota, onde, após trabalhar por algum tempo como garçonete em um restaurante, se matricula no curso de psicologia da universidade. Após alguns anos, Ginny reencontra Ty e sabe que as terras foram divididas entre ele e Rose mas que as tentativas de levar adiante as melhorias que imaginaram não foram bem sucedidas e que provavelmente terão que vender os mil acres da propriedade. Após a morte de Rose, a propriedade é vendida para um grande conglomerado e Ginny obtém a guarda das sobrinhas, continuando a viver em St. Paul. Numa das últimas páginas do romance, Ginny lembra-se de Rose, que morreu ainda zangada com o pai por este jamais ter admitido ou se arrependido do mal que causou às filhas: "Rose me legou um enigma que eu não consegui resolver, como julgar aqueles que nos feriram quando eles não demonstam remorso ou compreensão? " (p. 370)

Além dos paralelos óbvios com *King Lear*, Jane Smiley em *A Thousand Acres* procura explorar e desenvolver aspectos que teriam sido impossíveis de serem aprofundados na época de Shakespeare. Ela enfatiza a complexidade das personagens femininas do romance, expande o tema do incesto já apontado em vários artigos críticos sobre a peça, e defende a posição de

que as mulheres devem ser valorizadas por si mesmas, não por sua relação de utilidade para os homens. Em uma entrevista a Martha Duffy, Smiley disse ter sempre ficado admirada com visões que defendem, implícita ou explicitamente que "as mulheres como a natureza e a terra são vistas como algo a ser usado" (DUFFY: 1991, p. 93). Esta visão, como ela relata a Suzanne Berne, "É um elemento muito forte em *King Lear*. Lear está sempre falando sobre a natureza e suas filhas, sempre juntando estes dois elementos" (BERNE: 1993, p. 232). Em sua releitura/reescritura da peça shakespereana, Smiley mostra o perigo desta visão, que fortalece o poder patriarcal sobre as mulheres e que ainda vigora em nossos dias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BERNE, Suzanne. *Contemporary Literary Criticism* 76. Ed. James P. Drapper. Detroit:
Gale Research, 1993. pp. 229-38.

BRISTOL, Michael. *Shakespeare's America: America's Shakespeare*. New York: Routledge, 1990.

DUFFY, Martha. "The Case for Goneril and Regan". *Time* 138, 11 Nov.1991. pp. 92-94.

SANTOS, Marlene Soares dos. "Shakespeare e a crítica feminista". IN: *Caderno de Letras*
da UFRJ, nº 8. Rio de Janeiro, UFRJ, 1992. pp. 119-26.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Ed. David Bevington. Glenview: Scott
Foresman, 1980.

SMILEY, Jane. *A Thousand Acres*. New York: Fawcett, 1991.

TAYLOR, Gary. *Reinventing Shakespeare*. New York: Weindenfeld & Nicholson, 1989.

THOMPSON, Ann. " 'The warrant of womanhood': Shakespeare and Feminist Criticism".
IN: *The Shakespeare Myth*. Ed. Graham Holderness. Manchester: Manchester UP, 1988.
pp. 74-88.

YAEGER, Patricia. *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing*.
New York: Columbia UP, 1988.

MULHERES ESCREVEM PARA CRIANÇAS (1890-1930)

Rosa Maria de Carvalho Gens (UFRJ)

A produção literária destinada a crianças ocupou, ao longo do tempo, um lugar à parte na avaliação da crítica literária. Normalmente, o olhar que se tem face às obras infantis encontra-se ligado ao objetivo de que se revestem, seja o de desenvolver a capacidade de leitura ou o de sublinhar determinados comportamentos a serem adquiridos pelos leitores. Assim, o texto não é visto em sua especificidade, mas sempre em uma relação de intenção, marcada, é claro, por aspectos contextuais e pela situação.

Se a crítica revela uma posição de desconfiança ao tratar de obras escritas para crianças, a pesquisa nesse campo de atuação requer cuidado e atenção. Trata-se, em um primeiro momento, de ler o que existe por trás das palavras dos críticos e do movimento de perpetuação (ou não) dos textos. Quando se trata de produções de mulher, a tarefa reveste-se de dupla dificuldade: as obras não se encontram marcadas apenas pelo destinatário, mas também pela autoria, à margem. Relegadas a planos segundos, crianças e mulheres partilham do sentido de minorias, e de estarem descentradas quanto a modos de produção e de consumo.

O presente trabalho faz parte da pesquisa *Livros infantis brasileiros (1890-1930)*, que desenvolvo na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aqui, trato particularmente da produção de mulheres no período em questão, e procuro estudar sua especificidade e o contorno de seu discurso. O estudo segue o caminho da reflexão sobre a imagem da mulher e da criança, construída nas obras estudadas.

A literatura infantil é marcada pela produção de autoria feminina, o que não é difícil de entender, se pensarmos na proximidade entre crianças e mulheres, sejam estas mães, criadas, amas de leite, babás e, mais recentemente, instrutoras de creches. A tarefa de cuidado das crianças sempre esteve destinada a mulheres, e, dentro deste percurso, narrar histórias torna-se uma maneira de seduzir, encantar, prender a atenção, e, por fim, de educar. A ordem é mesmo outra, se atentarmos para objetivos revelados em introduções, prólogos e cartas que acompanhavam obras para crianças. Questões relativas à cultura infantil e sua aproximação com a pedagogia cultural tornam-se necessárias para o maior conhecimento do campo de observação da maneira como se constrói (ou construía) a figura da criança na literatura a ela destinada.

Notadamente, a criança é uma construção social, e sua imagem tende a mudar sempre que se colocam mudanças sócias mais abrangentes. Numa visão básica, a infância tradicional perdurou de 1850 a 1950, período em

que se tentou preservar as crianças dos perigos do mundo adulto e retirá-la do universo de trabalho. Com a idéia de família moderna consolidada ao final do século XIX, o espaço para a criança estava assegurado, e cabia aos pais a tarefa de protegê-la, assegurando seu bem-estar com disciplina e carinho. Datam dessa época as primeiras produções literárias para a infância com assinatura de brasileiros.

A intenção moralizante marca-se fortemente nas primeiras produções brasileiras destinadas ao público infantil. De um lado, apresentam-se contos folclóricos, reescritos; de outro, contos de fadas. Ao final do século XIX, forte é a corrente positivista que deseja a condução de comportamentos e a literatura destinada a crianças torna-se excelente veículo para marcar os contornos dos comportamentos desejados. Tratava-se, nessa primeira leva de livros infantis que podem ser considerados como brasileiros, de produzir perfis de crianças que se adaptassem ao padrão almejado. Assim, a ênfase recaía em formar comportamentos condizentes com o que se entendia por criança. O escopo das obras situa-se na função de educar, harmonizando-se com a tarefa de educadoras que cabia às mulheres. Seres que educam e outros que existem no mundo para serem educados – estava feita a dobradinha que vai permitir o desenvolvimento de uma imagem de escritora ligada ao público infantil. E, afinal, qual o papel dessas narrativas – como produto e como consumo – no processo de "tornar-se mulher"?

A Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) cabe posição de destaque nesse desbravar do público infantil. A escritora publica *Contos infantis*, em parceria com a irmã, Adelina Lopes Vieira, em 1886.. A obra compõe-se de cinqüenta e oito textos, alternando-se prosa, de autoria de Júlia Lopes, e poemas, de responsabilidade de Adelina Lopes Vieira ou traduzidos por ela. No prólogo à segunda edição, assinado pelas autores, encontra-se o protocolo de leitura, que estabelece de saída o caráter moral: "Os Contos Infantis são umas narrações singelas, em que procuramos fazer sentir aos pequeninos paixões boas, levando-os com amenidade de história a história."(p. 5) É marcada, portanto, a idéia de singeleza e simplicidade na confecção narrativa, bem como o tom ameno que deve percorrer os textos. No entanto, para leitores posteriores, não se acham muito apreensíveis tais traços, desejados pelas autoras e que devem configurar um modelo de leitura. Pelas narrativas passam meninas pobres, mas honestas e dignas, pombinhos mansos, burrinhos trabalhadores e pacientes, mães carinhosas, mas também crianças cruéis com animais, que recebem castigo, muito longe do tom ameno a ser perseguido. As narrativas são plasmadas por linguagem de clave bastante culta, com escolha lexical refinada. Afinal, o

destinatário – a criança – deve ser alvo de enriquecimento vocabular, e não pode ser esquecido o espaço em que a leitura provavelmente se daria – a escola. Os *Contos infantis* foram adotados em escolas primárias do país, alavancados por solicitações feitas pelo marido-acadêmico de D. Júlia, Filinto de Almeida. Na época, escola e família se unem na tarefa de produzir indivíduos auto-regulados que se adaptem à estrutura social dominante. A "educação moral e estética" (p.6) ressaltada pelas autoras na introdução à obra e ao longo dos textos visa, portanto, a encaixar, através da disseminação de hábitos, valores e de estruturas de linguagem, a infância na sociedade.

As narrativas e poemas tratam de erigir modos de agir, pensar e sentir. Na maior parte dos textos, personagens-crianças encontram-se em situações nas quais devem se comportar de acordo com as virtudes. Para que a virtude sobressaia, as crianças aparecem, em um primeiro momento, como criaturas cruéis, para que depois o contraste se faça de maneira mais visível. Ideologia burguesa de conduta, nada fica sem efeito nas páginas destinadas aos infantes. Dessa maneira, as personagens são capazes de maltratar animais, destruir a natureza, rir de deficiências, destruir violoncelos. A essas aberturas textuais, seguem-se trechos em que recebem lições e tornam-se dóceis. Contribuem também para o enquadramento de um campo de delimitação da conduta infantil personagens adultas, bem como animais e objetos que se personificam. Mães elucidam o caminho a ser seguido pelas crianças, cobrindo-as de beijos e carinhos. Afinal, a figura materna serve de paisagem à situação de contar: "Ouvi, atentos, pois, de quando em quando,/os *Contos Infantis*, no regaço materno recostando/as cabeças gentis." (p.10)

A enunciação se efetiva de um patamar burguês, já que a voz narrativa promove juízos de valor frente a mulheres de outros estratos. Confira-se com a passagem a seguir, retirada do conto "A costureira":

> Agora, ó pálida costureira, que passas pela minha porta todas as manhãs e todas as tardes, se sabes ler e o acaso te puser diante estas linhas, ouve bem o que te digo: se a comparação da humildade em tua vida, com a felicidade que imaginas gozares essas para quem trabalhas é que te faz andar assim tão preocupada e tão triste, abandona esses pensamentos e acredita que elas são, muitas vezes, mais desgraçadas que tu. (p. 65)

O sentimento, artifício discursivo para a criação, encaminha a matriz das narrativas que, por sua vez, responde a uma condução de sentido produzida pela ordenação social. As situações apresentadas pelos textos reproduzem-se, assim como as figuras de mulheres serializam-se. Plasmados na repetição e na dimensão do sentimento, os significados dos textos ter-

minam por cristalizar conceitos. Questionários procedem vários textos, delimitando a maneira como os textos devem ser consumidos, e neles ressalta-se a condução de virtudes.

Júlia Lopes de Almeida, em 1917, lança outra obra destinada a crianças – *Era uma vez...* A narrativa centraliza-se em uma princesa mesquinha, "cheia de vontades imperiosas", de quem todos eram escravos. A personagem, no entanto, não consegue ver o mundo, permanecendo cega para a realidade circundante. A verdade do mundo será revelada à princesa por três cegos, corroborando a eficácia dos olhos da alma, e não dos reais. Os cegos, que aparentemente não vêem, trabalham com a falta de sentimento e da princesa têm compaixão. Uma fada, afinal, lhe permite enxergar, através do sonho. Enfim, o que faltava à princesa era imaginação. O narrador, dentro da arquitetura textual, traça um discurso paralelo, pleno de possibilidades: "Mas a Princesa não tinha espírito para agradecer àquele lavrador o conforto e o gozo que ele lhe dava." (p. 14), "Se fosse humanitária, perceberia a Princesa que exatamente para cegos se devem cultivar as flores que têm aroma..." (p. 14) Assim, para Júlia Lopes de Almeida, não bastava a imaginação e a fantasia para o mundo infantil. Era necessário fechar o sentido, imprimir de forma bem clara o ensinamento, para que os leitores se convencessem da eficácia. Sobretudo, a escritora acreditava na missão de educar, com a nítida firmeza de que através dela o país se desenvolveria. O procedimento traz a dimensão da época, de nítida diretriz desenvolvimentista, enfatizando-se na concepção do mundo infantil como um degrau para o adulto. Não é de estranhar, portanto, que figuras esquemáticas preencham os perfis desejados para mulheres e crianças, delineadas pelo sentimento forte e pelo despertar da comoção. A inscrição ideológica é forte e não deixa margem a questionamentos, tratando de delinear perfis comportamentais rígidos.

Um outro exemplo de literatura destinada ao público infantil produzida por pena feminina é a obra *Lendas Brasileiras* ; coleção de vinte e sete contos para crianças da escritora Carmen Dolores, ou melhor, Emília Moncorvo Bandeira de Mello, que nasceu no Rio de Janeiro, em 1852, e morreu em 1911. Começou a publicar textos em jornais por diletantismo e após, por necessidades econômicas, passou a escrever para sobreviver, colaborando em jornais e revistas. Ilustradas por Julião Machado, lendas do folclore, como "O macaco e o moleque de alcatrão", ganham cores e vida através da escritora. A inflexão é brasileira e a agilidade da narrativa traçam os contornos de figuras que brotam do folclore e da literatura popular. Determinadas marcas dessa espécie de textos podem ser encontradas na obra, como a figura da mulher como portadora de sabedoria ("O

cágado e a fruta") e a falta de harmonia entra a beleza e a pobreza ("Existia há tempos uma moça muito bonita, mas tão pobre, que passava necessidades e privações" – "O casamento da moça"). É interessante notar que, em meio a lendas do folclore brasileiro, aparecem narrativas do cotidiano, espécie de histórias de moralidades. Dentro dessa esfera, predomina a idéia de castigo para os ricos que não auxiliam os pobres e o nivelamento de classes, pela morte. A figura da mãe torna-se o centro dessas narrativas, junto ao filho doente, produzindo uma visão de mundo em que as mulheres são, mais uma vez, as portadoras de emoção e sentimento.

Outra obra de autoria feminina que merece atenção, ao observarmos o período delimitado, é o volume *Contos Azuis*, assinado por Chrysanthème, pseudônimo da escritora Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1870-1948), filha da escritora Carmen Dolores. A obra *Contos azuis* concentra doze contos longos. A título de exemplo, observe-se "A fada e o girassol", em que a trama de João e Maria é revitalizada pela possibilidade da existência de uma fada e de um apelo à natureza, por intermédio da imagem do girassol. Ao final da narrativa, aclimatada ao solo brasileiro, Luciano/João torna-se um príncipe célebre pela sua coragem e pela sua bondade, enquanto Elza/Maria, sempre loura e encantadora, desposa o gentil rei dos Nenúfares, que a adora até morrer. Como se pode observar, alguns textos recuperam narrativas européias, enquanto outros já apresentam origem brasileira. Imagens de crianças os povoam. Em "A filha da sereia", Ika, menina adotada por um casal de pescadores, é "esquisita e má". Na verdade, é uma sereia, que não consegue se adaptar à vida terrestre. Princesas são adoradas, crianças se perdem e são achadas por gigantes, em narrativas com marcado recurso ao lirismo, presente na criação de atmosferas vigorosas.

Os exemplos de textos aqui alinhados permitem conduzir a um pensar sobre a representação da infância e das figuras femininas, ao lado de sua dinamização enquanto imagem. O tom pedagógico as circunscreve e conduz. Ainda hoje o caminho didático é constante nos livros destinados à infância, como se fosse impossível deixar de lado, na leitura, o edificante. E nota-se, também, que a faixa temporal aqui situada, com suas características de nacionalização e, ao mesmo tempo, de modernização da sociedade, pontua de maneira forte as condutas morais. O processo de higienização das cidades e da sociedade brasileira, forte ao final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, encontra na literatura destinada às crianças um aliado de peso. As escritoras, ao produzirem especificamente para o público infantil, mostram preocupações com a formação dos leitores e com o delineamento de uma literatura que atendesse aos não-adultos. Neste

início de século, o XXI, revistas, relidas e redimidas, já que foram esquecidas com o advento de Lobato, permitem reflexões sobre condições de adequação da imagem do feminino a um discurso de condução da criança. Afinal, narrativas para a infância são um importante espaço para a construção de gênero, que não pode ser negligenciado.

Seja nos textos de Carmen Dolores, de Júlia Lopes de Almeida ou de Cecília Bandeira de Mello Vasconcellos, predomina a idéia de crianças a serem formadas, e, portanto, cristalizam-se experiências e sentimentos no discurso. As configurações de crianças e mulheres seguem esquemas de comportamento e valor, fazendo parte de um processo normalizador da infância, ou seja, de adequar os leitores a comportamentos entrevistos como aceitáveis pela sociedade a que pertenciam. Tanto em histórias aparentemente "realistas" quanto em contos de fada reescritos, predomina a inserção em um mundo de significados e valores que tem endereço certo. Personagens e leitores encontram-se, assim, unidos e espelhados — perfeito documento da inscrição ideológica das questões da época, em que o feminino deveria se subordinar ao masculino, e as crianças, reproduzir o adulto. Textos produzidos por mulheres, a serem consumidos por crianças, validam construções da realidade.

Bibliografia

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Era uma vez...* Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1917.

CHRYSANTHÈME. *Contos azuis.* Rio de Janeiro: Pongetti, 1936.

DOLORES, Carmen. *Lendas brasileiras.* Rio de Janeiro: Gomes Perera, 1914. 2.ed.

GLOVER, David & KAPLAN, Cora. *Genders.* London: Routledge, 2000.

LAJOLO, Marisa. Circulação e consumo do livro infantil brasileiro: um percurso marcado. REMATE DE MALES, 3. Campinas: IEL, jun. 1984.

SANDRONI, Laura C. A literatura infantil no Brasil de 1900 a 1910. In: COSTA, Luís A. Severo et al. *Brasil 1900-1910.* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980.

VIEIRA, Adelina Lopes & ALMEIDA, Júlia Lopes de . *Contos infantis*, em verso e prosa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, Paulo de Azevedo, 1927. 17ª ed.

ZILBERMAN, Regina. Começos da literatura para crianças no Brasil. In: .PAULINO, Graça. (org.) *O jogo do livro didático.* Belo Horizonte: Dimensão, 1997. p. 127-144.

A PALAVRA ECOA PELOS BECOS DA VIDA: CORA CORALINA, IMAGENS, CHEIROS E CORES NA RESISTÊNCIA SOCIAL À EXCLUSÃO

Suely Reis Pinheiro (UFF/Revista Hispanista)

Assim é Cora Coralina, repito: mulher extraordinária,
diamante goiano cintilando na solidão.
Carlos Drummond de Andrade

Em cena do Tribunal Celeste, do filme *O Auto da Compadecida* (ARRAES, 2000) da obra homônima de Ariano Suassuna, o diabo assim se manifesta diante da aparição de Nossa Senhora: *Lá vem a Compadecida, mulher em tudo se mete.* Seguramente, o diabo se alegraria ao ver o quadro que introduz o estudo de Michelle Perrot, *Mulheres Públicas* (PERROT, 1998), obra cujas reflexões serviram de alavanca para nosso trabalho. O quadro representativo da relação homem- mulher indicia que nem sempre a mulher teve voz e vez ao representar uma figura *desfocada e velada: poético símbolo da presença-ausência das mulheres no espaço público.* Quadro impressionista de Gustave Caillebotte, *Homme et femme sous un parapluie*, cujo inacabamento, segundo a autora, *aumenta o mistério da silhueta da mulher* (PERROT, 1998, p.7) e mostra bem a invisibilidade histórica da mulher.

De fato, o lugar da mulher no espaço público nem sempre foi uma conquista fácil. Incursionando, pois, no século XVII, encontramos uma grande forma de resistência à exclusão, quando mulheres notáveis francesas, Mme de Rambouillet, Mme de Sévigné, Mme de Lafayette e Mme de Scudéry subvertem a ordem, já há muito mantida, do conflito entre o público e o privado, e abrem seus famosos salões, como forma de reivindicação de independência e de igualdade de direitos, onde se podia viver uma vida literária.

Nem só de extravagância de costumes, de roupas exuberantes, de cabelos volumosos se forja a *préciosité.* Implica, ela num esforço consciente, um ato de vontade para sair do lugar comum onde outros habitam. Delicado e cheio de charme, o *esprit précieux* se limita pelo bom gosto e se concilia muitas vezes com o natural. Não se livrou do ridículo quando a afetação e o excesso penetram na sociedade preciosa. Mas foi salvo pelo esforço consciente, pela vontade de impor seus próprios sentimentos, seus próprios atos, sua própria linguagem.

Nos famosos salões as pessoas se divertiam em bailes e jogos onde as idéias e os sentimentos giravam em torno do tema principal, o amor ¾ cortês e platônico ¾ em lugar da sensualidade vulgar e da paixão cega, mas

tudo sem esquecer a coqueteria e a galanteria. Daí, o gosto pelas coisas do espírito, o que redundava não só nas cartas, nos sonetos galantes, nas conversas, mas também nos debates psicológicos, o que deu o verdadeiro tom da *préciosité* literária e moral, durante anos. Portanto, o prazer da reunião de espírito consistia no esforço em reproduzir o que tinham de melhor, fazendo com que a característica intelectual fosse passos de idéias e a função própria do homem fosse a conversação.

A partir de 1650 se multiplicam os salões – a *préciosité* propriamente dita –, quando neste momento a palavra perde o tom pejorativo, fazendo com que no século XVIII os salões ganhem aspecto mais político, onde as mulheres ocupam lugar importante como donas de casa informadas ouvintes, já que cabe aos homens o poder da palavra escrita. No século XIX, Mme de Staël, célebre por seu brilhante salão, como outros escritores, se opõe aos que pensam salvar a arte preservando as regras. Em suas obras há um protesto eloqüente em favor da mulher, vítima de opressão social, ideologia que reviverá nos tempos do Romantismo em *Corine*. Funda a crítica explicativa e histórica e argumenta em *Allemande*, quando o entusiasmo domina a alma alemã, que toda obra literária se explica por causas particulares, como a época e país, o regime, o sol, o clima.

Permeando quase todo o século XX, mas egressa do XIX, que já vinha moldando nossa modernidade, com mulheres muito presentes, abrindo salões, criando jornais, entrando em sociedades secretas, Cora Coralina, escritora goiana, se aventura nos salões da vida, garimpando contos, crônicas e poesia. Cora Coralina, a exemplo das preciosas francesas, sem o exercício da profissão, escreve por prazer e alcança o tom da sua própria p*réciosité* literária, no que se refere à singularidade do que, um dia, bem longe, foi o *esprit précieux*.

Cora se permite intuir as influências que, parece, haver recebido da tradição das famosas francesas, sobretudo quando se compreende Cora como uma poeta que está inserida no movimento de tentativa resistência social à exclusão.

Segundo a pesquisadora, Marlene Gomes de Vellasco (VELLASCO, 1999, p. 31), os primeiros "escritinhos" de Cora Coralina foram publicados no Suplemento do Jornal Paiz, do Rio de Janeiro, ao lado de colaboradores como Carlos de Laef, Artur de Azevedo, Júlia Lopes de Almeida, Carmem Dolores.

Hoje sua obra mesclada de histórias, poemas, contos, causos se apresenta nas seguintes publicações: *Meu Livro de Cordel, Vintém de Cobre, Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais, Estórias da Casa Velha da Ponte, O Tesouro da*

Casa Velha, Villa Boa de Goyaz. Edições infantis: A Moeda de Ouro que um Pato Engoliu, O Prato Azul Pombinho, Os Meninos Verdes.

Embora a coerção pesasse como mais força sobre as mulheres da sociedade e os gestos obedecessem a códigos de urbanidade que sempre ditam o que uma mulher decente deve evitar fazer, Cora se torna uma mulher pública. Seu trabalho a empurra para fora de casa. Ousada, deixa para trás preconceitos sociais, correndo atrás de sua cidadania na política e na sociedade. Torna-se jornalista, enfermeira durante a Revolução Constitucionalista de 1932. Costura bonés, uniformes e aventais. Criou manifesto em favor da formação de um partido feminino e subiu em palanques. Ao enviuvar vende livros, monta pensão, sítio e comércio. Nas palavras carinhosas de sua neta Ana Maria Tahan,

> Entre móveis antigos e sob o calor do velho fogão de lenha, Cora escreveu,escreveu,escreveu. Aprendeu a datilografar e aos 70 anos publicou seu primeiro livro, opiniões fluíam ao ritmo entoado por Cora, mestre na arte de declamar e interpretar, capaz de confundir desavisados sobre a realidade, o que era fantasia.
>
> *Aos 15 anos virou Cora, pseudônimo para disfarçar* a escritora. Coralina ainda demorou algum tempo (TAHAN, 2002).

Voltando ao século XIX, Michelle Perrot, em seu estudo, fala sobre o prazer da leitura tolerado ou furtivo, único jeito das mulheres se apropriarem do mundo, do universo exótico das viagens e do universo erótico dos corações, já que *a leitura foi para as mulheres da burguesia, muitas vezes obrigadas a ficar em casa, uma ocupação, uma evasão, um acesso ao sonho, à história e ao mundo* (PERROTT, 1998, p.32).

Por sua vez, Ivia Alves, em seu artigo *Amor e Submissão: Formas de Resistência da Literatura de Autoria Feminina?* (ALVES, 1999, p. 107), afirma que na produção das mulheres entre 1870 a 1910, período correspondente à repressão dos sentimentos da era vitoriana, permite-se detectar como as escritoras do século XIX investiram contra esses impedimentos acompanhando suas produções líricas. Aí se inicia a transição do espaço doméstico para o publico, quando as escritoras em plena ascensão da burguesia, na transição da sociedade rural para urbana, começam a publicar seus escritos.

Sentiram essas escritoras a exclusão da mulher do espaço público quando começaram a receber a Censura da critica literária especialmente exercida pelo homem, senhor do privado, mais o crivo da sociedade da época (ALVES, 1999, p. 108),

No começo do século XX, em pleno processo da desestruturação própria do Modernismo Brasileiro, surge, no cenário literário, a voz inova-

dora da poeta Cora Coralina. Sem sair do espaço privado, reservado somente às mulheres, avança para o espaço público, antes reservado aos homens, liberando-se não só das amarras literárias do século anterior, mas fazendo da conquista da palavra escrita importante capital cultural na luta de resistência social à exclusão. Reivindica, da mesma maneira, total liberdade e rejeita os padrões acadêmicos e tradicionalistas. Neste caminho, Cora Coralina resgata a complexidade existencial da mulher brasileira para celebrar, através de um discurso aparentemente simples, o viver de todas elas no sensível poema *Todas as Vidas*:

Vive dentro de mim a lavadeira do Rio Vermelho.
Seu cheiro gostoso de água e sabão.
Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos.
Vive dentro de mim
a mulher roceira
- Enxerto da terra,
Vive dentro de mim
a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada
tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fado.
Todas as vidas dentro de mim (CORALINA, 1990, p. 45).

Indagada sobre sua preferência na leitura, respondia na Revista Cristã, em 1983: *Todo poeta é meu preferido. Gosto dos poetas de 22. Mas para mim o fundamental é a poesia que busque inspiração na realidade. Não suporto os poetas do imaginário que fazem sua arte do caracol das palavras* (VELLASCO, 1999, p.31). E sobre o Movimento de 22 e sua própria definição de poesia, foi categórica:

> Eu só me libertei da dificuldade poética depois do modernismo de 22, mas não acompanhei o movimento – me achei dentro daquela mudança. Em primeiro lugar, poesia é invenção, porque só o gênio cria. Hoje nós temos que achar a poesia na realidade da vida e a vida toda é poesia *(VELLASCO, 1999, p.31).*

Nesta época, o espaço doméstico torna-se próprio ao trabalho, o lar escritório passa a território da escrita – é verdade que ainda não para as classes subalternas (LOBO, 1999, p.41). Cora não fugindo do espaço doméstico e da vida familiar, ou seja, do privado, se lança para o espaço publico seu viver privado usando das estratégias para burlar os impedimentos, nos passos de uma atitude bem picaresca.

A solidariedade da vida e sua representação são celebradas, ao mesmo tempo em que a autora Cora Coralina desarticula a linguagem, na construção de uma poesia sem malabarismos e invencionices gramaticais, resgate simples do seu viver, como se dá a ler em *Cora Coralina, Quem é você?*

> *Sendo eu mais doméstica do*
> *que intelectual,*
> *não escrevo jamais de forma*
> *consciente e raciocinada, e sim*
> impelida por um impulso incontrolável (CORALINA, 2001, p. 83).

Para Ivia Alves, ultrapassar as fronteiras do espaço doméstico obrigou a mulher a ter consciência de sua condição e a buscar suas estratégias para burlar ou ampliar seu espaço de atuação (ALVES, 1999, p.107). Afinal, nas sociedades que pensam o político, os homens têm o seu santuário referendado pelo público e pelo político, as mulheres têm a casa referendada pelo privado e pelo coração (PERROT, 1998, p. 10).

Não em total semelhança com as preciosas francesas que se utilizam de um estilo, muitas vezes exagerado pelo preciosismo da época, Cora em processo paródico, dialoga com essas mulheres e suas obras se organizam a partir da *préciosité*, na preocupação da linguagem. Resulta, então, que a aproximação de Cora com as preciosas é possível, quando se observam os seguintes elementos apontados por Castex e Surer: amam o prazer da literatura e escrevem de bom grado, desdenham a língua comum e inventam uma expressão inventada por elas, usam um jargão particular, preciosidade da língua que se traduz por exageração, perífrases, pensamentos, antíteses, metáforas, se desembaraçam dos termos pedantes, imprimem uma direção à literatura francesa, encorajando os escritores a compor com finesse obras psicológicas e orientadas em direção ao idealismo e abusam de romance, cartas e poesia (CAXTEX, 1947, p.15).

De fato, Cora enriquece sua escrita feminina com veios sociológicos, filosóficos, históricos e irmana feições rememorativas, familiares, folclóricas, tradicionais que se unem em total bailado polifônico do seu dizer poético e popular. Cartas, poemas, Fala da lembrança da Cidade Natal, do Rio Vermelho, do Velho Sobrado, dos Becos de Goiás. Exalta o Vintém

do Cobre, faz uma Oração do Milho, uma ode às Muletas, dedica poemas às Lavadeiras, à Enxada, ao Presidiário, ao Menor Abandonado, à Boiada, a Anhangüera, a Pablo Neruda. Sébastien Joachim em importante artigo assevera mais a esse respeito:

> *Dedicatórias, agradecimentos e homenagens. Mais eloqüente testemunho são aqueles poemas que se colocam numa tripla tradição, nitidamente identificável: a mais antiga da imortalização da poesia (Meu epitáfio), a mais moderna e prometeica de uma vocação sui generis de luta e de resistência (Parte biográfica, das Pedras, ao leitor, Ressalva, Parte biográfica e Ao Leitor) – consciência de sua função de cidadã, de sentinela em prol de uma comunidade, traço erudito de Cora* (JOACHIM, 1999, p 13).

Exemplificamos com Ressalva:

Este livro foi escrito
por uma mulher
que na tarde da Vida
recria e poetiza sua própria
Vida.

Este livro
foi escrito por uma mulher
que fez a escalada da
Montanha da Vida
removendo pedras
e plantando flores.

Este livro:
Versos... Não
Poesia... Não.
um modo diferente de contar velhas estórias (CORALINA, 1990, p.41).

Neste caminho, Cora Coralina resgata a complexidade existencial da mulher goiana e brasileira para contar, através de um discurso aparentemente simples, o viver de todas elas no sensível poema *Todas as Vidas*:

Vive dentro de mim a lavadeira do Rio Vermelho.
Seu cheiro gostoso de água e sabão.
Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária

Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos.
Vive dentro de mim
a mulher roceira
- Enxerto da terra,
Vive dentro de mim
a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada
tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fado.
Todas as vidas dentro de mim (CORALINA, 1990, p. 45).

Presas ao campo restrito do espaço doméstico, a uma temática relacionada com a amizade, à criança, sem poder escrever sobre os grandes espaços públicos, as novas escritoras se restringiam à natureza domesticada de seus jardins, local eleito para expressar suas vivências, escrevendo sobre flores, pássaros, borboletas e árvores. Com a chegada do novo século, as poetas passaram a utilizar-se desses mesmos elementos restritos, mas de uma maneira simbólica e não mais referencial (ALVES, 1999, p.114).

Assim fez Cora, velada ou sutilmente, vai penetrando nas fronteiras censuradas para a mulher, sai do espaço referencial do jardim e da casa e vai para o espaço simbólico do pasto, do campo. Cora soube ousar, com sua expressão vigorosa e referencial, ao trocar os termos delicados *rosas, miosótis, violetas,* típicos das mulheres do XIX (ALVES, 1999, p. 111), por pau-ferro, pau-brasil, aroeira, cedro, campo semântico bem significativo de nossa brasilidade. Ou ainda, por termos representativos da terra – cheiros de boi, de pasto, curral, esterco, mijado. E mais, no meio dessa mistura do simbólico e do referencial Cora se arvora na função conativa da linguagem para marcar sua influente voz, o que pode ser observado no título invocativo do poema *Evém Boiada,* cujo despertar sinestésico anuncia um texto cheio de cores, cheiros, e imagens, retrato de nosso interior goiano e brasileiro:

Eu vi
o cheiro do boi.
Eu vi
cheiro de pasto
maduro, crestado, amarelado.

Eu vi chuva mansa chovendo

chuva fina caindo
Capim nascendo, gramando, repolhando.

Eu vi
lameiro de mangueira, repisado.
Cheiro de currais,
estercado, mijado.
Cheiro de saúde,
fecundo, estimulante (CORALINA, 1990, p. 137).

Já falamos do texto intuitivo de Cora, ao compará-la às preciosas, com relação à resistência social. Mas a memória nos traz de volta, e nos é quase impossível deixar de notar que a poeta segue a direção de sensações indicada pelo poeta francês, Charles Baudelaire, em seu poema *Correspondance,* onde se lê: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* (MICHARD, 1955, p. 431). Cora, doutora apenas dos becos de Goiás, será uma sensitiva ou sua leitura abrange a leitura dos poetas franceses? O que nos lembra outro grande poeta simbolista francês, Rimbaud, e seu alfabeto de cores, sistema de correspondência entre sons e cores, que segue o livre curso das associações, através dos caminhos das sinestesias, em seu emblemático poema *Les voyeles: A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,* (MICHARD, 1955, p. 521). Observações primeiras que merecem um estudo mais aprofundado, o que se fará no tempo certo.

Cora, estilisticamente transgressiva, de maneira astuta e inventiva se vale da exageração da linguagem para desconstruir o discurso arraigado ao das mulheres do século XIX.

Abandona, ela, o verde-amarelismo político da época e se lança em busca da sensualidade matizada e acobreada dos tons da terra. E para tal abusa do emprego de frases nominais nas quais não só o substantivo se embeleza e se adorna com adjetivos, como também toda a estrutura frasal se enriquece com repetições anafóricas, reticências e enumerações:

Cabelos verdes. Cabelos brancos.
Vermelho-amarelo-roxo, requeimado...
E o pólen dos pendões fertilizando...
Uma fragrância quente, sexual
invade num espasmo o milharal.

Tons maduros de amarelo.
Tudo se volta para a terra-mãe.
O tronco seco é um suporte, agora,
onde o feijão verde trança, enrama, enflora (CORALINA, 1990,

p. 172).

Orquestrada pela oralidade, pode-se então afirmar que a sua obra se organiza em torno de um discurso semântico que se expande na pluralidade das enumerações recheadas de som, de cor, de cheiro, de paladar. E a fala coloquial ¾ descontraída e brasileira ¾ participa da desordem engendradora e Cora Coralina sai em busca da identidade reconstituída no mundo do campo que se contrapõe ao mundo da cidade:

A gleba me transfigura, sou semente sou pedra.
Sou cigarra cantadeira.... sou formiga incansável...
Eu sou o velho paiol e a velha tulha roceira.
Eu sou a terra milenária, eu venho de milênios.
Eu sou a mulher mais antiga do mundo, plantada e fecundada
no ventre escuro da terra (CORALINA, 1987, p. 110).

Clarissa Pinkola Estés, em sua instigadora *obra Mulheres que correm com lobos, mitos e história do arquétipo da mulher selvagem,* afirma que os lobos e as mulheres saudáveis têm certas características psíquicas em comum. A poeta Cora Coralina encarna o arquétipo da Mulher Selvagem que juntamente com a fauna silvestre são espécies em risco de extinção, já que durante alguns milênios suas terras espirituais foram saqueadas ou queimadas, com seus refúgios destruídos e seus ciclos naturais transformados à força em ritmos artificiais para agradar aos outros. Foram alvo daqueles que preferiam arrasar as matas virgens, bem como os arredores selvagens da psique, erradicando o que fosse instintivo, sem deixar que dele restasse nenhum sinal. A atividade predatória contra os lobos e contra as mulheres é de uma semelhança surpreendente. Foi, deste modo, que no estudo do lobo que o conceito arquétipo Mulher Selvagem se concretizou.

Pode-se, pois, afirmar que a poesia brasileira, que no século passado transita na conformidade mística e religiosa do parnasianismo e do simbolismo, revela, agora, a rebeldia de uma nova poeta, que aos 76 anos publica seu primeiro livro. E, na reconstrução da memória nacional instaura-se o orgiasmo da linguagem com plena autonomia de expressão, libertando-se do discurso dos modelos clássicos na renovação e na utilização de arcaísmos e velhos refrães:

No tempo dos adágios que os velhos
sentenciavam
enfáticos e solenes:
"¾ Quem nasce pra derréis não chega a vintém."

"Vintém poupado, vintém ganhado"
"Na pataca da miséria o diabo tem sempre um vintém."

estrutura lingüística onde toda a sensualidade do poema é um congraçamento de erotismo telúrico, simbolicamente representado pela força cognitiva dos signos *milho/flor/pendões:*

As bandeiras altaneiras
vão-se abrindo em formação.
Pendões ao vento.
Extravasão da libido vegetal.
Procissão fálica, pagã.
Um sentido genésico domina o milharal.
Flor masculina erótica, libidinosa,
polinizando, fecundando
a florada adolescente das bonecas.
Boneca de milho, vestida de palha (CORALINA, 1990, p.171).

Com Cora Coralina permite-se ler um Goiás, um Brasil, em contínua transformação. Em Cora Ana Coralina, enquanto a sensualidade e a orgia se inovam na astuciosa verbalidade do contar da poeta, pontifica-se o arrebatamento que as linhas deste contar entrelaçam o leitor, sujeitando-o à transmigração de um orgiasmo aleatório, com uma voluptuosidade "genésica vegetal", sob os auspícios de Dioniso, o deus do desenvolvimento vital, da vegetação exuberante, do crescimento ordenado e fecundo:

A boneca fecundada vira espiga.
Amortece a grande exaltação.
Já não importam as verdes cabeleiras rebeladas.
A espiga cheia salta da haste.
O pendão fálico vira ressecado, esmorecido,
no sagrado rito da fecundação (CORALINA, 1990, p.172).

Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, nascida na cidade de Goiás em 1889, morre aos 96 anos, em 1985, depois de haver deixado ao mundo quatro filhos, muitas receitas de doces, muitos prêmios, condecorações, quinze netos, *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, vinte e nove bisnetos, receita de bolos, *O Tesouro da Casa Velha*, muitos quitutes, as muletas, os tachos, *Vintém de Cobre*, a carta de Drummond, o título de Doutor Honoris Causa.

O timbre seguro de sua voz, apaixonado, vibrante, incisivo, não condiz com sua frágil figura envelhecida, apoiada em muletas. No entusiasmo de seus 80 e muitos, assim quem a viu e ouviu por primeira vez, em entrevista reservou a emoção para a visita de sua casa museu, ao lado do emblemático rio Vermelho, e sentir a energia que emana de seus humildes pertences, acomodados em angustiados cômodos, mas cheios de vivas lem-

branças daquela mulher cuja frágil figura não condizia com sua força interior.

Quem sabe se, durante algum tempo, Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas pensou estar destinada àquela visão do quadro, desfocada e sem vida, do qual falamos no início de nosso trabalho. Não foi à-toa que ela escreveu os seguintes versos desiludidos:

> *E eu parti em busca do meu destino.*
> *Ninguém me estendeu a mão.*
> *Ninguém me ajudou e todos me jogaram pedras.*
>
> *Despojada. Apedrejada.*
> *Sozinha e perdida nos caminhos da vida* (CORALINA, 1987, p.84).

Contudo, ela soube desobedecer a códigos de urbanidade que costumam ditar o que uma mulher decente deve evitar fazer. Na época em que a coerção pesava com mais força sobre as mulheres da sociedade, Cora, sem se importar com os limites impostos pela sociedade, parte em busca do seu destino ao acompanhar um homem, separado, com filhos, encontrado, durante uma tertúlia literária, aos 20 anos de idade, seu marido Cantídio Tolentino de Figueiredo Bretas.

Com Cora Coralina se permite ler um Brasil com total autonomia de expressão, através de sua poesia histórica e testamental. Burlando os becos da vida, a autora, em meio a tachos e filhos, investe no desejo de se livrar da discriminação sócio-cultural contando, com seu discurso feminino e sinestésico, pleno de cor, de cheiro e de imagem da terra natal, fatos da brasilidade cotidiana.

Para Marlene Gomes, Cora Coralina fez uma obra verdadeiramente nacional, tanto na temática como na linguagem já que

> sua obra não conta apenas o que lhe aconteceu em outros tempos, mas também o processo pelo qual o seu passado se transformou em seu presente, construindo seu próprio tempo nas injunções da existência, permitindo ao leitor compartilhar de uma maneira ou de outra, no exercício de sua própria experiência dos objetos cortantes, e a tensão em que ela se mantém é a do próprio pensamento que se vigia contra os riscos da embotadura (VELLASCO, 1999, p.32).

Cora Coralina fez parte do grupo de mulheres que se bateram contra a postura hegemônica masculina e contra os limites impostos pelo machismo. Como elas, criou estratégias femininas para gerar possibilidades de resistência social à exclusão e fazer mudar a História. Como as francesas, Cora percebeu sua exclusão do espaço público, e explicitou em suas obras seu

papel social, onde são planteados problemas de práticas institucionais e da situação da mulher na sociedade, de ontem e de hoje.

Considerada poeta menor, veio Drummond em defesa desta mulher polêmica, em crônica datada de 1980 para defini-la como ¾ *Mulher sertaneja, livre, turbulenta, cultivadamente rude. Inserida na gleba. Mulher terra.* E continua: *Cora Coralina: gosto muito deste nome, que me invoca, me bouleversa, me hipnotisa, como no verso de Bandeira* (DRUMMOND, 1980).

Ao encerrar, resta uma consideração final: as mulheres sempre excluídas do espaço público estão onipresentes não só na monumentalidade urbana, mas também nas alegorias estatutárias femininas ¾ Marianne, Santa Virgem da liberdade na tradição popular francesa, Germânia, a loura vinda das florestas da Alemanha, a Estátua da Liberdade, a Estátua da Justiça e outras mais. Será este realmente o único lugar da mulher no espaço público?

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Ivia. Amor e Submissão: Formas de Resistência da Literatura de Autoria Feminina? *In: Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Organizadora: Cristina Ramalho. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida*. São Paulo: Globo Filmes, 2000.

CASTEX, P. & SURER, P. Manuel des Études Littéraires Françaises XIXe Siècle. Paris: Hachette, 1950.

CASTEX, P. & SURER, P. Manuel des Études Littéraires Françaises XVIIe Siècle. Paris: Hachette, 1947.

CORALINA, Cora. *Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. Rio de Janeiro: Globo Editora, 1990.

_____. *O Tesouro da Casa Grande*. Rio de Janeiro: Globo Editora, 1991.

_____. *Vintém de Cobre; meias confissões de Aninha*. Goiânia: Editora da Universidade de Goiânia, 1987.

_____. Meu Livro de Cordel. São Paulo: Global, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955.

JOACHIM, Sébastien. Universalidade da Região em Cora Coralina. *In: Vintém de Cobre*. Revista, Ano I, N.1. Goiás: Casa de Cora publicações, 1999.

LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. XIX Siècle – Les Grands Auteurs Français du Programme. Paris: Bordas, 1955.

_____ XVII Siècle – Les Grands Auteurs Français du Programme. Paris: Bordas, 1959.

LANSON, G. *Histoire de la Literature Française.* Paris: Librairie Hachette, 1951.

LOBO, Luiza. A Dimensão Histórica do Feminismo Atual. *In*: *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Organizadora: Cristina Ramalho. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*.Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. *Mulheres que Correm com Lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TAHAN, Ana Maria. Aventureira e Libertária. *In*: *Idéias,* Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 12 /01/2002.

VELLASCO, Marlene Gomes de. Histórias de Mulher. *In: Vintém de Cobre.* Revista, Ano I, N.1. Goiás: Casa de Cora publicações, 1999.

VINTÉM DE COBRE. Revista, Ano I, N.1. Goiás: Casa de Cora publicações, 1999.

RESUMOS DOS TRABALHOS A SEREM APRESENTADOS NO GT

LITERATURA E MEMÓRIA: RESGATE DAS ESCRITORAS PARAIBANAS DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Ana Maria Coutinho Bernardo (UFPB)

Esta pesquisa tem por objetivo trazer ao público contemporâneo as escritoras que foram ***esquecidas*** na historiografia literária paraibana. O trabalho está dividido em duas partes: na primeira, faremos uma apresentação das biografias de algumas mulheres, mostrando a presença e participação feminina na literatura paraibana; na segunda, analisamos à luz da categoria de Gênero a produção literária de duas escritoras da década de vinte do século passado. Na luta das mulheres em prol da cidadania e feminismo, a Imprensa desempenha um papel capital, enquanto único espaço de expressão possível. Tomando como fonte o que elas escreviam na imprensa local, sobretudo nos jornais A União, O Educador e a Revista Era Nova, que aborda a década de vinte como uma época marcada pela transitoriedade, pelo conflito entre o tradicional e o moderno, que então se evidencia principalmente nas discussões sobre as mudanças nas condutas femininas, a medida em que as mulheres ocupam mais intensamente espaços públicos, sendo freqüentemente nomeadas como signos de ameaça a ordem social. Numa perspectiva interdisciplinar, esse estudo se propõe a fazer uma articulação entre Literatura e a História da Paraíba, resgatando, juntamente com a produção literária dessas escritoras, a sua participação na vida social e política. Certamente não é por acaso que as primeiras mulheres escritoras paraibanas são também as primeiras professoras, contribuindo significativamente para a História da Educação da Paraíba.

RAZÃO ILUMINADA E DESEJOS OBSCUROS: *THE PRINCESS DE CLÈVES, LOVE IN EXCESS E A SICILIAN ROMANCE*

Conceição Monteiro (UFF)

Este ensaio pretende demonstrar que a narrativa gótica é marcada por nostalgia pelo passado perdido do amor cortês, constituindo pois uma forma de ficção narrativa que estruturalmente retoma a tradição do romance cortês. Observa-se, entretanto, que, mesmo com aparentes contradições, a narrativa gótica se utiliza de elementos que fugiam das normas literárias impostas na época, em favor de uma criação imaginativa, mas que

tinha como base a turbulência política e social da Grã-Bretanha sua contemporânea, ainda que as ações dos romances se apresentassem geograficamente deslocadas daquele contexto, situadàs que eram em países como a Espanha e a Itália. Esse poder de combinação faz do gótico um gênero contraditório e ambivalente, donde ter sido discutido como uma forma híbrida de romance cortês e romance moderno.

A partir dessa reflexão, os romances *The Princess de Clèves* (1678), de Madame de Lafayette, *Love in excess* (1719-1720), de Eliza Haywood, e *A Sicilian romance* (1790), de Ann Radcliffe, serão analisados, mostrando como essas escritoras oferecem alegorias políticas do seu presente, ao mesmo tempo que expressavam a consciência de que os seres humanos individuais são tanto sujeitos quanto parte de estruturas e arranjos sociais sobre os quais têm pouco controle.

HENRIQUETA E DRUMMOND: A CORRESPONDÊNCIA DO AFETO (1938 – 1983

Constância Lima Duarte (UFMG)

Ter acesso à correspondência trocada por escritores do quilate de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa, quando comemoramos seus centenários de nascimento, reveste-se de um significado especial. Significa, por exemplo, a oportunidade de conhecê-los um pouco mais, assim como de vislumbrar as particularidades da amizade que os unia, feita de carinho, confiança e respeito intelectual. Á medida que as cartas se tornam freqüentes, elas deixam transparecer uma valiosa dimensão confessional e revelam inúmeros pormenores biográficos, em tom coloquial e íntimo.

Pretendo apresentar, neste momento, uma reflexão acerca das vinte e sete cartas assinadas por Carlos Drummond, e das trinta e quatro cartas de Henriqueta Lisboa, perfazendo quarenta e cinco anos de convívio literário entre os dois poetas.

O CORPO ERÓTICO, EM BOLAÑOS e SOUZA

Eliane T. A. Campello (FURG)

O corpo erótico, tema da produção poética de muitas escritoras contemporâneas, tem se mostrado um espaço favorável para o desenvolvimento de um discurso estratégico de resistência e de combate, por instaurar uma visão feminista que propõe a subversão de relações entre amor e submissão e desejo, prazer e poder. Audre Lorde, Susan Bordo e Teresa de Lauretis, entre outras teóricas, defendem tal perspectiva. Em *El Libro de Maat* (2002), Aimée Bolaños (poeta cubana, radicada no Brasil) reúne um

conjunto de poemas sob o título "Francesca", caracterizado pelo tema do erotismo. Do mesmo modo, em *A delicadeza dos amores* (2001), Raquel Souza (poeta brasileira), em dois segmentos de seu livro – "espelho" e "o reverso do espelho ou da diferença" – constrói o jogo erótico do corpo. Poemas selecionados dessas duas obras apontam para distintas facetas do tema, que vão desde a ausência do corpo à materialização amorosa tanto entre mulheres, quanto heterossexual. As duas poetas buscam, por meio de imagens genuínas do corpo erótico no feminino, a constituição de um eu-lírico criativo.

A MULHER NA LÍNGUA DO POVO: 20 ANOS DEPOIS

Eliane Vasconcellos (FCRB)

Por meio de uma pesquisa de campo realizada na cidade do Rio de Janeiro do final dos anos 70, verificamos que o léxico da Língua Portuguesa no Brasil está impregnado de distinções sexuais. Os dados colhidos parecem-nos suficientes para evidenciar a hipótese central ou seja, que o léxico e a estrutura da língua reflete a posição de quem é, na sociedade brasileira, o sexo fraco, o segundo sexo. Analisamos a posição da mulher em face do casamento e da viuvez, as suas funções orgânicas, o seu campo profissional e as manifestações da situação do sexo feminino dentro das estruturas gramaticais. Examinamos ainda o estereótipo da mulher-objeto, a moral imposta a ela pelo duplo valor social e sexual e a suposta superioridade masculina. Hoje, passados vinte anos da publicação de A Mulher na Língua do Povo, escolhemos alguns dos itens abordados no livro para ver como eles se configuram atualmente.

FICÇÃO, GÊNERO E PERFORMANCE EN ESCRITORAS LATINO-AMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Graciela Ravetti (UFMG)

Interessa-me encontrar o ponto performático da escrita de ficção em certas escritoras, em certos estilos que se implicam em cruzamentos sem vetores predeterminados do pessoal e o público, o autobiográfico e o puramente ficcional, o próprio de cada um e o de todos; linguagens que convocam outras linguagens, outros tipos de imagens: visuais, auditivas, sensoriais. Esse lado performático tem uma forte conotação que poderia denominar-se «resistência pela narração» ou pela escrita em geral. Esta nuance tem a ver com o corpo da escrita como lugar sagrado já que permite (a escrita) uma espetacularização do eu em função de performance, de algo que é muito mais fácil de entender como público ou comunitário. Mas, mais difícil de aceitar pelo que comporta de perturbação social e de transmnissão da memória silenciada.

Esse ponto performático mancha os textos, os depura e os sustenta na leitura que assegura certos pactos de entendimento (ou de cumplicidade) com as figuras de leitura que ocasionam. Textos que trazem à consciência da leitura escritores que se observam a si mesmos quando escrevem, que se projetam nesse mesmo ato no futuro, no salto incompleto e interminável ao incógnito. Outros que balbuciam memórias pessoais, semi perdidas no aluvião narrativo, como uma espécie de memória das ficções do século, ou de outras épocas mais remotas no passado ou no futuro e, quase sempre, sendo uma espécie de fusíveis por onde se inflamam os sofrimentos comunitários, o coberto e tampado pelas censuras de diferentes tipos e pela sujeição das sociedades à conceitualização epistemológica, arredondada pela modernização, na que se objetiviza o ser humano com o simples y acabado desígnio de domínio tanto a ser exercido sobre os sujeitos como sobre a natureza. Ficciones de una raza, de una sexualidad, de una disonancia.

UMA QUESTÃO CONFLITANTE: A CATEGORIA DO ESTÉTICO NA PRODUÇÃO DE AUTORIA FEMININA

Ivia Alves (UFBA/NEIM/CNPq)

Diante da diluição de fronteiras, diante do questionamento das taxionomias e das categorias eleitas para a constituição do paradigma da alta literatura na modernidade, - resultando na dicotomia e hierarquização do cotidiano e atemporal, local e universal, etc –, existe um nó no estudo crítico da produção literária escrita por mulheres. Ainda insistimos em avaliá-la pelas categorias estéticas definidas pela modernidade, embora se discuta a legitimidade do cânone. Esta comunicação indaga se estamos incapacitadas de construir outras categorias, ou desejamos inserir as escritoras no cânone ocidental, apesar disso não ficar explícito nos discursos críticos. Esta é uma das tensas questões que se apresenta neste momento de resgate e análise desta produção.

ECOFEMINISMO E LITERATURA: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE UM PROJETO DE PESQUISA

Izabel Brandão (UFAL)

O objetivo do trabalho é discutir aspectos teóricos das diversas correntes da abordagem ecofeminista à literatura e relacioná-los à construção de um projeto de pesquisa na linha de Teorias e Críticas, do GT, envolvendo a literatura (prosa e poesia) em inglês produzida pela escritora e poeta guianesa Grace Nichols.

(IN)SANIDADE EM *ALIAS GRACE*

Leila Assumpção Harris (UERJ)
Lilian Nascimento Pinho (Bolsista I.C/ UERJ)

Em seu romance *Alias Grace* (1996), Margaret Atwood ficcionaliza eventos relacionados à prisão, à condenação e ao eventual perdão de Grace Marks, adolescente canadense que ficou conhecida na década de 1840 pelo seu envolvimento num caso de duplo homicídio. Apagando as fronteiras entre gêneros literários, misturando fatos e ficção, desconstruindo noções sobre sanidade e insanidade, Atwood cria uma narrativa pós-moderna. A partir de arquivos médicos, poemas, notícias de jornal, informação biográfica e representação ficcional, surge Grace, a protagonista com identidades múltiplas e fragmentadas. Atriz, mentirosa, oportunista, insana são alguns dos epítetos empregados, mas nunca confirmados em relação a ela.

Em *Female Malady*, Elaine Showalter discute "a existência de uma aliança fundamental entre 'mulher'e 'loucura' ". O propósito deste trabalho é questionar esta aliança, focalizando o *locus* do romance, especialmente as teorias sobre insanidade então em voga e a popularidade dos hospícios, que de acordo com Foucault, visavam manter "o poder disciplinar".

FAMÍLIA E GÊNERO NAS PRODUÇÕES DE SONIA COUTINHO E HELENA PARENTE CUNHA: ALGUMAS REFLEXÕES

Lúcia Leiro (UNEB/NEIM)

Proponho-me neste encontro analisar algumas narrativas das escritoras Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha, enfocando, basicamente, a discussão de gênero através da temática família. As reflexões tendem a salientar aspectos fundamentais para este estudo, a saber: a organização familiar burguesa – o que nos levará inevitavelmente ao século XIX, quando se enrijece o modelo das relações de gênero da sociedade burguesa -, os mecanismos de ajustes dos papéis sociais masculinos e femininos fomentado por e para esta sociedade, as tensões e ambivalências provocadas por este pretenso ajuste e, finalmente, as tentativas de ruptura da mulher burguesa e as implicações sociais e políticas de suas 'escolhas' como abertura para outros arranjos e inserção sociais.

ESCRITA E MILITÂNCIA: A ESCRITORA NEGRA E O MOVIMENTO NEGRO BRASILEIRO

Maria Consuelo Cunha Campos (UERJ)

Através de um breve percurso histórico da participação feminina no movimento negro brasileiro,desde os quilombos até as ONGs, este traba-

lho centra-se na escrita literária e autobiográfica feminina afrobrasileira em sua articulação com a questão da literatura negra e a luta anti-racismo.

JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E O UNIVERSO FEMININO, CARIOCA E BURGUÊS EM *O LIVRO DAS NOIVAS*

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPb)

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) escritora carioca de comprovada produção literária, está entre os nomes femininos mais expressivos e profícuos da literatura brasileira do século XIX. Seus livros tratam, particularmente, do universo e do lugar do feminino na sociedade carioca burguesa de então e vêm sendo reeditados através de uma política nacional, capitaneada por mulheres acadêmicas, que nesse movimento tentam recuperar e reescrever uma parte significativa da história, da cultura e da memória da mulher brasileira, que tem sido esquecida pelos críticos, intelectuais e pelas antologias da literatura brasileira. Nossa leitura pretende dar visibilidade e credibilidade a esse mundo feminino relegado ao segundo plano, ao lugar destinado ao segundo sexo.

UMA ARGONAUTA PALMILHA OS SERTÕES DE GOIÁS

Norma Telles (PUC-SP)

A estreita relação entre experiência vivida e escritura vem embutida, a partir do século XII, na palavra *voiage* que designa tanto o deslocamento no espaço quanto o seu relato. No século XIX, muitos escritores, além de botânicos e naturalistas, relatam sua perspectiva singular sobre o mundo. No entanto, são poucas as mulheres que nos deixaram seus relatos de viagem. Mas eles existem, como os da entomologista e pintora Maria Sybilla Merian que viveu dois anos no Suriname a partir de 1701; o da Baronesa de Langsdorf sobre sua estada no Brasil; o de Alexandra Davi-Néel sobre sua viagem ao Tibé ou a escritora Julia Lopes de Almeida narrando seu jornadear pelo país. A presente comunicação focaliza a *voiage,* isto é, as deambulações e o relato, de Leolinda Daltro que entre 1896 e 1900 palmilhou o território brasileiro, de S.Paulo à região do rio Araguaia, movida por um projeto de educação leiga para os autóctones. O relato, portanto, além dos elementos auto biográficos, traz à tona muitas pistas sobre o debate da época em torno das questões de etnia, classe e gênero.

O REFÚGIO DA ARTE

Rosana Cássia Kamita (UFSC)

Ao longo da História muitas mulheres têm sofrido com a opressão social e muitas vezes com a violência, física ou psicológica. A arte se cons-

titui em uma das alternativas para externar o sofrimento e sublimar a dor. Duas mulheres foram escolhidas para exemplificar a sublimação pela arte: a pintora italiana Artemísia Gentileschi (1593-1652 ?) e a poetisa brasileira Júlia da Costa (1844-1911).

SUJEITOS FEMININOS EM DESLOCAMENTOS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA

Sandra Regina Goulart Almeida (UFMG)

Este trabalho analisa duas obras de escritoras de língua inglesa, Michele Cliff e Jamaica Kincaid, que exploram imagens de deslocamentos dos sujeitos femininos que atuam como fronteira de transferências culturais diversas. Apesar de serem de origem caribenha (Michele Cliff nasceu na Jamaica e Jamaica Kincaid em Antigua), essas escritoras fazem parte de um número expressivo de escritoras contemporâneas de língua inglesa que emigraram para os Estados Unidos em busca de uma vida melhor. Em *No Telephone to Heaven* e *Lucy,* Cliff e Kincaid, respectivamente, constróem protagonistas que se encontram em constante deslocamentos geográficos e culturais. Spivak, em "Diasporas Old and New" (1996), argumenta que a condição atual dos sujeitos diaspóricos está intimamente ligada ao que ela vê como a crescente falência da sociedade civil em nações em desenvolvimento. Dentro desse contexto, a mulher enquanto sujeito diaspórico ocupa um lugar inquietante e altamente problemático. Segundo ela, essa nova diáspora da contemporaneidade apresenta como elemento diferenciador o papel da mulher. É nesse contexto que pretendo analisar as obras das escritoras diaspóricas em questão, ou seja, de que forma essa nova diáspora, nos termos descritos por Spivak, é apresentada e descrita nos textos narrativos e discursivos dessas escritoras? Procuro mostrar como a literatura de autoria feminina contemporânea e de língua inglesa tem discutido a questão da economia de trocas que participa na construção discursiva dos sujeitos femininos em *loci* de enunciação híbridos e multiculturais.

NAS TRILHAS DO TEMPO: ANOTAÇÕES SOBRE O TRÂNSITO DAS TEORIAS FEMINISTAS NO BRASIL

Simone Pereira Schmidt (UFSC)

Em pesquisa recente, analisei os embates travados entre o feminismo e as teorias pós-modernas, tais como essas foram interpretadas pela mídia impressa do centro do país, mais especificamente pelo caderno **Mais** da *Folha de São Paulo*, nos anos 80.

Minha análise dos artigos publicados nesse período levou-me a concluir que se para a expressiva parcela da elite cultural brasileira representa-

da pelo **Mais!** naquele momento o clima pós-moderno que então se definia significava, ainda que de forma obscura, o fim do tempo das bandeiras políticas, o feminismo, por sua vez, tentava encontrar soluções para seus impasses. E como todo pensamento que se percebe em crise ele promoveu então um profundo mergulho de auto(re)descoberta, do qual emergiu mais amadurecido.

Para além das reivindicações que o estruturaram como movimento nos anos 70 e início dos 80, o feminismo se construiu posteriormente como um modo de pensar a sociedade de raro alcance interpretativo, operando e fazendo interagir categorias tão eficazes quanto distintas de análise das relações sociais, como gênero, raça, classe, etnia, geração etc-

Minha proposta agora é dar continuidade a essa investigação, fazendo dialogar os textos fundadores do pensamento feminista dos anos 70 e 80 com as questões trazidas mais recentemente ao debate bem como as intersecções dessas teorias com o pós-modernismo e o pós-colonialismo.

LITERATURA — ESSE "ETERNO FEMININO"

Susana Bornéo Funck (UCPEL)

A partir de uma leitura de *A Dominação Masculina*, de Pierre Bourdieu, faço considerações sobre a natureza do discurso literário e sua inserção na ordem simbólica do feminino. Discuto o feminismo como intervenção na lógica das oposições binárias e as implicações e frustrações desta intervenção para a literatura.

PAIXÃO E MORTE EM ANA CRISTINA CESAR

Vera Queiroz (UFF)

Pretendo analisar como a obra de Ana Cristina César está inextricavelmente ligada à morte prematura, em 1983, aos 31 anos. Vários livros seus são póstumos e o interesse por ela cresceu no bojo das leituras críticas feministas, recorrentes a partir do final dos anos noventa. A sedução que a obra de ACC exerce sobre seu público advém não apenas das qualidades inegáveis de uma forte e sofisticada lírica, a despeito do tom coloquial, mas também do cruzamento de fatores que conferem à obra um *surplus* de significação, a saber, o próprio evento do suicídio, que canaliza em quem se aproxima de seus textos uma vocação irresistível para investigar as pistas que possam explicar o trágico desfecho. A imbricação de aspectos da vida privada na obra, sob forma de uma sexualidade e eroticidade explicitamente tematizadas no feminino, em primeira pessoa e com referências a personagens reais, se expressa numa lírica ambigüamente

coloquial, confere o que à obra da autora uma singularidade única, em termos de qualidade e de atualidade.

QUANDO ESCREVER É AGIR OU COMO UMA FRÁGIL MULHER SE OPÔS A UM DITADOR ARGENTINO

Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC)

Juana Paula Manso é conhecida como uma das primeiras mulheres jornalistas e o *Jornal das Senhoras* (1852) como o primeiro dirigido por uma mulher, em nosso país. Escritora e jornalista, entre outras coisas, mas essencialmente educadora estava empenhada em "combater a ignorância" e defender os direitos da mulher. Foi apaixonada defensora da liberdade de imprensa — "a mais bela das conquistas civis"—, e da educação — "a verdadeira prosperidade de um povo como a verdadeira nobreza dos indivíduos está baseada na educação".

Entre as mulheres que escreveram, no século XIX, destacam-se muitas brasileiras mas pode-se afirmar que foi importante a ação de Juana Paula Manso, pois seu periódico trazia não somente moda e receitas de cozinha mas idéias e sugestões, pensamentos e críticas. Embora tenha tido pouca duração, marcou sua época e influenciou seguramente a algumas escritoras. No presente trabalho , pretendo analisar o romance *Os mistérios do Prata.*

SUGESTÕES BIBLIOGRÁFICAS

AMENO, Agenita. *A função socil dos amantes.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

AMENO, Agenita. *Crítica à tolice feminina.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

AMORÓS, Celia. *Hacia una critica de la razon patriarcal.* Antrophos, 1989

AMORÓS, Celia. "Feminismo, Ilustración y Misoginia Romántica." *Filosofía y género. Identidades femeninas.* Pamplona-Iruña: Pamiela, 1992.

AMORÓS, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad.* Cátedra, 1997

ALVES, Lizir Arcanjo. *Mulheres escritoras na Bahia: as poetisas 1822-1918.* Salvador: Étera, 1999.

BARD, Cristine. (Direction). *Um siécle d'antiféminismo.* Paris: Fayard, 1999.

BARRADAS, Ana. *Dicionário incompleto de mulheres rebeldes.* Lisboa: Edições Antígona, 1998.

BEL, Maria Antonia. ILa historia de las mujeres desde los textos. Barcelona: Ariel, 2000.

BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla. *Feminismo como crítica da modernidade.* São Paulo: Rosa dos Tempos, 1990.

BLANCO, Carmen. *El contradiscurso de las mujeres: historia del feminismoi.* Editorial Nigra, 1997.

BOURDIEU, Pierre. La domination masculine. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n 84, 1990.

BOURDIEU, Pierre.. Remarques sur l'histoire des femmes". DUBY et PERROT (ed.) *Femmes et Histoire.* Paris: Plon, 1992.

BRUSCHINI, C.; COSTA, A. (orgs.). *Uma questão de gênero.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos ; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

BRUSCHINI, Cristina, ARDAILLON, Danielle e UNBEHAUM, Sandra, G. *Tesauro para Estudos de Gênero e sobre Mulheres.* São Paulo: Fundação Carlos Chagas/ Ed. 34, 1998.

BULBECK, Chilla. Re-orienting western feminism: women's diversity in a post-colonial world. Cambridge University Press, 1998.

BUTLER, J. et alii. *Feminismo literarios.* Madrid: Arco/Libros, 1999.

CARBONELL, Neus. TORRAS, Meri. (Eds.) *Feminismos literarios.* Madrid: Arco, 1999.

COELHO, Mariana. *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história.* Org. Zahidé Lupinacci Muzart. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

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

COELHO, Nelly Novaes.. *Literatura: arte, conhecimento e vida.* São Paulo: Peirópolis, 2000.

CONDE, L.P. and S.M. HART, ed. *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature.* Edwin Mellen Press, 1991.

CORNELL, Drucilla. *Em el corazón de la libertad: feminismo, sexo y género.* 2001

COSNIER, Colette. *Le silence des filles: de l'aiguille à la plume.* Paris: Fayard, 2001.

COSTA, A.; BLAY (orgs.).*Gênero e universidade.* São Paulo: NEMGE, USP, 1992.

CUDER, Pilar, ed. *La mujer del texto al contexto.* 1997.

DONAPETRY, María. *La Otra Mirada: La Mujer y el Cine en la Cultura Española.* 1998.

ENDERS, Victoria Loree, Pamela Beth RADCLIFf, and Karen OFFEN, ed. *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain.* SUNY Press, 1999.

FE, Marina. *Otramente: literatura y escritura feministas*, México, Fondo de Cultura - UNAM, 1999.

FERREIRA, Mary. ÁLVARES, Maria Luzia Miranda. SANTOS, Eunice Ferreira dos. (Org.) *Os poderes e os saberes das mulheres: a construção do gênero.* São Luís: EDUFMA; Salvador: REDOR, 2001.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista". Hollanda, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*, Rio de Janeiro: Rocco, p. 217-250, 1991..

FLORESTA, Nísia. *Itinerário de uma Viagem à Alemanha.* Florianópolis: Editora Mulheres, 1998. Intr. Constância Lima Duarte. Trad. Francisco das Chagas Pereira.

FLORES, Agnes Hübner. *Dicionario de mulheres.* Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999.

FORGUES, Roland (coord.) *Mujer, Cultura y sociedad en America Latina.* Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, France. 1998.

FRAISSE, Geneviève. *Muse de la raison. La démocratie exclusive et la différence des sexes.* Aix-en Provence: Alinés, 1989.

FRAISSE, Geneviève. La différence des sexes, une différence historique David-Ménard, Fraisse et Tort (Orgs.) *L'exercice du savoir et la différence des sexes. Paris: D*es Femmes, 1990.

FRAISSE, Geneviève. La lucidité des philosophes. *Les Cahiers du GRIF*, Paris, 1992.

FRANCO, Jean. Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo. *Revista Casa de las Américas.* Havana, v. 29, n. 171, p. 88-94, nov./dez. 1988.

FRANCO, Jean.. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico.* Columbia University Press, 1990.

FRANCO, Jean. *Marcar diferencias, cruzar fronteras* Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.

GERGEN, Mary McCanney. *O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993.

GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan. *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX.*Madrid: Cátedra, 1998.

GLENN, Kathleen M. and Mercedes Mazquiaran de Rodriguez, ed. *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self.* Univ. of Missouri Press, 1998.

HAHNER, June E.. *Emancipating the Female Sex: the Struggle for Women's Rights in Brazil, 1850-1940.* Duke University Press, 1990.

HERTLINGER, Alma ed. *Émigré feminism: transnational perspectives.* University of Toronto Press, 1999.

HIRATA, Helena et alii. *Dictionnaire critique du féminisme.*Paris: PUF, 2000.

JOHNSON, Barbara. *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race and Gender.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.

KRISTEVA, Julia. *O feminino e sagrado.* Trad. de Raquel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LAURETIS, Teresa de. *Etapas de um camino a través del feminismo.* 2000.

LE DOEUFF, Michèle. *Le sexe du savoir.* Paris: Aubier, 1998.

MANZO, Lícia. Era uma vez: EU. A ano-ficção na obra de Clarice Lispector. Ed. UFJF, Juiz de Fora/MG, 2002.

MELO, Rita Barém de. *Sorrisos e Prantos.* Florianópolis: Editora Mulheres, 1998. Atualização do texto e introdução por Rita T. Schmidt.

MESQUITA, Letícia Nassar Matos. *A produção literária feminina nos jornais capixabas na segunda metade do século XIX: a revelação de Adelina Lírio.*Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1999.

MIGUEL, Ana de. *O feminismo ontem e hoje.* Tradução de Ana Barradas. Lisboa: Ela por Ela, 2002.

MOI, Toril. *What is a woman? and other essays.* Oxford: Oxford Univ. Press, 1999.

NICHOLSON, Linda. *The Second Wave – a Reader in Feminist Theory.* London: Routledge, 1996.

PEDRO, Joana Maria. GROSSI, Miriam Pillar. (Org.) *Masculino, feminino, plural.* Gênero na interdisciplinaridade. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas.* Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1998.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PLANTÉ, Christine. *La petite soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur.* Paris: Seuil, 1989.

PRIORE, Mary Del. *A mulher na História do Brasil.* São Paulo: Contexto, 1988.

PRIORE, Mary Del. (Org.). *História das mulheres no Brasil.* 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

PRIORE, Mary Del. *Corpo a corpo com a mulher. Pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil.* São Paulo: Editora SENAC, 2000. (Série Ponto Futuro).

PRIORE, Mary del. *Mulheres no Brasil colonial.* São Paulo: Contexto, 2000.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos*: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Antologia de Escritoras Capixabas.* Vitória: Centro de Estudos Gerais, Depto. De Língua e Letras, NPLES, 1998.

SAU, Victoria. *Diccionario Ideológico feminista.* Barcelona: Icaria Editorial, 1989.

SCHPUN, Mônica Raísa. (Org.) *Gênero sem fronteiras.* Oito olhares sobre mulheres e relações de gênero. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

SCHUMAHER, Schuma. BRASIL, Érico Vital. (Org.) *Dicionário Mulheres do Brasil.* De 1500 até a atualidade, com 270 ilustrações. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness. *In*: ABEL, Elizabeth (Ed.) *Writing and Sexual Difference.* Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

SHOWALTER, Elaine. Towards a Feminist Poetics. *In*: JACOBUS, Mary (Ed.) *Women Writing and Writing about Women.* London:Croom Helm, 1979.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of their own*: British Women Novelists from Brontë to Lessing. Virago, 1982.

SCOTT, Joan W. *Feminism and History.* OxforD & New York, 1997.

SCOTT, Joan W. História das mulheres. BURKE, Peter (org.). *A escrita da história – novas perspectivas.* São Paulo: Unesp, 1992.

SCOTT, Joan W. A mulher trabalhadora. In FRAISSE, Geneviève et PERROT, Michelle (orgs).*História das mulheres no Ocidente.* Porto; São Paulo: Afrontamento; Ebradil, 1994.V. 4 - O Século XIX, p. 443-76.

SCOTT, Joan W. "La querelle des femmes" no final do século XX. Trad. Ana Cecília Acioli Lima. *Revista Estudos Feministas,* Florianópolis, UFSC, volume 9, número 2, 2001, p. 367-388.

SCOTT, JOAN W. *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem.* Trad. Élvio A. Funck. Apres. Miriam P. Grossi. Florianópolis: Mulheres, 2002.

SILVA, Alcione Leite da, LAGO, Mara Coelho de Souza e RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). *Falas de gênero:* teorias, análises, leituras. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória.* Rio de Janeiro: Difel, 1999.

SOUZA, Andréia Lisboa de, CRIOLA e EVARISTO, Conceição (orgs.) *Óro Obìnrin: I Prêmio Literário e Ensaístico sobre a Condição da Mulher Negra.* Rio de Janeiro: CRIOLA e Conceição Evaristo, 1998.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *O florete e a máscara.* Florianópolis: Editora Mulheres, 2001.

SOUZA, Maria Cristina de. *A tradição obscura*: o teatro feminino no Brasil. Rio de Janeiro: Bacantes, 2001.

THÉBAUD, Françoise (dir.) *Histoire des Femmes. Le Siècle XX*, Paris:Plon, 1993.

VARIN, Claire.*Línguas de fogo. Ensaios sobre Clarice Lispector.* São Paulo: Limiar, 2002.

THORNHAM, Sue ed. Feminist film theory: a reader. New York University Press, 1999.

TRISTAN, Flora. *Peregrinações de uma pária.* 1ª ed. 1838. Tradução de Maria Nilda Pessoa e Paula Berinson. Introd. Roland Forgues. Florianópolis: Mulheres, 2000.

WARREN, Karen J. (org.) *Ecological Feminist Philosophies.* Bloomington: Indiana UP, 1996.