



BOLETIM DO GT

A MULHER NA LITERATURA ^{Nº 5}

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

BOLETIM DO GT

A MULHER NA
LITERATURA Nº 5

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

INSTITUTO DE LETRAS

UFRGS

1994

Edward Smith

ANPOLL (1992-1994)

DIRETORIA

Presidente: Stella Maris Bortoni (UnB)
Vice-Presidente: Raquel Alessandri Teixeira (UFG)
Secretária: Dulce Mindlin (UFG)
Suplente: Cristina Stevens (UnB)
Tesoureira: Yara Duarte (UnB)
Suplente: Luiz Alberto Miranda (UFG)

CONSELHO

Titulares:

Angela Kleiman (UNICAMP)
Angela Vaz Leão (PUC/MG)
José Luiz Fiorin (USP)
Luiz Antonio Marcuschi (UFPE)
Nadia Gotlieb (USP)
Sigrid Renaux (UFPA)
Tania F. Carvalhal (UFRGS)
Wilson Moeller (UFPb)

Suplentes:

Maria Consuelo Cunha Campos (UERJ)
Sebastião Votre (UFRJ)

GT "A MULHER NA LITERATURA"

Coordenadora: Rita Terezinha Schmidt (UFRGS)

Sumário

APRESENTAÇÃO	5
PARTICIPANTES E SUAS PESQUISAS	7
PUBLICAÇÕES DAS PARTICIPANTES	13
CURSOS MINISTRADOS	21
PROGRAMA DO IX ENCONTRO ANPOLL	25
TEXTOS	29
SUGESTÕES BIBLIOGRÁFICAS	185

Apresentação

Este Boletim nº 5 do GT "A mulher na literatura" vinculado à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística tem como objetivo atualizar informações relacionadas com as atividades de seus participantes bem como publicar, para leitura prévia, os textos a serem apresentados e debatidos no IX ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL a se realizar de 12 a 16 de junho do corrente em Caxambu, Minas Gerais.

Tendo assumido a coordenação do GT em maio de 1992, na realização do VII Encontro Nacional em Porto Alegre, gostaria de prestar alguns esclarecimentos a respeito da reformulação das nossas linhas de pesquisa. Tanto nas sugestões que me foram enviadas quando do preenchimento do formulário de atualização de dados, quanto nas discussões levadas a efeito na reunião oficial do GT realizada em setembro de 1993, durante o V Seminário Nacional "Mulher e Literatura" na U. F. Rio Grande do Norte, as pesquisadoras mostraram-se preocupadas com a denominação das linhas de pesquisa. O principal argumento levantado foi de que as linhas de pesquisa, além de se prestarem a confusões conceituais, não representavam adequadamente a realidade do campo específico de nossas práticas. Mais uma vez ficou evidente a necessidade não só de recortar questões teóricas tendo em vista as especificidades de nossas investigações, mas de aprofundá-las, uma vez que constituem a base de sustentação dos estudos sobre mulher/gênero no quadro do desenvolvimento teórico-crítico contemporâneo.

A atual configuração das linhas de pesquisa, ou seja, 1. Teoria e Crítica feminista; 2. A questão do cânone e 3. "Gender" - estudos de gênero, resultam do consenso dos membros do GT que sugeriram também, a realização de mesas-redondas que contemplassem a especificidade de cada linha. A concepção das três mesas-redondas constantes na programação do GT está pautada, portanto, no desejo de instaurar um debate mais direcionado, até mesmo no sentido de esclarecer as participantes e favorecer a sua integração em subgrupos de pesquisa, o que seria uma forma de assegurar a qualidade de nosso trabalho e o crescimento do grupo como um todo.

Ao deixar a Coordenação do GT, quero registrar meu agradecimento à Diretoria da ANPOLL na pessoa de sua presidente, Stella Maris Bortoni, pelo apoio dispensado ao GT e suas participantes neste biênio 92-94. Agradeço também ao Curso de Pós-Graduação de Letras da UFRGS que possibilitou a vinda de nossa conferencista convidada profa. Dra. Nara Araújo, da Universidade de Havana. A todas as colegas, votos de profícuo trabalho com vistas aos objetivos que nos unem.

Rita Terezinha Schmidt
Porto Alegre, junho de 1994

PARTICIPANTES E SUAS PESQUISAS

Obs. Foram incluídas nesta lista apenas aquelas pessoas que completaram a ficha de Atualização 1992-1994, indicando sua intenção de participar das atividades do GT neste período. Nada impede que outras pesquisadoras se inscrevam no futuro ou que antigas participantes voltem a ter seus nomes incluídos.

ANA LUIZA ANDRADE (UFSC-CCF-DI.I.V)

"O Corpo Feminino em Clarice Lispector"

ANA HELENA CIZOTTO BELLINE (PUC-CAMPINAS)

"Personagens femininas em Carlos de Oliveira e Manuel Ferreira"

APARECIDA MARIA NUNES (UNIVERSIDADE DE MOGI DAS CRUZES)

"Páginas femininas de Clarice Lispector, publicadas na imprensa brasileira"

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE (UFRN)

"História da Literatura feminina no RN"

CRISTINA MARIA TEIXEIRA STEVENS (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

"Issues of gender and ethnicity in the fiction of Toni Morrison"

DARLENE J. SADLER (INDIANA UNIVERSITY)

"A book on Fernando Pessoa"

EDUARDO DE ASSIS DUARTE (UFRN)

"O mito de Lilith e sua circulação literária"

ELAINE DOROUGH JOHNSON (UNIVERSITY OF WISCONSIN-WHITEWATER)

"Tradução (Espanhol-Inglês, contos principalmente); estudo do romance PONTO FINAL, Eliana Daffre"

ELIANE VASCONCELLOS (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA)

"Da exclusão à re-visão: escritoras brasileiras do séc. XIX"

ELIZABETH ANGÉLICA SANTOS SIOUEIRA (UFPE)

"Interação Verbal Mulher X Homem: informações, reclamações e discussões"

ELÓDIA XAVIER (UFRJ)

"A narrativa de autoria feminina: ontem e hoje"

HAYDÉE RIBEIRO COELHO (FACULDADE DE LETRAS-UFMG)

"O ensino da literatura nos livros didáticos-Maíra e Concerto Carioca: Em busca do comparativismo"

HELOISA HELENA OLIVEIRA BUARQUE DE HOLIANDA (CIEC-UFRJ)

"O privado e o público na carreira de Rachel de Queiroz"

IVONE PESSOA NOGUEIRA (UNIV. FED. DA PARAÍBA)

"Sources druidiques de civilisations celtiques"

IZABEL F. O. BRANDÃO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS)

"Alagoas-Perspectivas históricas e produção literária de 1900 aos dias atuais"

LAURA CAVALCANTE PADILHA (INST. DE LETRAS-UFF)

"Tradição X Transformação na ficção angolana pós-75"

LÚCIA HELENA DE OLIVEIRA VIANNA (INST. DE LETRAS-UFF)

"O sistema de influências na Literatura Brasileira feminina contemporânea"

LUIZA LOBO (UFRJ)

"Literatura feminina: um estudo da intertextualidade"

MÁRCIA HOPPE NAVARRO (UFRGS)

"Rompendo o silêncio: História e gênero na ficção latino-americana contemporânea"

MÁRCIA JOSÉ RAMOS VARGAS (UNIV. FED. FLUMINENSE)

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

MÁRCIA LÍGIA DIAS ROBERTO GUIDIN (UNIP-OBJETIVO/DOCTOR. USP)

"A velhice na Literatura Brasileira"

MARIA BERNARDETTE THEREZA VELLOSO PORTO (UFF)

* "Educação e colonização nas Américas. Uma leitura da pedagogia da opressão através de textos literários"

* "Diálogos no feminino: a representação da mulher no Brasil e no Canadá de língua francesa"

MARIA CONSUELO C. CAMPOS

MARIA DO AMPARO TAVARES MALEVAL (INSTITUTO DE LETRAS-UFF)

"A mulher na era da expansão lusa"

NÁDIA BATTELLA GOTLIB (USP-FFLCH)

"O diário da Condessa de Barral"

NORMA TELLES (PUC-SP)

"M. Benedita Bormann"

RAIMUNDA MARIA DA SILVA BEDASSE (UNIV. FED. DA BAHIA)

"Literatura feminina - Clarice Lispector e Marie-Claire Blais: Estudo comparativo"

RIA LEMAIRE (UNIVERSIDADE DE POITIERS-FRANÇA)

"A divisão do trabalho cultural entre os sexos"

RITA TEREZINHA SCHIMIDT (UFRGS)

"Da exclusão à re-visão: escritoras brasileiras do séc. XIX"

RUTH SILVIANO BRANDÃO LOPES (UFMG-FACULDADE DE LETRAS)

"Literatura e Psicanálise: relendo a literatura brasileira"

SIMONE CAPUTO GOMES (UFF)

*"Poesia contemporânea portuguesa"

*"Vetores da poesia africana de Língua Portuguesa
anos 80/90"

SONIA MARIA COQUILLARD AYRES HOMENA

"A Mulher na Literatura"

SUZANA FUNCK (UFSC)

"Questões da crítica feminista"

SYLVIA P. PAIXÃO (PUC-RJ e FAC. CIDADE)

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

VALÉRIA DE MARCO (FFLCH-USP)

VALÉRIA LESSA MOTA (UNIV. EST. DO SUDOESTE DA BAHIA)

"A representação da mulher na obra de Sonia Coutinho"

VERA QUEIROZ (UFGO)

"Feminino e Crítica"

WILLIAM AMORIM DE SOUZA (CENT. FED. DE ED. TEC. DO MARANHÃO)

"O amor e o feminino no livro dos prazeres, de Clarice Lispector"

YASMIN JAMIL NADAF (UFMT-UNESP/ASSIS)

"Estudo da revista A VIOLETA, publicação de escritoras matogrossenses (1916-1950)"

ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART (UFSC)

"Da exclusão à re-visão: escritoras brasileiras do séc. XIX"

PARTICIPANTES E SUAS PUBLICAÇÕES

Foram incluídas nesta lista apenas aquelas pessoas que completaram a Ficha de Atualização 1992-1994, indicando sua intenção de participar das atividades do GT neste período. Nada impede que outras pesquisadoras se inscrevam no futuro ou que antigas participantes voltem a ter seus nomes incluídos.

BELLINE, Ana Helena Cizotto . "A poesia de Maria Teresa Horta" In: Letras. PucCamp, 1992.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "A dialética de Sustentação em Vidas Secas". Anais das comunicações da 45^o Reunião Anual da SBPC, Recife, 13-07-93.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "Female Archetypes" In D. H. Lawrence's *The Rainbow and Women in Love*. Anais do XXV SENAPULI, realizado na UNESP, São José do Rio Preto, Janeiro 93.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "A dialética de Sustentação em Vidas Secas". Revista do CHLA, n^o IX , 2^o sem. de 93. Ensaio crítico, UFAL, Maceió, Alagoas.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "D. H. Lawrence, as mulheres e o pós-feminismo". Revista do CHLA, N^o VII, Fevereiro 93. Ensaio crítico, UFAL, Maceió, Alagoas.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "A cultura fio-dental". *Jornal Gazeta de Alagoas*. Artigo, 25-02-93, Maceió, Alagoas.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "Encontro marcado com Lya Luft". *Jornal Gazeta de Alagoas*, Artigo, 10-01-93, Maceió, Alagoas.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "Gaston Bachelard, Subjetividade Objetiva". *Jornal Gazeta de Alagoas*, Artigo, 09-11-92, Maceió, Alagoas.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "Mato fechado", Poema: O Rio Branco, A Amazônia vista pelos artistas, Rio Branco, 25-08-92.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "Arquétipos femininos" em *The Rainbow e Women in Love* de D. H. Lawrence. Anais do VII Encontro Nacinal da ANPOLL, realizado em Porto Alegre, maio 92.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "Arquétipos femininos" em *The Rainbow e Women in Love* de D. H. Lawrence, resumo de trabalho. Boletim do VII Encontro Nacinal da Anpoll, Porto Alegre, 1992, p.8.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "Sticky Bun Club-Poetas de bem com a vida", Artigo no Diário, *Diário Cultural*, Maceió, 09-02-92.

BRANDÃO, Izabel de F. O. "Mel e Fogo" poema, no Diário, *Diário Cultural*, 09-01-92.

COELHO, Haydée Ribeiro. *Boletim ANPOLL*. VII Encontro Nacional. Porto Alegre: 1992, p.14.

COELHO, Haydée Ribeiro. *Contrapontos*. 3º Congresso da ABRALIC. Niterói: 1992. p. 58

COELHO, Haydée Ribeiro. Capítulo de livro. "Um olhar em movimento." in: *Teoria da literatura na escola*. O ensino da literatura nos livros didáticos- Atualização para professores de I e II Graus. Org. Graça Paulino e Ivete Walty. Belo Horizonte (UFMG) FALE. Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, 1992.

DUARTE, Constância Lima . "Nísia Floresta na Europa"- in: *O galo*. Revista de Cultura. Natal, dez.92. Fundação José Augusto.

DUARTE, Constância Lima . "Nísia Floresta: entre os direitos e os deveres das mulheres." in: *Seminário Nacional Mulher e Literatura (6.:1991: Niterói RJ)*. Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura. Niterói, 26 a 28de agosto de 1991/ Org.: Lúcia Helena Vianna. Niterói: Coordenação de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense; ABRALIC, 1992.

DUARTE, Constância Lima . "Nísia Floresta: entre o direitos e os deveres das mulheres". in: *Travessia*, Revista do Curso de Pós-Graduação em Letras. Nº Especial: Mulheres-Séc.XIX, ed. organizada por Zahidé L. Muzart. Florianópolis, 1992.

DUARTE, Eduardo de Assis. "Modernismo: 70 Anos", in: *O Poti*, p. 2. Natal, 17-02-1992.

DUARTE, Eduardo de Assis. "Graciliano Vive", in: *O Poti*, p.4. Natal, 01-11-1992.

DUARTE, Eduardo de Assis. "Retrato de Jorge Amado", in: *Leitura Dinâmica*, nº 06. Natal, Cooperativa Cultural da UFRN, Nov/Dez, 1992.

DUARTE, Eduardo de Assis. "Jorge Amado on Jorge Amado", in: *The Brazilian Monthly*, nº14. Boston, Massachussets, dez. 1992.

DUARTE, Eduardo de Assis. "Paulo Bezerra: de Operário a Intelectual na Rússia", in: *O poti*, p.2. Natal, 07-02-1993.

DUARTE, Eduardo de Assis. "Jorge Amado- O Comunismo Passado a Limpo" (entrevista), in: *O Galo* nº 04, Natal, Agosto 1993.

GOMES, Simone Caputo. "Feminino e africanidade" na poesia de Ana de Santana. 3º Congresso da ABRALIC, Niterói, agosto de 1992. Resumo Publicado. Texto no prelo.

GOMES, Simone Caputo. "A poesia africana de Língua Portuguesa em voz de mulher." Niterói, *Revista UFF Mulher*, 1993. No prelo.

GOMES, Simone Caputo. "Diário de navegação: questões de identidade nas Literaturas de Língua Portuguesa". Braga, Universidade do Minho, 1993. No prelo.

GOMES, Simone Caputo. "Rumo a epifania: o feminino na prosa de Adélia Prade". Funchal, Universidade da Madeira, 1993. No prelo.

GOMES, Simone Caputo. "Feminino e poesia africana de Língua Portuguesa". Natal, V Seminário Mulher e Literatura, 1993. Resumo publicado. Texto no prelo.

GUIDIN, Márcia Lígia Dias Roberto. "O Cortiço: Naturalismo e Mulheres". In: AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo, Selinunte, Editora, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Helena Oliveira Buarque de. "Estrelas do Cinema Mudo no Brasil: 1908-1930". *Série Quase Catálogo* Nº 3. Rio de Janeiro: CIEC, 1991.

HOLLANDA, Heloísa Helena Oliveira Buarque de. "A Telenovela no Rio de Janeiro: 1950-1963." *Série Quase Catálogo* nº 4. Rio de Janeiro: CIEC, 1992.

JOHNSON, Elaine Dorough. "Autobiography of Leonor López de Córdoba, prepared in collaboration with amy Katz Kaminsky", in: *The Female Autograph*, Chicago: U. of Chigaco Press, 1987 (2ª ed.).

JOHNSON, Elaine Dorough. "Translation of Marta Brunet' s *Soledad de la sangre*" in: *Landscapes of a New Land*, Buffalo: White Pine Press, 1989.

JOHNSON, Elaine Dorough. "Articles on Marina Rivera and Evangelina Vigil-Pinon", in: *Dictionary of Literary Biography*, ChicagoWriters, 2 Ser., Eds. Lomeli & Shirley, Gale Research Inc., 1992.

JOHNSON, Elaine Dorough. "Translations of Luisa Mercedes Levinson' s *The Boy Who Saw God's Tears* and *The Little Island*" in: *The Secret Weavers*, Buffalo: White Pine Press, 1991.

JOHNSON, Elaine Dorough. "Translation of Emilia Pardo Bazán's *The cyrenians*", in: *Waterlilies*, Minneapolis: U. of Minn., Forthcoming, 1994.

JOHNSON, Elaine Dorough. "Trans. of Arcilla vieja (as *Memories of Clay*), Cristina da Fonseca, Toronto: William Wallace Publ., forthcoming."

JOHNSON, Elaine Dorough. "Trans. of Marta Brunet's" *Down River*", in: *What is Secret: Fiction by Chilean Women*, White Pine Press, 1994.

L'ABBATE, Maria de Lourdes Pratini. "O desejo no Texto-Mulher: uma interpretação de Angústia". In: *Vivência*. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da UFRN, Natal, 1993.

L'ABBATE, Maria de Lourdes Pratini. "A Crônica Feminina Brasileira - de 1930 a 1960 - (Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiróz e Adalgisa Néry)." In: *Anais do Seminário - Volume especial da revista Vivência - Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da UFRN*, Natal, 1993.

L'ABBATE, Maria de Lourdes Pratini. "A Presença da Cronista Eneida na Cultura do Nordeste." In: *Anais do V Seminário Mulher e Literatura*. Editora UFRN, Natal, 1993.

LOBO, Luiza. "150 verbetes e uma introdução sobre literatura feminina latino-americana (Brasil - América Central e do Sul)". In: *Bloomsbury Guide of Women's Literature. From Sappho to Altwood*. London, Bloomsbury, 1992.

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

LOBO, Luiza. *O Haicai e a Crise da Metafísica*. Rio de Janeiro, Numen, 1993. (No prelo)

LOBO, Luiza. *Crítica*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993 (Coletânea de ensaios). (No prelo).

LOBO, Luiza. "50 poemas com introdução e contos, do poeta pré-romântico Rosert Bums". Rio de Janeiro, no prelo.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. "A fascinante miragem de uma paixão romântica." Prefácio para: ALENCAR, José de. *Encarnação*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Garmier, 1992. p.9 a 20.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. "De tudo resta um pouco." *Artesanato de Psicanálise*. Publicação do IEPSI-Instituto de Estudos Psicanalíticos. Coletânea das Produções de Seminários internos do IEPSI. n. 1992.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. "Não amarás." *Revista Reverso*. Publicação do Círculo Psicanalítico de Minas Gerais. Belo Horizonte. n. 34, 192. p.99-102.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. "Grávida", personagem de Freud. *Revista Grêphos*. Revista do Instituto de Estudos Psicanalíticos. Belo Horizonte, n. 10. out.1992. p.84-86.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. "Uma crônica da persuasão: Fernão Lopes". Atas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro, UFRJ, 1992.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. "Das cantigas de mulher galego-portuguesas." Caderno de Letras da UFF, nº5: 4-12. Niterói, Instituto de Letras da UFF, 1992.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. "Humanismo". In: *A literatura portuguesa em perspectiva*. vol. I:97-190. São Paulo, Atlas, 1992.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. "A mulher na literatura medieval portuguesa (e/ou galego-portuguesa)". *Boletim do GT A mulher na literatura*, nº1, ANPOLL, UFSC, 1992. p.107-116.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. "Fernão Lopes e a prédica medieval". *Estudos Universitários de Língua e Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993. p.291-298.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. "A propósito dos exempla medievos". *Convergência Lusíada*. Revista do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, nº10, 1993- No prelo.

- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. "De Morgana a Oriana: rastros de Eva no Imaginário medievo." Caderno de Letras da UFF nº8- No prelo.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. "Notas sobre alguns contos de Holdemar Menezes" In: Iaponan Soares, Salim Miguel, Holdemar Menezes - **Literatura e Resistência**, Florianópolis, Lunardeli, 1992.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. "Pela memória literária". Jornal de Cultura - " **Ô Catarina!**", nº2, Florianópolis, abril/93, p.13.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. "Na busca do mínimo" - Jornal O Estado , 20/12/92.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. "O popular na poesia do jovem Cruz e Souza".In: **Travessia**. nº 26, 1993.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. "Piparote: um intelectual no desterro". **Diário de Cultura**, 5/06/93.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. "Pesquisa: mulheres século XIX" - In: **Brasil/Brazil**, nº 9, Ano 6/93.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. "Introduzindo Broquéis". Jornal "**Ô Catarina!**", nº4, julho/93.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Pedradas, metralhas: Cruz e Souza jornalista". Jornal "**Ô Catarina!**" nº4, Julho/93.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Org. **Cartas de Cruz e Souza**. Ed. Paralelo 27, 1993. (No prelo)
- NUNES, Aparecida Maria. "A linguagem como arma de combate em **UMA CAMPANHA ALEGRE DE EÇA DE QUEIROZ**", em: Revista da UMC, Mogi das Cruzes, dezembro, 1989.
- NUNES, Aparecida Maria. "Paulicéa: Cidade Arlequinal", em: Revista da UMC, Mogi das Cruzes, dezembro, 1990.
- NUNES, Aparecida Maria. "Poesia: o éter da vida- algumas reflexões". Suzano, **Diário de Suzano** (suplemento), 26/28-9-92.
- NUNES, Aparecida Maria. "Clarice Lispector Jornalista: primeiros textos, páginas femininas e entrevistas". **Anais do 3º Congresso da ABRALIC** (Assoc. Bras. de Liter. Comparada). Niterói, 1992 (no prelo).
- NUNES, Aparecida Maria. "Clarice Lispector: uma trajetória". **Revista da UMC** (Univ. de Mogi das Cruzes). 1992 (no prelo).
- PADILHA, Laura Cavalcante. "A vez e a voz da margem". **Boletim do SEPESP.U.H.** Rio de Janeiro; UFRJ, 1992, p.11-19.

PADILHA, Laura Cavalcante. "A ficção angolana e a força de sua ancestralidade." *Convergência Lusíada*.: Revista do Real Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro, Nórdica, 1992, p.32-42.

PADILHA, Laura Cavalcante. "Mulher e demoníaco em duas novelas camilianas." compilados por Luiz F. Trigueiros e Lélia P. Duarte. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura Portuguesa, 1992, p.609-612.

PADILHA, Laura Cavalcante. "O arco tenso de uma literatura." *Cadernos de Letras da UFF, nº7 Diálogo de Culturas/org.* Eurídice de Figueiredo. Niterói: Instituto de Letras, 1993, p.64-72.

PAIXÃO, Sylvia P. "À sombra de Eros". **IV Seminário Nacional-Anais. Mulher e Literatura.** Org. Lúcia Helena Vianna. Niterói, Coordenação de Pós-Graduação em Letras da Univ. Federal Fluminense; Abralic, 1992.

PAIXÃO, Sylvia P. Resenhas para o Caderno **IDÉIAS**: "Sensibilidade Jovem". Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*. 10 Abr. 1993.

PAIXÃO, Sylvia P. Resenhas para o Caderno de **IDÉIAS**: sobre os livros: CASTRO, Jorge Viveiros de. *De todas as únicas maneiras*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1993.

PAIXÃO, Sylvia P. Resenhas para o Caderno **IDÉIAS**: sobre os livros: LEUZINGER, Audemir. *Branca*. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 19 jun. 1993.

PAIXÃO, Sylvia P. Resenhas para o caderno **IDÉIAS**: "Triângulo da Servidão". Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 19 jun.1993.

PAIXÃO, Sylvia P. Resenhas para o caderno **IDÉIAS**: sobre o livro: CAVALCANTE, Joyce. *Inimigas Íntimas*. São Paulo, Meltese, 1993.

PORTO, Maria Bernardette Thereza Velloso. "Diálogos no feminino: a representação da mulher no Brasil e no Canadá de língua francesa." Uma leitura das seduções no/do feminino. In: *Boletim do GT A Mulher na Literatura nº4 ANPOLL, UFSC*, 1992.

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

PORTO, Maria Bernardette Thereza Velloso. "Le représentation de l'actrice chez Nélida Pinon, Lygia Fagundes Telles e Anne Hébert." In: *Confluences littéraires Brésil-Québec: les bases d'une comparaison*. Montréal, Les Editions Balazac, 1992.

PORTO, Maria Bernardette Thereza Velloso. "A permanência de Rabelais na América francófona. Uma leitura da obra de Antonine Maillet." In: **América: descoberta ou invenção**. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

QUEIROZ, Vera. "A arte imprevisível de Clarice". Prefácio para **A descoberta do mundo**, de Clarice Lispector. RJ: Nova Fronteira, 1992, p.5-11.

QUEIROZ, Vera. "Feminino e Crítica". Boletim do GT A Mulher na Literatura, nº 4, p.76.

QUEIROZ, Vera. "A personagem feminina nos romances de Lya Luft". Boletim do GT A Mulher na Literatura, nº3, p. 75-81.

QUEIROZ, Vera. "Mário e Oswald - relendo as leituras". Cadernos de leitura do Depto. de Letras da UFG. 1o. Semestre de 1993.

QUEIROZ, Vera. "Mário de Andrade: impressões de leitura". Revista Signótica, PG de Letras e Lingüística da UFG. 2º Semestre de 1993.

QUEIROZ, Vera. "Oswald e Mário - dois marcos antinormativos da vanguarda brasileira". Travessia, revista de PG de Letras e Lingüística da UFSC. Provavelmente em 1993.

QUEIROZ, Vera. "Graciliano por ele mesmo". Letras em revista publicação dos Cursos de Graduação em Letras da UFG. 2º Semestre de 1993.

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

SADLER, Darlene J.. "Portugal." **Bloomsbury Guide to Women's Literature**, ed. Claire Buck. London: Bloomsbury Publishing Ltda., 1992.

SADLER, Darlene J.. "The Text and the Palimpsest." *Hispanófila*, nº104 (1992): 77-88. This is a slightly different version in English of the essay that appeared in *Travessia*.

SADLER, Darlene J.. "Modernidade e Feminilidade em Eles e Elas de Júlia Lopes de Almeida" (*Travessia*) - (No prelo).

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Narrar é preciso", *Anais do Colóquio Internacional: América - Descobrimento e Desconhecimento*, realizado em Porto Alegre, no período de 17 a 20 de agosto de 1992. (No Prelo)

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Que fazemos de nossas escritoras? Ou do cânone, do valor, da teoria" - *Anais do III Congresso da ABRALIC*. (No prelo)

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Repensando a Cultura, a Literatura e o Espaço da Autoria Feminina" - *Anais da XVI Semana de Letras*, da Universidade Federal de Santa Maria. (No prelo)

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Os Estudos sobre Mulher e Literatura no Brasil: Percursos e Percalços" - *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. (No prelo)

SCHMIDT, Rita Terezinha. "O cerco à História: sedução ou provocação?" *Anais do Seminário Regional Sul da ABRALIC - Identidade e Representação*. (No prelo)

SCHMIDT, Rita Terezinha. Colaboração na obra coletiva *História da Literatura Brasileira*, 2v, com o estudo "Clarice Lispector", a ser inserido no Capítulo 48, "A constante existencial e o romance moderno brasileiro". Editora Alfa, Lisboa. (No prelo)

SOUZA, William Amorim de. "O Amor e o Feminino em Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres". In: Seminários, Caderno 3, Recife, Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1993 (No prelo).

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. "Outras Vozes, Outros Oestes - O Mito da Fronteira Visto sob a Perspectiva da Escritora Norte-Americana" - VII ANPOLL - Porto Alegre - RS - Maio de 92.

TELLES, Norma. "Autor + À" In: José Luis Jobim . **Palavra de Crítica**. Rio de Janeiro, Imago, 1992. p.45-65.

TELLES, Norma. Tradução de Angelyn Spingesi, **Mulher Faminta**, um estudo sobre Anorexia Nervosa . São Paulo, Sonus, 1992.

VASCONCELLOS, Eliane. "Lima Barreto: misógino ou feminista? Uma leitura de suas crônicas. In: CÂNDIDO, Antônio et alli. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 255-269.

VASCONCELLOS, Eliane. "O arquivo de Clarice Lispector." **Letras de Hoje**. Porto Alegre, nº 91, 87-97, março 1993.

VASCONCELLOS, Eliane. "A mulher na obra de Lima Barreto." **Travessia**, Florianópolis, nº 25, 70-79, 2. semestre 1992.

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

VASCONCELLOS, Eliane. "La femme au Brésil". Paris: L'Harmattan Tradução de A mulher na Língua do Povo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981; 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 1988.

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

VASCONCELLOS, Eliane. "O arquivo de Clarice Lispector". **Quadrant**. Montpellier. (dez. 1993.)

VIANNA, Lúcia Helena de Oliveira. "Clarice e o lugar de autor". **Cadernos de Letras**. Niterói: Instituto de Letras/UFF, 1993.

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

XAVIER, Elódia. "Júlia Lopes de Almeida: o discurso de outro." in: **Travessia Mulheres-Séc.XIX**. Zahidé, Muzart. org. Florianópolis, UFSC, 1992.

CURSOS MINISTRADOS

ANA HELENA CIZOTTO BELINE

"A representação da mulher na literatura medieval: a cantiga de amigo e a de amor"
Minicurso ministrado na Semana de Letras, da PUCCAMP (1992)

CRISTINA MARIA TELXEIRA STEVENS

"Tópicos especiais em literatura Norte Americana"
Curso ministrado para o Mestrado em Inglês

EDUARDO DE ASSIS DUARTE

"Dialética da Crítica"

Curso de Pós-Graduação de Teorias Críticas (1993)

"O Mito de Lilith e sua Circulação Literária"

Curso de Pós-Graduação de Literatura Comparada III (1994)

ELAINE DOROUGH JOHNSON

"The Teaching of 'Culture' to First-Year Spanish Classes"

MLA, (Washington, D.C.), December, 1989.

"The Role of the Fantastic in Mercè Rodoreda's Mi Cristina Y otros cuentos," NEMLA (Boston), April, 1987.

"The Symbolic Structure of Mercè Rodoreda's Cuánta, cuánta guerra," MLA (Chicago), December, 1985.

"Mercè Rodoreda's Jardín junto al mar: An Innovative Narrative Technique," Wichita SU Conf. on Foreign Lit., 1985.

ELÓDIA XAVIER

Curso ministrados na Faculdade de Letras/ UFRJ - Curso de Pós-Graduação em Letras Vernáculas

1992/1: "A narrativa de autoria feminina e sua trajetória (Doutorado)"

1992/2: "A narrativa de autoria feminina: a mulher em crise (Doutorado)"

1993/1: "A teoria crítica feminina e o romance dos anos 80 (Mestrado)"

1993/2: "A narrativa de autoria feminina : tradição e mudanças (Mestrado)"

Coordenação de Cursos de Extensão oferecidos à comunidade pela Faculdade de Letras/UFRJ: Tudo no feminino (1992/2), Clarice Lispector (1993/1), A autoria feminina no mundo encantado da literatura infantil (1993/2).

HAYDÉE RIBEIRO COELHO

"Teoria da Literatura I" (Graduação)

Estudos Especiais - "A representação da arquitetura no discurso ficcional" (Pós-Graduação)

"Tópicos de teoria da literatura: A poética contemporânea"
Estudos Especiais - "Correntes críticas do século XX" (Pós-Graduação)

IZABEL F.O. BRANDÃO

"Fenomenologia de Imaginação" (Período de 92 e 93/2)

LAURA CAVALCANTE PADILHA

"Poesia e feminino: uma leitura de Língua Oficial Portuguesa" (Mestrado - 2º semestre de 1992)

"Visões de África: a ficção luso-angloana contemporânea." (Mestrado - 1º semestre de 1993)

LÚCIA HELENA DE OLIVEIRA VIANNA

"A constituição do sujeito feminino na narrativa de Clarice Lispector" (Pós-Graduação em Letras, subárea de Literatura Brasileira, 1º semestre de 1992)

"Feminino e literatura: questões teóricas" (Pós-Graduação em Letras, subárea de Literatura Brasileira, 2º semestre de 1993, IL da UFF)

Curso de Atualização, 'lato sensu', "Literatura e Mulher". (Pós-Graduação, setembro/novembro de 1993, IL da UFF)

MARIA BERNADETTE THEREZA VELLOSO PORTO

"A procura do paraíso perdido na América: a cartografia mítica da Acádia em textos de Antonine Mailliet" (Especialização em Literaturas Francófonas - UFF)

"Nas trilhas de passos perdidos na América: o mito e a história da Acádia na obra de Antonine Mailliet" (Mestrado em Literaturas Francófonas - UFF)

"Educação e colonização nas Américas. Uma leitura da pedagogia da opressão através de textos literários - O Ateneu de Raul Pompéia e Une enfance à l'eau bénite de Denise Bombardier" (Mestrado em Literaturas Francófonas - UFF)

"Imagens da mulher na prática educativa do Quebec. Leitura de Le torrent - Anne Hébert e La petite poule d'eau - Gabrielle Roy" (Graduação-disciplina: Literaturas Francófonas)

"(Re)visitando a cidade no/do feminino. Representações do/da estrangeiro/a em textos de Anne Hébert - Héloïse, Le premier jardin, Un enfant chargé de songes" (Mestrado em Literaturas Francófonas - UFF, 2º semestre de 1994)

MARIA DO AMPARO TAVARES MALEVAL

"O riso e a sátira na literatura portuguesa na ultrapassagem do feudalismo para o mercantilismo" (Mestrado em Letras da UFF, 2º semestre de 1991)

"A Idade média revisitada: Garrett, Herculano, Saramago e Cia" (Mestrado em Letras da UFF, 1º semestre de 1992)

"Martin Moya" In: "A crítica galego-portuguesa: estudo de três trovadores" (Pós-Graduação em Letras- Literatura Portuguesa da USP, 1º semestre de 1993)

MÁRCIA HOPPE NAVARRO

"Mulher, Cultura e Literatura na América Latina" (Pós-Graduação, Mestrado e Doutorado UFRGS/1994)

NÁDIA BATTELLA GOTLIB

"A ficção de Clarice Lispector" (Pós-Graduação, Mestrado e Doutorado, FFLCH - USP)

NORMA TELLES

"A mulher na História" (Conselho Condição Feminina SP e FDE, 2º semestre de 1993.)

RITA TEREZINHA SCHMIDT

"Corpos, gêneros, culturas: Clarice Lispector e Virginèa Woolf" (Mestrado em Letras, UFRGS, 1993/2)

RUTH SILVIANO BRANDÃO LOPES

"A produção literária dos anos 80" (Graduação em Lit. Brasileira, Mestrado - Doutorado de Literatura Brasileira, Doutorado de Literatura Comparada, 1º semestre de 1992.)

"A personagem e a escrita femininas" (Graduação de Lit. Brasileira, 2º semestre de 1992.)

SIMONE CAPUTO GOMES

"Poesia portuguesa e africana contemporânea - a escrita como um dos tópicos" (UFF, 1º semestre de 1993)

"Poesia africana de Língua Portuguesa publicada nas décadas de 80/90 - um dos vetores: a emergência da escrita feminina" (UFF, 2º semestre de 1993.)

VERA QUEIROZ

"Teoria I" (Graduação)

Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa
em Letras e Linguística -ANPOLL
IX Encontro Nacional
12 a 16 de junho de 1994-Caxambu-MG
GT "A Mulher na Literatura"

PROGRAMAÇÃO

Dia 12 - Domingo

19 : 00 h - ABERTURA

Dia 13 - Segunda-feira

09 : 00 h - 10 : 00 h - CONFERÊNCIA:

"Proyeccion Y perfil de la critica
feminista del Caribe"

Nara Araújo (Univers. de Havana)

10 h 30 min - 12 : 00 h - MESA-REDONDA:

A crítica feminista: vertentes
Coordenadora: Constância Lima
Duarte (UFRN)

1. "Os debates sobre Mulher/Gênero na
Teoria e Crítica Literária
Feminista nos Estados Unidos"
Darlene Sadlier' (Indiana
University)
2. "Questões da crítica feminista"
Susana Funck (UFSC)
3. "A crítica feminista na América
Hispanica"
Márcia H. Navarro (UFRGS)

13 : 00 h - 15 : 00 h - PAINÉIS (ANPOLL)

15 : 00 h - 18 : 00 h - SESSÃO DE COMUNICAÇÕES

Coordenadora: Elódia Xavier
(UFRJ)

1. "Clarice Lispector na imprensa brasileira"
Aparecida Maria Nunes (UNESP)
2. "A personagem feminina na obra de Autran Dourado: histórias e mitologias."
Angela Senra (UFMG)
3. "A mulher enigma na narrativa fantástica de Murilo Rubião"
Vera Lúcia Andrade (UFMG)
4. "Representação feminina e construção da identidade em Ano Novo, Vida Nova de Maria José de Queiroz"
Haydée Ribeiro Coelho (UFMG)

Dia 14 - Terça-feira

09 : 00 h - 12 : 00 h - MESA-REDONDA

A questão do Cânone
Coordenadora: Márcia H. Navarro
(UFRGS)

1. "Cânone e autoria feminina"
Constância L. Duarte (UFRN)
2. "A diferença interroga o Cânone"
Laura Padilha (UFF)
3. "Femininas ou feministas: valor de uma 'fala a menos'"
Sylvia Paixão (PUC/RJ)
4. "Em torno do Cânone"
Zahidé L. Muzart (UFSC)

13 : 00 h - 15 : 00 h - PAINÉIS (ANPOLL)

15 : 00 h - 18 : 00 h - SESSÃO DE COMUNICAÇÕES

Coordenadora: Lúcia Helena Vianna
(UFF)

1. "A mãe obscura ou o diabo de saias no cordel nordestino"
Eduardo de Assis Duarte (UFRN)

2. "A cronista Eneida: Tudo Começou em Belém"
Maria de Lourdes P. L'Abbate (UFRN)
3. "Uma obra de resistência no tempo da caça às bruxas: Amadis de Gaula"
Maria do Amparo T. Maleval (UFF)
4. "O corpo-texto - canibal em Clarice Lispector"
Ana Luiza Andrade (UFSC)
5. "Configurações do fragmento: análise do romance O caso Alice"
Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (UFF)

Dia 15 - Quarta-feira

08 h 30 min - 10 : 00 h - MESA-REDONDA

"Gender"-Estudos de Gênero
Coordenadora: Susana Funck
(UFSC)

1. "Teorias de Gênero"
Lúcia Helena (UFRJ)
2. "Feminino e crítica da cultura"
Lúcia Helena Vianna (UFF)
3. "Gender e literatura"
Maria Consuelo C. Campos (UERJ)

10 : 00 h - 11 :00 h - CONFERÊNCIA

"Planos de uma biografia literária de Clarice Lispector"
Nádia Gotlib (USP)

11 : 00 h - 12 : 00 h - PAINEL DE PÓS-GRADUANDOS

Coordenadora: Sylvia Paixão
(PUC/RJ)

1. "Do desejo: a repetição em feminino"
Sonia M. Ayres Homena (UFF)
2. "A narrativa de Sonia Coutinho"
Sérgio Costa (UFF)

13 : 00 h - 15 : 00 h - PAINÉIS (ANPOLL)

15 : 00 h - 18 : 00 h - SESSÃO DE COMUNICAÇÕES

Coordenadora: Lúcia Helena (UFRJ)

1. "Tornar-se mulher: um árduo aprendizado"
Elódia Xavier (UFRJ)
2. "De quem é minha vida? Desfazendo o roteiro em Ponto Final"
Elaine D. Johnson (Univ. of WISCONSIN-WHITEWATER)
3. "Liz Lochhead: reescrevendo papéis femininos"
Izabel Brandão (UFAL)
4. "Rumos da escrita da mulher na poesia de Língua Portuguesa: o caso caboverdiano"
Simone Caputo Gomes (UFF/RJ)
5. "Revisitando a cidade do / no feminino"
Maria Bernadete Porto (UFF)

Dia 16 - Quinta-feira

08 : 00 h - 12 : 00 h - REUNIÕES ADMINISTRATIVAS

14 : 00 h - 17 : 00 h - ASSEMBLÉIA ANPOLL

Os Debates sobre a Mulher/Gênero na Teoria e Crítica Literária Feminista nos Estados Unidos

Darlene J. Sadlier
Indiana University-Bloomington

O título do meu estudo talvez seja um tanto controverso: hoje em dia raramente se fala de teoria e crítica. As duas práticas não só se separam - uma pessoa faz teoria ou crítica - mas uma hierarquia emergiu no mundo acadêmico onde a escrita teoricamente autoconsciente vem se tornando mais prestigiosa e pouco a pouco passa a dominar o discurso. De fato, a avaliação e interpretação críticas da literatura, que já foram no inquérito feminista, são mais e mais consideradas fora de moda - uma herança da Nova Crítica formalista. Desde os anos 70, o feminismo vem mudando gradativamente seu enfoque da leitura prática e politicamente inspirada de romances e poesia para uma espécie de meta-crítica de "textualidade" que privilegia principalmente a teoria de base européia. Mesmo as chamadas "anti-teóricas" como Showalter, Gilbert e Gubar parecem estar se apropriando do que elas uma vez depreciaram como teoria "masculina", como se, para citar a frase de Toril Moi, elas já não tivessem medo de escritoras pouco ortodoxas como Virginia Woolf.

Dada esta tendência geral, porém, o aspecto mais visível do feminismo acadêmico de hoje é sua propensão para o conflito interno. O feminismo nos EUA tornou-se uma atividade excepcionalmente variada e cheia de posições, rivais muito diferente da divisão monolítica e altamente simplificada entre o humanismo crítico e a teoria pós-estruturalista definida por Toril Moi no livro Sexual/Textual Politics. Este livro, que se tornou um "bestseller" acadêmico nos EUA em 1985, deu ímpeto ao movimento geral em direção à teoria e alimentou as discussões da década seguinte, as quais tiveram efeitos positivos e negativos. Durante longo tempo as diferenças entre feministas nos EUA não foram reconhecidas ou foram suprimidas; agora estas diferenças estão colocadas em primeiro plano nos congressos e nas inumeráveis antologias que estão entre os livros mais lidos no mundo acadêmico. Infelizmente já não parece haver nada sobre o qual as feministas como um grupo possam concordar. Tudo é configurado em termos da oposição entre mulher/gênero, igualdade/diferença, privilégio/opressão, centralidade/marginalidade, e essencialismo/anti-essencialismo. Estas oposições binárias são codificadas como posições ideológicas e algumas feministas adotam um enfoque corretivo ou crítico com respeito ao trabalho das outras - em parte, pode-se supor, para ganhar reconhecimento num campo florescente onde é mais e mais difícil ser ouvido. (O êxito popular de Camille Paglia e Katie Roiphe são exemplos recentes dessa tendência de levar vantagem a custa de outras mulheres.) Basta olhar de relance os índices de revistas e livros para encontrar títulos que refletem uma orientação combativa: por exemplo, "Aliados e Inimigos," "Conflitos no Feminismo," "Criticando a Crítica Feminista," e "O Fim da Inocência."

No livro Feminist Thought, Rosemary Tong identifica sete perspectivas feministas diferentes: liberal, radical, marxista, psicanalítica, socialista, existencialista e pós-moderna. Mas, em si mesmas, estas categorias nítidas estão divididas por conflitos e diferenças.

Dentro dos limites dum estudo como este, é impossível discutir a gama de assuntos atualmente sendo debatidos entre feministas nos EUA e é igualmente difícil não tentar impor valores e opiniões que derivam da minha própria maneira de pensar esses vários assuntos. Com estas advertências em mente, eu queria focalizar um dos assuntos mais contestados hoje em dia na erudição feminista nos EUA - os debates sobre a mulher e gênero. Este discurso exige que seja dada atenção especial aos assuntos de raça e classe social e ao desenvolvimento relativamente recente do que é conhecido como "homens no feminismo". Estou especialmente interessada nas implicações do debate mulher/gênero com respeito ao futuro dos estudos da mulher os EUA e terminarei este estudo focalizando alguns dos perigos a que estão expostos os estudos da mulher e o feminismo nesta "época pós-feminista."

Nos últimos anos as palavras "mulher" e "gênero" vêm adquirindo novos significados no discurso feminista acadêmico. Uma vez utilizados permutativamente, os termos chegaram a ser identificados com duas diferentes posições ideológicas às vezes descritas como essencialista e pós-esstruturalista. Por causa da crescente popularidade da alta teoria nos EUA, a palavra "gênero" está deslocando a palavra "mulher" em muitas obras escritas pelas feministas. Segundo Nancy K. Miller: "...falar da mulher chega a ser um verdadeiro embaraço" (351).

Numerosas feministas já escreveram sobre esta divisão fundamental no pensamento feminista. Num ensaio intitulado "Gender Diary" publicado em 1990, Ann Snitow descreve o conflito em termos de duas propostas igualmente válidas: por um lado "a necessidade de construir a identidade 'mulher' e dismantelar sua história sólida demais" (9). Dez anos antes, em 1980, Catherine Stimpson descreveu este conflito como um debate entre as que minimizam e as que maximizam: aquelas querendo subverter a categoria de "mulher" para minimizar o significado de diferença sexual; e estas querendo reter a categoria mas mudar seu significado, elaborando o ser social "mulher" e dando-lhe poderes (veja Snitow 14). Linda Bamber desenvolveu o conceito de Stimpson com o que ela chamou os feminismos de Coluna A e de Coluna B:

O feminismo da coluna A é político, empírico e histórico.

Uma feminista de Coluna A revolta-se contra a marginalização das mulheres e exige acesso a posições que requerem conhecimento e poder. Ela insiste na mulher como sujeito, no salário equivalente para trabalho equivalente, na necessidade das mulheres serem melhor representadas na vida política, meios de comunicação, história, livros, etc. O feminismo da coluna A assume... que as mulheres sempre estiveram presentes invisivelmente e se procurarem elas encontrarão sua presença (Citado em Snitow 18.)

A coluna A de Bamber descreve os conceitos de um feminismo que floresceu nos EUA do início da década de 70 até os meados ou fins dos anos 80. Entre as proponentes desta crítica se incluem Kate Millett e Patricia Meyer Spacks que escreveram sobre as "imagens da mulher"; Elaine Showalter que desenvolveu a "ginocrítica" (ou o estudo de livros sobre mulheres e escritos por mulheres); e Sandra Gilbert e Susan Gubar que estabeleceram uma "tradição feminina" canônica.

Bamber descreve o grupo oposto assim:

A feminista da coluna B...não está especialmente interessada na mulher como sujeito. Em vez de reclamar poder, conhecimento e cultura alta para mulheres, o feminismo da coluna B ataca estas quantidades privilegiadas como "falocêntricas." O feminino no feminismo da coluna B é parte do desafio a Deus, ao dinheiro, ao falo, às origens e fins, ao privilégio filosófico, ao author transcendente, à representação, ao "cogito" cartesiano, à linguagem transparente, etc. O feminino está valorizado como fragmento, ausência, escândalo,... (Citado em Sniow 19.)

A coluna B descreve os preceitos básicos do pós-estruturalismo e sobretudo da desconstrução derrideana. Em contraste com o essencialismo da coluna A, a coluna B subverte a noção do sujeito (mulher, autora) para apoiar a idéia de marginalidade e diferença. Apropriado pelas feministas francesas Hélène Cixous e Luce Irigaray e também pela filósofa não-feminista Julia Kristeva, este enfoque ganhou maior atenção nos EUA nos últimos anos. Por exemplo, a "gítese" de Alice Jardine procura uma síntese do feminismo tradicional com uma crítica pós-estruturalista. Em contraste com a "ginocrítica," a "gíteses" rejeita a idéia do ser transcendente e coloca sua ênfase na assinatura, ou "na linguagem, no inconsciente, na textualidade do texto" (57). Outras obras que apresentam um enfoque parecido são Psychoanalysis and Feminism de Jane Gallop e Gender Trouble de Judith Butler.

É importante considerar que o pós-estruturalismo não foi o único nem mesmo o primeiro desafio à idéia de "mulher" construída pelas primeiras obras feministas nos EUA. Edsse desafio veio de indivíduos e grupos aliados ao humanismo tradicional que viram lacunas e ausências o paradigma humanista. Por exemplo, ativistas como Lillian S. Robinson, Judith Newman, Deborah Rosenfelt e Mary Childers insistiram em que a categoria de "mulher" precisava ser revista para incluir mulheres de todas as classes sociais. Para responder à ênfase da corrente principal do feminismo das escritoras das classes média e alta, estas críticas vêm escrevendo sobre autoras da classe trabalhadora dentro do contexto da história social e política. Lillian Robinson é especialmente franca em sua crítica da "tradição feminina." Num ensaio intitulado "Is there Class in this Text?," ela critica a Norton Anthology of Literature by Women por ter ignorado as contribuições de autoras da classe operária bem como seus inúmeros erros de datas e fatos históricos. Um desafio igualmente importante foi lançado pelas feministas afro-americanas insatisfeitas com a brancura da tradição feminina. Bell hooks foi das primeiras a chamar atenção para a ausência da mulher negra nos primeiros escritos feminista e essa ausência é o tema cetral de seu potente estudo, Ain't I a Woman?, cujo título é derivado dum narrativa pessoal escrita por umka mulher afro-americana e antiga escrava, Sojourner Truth. Como hooks observa num ensaio recente sobre raça e classe social:

Acho que é vital para nós lembrarmo-nos que a expansão da categoria de gênero é uma nova direção no pensamento feminista que emerge dum profundo esforço interno político dentro do feminismo, do confronto da mulher negra e de outras mulheres de cor enfrentando as mulheres brancas sobre o racismo. (62)

Como outrs ativistas, hooks desafia abertamente a "mulher" estereotipada construída pelo essencialismo feminista tradicional. Ao mesmo tempo, ela continua comprometida com os valores essencialistas ou humanistas que compreendem um ataque contra o patriarcado: "Agir como se as circunstâncias sociais [entre brancas e negras] fossem as mesmas não faz sentido embora ambas de nós tenhamos sido vitimadas pelos homens" (63). Neste sentido hooks é, na terminologia de Stimpson, uma que maximiza - quer dizer - que quer expandir a categoria "mulher", passando da percepção e construção universal postulada pelas feministas brancas dos anos 70 e 80 a de um ser social mais elaborado. Assim, hooks opta pelo termo "gênero" - uma palavra que para ela, bem como para muitas outras mulheres de cor, conota essa elaboração.

Mas hooks está preocupada com o fato de que a palavra "gênero" - sobretudo em sua associação com o pós-estruturalismo e o discurso psicanalítico - não sofre a inflexão do conceito de raça:

Recentemente penso em como a construção da psicanálise no mundo ocidental apaga a raça ao mesmo tempo que privilegia a identidade e experiência sexuais como aquilo que está sujeito a repressão. (65)

Hooks propõe uma estratégia subversiva similar a que ela advocalou para o essencialismo a fim de revelar a predisposição "totalizadora" (branca) do discurso psicanalítico:

Temos que tratar de subverter todo o discurso sobre a psicanálise dizendo que o racismo determina o fato de que vemos a psicanálise como branca, como algo que não vem da gente de cor... Temos que explodir a hipótese de que nenhuma outra pessoa neste planeta seja suficientemente inteligente para ter inventado sistemas explanatórios como a psicanálise. (66)

O ceticismo de hooks é compartilhado por Elizabeth Abels, que está preocupada com a falta geral de qualquer espécie de comentário social no discurso psicanalítico. Embora elas se expressem a partir de posições diferentes, hooks e Abels concordam que a raça e a classe social têm que ser mais do que simples admissões marginais no discurso feminista - a despeito dos métodos ou das terminologias utilizados. Segundo Abels:

É claro que uma psicanálise útil para o feminismo contemporâneo precisa alguma infusão do elemento social - quer seja construído como as tecnologias que regulam o desejo ou como os papéis de raça e classe social numa construção diversificada da subjetividade. (184)

Igualmente importante são as preocupações de feministas lésbicas que por muitos anos vêm reclamado contra a predisposição heterossexual subjacente nos escritos essencialistas e pós-estruturalistas - como Heather Findley sugere no ensaio, "Is there a Lesbian in this Text?" embora o pós-estruturalismo tenha transformado a discussão de

termos como "mulher" em palavras como "gênero" e "diferença" para as lésbicas os novos conceitos ainda são configurados em termos masculinos e femininos tradicionais (heterossexuais). Como um sinal de sua insatisfação crescente com ambos os lados do debate feminista, intelectuais lésbicas estão formando seus próprios grupos fora dos programas de estudos da mulher, e em muitas instituições se estão aliando com homens homossexuais para formar "Queer Studies". Este ano separatista reflete o de outras minorias no mundo acadêmico que, sem considerar o gênero a que pertencem vêm formando programas como "estudos afro-americanos" e "estudos étnicos" para focalizar assuntos historicamente ignorados no debate essencialista/pós-estruturalista.

Ao mesmo tempo, os homens estão emergindo como mais uma outra voz no feminismo. Aqui se deve notar que os homens sempre fizeram parte dos programas de estudos da mulher nos EUA. Embora sua presença fosse vista com um certo grau de ceticismo, havia um certo consenso sobre sua capacidade de ensinar e fazer pesquisa sobre assuntos da mulher de maneira adequadamente feminista. Porém, nos últimos anos, tem havido considerável discussão sobre este assunto e, não surpreendentemente, os argumentos se dividem pela linha que separa essencialistas de pós-estruturalistas. Falando francamente, as essencialistas consideram o patriarcado como o maior opressor da mulher; desconsiderar este fato é ignorar assuntos fundamentais da igualdade sexual e da subordinação social das mulheres (Evans 457). Por outro lado, o campo da alta teoria, sobretudo em suas manifestações mais extremas ou pós-modernas, insiste em que todos os argumentos sobre o patriarcado são insustentáveis porque não há nenhuma metanarrativa controladora na sociedade - nenhum centro de autoridade ou poder - só usos locais de poder na língua. Além disso, os pós-estruturalistas dizem que por serem os homens e as mulheres construídos pelos mesmos regimes discursivos, "o estudo da mulher em isolamento perpetua a ficção de que uma esfera, a experiência de um sexo, tem pouco ou nada a ver com o outro" (Scott 84). O movimento em favor de "estudos do gênero" nas instituições acadêmicas é consistente com a noção prevalecente de que "gênero" incorpora uma visão mais sofisticada daquilo que constitui identidade e subjetividade do que a categoria "mulher". Por isso, tanto a própria necessidade quanto a legitimidade dos "estudos da mulher" estão sendo questionadas.

No ensaio "The Problem of Gender for Women's Studies", Mary Evans apresenta um argumento persuasivo para a continuação da utilidade da área "estudos da mulher" e do termo "mulher", baseada no fato de que as diferenças materiais e as desigualdades continuam a existir entre homens e mulheres. Segundo Evans:

Em termos sociais é demasiadamente conveniente abandonar a polaridade irreconciliável de mulher/homem em favor de um termo mais neutro, um termo que sugira que os interesses dos sexos tenham convergido agora e que as diferenças nas mudanças da vida (sem mencionar as recompensas econômicas) que existem entre mulheres e homens são uma questão de escolha. Gênero é um termo que se ajusta perfeitamente à ideologia da fraturada consciência urbana do pós-modernismo. Neste mundo, a expressão ator social realmente chega ao pleno florescimento da sua maturidade porque o ato de representar e a representação de um papel se tornam as formas

dominantes das relações sociais. Visto que a contracepção efetiva e o aborto legal tornam aparentemente não problemático o controle da fertilidade, parece não haver nenhuma razão por que as mulheres e os homens não devam adotar qualquer máscara social que desejem. Afirmar a diferença biológica neste mundo de frágil narcisismo é quase descortês se não positivamente grosseiro. Ao mesmo tempo, fora deste mundo encantado, um número crescente de mulheres tratam de cuidar dos filhos com rendimentos inadequados e/ou são forçadas a relações com homens para manter a sua sobrevivência material e a dos seus filhos. Negociar o significado social de gênero nestas circunstâncias é raramente opção viável. (461)

Evans teme que a passagem de estudos da mulher para estudos de gênero não só desviará a discussão dos assuntos de poder e desigualdade mas também e, mais importante ainda, que a autoridade com que as mulheres falam de mulheres e o progresso significativo que elas alcançaram vão ser usurpados pelos homens "que por muito tempo têm assumido seus direitos à dominação intelectual do mundo" (458). Ele usa como exemplo de seu argumento um "diálogo" entre Elaine Showalter e Terry Eagleton que apareceu na antologia Men In Feminism, editada por Alice Jardine e Paul Smith. Neste trabalho, Showalter começa perguntando sobre a escrita feminista masculina e pede a Eagleton que responda. Evans diz:

Eagleton respondeu com uma história semi-autobiográfica do Partido Trabalhista inglês. Visto que Showalter tinha utilizado o exemplo do filme Tootsie em seus comentários, Eagleton talvez estivesse fazendo alguma referência sutil ao "cross-dressing" político no Partido Trabalhista inglês. Mas esta interpretação, por favorável que seja à inteligência dum crítico importante, ainda deixa sem solução a questão dum atitude claramente demonstrada - uma atitude que sugere que as observações das mulheres são banais e sem importância que nem valen o que Jane Austen uma vez chamou de "oposição racional". (459)

Ironicamente, desde o fim dos anos 80, Showalter vem elogiando os estudos de gênero como uma nova fase na investigação feminista. Tania Modleski tem mais dúvidas e sugere que os estudos de gênero talvez representem a eliminação paulatina dos estudos feministas. Ela ilustra seu argumento focalizando as antologias, como Men in Feminist, nas quais homens e mulheres lêem as obras uns dos outros e conversam sobre suas posições vis-a-vis vários assuntos relacionados ao feminismo masculino e à diferença sexual:

Enquanto estes livros, ao representar a perpetuamente fascinante "guerra dos sexos", constituem uma leitura irresistível, eles podem ser considerados "pós-feministas" (por negar as críticas e solapar os objetivos e fins do feminismo) em vários aspectos. Primeiro, na medida em que focalizam a questão do feminismo masculino como um "assunto" a ser discutido por homens e mulheres, estes livros estão reintroduzindo os homens no palco central e distraíndo as mulheres de tarefas muito mais imediatas do que a propriedade da denominação "feminista" válida para os homens. Segundo, a estruturação dos livros em si revela uma presunção heterossexual. ... Terceiro, as antologias assumem

tacitamente e promovem uma noção liberal da igualdade formal de homens e mulheres a cujos pontos de vista é concedido estruturalmente um peso igual. (6)

Embora Modleski fale a favor dum corpo de erudição masculina que está começando a desenvolver-se em apoio ao feminismo, ela cita Paul Smith para comunicar sua idéia central. Segundo Smith, "os homens devem fazer quietamente coisas que apoiem o feminismo sem poder colher agora quaisquer louros pelas suas ações" (6).

Annete Kolodny ecoa as preocupações de Evans e Modleski. No ensaio, "Dancing Between Left and Right: Feminism and the Academic Minefield in the 1980s", ela afirma que a crítica literária feminista está "rapidamente em perigo de tornar-se mais um discurso no qual homens falam com homens sobre mulheres" (459). Berlinda Kremer toma parte nesta crítica. Num ensaio provocante intitulado "Learning to Say No: Keeping Feminist Research for Ourselves", ela diz, entre outras coisas, que "a erudição sobre as mulheres continuará a ser creditada como o domínio legítimo de homens se os homens definirem o que se chama feminismo" (466). Kremer está respondendo basicamente a um ensaio escrito por Sandra Harding intitulado "Is there a Feminist Method?". No seu ensaio Harding insiste que os homens não podem ser excluídos da pesquisa feminista ou duma perspectiva feminista baseada no conceito de gênero, referindo-se então às várias contribuições de homens à história do pensamento feminista - citando como exemplos John Stuart Mill, Marx e Engels. Sem dúvida, Harding aconselha as mulheres a que não aceitem o trabalho produzido por homens sem examiná-lo cuidadosamente. Em relação a isto, propõe uma série de perguntas que as mulheres devem considerar ao examinar minuciosamente as análises de homens. Por exemplo, "São utilizadas experiências de mulheres como base da pesquisa?" "Coloca-se o pesquisador ou teorista no mesmo plano crítico que o assunto de seu estudo?" (464). Kremer observa que Harding nunca faz a pergunta fundamental: "Neste momento e nesta cultura, pode um homem colocar-se no mesmo plano crítico que a mulher?" e oferece como modelo para a pesquisa feminista certas normas propostas pela socióloga alemã Maria Mies:

1) parcialmente consciente: uma identificação consciente com os objetos da pesquisa (quer dizer, a consciência dupla da investigadora como mulher e como investigadora);

2) visão a partir de baixo;

3) participação ativa nas ações, movimentos e conflitos para a emancipação da mulher;

4) objetivo de mudar o statu'quo;

5) conscientização: a pesquisa feita pelo objeto da opressão;

6) coletivização das experiências das mulheres (Citado em Kremer 467).

Kremer termina o ensaio dizendo que o trabalho feito para a mulher, sobre a mulher, tem que ser feito entre as mulheres. Quando um trabalho anti-patriarcal, pró-feminista, for feito por outros - os homens - ele deve ser reconhecido e louvado, utilizado quando útil e identificado como qualquer coisa que for, por si mesmo. Mas ela insiste que a pesquisa dos outros não se deva chamar feminismo ou pesquisa feminista: "O feminismo não deve ser neutralizado ou transformado num gordo adjetivo como liberal ou num aplauso como politicamente correto" (467). Isto é o que Tania Modleski parece apontar em seu livro mais recente, Feminism Without Women, que descreve, de uma maneira interessante, alguns dos conflitos que estou salientando. Modleski figura num grupo de mulheres que são chamadas por Teresa de Lauretis como "feministas sem denominação" (9), quer dizer, mulheres cujo trabalho teoricamente eclético entrecruza a linha divisória essencialista/pós-estruturalista. Modleski está interessada na psicanálise como um instrumento útil para as feministas, mas suas análises são sempre engajadas no sentido político e ela está preocupada com a sobrevivência do feminismo numa "época pós-feminista."

Devo mencionar aqui que o termo "pós-feminista" tem conotações duvidosas se não abertamente negativas para muitas feministas - sobretudo para as ativistas como Lillian Robinson, que diz que o termo foi criado por The New York Times, um jornal conservador, em meados dos anos 70, sendo na mente de várias pessoas, associado com "a morte do feminismo." No seu ensaio intitulado "Killing Patriarchy", Robinson observa:

... desde que o termo pós-feminismo chegou como hóspede sem convite em nosso léxico comum houve uma mudança radical no debate social, um movimento para a direita do ponto de referência político que influenciou e, de várias maneiras, deformou o futuro desenvolvimento do feminismo. As coisas são diferentes agora - embora ainda não sejam póstumas. ("Killing" 273-4).

A escritora Valerie Miner está igualmente preocupada com as implicações da palavra "pós-feminismo". Ela diz que o termo sempre evoca para ela a imagem de uma fila de postes - como os postes de telefone - cada um com um livro feminista morto pregado nele ("Killing" 273). O toque de finados do feminismo, implícito na frase "época pós-feminismo, implícito na frase "época pós-feminista", é uma preocupação central do livro Feminism Without Women de Modleski, um livro cujo título, segundo ela, pode significar:

o triunfo duma perspectiva feminista masculina que exclui as mulheres ou um anti-essencialismo feminista tão radical que cada uso da palavra "mulher," por mais provisoriamente adotado que seja, é rejeitado. (14-15)

Modleski é persuasiva quando diz que uma vez que o sujeito é desafiado de maneira tão radical e uma vez que o gênero e as diferenças sexuais são considerados "arbitrários", é fácil ver como um "homem" pode tornar-se uma "mulher" - quer dizer, como um homem pode executar uma atividade como uma mulher (15). Além disso, ela afirma que a idéia duma natureza feminina "essencial" tem sido desconstruída tal ponto que as mulheres têm medo de fazer qualquer generalização sobre ou reclamações políticas no interesse de um grupo chamado "mulheres". Modleski cita o livro de Denise Riley Am I That Name? (cujo

título alude a Ain't I a Woman de bell hooks) como exemplo primário duma erudição que protesta contra "as reiteraões exaustivas sobre 'mulheres' que devem afligir as mais dedicadas feministas". Segundo Riley:

Sem dúvida não é incomum ficar fatigada, desejar ser livre das implacáveis guilhotinas daquelas invocações de gênero que vêm batendo pesadamente em todo o discurso e em toda a escrita, desejar... o fim de todo esse negócio... o próprio nome de feminismo... e querer estar envolvida no trabalho que verdadeiramente me interessa. (Citado em Modleski 16)

Para Modleski este é o tipo de perigo que o feminismo enfrenta hoje em dia. Ele responde à declaração de Riley, dizendo: "Para mim é claro de quem é o 'verdadeiro interesse' que seria servido com o nosso acabar 'todo esse negócio' do feminismo" (16). Ela está preocupada também com as acusações feitas por Riley, Judith Butler e outras, que afirmam que a "experiência da mulher" é um conceito "totalizador e etnocêntrico". Modleski responde a essa acusação dizendo que para muitas pessoas a expressão "experiência da mulher" é um espécie de taquigrafia para a "experiência feminina da opressão política" (17). Além disso, ela mostra que, ainda que o estudo Gender Trouble de Butler invoque a classe social e raça para apoiar o case de "gênero" contra o conceito "etnocêntrico" de mulher, o livro ingora totalmente estas questões para concentrar-se em diferença sexual - uma crítica que ecoa as preocupações de bell hooks e Elizabeth Abels com respeito à ausência ou "apagamento" de raça e classe social no discurso psicanalítico.

Modleski justapõe a crítica da "experiência de mulher" ao comentário de Rita Felski sobre as poderosas implicações políticas dessa frase. Parar Felski:

Um apelo a uma experiência compartilhada da opressão constitui o ponto a partir do qual as mulheres, como um grupo, podem expandir a problemática de gênero. Ao mesmo tempo, essa noção duma comunidade de gênero contém uma forte dimensão utópica. (Citado em Modleski 20)

Essa idéia se encontra também no famoso ensaio de Teresa de Lauretis, "The 'Essence' of the Triangle", no qual ela diz que a "'essência' da mulher... é mais um projeto do que uma descrição da realidade existente" (5). Segundo Modleski, as idéias de De Lauretis e Felski "dão-nos uma maneira de reter a categoria de mulher ao mesmo tempo que reconhecemos estarmos num processo (interminável) de definir e construir a categoria (que inclui tipos muito diferentes de pessoas)" (20). Ao resumir a sua própria posição com respeito aos conflitos básicos dentro do feminismo, Modleski nota que "parece mais importante debater o que significa ser uma mulher do que debater se se deve ser ou não uma mulher" (20).

Talvez o problema mais sério com relação à maneira pela qual o gênero é teorizado hoje em dia tem que ver com a negligência quase total duma agenda política. Essa negligência é uma fonte de controvérsia dentro dos estudos culturais, e feministas como Teresa Ebert estão entre aquelas que exigem um tipo radicalmente diferente de

crítica de gênero. Ebert critica o que ela chama as teorias "lúdicas" pós-modernas que, segundo ela,

... tem problematizado a noção de política e a têm rearticulado unicamente como uma política cultural...como um efeito de linguagem, um modo de retórica que propõe mudar as representações culturais em vez de uma prática coletiva pela qual as instituições sociais existentes são mudadas para que os recursos (econômicos) e o poder cultural possam ser distribuídos sem levar em consideração gênero, raça, classe social e sexualidade. (6)

Em lugar de teorias "lúdicas com suas implicações "pós-políticas", Ebert exige uma teoria feminista com base materialista ou uma crítica intervencionista que vá re-teorizar radicalmente a diferença pós-moderna: "O feminismo precisa reescrever a diferença pós-moderna de dentro - não como uma diferença lúdica mas como uma diferença política, histórica, uma diferença materializada e opositora". (16)

Nancy K. Miller parece apresentar o mesmo argumento em apoio a um enfoque feminista da teoria que seja politicamente ativista. Com relação às proclamações sobre a morte do sujeito ela observa, "só aqueles que o tem podem brincar (a ênfase é minha) de o não ter" - a palavra "brincar" aqui evoca a terminologia "lúdica" de Ebeert. Modelski desenvolve o comentário de Miller, dizendo:

... não poderíamos dizer das anti-essencialidades que só aquelas que possuam opções muito mais vastas que a maioria das mulheres no mundo podem brincar "(ênfase minha) de "sêlo" enquanto teorizam a si mesmas na convicção de que não o são? (22)

Apesar de suas fraquezas e limitações, o essencialismo feminista com sua ênfase na "mulher" é politicamente orientado; como Janet Todd nota no livro Feminist Literary History, a recusa do essencialismo a separar o projeto da crítica feminista do projeto do feminismo tradicional continua a elidir ou ignorar a questão de diferença entre mulheres; também simplifica demasiadamente muita informação histórica e não questiona as hierarquias da cultura "erudita" e "popular" - para não mencionar as revelações importantes do pós-estruturalismo com respeito às relações entre gênero e gênero literário.

Parece-me que não há nenhuma maneira de evitar as "Grandes Dicotomias" que estou descrevendo - nem há nada intrinsicamente pernicioso no debate ou na oposição. A despeito de tudo, creio que o diálogo entre feministas nos EUA é um dos discursos mais fascinantes no mundo acadêmico hoje em dia. Porém, ao mesmo tempo, a realidade social das mulheres nos EUA se torna cada vez menos uma consideração dentro deste mundo acadêmico e, no máximo, é recipiente de louvores vazios. No fim das coisas, a escolha entre "gênero" ou "mulher" parece de relativamente pouca consequência quando nos damos conta que, hoje, mulheres e crianças constituem a maioria da população vivendo em pobreza nos EUA. Como Susan Faludi observa no seu livro "bestseller", Backlash: The Undeclared War Against American Women:

O statu das mulheres que ocupam a posição mais baixa na escala econômica vem decrescendo de maneira altamente perigosa; as reduções no orçamento governamental durante os primeiros quatro anos da administração de Reagan empurraram quase dois milhões de famílias chefiadas por mulheres e quase cinco milhões de mulheres para baixo da linha. O alvo primário das reduções foi um sexo só: um terço das reduções no orçamento, por exemplo, derivou-se de programas que serviam predominantemente às mulheres - o mais extraordinário de tudo é que a combinação de todos esses programas representa só 10 por cento do orçamento federal. (xvii)

E Bell hooks nota com razão:

O feminismo tem sido completamente incorporado na economia de mercado do mundo acadêmico. Há um grupo de elite de teóricas feministas que são pagas muito acima da escala e que se aproveitam da produção de teoria feminista como uma maneira que lhes permite ter um estilo de vida mais privilegiado. Como podemos encorajar aquelas mulheres a interrogar sua aliança social, seu "compromisso radical com o movimento feminista"? A cooperação nos divide e não nos permite dirigirmo-nos a um grupo de massa de mulheres. (80)

Eu diria que este é o desafio central para as mulheres no mundo acadêmico hoje em dia e que talvez seja a questão que exija nossa maior atenção.

Obras Citadas

Abels, Elizabeth. "Race, Class and Psychoanalysis?" Conflicts in Feminism: 184-204.

Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York; routledge, 1990.

Coming to Terms: Feminism. Eds, Marianne Hirsch and Evelyn Fox Keller. New York: Routledge, 1990.

de Laurentis, Teresa. "The Essence of the Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S., and Britain." differences 1,2 (Fall 1989): 3-37.

Ebert, Teresa L. "Ludic Feminism, the Body, Performance, and Labor: Bringing Materialism Back into Feminist Cultural Studies." Cultural Critique (Winter 1992-1993): 5-50.

Evans, Mary. "The Problem of Gender for Women's Studies." Women's Studies International Forum 3 (1990): 457-462.

Faludi, Susan. Backlash: The Undeclared War Against American Women. New York: 1991.

Felski, Rita. Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change. Cambridge, Mass: Harvard U Press, 1989.

Findlay, Heather. "Is There a Lesbian in This Text?" Coming to Terms: 59-69.

Gallop, Jane. Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction. London: Macmillan, 1982.

Harding, Sandra. Introduction: "Is There a Feminist Method?" Feminism and Methodology: Social Science Issues. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

hooks, bell. Ain't I a Woman?: Black Women and Feminism. Boston: South End Press, 1981.

_____. "A Conversation about Race and Class. (With Mary Childers). Conflicts in Feminism: 60-81.

Jardine, Aline. Gynesis: Configurations of Woman and Modernity. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

- Kolodney, Annette. "Dancing Between Left and Right: Feminism and the Academic Minefield in the 1980s." Feminist Studies 15 (1988).
- Kremer, Berlinda. "Learning to Say No: Keeping Feminist Research for Ourselves." Women's Studies International Forum 13 (1990): 463-467.
- Men In Feminism. Eds. Alice Jardine and Paul Smith. New York: Methuen, 1987.
- Miller, Nancy K. "Criticizing Feminist Criticism." (With Jane Gallop and Marianne Hirsch). Conflicts in Feminism: 349-69.
- _____. "The Text's Heroine: A Feminist Critic and Her Fictions." diacritics 12, 2 (Summer 1982): 53.
- Moleski, Tania. Feminism Without Women. New York: Routledge, 1991.
- Moi, Toril. "Feminism and Postmodernism: Recent Feminist Criticism in the United States." British Feminist Thought: A Reader. Ed. Terry Lovell. Oxford: Blackwell, 1990.
- _____. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. London: Methuen, 1985.
- The Norton Anthology of Literature by Women. Eds. Sandra Gilbert and Susan Gubar. New York: Norton and Norton, 1985.
- Paglia, Camille. Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. New Haven: Yale U Press, 1990.
- Riley, Denise. Am I That Name?: Feminism and The Category of "Women" in History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Robinson, Lillian S. "Is There Class in this Text?" Tulsa Studies in Women's Literature 5, 2 (Fall 1986): 273-285.
- Roiphe, Katie. The Morning After: Fear, Sex, and Feminism on College Campuses. Boston: Little, Brown and Co., 1993.
- Scott, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." Coming to Terms: 81-100.
- Snitow, Ann. "A Gender Diary." Conflicts in Feminism: 9-43.
- Todd, Janet. Feminist Literary History. NY: Routledge, 1988.
- Tong, Rosemary. Feminist Thought: A comprehensive Introduction. London: Routledge, 1992.

PROYECCION Y PERFIL DE LA CRITICA FEMINISTA DEL CARIBE.

Nara Araújo

(Univ. de Havana)

La literatura caribeña ha alcanzado su máximo esplendor en el siglo XX. Las literaturas nacionales, cada una con su ritmo y cadencia, han transitado diversas etapas. Desde la emergencia como literaturas coloniales hasta su madurez en la contemporaneidad. Esta creciente presencia no se reduce a nombres de reconocido prestigio --Carpentier y Césaire, Lamming o Brathwaite, Rosario Ferré o Simone Schwarz-Bart--. La riqueza de este dinámico proceso literario reside en sus temas y asuntos, multiplicidad genérica y polifanía creativa. Esta literatura se ha gestado dentro de un proceso global con sus propias especificidades. Comparada con la literatura latinoamericana, la caribeña es resultante de una dinámica similar de coloniaje y emancipación. Pero su tempo ha sido distinto, en la formulación y praxis de un proyecto nacional liberador y la evolución de sus literaturas nacionales. Una y diversa, la literatura caribeña se articula en varios ejes: Participa, por una parte, de la problemática del mundo continental de habla española y sus literaturas de mayor tradición. Al mismo tiempo se comunica, con tensa ambivalencia, con las literaturas metropolitanas, en el conflicto lengua standard/creole. La diferencia racial es punto neurálgico y este conflicto la emparenta con literaturas de similar perspectiva --la diáspora africana--, y --registro lingüístico--, la literatura de lo(a)s negro(a)s en los Estados Unidos y del Caribe anglófono. En esa diversidad dialógica se ha construido esta literatura en el espacio uno y múltiple del Caribe.

Las escritoras se han incorporado en la medida en que sus condiciones de vida, como mujeres, se lo han permitido. De la escasez numérica inicial, restringida a un sector (generalmente) elitista de la sociedad colonial, hasta la actual pluralidad el trayecto ha sido lento y hasta muy recientemente, poco estudiado. El acceso a la educación, la independencia económica, la libertad en la elección profesional y el tiempo libre han sido conquistas alcanzadas a lo largo de algo más de una centuria.

Esto podría explicar por qué la eclosión de una literatura femenina en el Caribe es un fenómeno de las tres últimas décadas de este siglo; aún cuando en algunos países como Cuba hayan existido, en el siglo XIX, escritoras de renombre como Gertrudis Gómez de Avellaneda. Su incorporación, desde fecha temprana, al escenario cultural metropolitano puede haber influido, en parte, en su acceso al espacio público de la escritura --edición de sus poemas y novelas y representación de sus piezas teatrales--. Aún así, esta difusión no la eximió de la batalla de los sexos: la negativa a su entrada a la Academia Española de la Lengua por su condición de mujer, entre otros ataques.

Como ha sido señalado por investigadoras de la región, (1) el redescubrimiento de autoras desconocidas del Caribe es una labor aún en ciernes. Quizás no es superficial afirmar que, en sentido general, el foco central de atención de la crítica feminista caribeña han sido las escritoras del presente siglo, aun cuando las obras de autoras del XVIII y el XIX han suscitado diversos estudios.(2)

Esta crítica comenzó a articularse --como en otras zonas culturales--, avanzada la década de los 70. La impronta de las corrientes feministas, la irrupción de una crítica y teoría con esta perspectiva y provistas de los instrumentos de la lingüística, el psicoanálisis y el marxismo, ha estimulado la indagación. A lo largo de dos décadas estos estudios se han enriquecido con la sostenida labor de universidades.

En 1988, se celebró la primera Conferencia Internacional de Escritoras Caribeñas, en Wellesley College, Estados Unidos, a la cual asistieron, principalmente, escritoras del Caribe anglófono. Dos años más tarde, la conferenciase trasladaba a territorio caribeño. Celebrada en la Universidad de las West Indies, Trinidad, logró reunir un amplio espectro. En el 92, auspiciada por la Universidad de las Antillas Holandesas, Curazao, significó una dimensión, aún mayor, al incorporar como escenario de discusión, a una zona del Caribe, a veces relegada por las barreras lingüísticas.

Estos encuentros han propiciado el debate y la reflexión mediante un

intercambio de escritoras y críticas del área, pero también de investigadoras de Estados Unidos y Europa. A esta labor de difusión y promoción, articulada desde importantes instancias académicas se suman las publicaciones sobre la producción literaria de las escritoras caribeñas, tanto las que residen en el extranjero, como las que han permanecido en el suelo natal. Amén de los artículos aparecidos en revistas como Journal of West Indian Literature, Caribbean Quarterly, y Savacou, entre otras, la aparición de antologías, compilaciones de ensayos y bibliografías, indican el arribo a la madurez.

En 1987, la revista Homines, dedicaba un número especial a "Las mujeres puertorriqueñas, protagonistas del Caribe", en el cual se presentaban textos de poesía y narrativa femenina y ensayos sobre las escritoras de Puerto Rico. En este mismo país, se fundaron y dirigieron por mujeres dos de las revistas más activas de la década del 70, Penélope o el Otro Mundo y Zona de Carga y Descarga. En ellas aparecieron los primeros cuentos de Rosario Ferré, Magali García Ramis y Olga Nolla. La escritora creaba su propio espacio editorial, abierto también a los autores. Las antologías Her true-true name (1989), Green Cane and Juicy Flotsam. Short Stories by Caribbean Women (1991) y Women Poets of the Caribbean (1992), compusieron un corpus donde coexisten, escritoras de mayor renombre con otras, menos conocidas, integradas en un proyecto caribeño. Las antologías de narradoras de Puerto Rico, aquí cuentan las mujeres (1990) y Del silencio al estallido. Narrativa femenina puertorriqueña (1991); de narradoras cubanas Las mujeres y el sentido del humor (1986) y de poetisas, Poesía infiel (1989), asumieron la tarea de reunir textos femeninos, articulando un conjunto novedoso, al mismo tiempo que realizaban una labor de descubrimiento y redescubrimiento.

Como afirma Rosario Ferré (1990), estas antologías corren el riesgo de construir ghettos y aislar a las escritoras del continuum, donde deben inscribirse junto a los escritores. La ductilidad de la crítica feminista en el Caribe le ha permitido no abandonar ningún espacio; ha juntado a los creadores en antologías de otra proyección (3) y en estudios comparativos y analíticos.(4)

aquellas teorías feministas enunciadas desde otros contextos culturales. Una de sus direcciones ha sido el intento de tematizar, por género o área (o ambos), la producción literaria de las escritoras.

En la obra pionera de Maryse Condé, La parole des femmes (1979), la incipiente novelista de Guadalupe comentaba fragmentos de las más importantes novelas escritas por mujeres del Caribe francófono. Condé apuntaba entonces cómo, a reserva de las diferencias de sus respectivos mundos novelescos, en Michèle Lacroix, Simone Schwarz-Bart o Marie Chauvet, se reiteraban ciertas constantes: conflicto racial, relación con el hombre, maternidad, religión y educación. La crítica caribeña ha continuado en esta dirección y ha coincidido con la tendencia de la ginocrítica, en el esfuerzo propuesto por Elaine Showalter, de descubrir (y de escribir) una tradición literaria femenina. Como afirma Evelyn O'Callaghan, (5) esa labor, aún en sus albores, podría ayudar a explicar la causa de la tan reciente emergencia de esta literatura en el Caribe. Al mismo tiempo, O'Callaghan advierte del peligro de utilizar la propuesta de Showalter, "a literature of their own", articulada a partir de otras experiencias --escritoras blancas de clase media y alto nivel educacional--, en una aplicación mecánica de sus estrategias, a un diferente universo vivencial y ficcional. La defensa de una literatura propia, como alternativa a la asimilación de la creación femenina al canon, es quizás inaplicable al Caribe. Con razón, O'Callaghan argumenta cómo una parte importante de la literatura caribeña critica la exclusividad de la tradición literaria occidental, por lo cual se pregunta, si los escritores y las escritoras realmente desean asimilarse a este canon.

Esta saludable resistencia al uso mimético de las teorías del "primer mundo", consiste igualmente, en el esfuerzo permanente de contextualización. En la introducción al fundamental volumen Out of the Kumbia(1990,) sus editoras, Carole Boyce Davies y Elaine Savory Fido (6), intentan precisar los marcos que superen "the narrow, Western limits/terms of the feminist discourse". Sin

desconocer la vigencia y contribución del feminismo, las autoras comprenden cómo la dinámica de raza, género y nación, el entrecruzamiento de estas instancias, determinan la múltiple otredad de la escritura femenina en el Caribe.

La actitud de la diáspora negra hacia el feminismo ha sido reticente al considerarlo asunto de la mujer blanca o importación extranjera. Este criterio ha llevado a la distinción entre feminismo y nacionalismo (o afrocentrismo). Incluso se ha propuesto como término alternativo, womanist. Denominación acuñada por la escritora negra de Estados Unidos, Alice Walker, para referirse a la obra de una autora, ligada a la identidad cultural afrocéntrica.

En una posición extrema, el término ha llegado a asociarse con el feminismo negro. Pero como afirma Boyce Davies, esto ha implicado un juicio de valor que, por su mecanicismo, no resulta productivo. Las especificidades de la dinámica raza/clase determinan las variaciones en la visión del género. Esto explica cómo, consecuentemente, la aproximación afroamericana puede resultar a su vez, --aunque instructiva y didáctica--, esquemática y reduccionista en la praxis caribeña (7).

Boyce Davies y Savory Fido discuten estos términos desde una posición constructiva y dialéctica. Para la primera, feminista se refiere a una agenda política, mientras que womanist, a la manifestación cultural de la mujer, sus costumbres, conversaciones y conocimientos. Para la segunda, tanto una postura como la otra son caminos hacia más honestas y complejas relaciones, en la región, entre el hombre y la mujer. Ambas consideran imprescindible una perspectiva desde la cual, ni el género ni la raza se constituyan en criterios prioritarios, -- el uno sobre el otro --, ni dogmáticos. Perspectiva que en el contexto caribeño no podría soslayar, además, la crítica a la política del imperialismo y la marginalización.

En sentido general la crítica feminista en el Caribe ha avanzado en estas direcciones: periodización, tematización, relectura y arqueología literaria. Ejemplo en esta última es el ensayo de Luisa Campuzano sobre dos textos fundacionales de la escritura de la mujer en Cuba: el Memorial dirigido a Carlos

supuestamente anónimos y (casi sin duda), escritos por la marquesa Jústiz de Santa Ana, la misma que fuera protectora del poeta esclavo, Juan Francisco Manzano. Escritos para denunciar ante el rey, la negligencia de las autoridades locales españolas en la defensa de La Habana, en el siglo XVIII, del ataque inglés. Mediante géneros de discurso eminentemente masculinos, tanto por la tradición elocutiva en que se inscriben, el contenido político-militar que transmiten, como por el destinatario, el emisor femenino transgrede su habitual confinamiento al espacio doméstico y se inmiscuye, críticamente, en asuntos masculinos.(8)

Ejemplo de redescubrimiento es la nueva presentación que realiza Lizabeth Paravisini-Gebert, de la novela de la puertorriqueña Ana Roque, Luz y sombra. Publicada por primera vez en 1903 no entró en el "marco criollista/comprometido de la incipiente tradición novelística de principios de siglo en Puerto Rico".(9) Centrada en las experiencias matrimoniales de dos mujeres, es releída por Paravisini, dentro de un apropiado marco teórico/crítico.

Desde el discurso de las teóricas francesas y l'écriture féminine, Joceline Clemencia ha explorado las posibilidades de una nueva teoría sobre la escritura femenina en Curazao. (10) Su objeto de atención ha sido la obra de aquellas escritoras menos expuestas a las prescripciones literarias. El descubrimiento de una nueva manera de escribir, estaría más en la expresión popular, que en la cercanía a la institución literaria. Su análisis de la poesía de María Diwan le permite una reflexión sobre el discurso literario femenino y el canon.

Tanto el énfasis en la autoría de la mujer y su preferencia por el realismo, de la crítica angloamericana, como el cuestionamiento del sujeto unitario, la identidad y la autoría, de la teoría francesa, son susceptibles de aparecer en la labor de la crítica feminista caribeña. Comprometida con proyectos emancipadores, asume una posición, que construye, desde su historia --conquista, colonaje y esclavitud--, y su condición "tercermundista".

Comprensión ineludible de los vínculos entre género, raza y clase.

Con esta visión, más o menos homogénea, ha podido asumir el estudio de variados asuntos: la tradición literaria femenina, el texto femenino como locus para la reinscripción de la historia de la mujer, la condición femenina y la relación entre discurso literario y canon. Indagación que ha revelado los factores catalizadores del acto creativo: la definición de la identidad, el conflicto racial, la inmigración y el desarraigo, la impronta social y el activismo político, la herencia africana o amerindia y la tradición oral. Logros cuya proyección y perfil responden al vigor de una escritura de amplio diapasón, riqueza estilística y capacidades renovadoras.

Notas

- 1 Her true-true name, (ed. Pamela Mordecai y Betty Wilson), Oxford, Heinemann, 1989, p.x.
- 2 Ver Luisa Campuzano, "Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios", Revista Casa de las Américas, num. 187, abril-junio, 1992, p. 128-136; Nara Araujo, "Raza y género en Sab, ibidem, num. 190, enero-marzo, 1993, p.42-49.
- 3 Pamela Mordecai realizó una antología de poesía jamaicana a partir de la independencia, From our yard, Kingston, 1987.
- 4 Rosario Ferré en El coloquio de las perras, Harrisonburg, editorial cultural, 1990, incluye en el ensayo "De brujas y búhos en la literatura puertorriqueña" tanto a Tapia, de Diego y Palés Matos, como a Ana Lydia Vega y Magali García Ramis.
- 5 Evelyn O'Callaghan, "Feminist Consciousness: European/American Theory, American Stories", Sargasso, Special Issue: West Indian Literature and its Political Context (Proceedings of the 7th Annual Conference on West Indian Literature, 25-28 March, 1987), p.34.
- 6 Out of the Kumbla. Caribbean Women and Literature (ed. Carole Boyce Davies y Elaine Savory Fido), Trenton, Africa World Press, 1990, p.1-19.
- 7 Belinda Edmonson, "Race, Audience and the Uses of Feminism in Two Contemporary West Indian Works" (ponencia presentada en la Segunda Conferencia

Internacional de Escritoras Caribeñas, Trinidad-Tobago, 1990.

8 Ver Luisa Campuzano, ob. cit.

9 Ana Roque, Luz y sombra, (estudio crítico, notas y esquema biográfico por Lizabeth Paravisini-Gebert), Río Piedras, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991, p.2.

10 Joceline Clemencia, "A Curacao woman writer and her male critics (Towards a Caribbean Feminist Theory in Curacao)", (ponencia presentada en Segunda Conferencia de Escritoras Caribeñas.

Bibliografía citada.

-Aquí cuentan las mujeres. Muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas (ed. María M. Sola), Río Piedras, ediciones huracán, 1990.

-Maryse Condé, La parole des femmes, Paris, L'Harmattan, 1979.

-Del silencio al estallido (ed. Ramón Luis Acevedo), Harrisonburg, editorial cultural, 1991.

-Green cane and Juicy Flotsam. Short stories by Caribbean Women, (ed. C. Esteves y Lizabeth Paravisini-Gebert), New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1991.

-The Literary Review. Women poets of the Caribbean, num. 4, volumen, 35, 1992.

Bibliografías de escritoras caribeñas.

-"Caribbean Women Writers: A Selected Bibliography", Caribbean Women Writers. Essays from the First International Conference (ed. Selwyn R. Cudjoe), Wellesley College, Mass., Calaloux Publications, 1990, 365- 375.

-Jenipher R. Carnegie, "Selected bibliography of Criticism and Related Works",

-Out of the Kumbla, ob. cit. p.373-394. Las mujeres y el sentido del humor, (ed. Olga Fernández), La Habana, Letras cubanas, 1986.

-Poesía infiel, (ed. Soleida Ríos), Letras Cubanas, La Habana, 1989.

Márcia Hoppe Navarro (UFRGS)

A compreensão da emergência da “Crítica Literária Feminista”, particularmente a partir dos anos 80, somente pode ser apreendida no contexto da realidade das relações políticas internacionais, daquela “monstruosa realidade”, referida por Gabriel García Márquez em seu famoso discurso de aceitação do Nobel de Literatura, em 1982 [1]. O escritor observava na ocasião que estudiosos e analistas europeus e norte-americanos frequentemente mencionam o brilhantismo e a originalidade dos escritores da América Latina, ao mesmo tempo que, no campo da situação político-institucional, consideram que os latino-americanos mantêm-se incapazes de engendrar formas de governo duradouras e apropriadas às suas situações particulares. Daí resulta, aponta García Márquez, o isolamento, a solidão da América Latina.

Embora no caso da Crítica Literária Feminista, tal como praticada na América Latina, seja igualmente necessário balizar-se por esta “monstruosa” realidade, que no continente apresenta-se historicamente, sob muitos aspectos, ainda mais dramática em seus contornos sociais, para compreendê-la em seus aspectos singulares, é no entanto importante salientar que a utilização de paradigmas europeus e norte-americanos não tem aprofundado o isolamento entre feministas. Pelo contrário, tem aproximado tais praticantes da narrativa e as militantes desta luta social, provavelmente a mais relevante mudança nas relações sociais nestas últimas duas décadas. É evidente, entretanto, que embora utilizando referenciais teóricos da Crítica Literária Feminista — caudatários particularmente da produção francesa, inglesa e norte-americana [2] — a Crítica Feminista Latino-americana não pode negligenciar os aspectos sociais notavelmente diferenciadores das realidades entre o Primeiro e o Terceiro Mundo, fórmula prévia para permitir às escritoras latino-americanas a potencialidade de criação autêntica de suas próprias vozes, assim definindo a sua identidade cultural.

A Crítica Literária Feminista Hispano-americana [3] tem sido sensível a estas diferenças políticas e sociais, geralmente propondo que formas de engajamento devam existir entre a autora e seu trabalho, para que venham a denunciar, sob variadas formas literárias, as injustas estruturas sociais existentes. É neste aspecto central que reside a diferença essencial entre narrativas “do feminino” e narrativas “feministas”. No primeiro caso, a interpretação e a descrição como marcas salientes. No último, a expressão

literária do desejo de mudança, advogando transformações pelo menos no plano da cultura dominante.

O objetivo deste estudo é, portanto, apresentar um comentário sobre a Crítica Literária Feminista Hispano-americana e sua evolução, desde os anos setenta até os nossos dias. São analisados trabalhos críticos de Rosario Castellanos, Rosario Ferré, Hernán Vidal, Elena Poniatowska, Sara Castro-Klarén, Jean Franco e Lucía Guerra Cunningham. A partir da produção crítica de tais autores — que estão longe de esgotar o crescente contingente crítico hispano-americano — pretende-se estabelecer parâmetros de significação desta modalidade teórica, que tem sido cada vez mais utilizada para a elaboração de atividades de pesquisa literária.

Talvez uma das precursoras da Crítica Literária Feminista na América Hispânica tenha sido a escritora mexicana Rosario Castellanos [4]. Escrevendo ensaios críticos desde a década de 1950 (por exemplo, sua tese “Sobre la cultura femenina”, de 1950, o artigo “Historia de una mujer rebelde”, de 1965 ou o livro Juicios sumarios, de 1966), foi contudo com um livro de ensaios irônicos e consistentes, Mujer que sabe latín... (1973)[5], que Castellanos influenciou muitas feministas a seguirem pelas veredas da crítica. Neste livro, cujo título reflete ironia e ambivalência, a autora escreve sobre a situação da mulher na sociedade mexicana de seu tempo, refletindo com profunda argúcia sobre mulheres intelectuais famosas. Ou seja, enquanto evidencia a participação da mulher no “mundo da cultura”, o título ecoa o refrão machista sintetizador da ideologia dominante: “Mujer que sabe latín.... ni tiene marido ni tiene buen fin”.

Mas os ensaios críticos de Castellanos não receberam a mesma atenção, se comparados com a popularidade de seus livros de ficção, sistematicamente estudados. A autora analisa a questão da mulher relacionando-a ao contexto social, histórico-político e econômico. Isto é, há mais de vinte anos e sem descolar as lutas das mulheres das demais lutas sociais, Castellanos antecipa-se à crítica aos padrões sexuais vigentes. Por exemplo, em pequeno, mas veemente ensaio, publicado em 1970 (“Sobre o feminismo”), Rosario Castellanos analisa a falta de repercussão das lutas de liberação da mulher entre as intelectuais mexicanas, terminando com a observação, perspicaz para aquele momento, de que aquelas mulheres só se conscientizariam sobre a urgência da mudança no momento em que não existissem mais as empregadas domésticas, o batalhão de choque que na América Latina absorve a necessidade de confrontar o marido em relação à divisão do trabalho doméstico e o cuidado dos filhos.

O texto é emblemático por indicar, talvez, o aspecto mais visível na Crítica Literária Feminista Hispano-americana que, de forma ampla, seja através do ensaio, da poesia, do conto ou do romance, tem sempre se preocupado com o tema dos direitos. Neste campo, dois importantes críticos tem associado, em particular, o feminismo à questão dos direitos humanos: Hernán Vidal e Marjorie Agosin [6]. Vidal, em seu ensaio “La crítica literaria feminista hispanoamericana como problematica de defensa de los derechos humanos”, observa que a situação social da mulher na América Latina é, principalmente,

uma questão de direitos humanos e explora a possibilidade de transferir a esta Crítica as categorias próprias do discurso típico de defesa de tais direitos, considerando como estes poderiam ter uma função teórica e instrumental na análise literária. O crítico chileno analisa a contradição entre as aspirações revolucionárias do feminismo e sua incapacidade de gerar hegemonia como o principal elemento condicionante da forma em que se institucionalizou academicamente a produção discursiva da Crítica Literária Feminista Hispano-americana — assumida como um discurso intra-acadêmico que responde fundamentalmente a necessidades e apelos meramente profissionais. O resultado é que esta Crítica não procura (ou não consegue) demonstrar os referentes políticos de maior amplitude social. Ou seja, continua Vidal, camuflando-se o político, construiu-se um agente social “mulher” abstrato e homogêneo, como objeto universal da opressão masculina, mas nunca ela mesma também como agente de opressão, discriminação e exploração de outras mulheres. Em resumo, uma idealização teórica e distante das realidades sociais.

Refletindo o temor que muitas críticas hispano-americanas tem de que o trabalho acadêmico seja demasiadamente elitista e separado da vida concreta da maioria das mulheres, a Crítica Feminista hispano-americana tem, em geral, mencionado um fator crucial para se empreender um estudo crítico da mulher na América Latina, qual seja, a heterogeneidade da situação sócio-cultural da mulher. Dependendo da classe social e área cultural a que pertencem, as mulheres na América Latina vivem experiências totalmente dissímiles, que impedem generalizações e interpretações globalizantes. A escritora Elena Poniatowska, autora do livro Hasta no verte, Jesus mío [7], ilustra esta diferença lembrando um encontro de feministas mexicanas ao qual foi convidada a mulher de um mineiro boliviano, Domitila Barrios, que ditou um famoso libelo, Se me permiten hablar, publicado em 1977. Dizendo que gostaria de falar sobre mulheres como Domitila, representativa da situação social da ampla maioria das mulheres latino-americanas, uma vivência exemplificadora de contradições relativamente desconhecidas na Europa, Poniatowska relata como Domitila demonstrou tais diferenças ao confrontar-se com a coordenadora de um congresso sobre a mulher, em que esta lhe havia solicitado que interrompesse tantos relatos sobre massacres e sofrimentos de uma nação e, pelo contrário, expusesse suas opiniões sobre — “*Nós, mulheres ... sobre você e eu ... sobre mulheres, ok?*”

“Certo”, concordou Domitila, “*vamos falar sobre você e eu. Mas, se me permite, eu começo. Senhora, eu a conheço há quase uma semana. Cada manhã a senhora veste algo diferente, mas eu não. Cada dia a senhora chega maquiada, como alguém que tem o tempo e o dinheiro para gastar em elegantes salões de beleza, mas eu não. E o modo como a senhora me olha, a senhora deve viver numa casa elegante em um bairro elegante, certo? Agora, diga-me: é sua situação a minha situação? É a minha situação a sua? Como então podemos falar de igualdade entre nós? Se a senhora e eu somos tão diferentes, não podemos ser iguais, mesmo como mulheres, a senhora não acha?*”

Neste momento, outra mulher, igualmente mexicana, como a coordenadora que inicialmente interpelara Domitila, diz: *“Ei, você, o que quer? Ela é a chefe da delegação mexicana e tem prioridade sobre você aqui. Além disto, nós temos sido benevolentes em relação a você: a ouvimos no rádio, na TV e nos jornais. Eu estou cansada de aplaudí-la”*. Poniatowska relata então o sentimento de profunda fúria tomada por Domitila, ao ser assim contestada, ao perceber que todos os temas sociais e o testemunho de tantas injustiças que descrevera tinham servido, de fato, apenas para transformá-la em uma peça teatral do evento, de certa forma uma “palhaça de circo” a ser aplaudida. Ou seja, nos alerta a autora, o cuidado da Crítica Feminista necessita ser duplo, frente às necessidades e particularidades culturais e sociais latino-americanas — considerar necessariamente temas raciais e derivativos das hierarquias sociais, de um lado mas, por outro, não incorrer no erro de romantizar estas questões, assumindo a postura do aplauso indiscriminado e ingênuo.

Em seu artigo “Teoría de la narrativa literaria feminista y la escritora en America Latina” [8], Sara Castro-Klarén realça as crescentes diferenças entre a produção crítica feminista anglo-americana e a francesa. Tenta designar as dificuldades de adotar estas categorias na pesquisa sobre a atividade narrativa de escritoras latino-americanas alertando, por exemplo, que a “louca do sótão”, de Gilbert e Gubar, constitui uma base um tanto questionável para a análise da produção literária de escritora na América Latina. Castro-Klarén inclina-se para a teoria de Kristeva, particularmente no que se refere à busca de um espaço no qual o contrato simbólico feminino possa ser detectado, desde que o “feminino” possa ser entendido como um evento histórico. Como tal, ressalta, o feminismo teria que ser alçado constantemente à posição de uma relação dialética com o “masculino”, este último igualmente constituindo-se mais como um evento histórico do que uma categoria. Neste estudo, muito difundido entre críticos feministas hispano-americanos, Sara Castro-Klarén sugere ainda que a escritura de mulheres latino-americanas está historicamente marcada pelos sinais da marginalidade social, das hierarquias raciais e, como tal, “feminismo” no âmbito de tais segmentações sociais, historicamente determinadas. Esta autora compara a discriminação que a mulher sofre com outros tipos de opressão, apontando que a exclusão da mulher do discurso patriarcal não difere da exclusão resultante do racismo: “o eterno feminino” se assemelha ao eterno “bom selvagem”. Atacando as generalizações fáceis da crítica feminista dos centros culturais mundiais, Castro-Klarén enfatiza as diferenças que se estabelecem na busca por uma teoria feminista tipicamente latino-americana, que tem de fundar-se na premissa que a luta das mulheres do continente está “codificada em uma dupla negatividade, porque é mulher e porque é mestiça”.

Posteriormente, em um ensaio intitulado “The Novelness of a Possible Poetics for Women”, Castro-Klarén mantém a continuidade ao ensaio acima referido, ressaltando que o estudo da literatura latino-americana está atualmente amadurecido o suficiente para permitir-se o ato de re-escrever a sua própria história.

Para Jean Franco, a teoria feminista falha como teoria se não transformar o estudo da literatura de modo substancial. Deve, portanto, abarcar uma leitura da cultura que altere profundamente os marcos do sistema literário e desenvolva, simultaneamente, novos parâmetros de análise. Em seu ensaio "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura latinoamericana" [9], Franco mostra como a teoria feminista latino-americana tem que partir de uma crítica das instituições e, antes de mais nada, do próprio sistema literário. Para realizar tal tarefa, não é necessário que parta do zero, já que os interesses são os mesmos de outras tendências críticas, como a desconstrução, a semiótica e as teorias marxistas da ideologia.

Jean Franco observa ainda que as escritoras latino-americanas costumam negar que haja uma escritura feminina, muitas vezes afirmando que a escritura é neutra. A autora sugere que é preciso entender esta negação como um rechaço ao aprisionamento, recordando as "Histórias da Literatura" que situavam as mulheres em parágrafos diminutos e secundários, ao final de algum capítulo. A proposição, no entanto, está mal colocada, diz a hispano-americanista britânica. Não se trata de averiguar se as escritoras narram temas específicos, ou se desenvolvem um estilo diferente dos homens, mas de explorar as relações de poder. Todo escritor — tanto homens como mulheres — enfrenta o problema da autoridade textual ou da voz poética já que, desde o momento em que inicia a sua produção, estabelece relações de afiliação ou de diferença para com os mestres do passado. Este confronto tem um interesse especial quando se trata de uma mulher escrevendo "contra" o poder asfixiante de uma voz patriarcal. Assim, continua Franco, a intertextualidade é um terreno de luta onde a mulher se enfrenta com as exclusões e com a marginalização do passado.

Em seu livro sobre gênero e representação no México, Plotting Women (1989), Franco argumenta que a intervenção do feminismo moderno na esfera do debate público exige uma reflexão crítica sobre as diferenças entre culturas e sobre as diversas configurações na luta pelo poder interpretativo. Mas a especificidade do feminismo latino-americano, isto é, a discussão do feminismo em relação a outras lutas sociais e questões políticas, que faz com que na América Latina o feminismo não seja uma questão individual, mas de justiça social e democratização da sociedade, ainda assim permanece, de certa forma, fora do objetivo do livro, cujos ensaios pertencem talvez à pré-história deste processo, já que enfocam lutas solitárias de mulheres isoladas que viveram nos primórdios da colonização mexicana.

Se Franco mostra a articulação entre patriarcado e nacionalismo em um livro crítico, Rosario Ferré [10] o faz com maestria em um livro de ficção que subverte a história oficial, apresentando uma versão feminista da História, a obra Maldito amor (1986), que analisa a história de Porto Rico sob a ótica das mulheres. Mas é importante lembrar Rosario Ferré também por sua obra crítica, particularmente os ensaios publicados em Sítio a eros (1980) e Coloquio de las perras (1990), que servem de fundamento para a sua obra ficcional. Em "La cocina de la escritura", Ferré explica o fazer literário através de metáforas culinárias, demonstrando como a leitura de Virginia Woolf e Simone de

Beauvoir, entre outras “receitas”, influenciaram a sua decisão de tornar-se escritora.

Lucía Guerra Cunningham [11], uma das mais importantes críticas da temática “mulher e literatura” na América Latina na atualidade, publicou em 1980 o livro Mujer y sociedad en America Latina, contendo os trabalhos apresentados em um congresso sobre o tema, realizado na Califórnia. Em sua introdução ao compêndio, Guerra elabora a trajetória da mulher na América Hispânica desde as sociedades pré-colombianas, passando pelo silêncio característico da repressão durante a colonização espanhola, até desembarcar nos entraves que ainda emperram a liberação da mulher nos dias de hoje.

Lucidamente, Lucía Guerra percorre a narrativa hispano-americana em numerosos ensaios críticos, onde propõe-se a encontrar elementos que marcam as obras escritas por mulheres latino-americanas, enfatizando como grande parte delas tem seguido os ditames estabelecidos pelo discurso patriarcal dominante — mas também como algumas têm conseguido subverter este discurso. Alguns destes ensaios são particularmente importantes para a percepção da crítica feminista na América Hispânica. Em “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”, Guerra Cunningham examina os significados primários atribuídos a cada gênero no código simbólico que serve de suporte à tradição cultural do patriarcado. Em tal código, o “masculino” define-se como sinônimo de “atividade” e da “consciência”, enquanto o “feminino” representa o “passivo e o “inconsciente”. Tradicionalmente, os personagens masculinos caracterizam-se pelo “fazer” — em atividades variadas em seu papel econômico e produtor —, enquanto a mulher também se caracteriza a partir de seu papel primário que é a reprodução biológica. Como resultado, afirma Guerra, da totalidade complexa que constitui ser mulher, a imaginação masculina selecionou e abstraiu a maternidade para torná-la a “essência” exclusiva de sua identidade. Assim, as imagens da mulher desde suas origens tem sido proliferações de uma mutilação inicial que subtraiu da mulher unicamente o seu valor como corpo reprodutor. Guerra analisa o contexto literário mostrando como o personagem de ficção é elaborado a partir dos valores dominantes do grupo que realiza a produção cultural, ou seja, como o personagem feminino tem funcionado como um signo portador de valores e modos de conduta atribuídos ao sexo feminino na estaticidade de seu papel primário de mãe e esposa. Oito anos depois, ao publicar o brilhante ensaio “Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana”, Guerra continua sua análise anterior, agora particularmente relacionada à produção das mulheres latino-americanas. Mas seu enfoque não tem sofrido maiores mudanças, já que para a escritora chilena a produção da mulher é, em muitos sentidos, uma proliferação de sombras, a apropriação estratégica de modelos masculinos. Neste sentido, Guerra sintetiza seu estudo como “*la exploración de espacios silenciados que, según los parametros dominantes, corresponderían a los márgenes desechables de una sombra que malignamente aumentó y desestabilizó las dimensiones del objeto legitimado*” [12].

Neste trabalho, que deveria compreender um número ainda maior de críticos hispano-americanos — entre estes, omitidos por falta de espaço, Gabriela Mora, Helena Araujo, Cynthia Steele, Mária Russoto, Nara Araujo, Bella Josef, Debra Castillo, Francine Mansiello e Elizabeth Ordoñez —, procurou-se estabelecer o significado e a especificidade da crítica feminina hispano-americana. Depois da leitura dos textos aqui analisados, chegou-se à conclusão, no entanto, que infelizmente para aquelas de nós que gostaríamos de imaginar uma categoria original e “nossa”, autenticamente latino-americana, apesar dos variados estudos críticos produzidos nos anos recentes, ainda não surgiu uma formulação teórica propriamente inovadora e especificamente hispano-americana.

Notas:

[1] GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “A solidão da América Latina”, in Senhor, São Paulo, setembro de 1983. Também publicado como “The Solitude of Latin America”, in Granta, Harmondsworth, número 9, 1983, p.56-60.

[2] Como esquematizou Showalter, em “Feminist Criticism in Wilderness” (Critical Inquiry, número 8, 1981, p.179-205), “a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, enfatiza a opressão; a crítica feminista francesa, essencialmente psicanalítica, enfatiza a repressão, e a crítica feminista norte-americana, essencialmente textual, enfatiza a expressão”.

[3] Meu estudo refere-se à crítica hispano-americana, isto é, a crítica produzida por hispano-americanistas acerca da produção literária dos dezoito países de língua espanhola da América Latina.

[4] Para uma apreciação mais detalhada, em português, da obra de Rosario Castellanos, consulte-se MILLER, Beth. Uma consciência feminista: Rosario Castellanos, São Paulo, Perspectiva, 1987.

[5] CASTELLANOS, Rosario. Mujer que sabe latín..., Mexico, Sepsetentas, 1973.

[6] Ver VIDAL, Hernán, “La crítica literaria feminista hispanoamericana como problemática de defensa de los derechos humanos”, parte do importante livro que organizou em 1989, reunindo os trabalhos apresentados na conferência *Bases culturais e históricas para a crítica literária feminista hispânica e luso-brasileira*, conforme VIDAL, Hernán (org.) Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. Consulte-se, igualmente, a AGOSÍN, Marjorie, La literatura y los derechos humanos, San José, Costa Rica, Educa, 1989.

[7] Em Hasta no verte, Jesus mío (Mexico, Ediciones Era, 1969), a própria Poniatowska, originária da aristocracia mexicana, dá voz a uma mulher da classe operária, chamada Jesusa Palancares. Poniatowska lembra Domitila em seu ensaio, “Literature and Women in Latin America” (cf. CASTRO-KLARÉN, Sara; MOLLOY, Sylvia e SARLO, Beatriz. Women’s Writing in Latin America, Boulder, Colorado, Westview Press, 1991, p.83-84). Ver também VIEZZER, Moema (org.) “Si me permiten hablar” — Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia, Mexico, Siglo XXI, 1977.

[8] Consulte-se CASTRO-KLARÉN, Sara, “La crítica literaria feminista y la escritora en America Latina”, in: GONZÁLEZ, Patricia e ORTEGA, Eliana (org.) La sartén por el mango. San Juan, Porto Rico, Ediciones Huracán, 1984. Ver também o importante ensaio “The Novelness of a Possible Poetics for Women”, in VIDAL, Hernán (org.), op. cit., p.95-106.

[9] Ver FRANCO, Jean, “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”, in: Hispanoamerica, XV(45), 1986, p.31-43. Igualmente FRANCO, Jean, Plotting Women, Nova Iorque, Columbia University Press, 1989.

[10] Consulte-se as obras de FERRÉ, Rosario, Maldito amor (Rio Piedras, Ediciones Huracán, 1988); El Coloquio de las perras (Harrisonburg, Editorial Cultural, 1990) e Sítio a eros (Mexico, Ediciones Joaquín Mortiz, 1986, 2º edição). “La cocina de la escritura” é o primeiro ensaio do livro Sítio a eros.

[11] GUERRA CUNNINGHAM, Lucia. Mujer y sociedad en America Latina (Mexico, Ediciones del Pacifico, 1980). Ver também seus ensaios “El personaje literario femenino y otras mutilaciones” (Hispâmerica, número 15, 1986, p.3-16); “Algunas reflexiones teoricas sobre la novela femenina” (Hispâmerica, número 28, 1981, p.29-39) e “Las sombras de la escritura: hacia una teoria de la producción literaria de la mujer latinoamericana”, in VIDAL, Hernán, op. cit., p.129-164.

[12] Op. cit., p.130.

CLARICE LISPECTOR NA IMPREMSA BRASILEIRA

APARECIDA MARIA NUNES (UMC)

O primeiro contato de Clarice Lispector com a imprensa foi de decepção e perplexidade. Era ainda uma menina de sete anos de idade em Recife, quando, auxiliada pela irmã Tânia, resolve participar de um concurso promovido pelo suplemento infantil do *Diário de Pernambuco*. A seção "O 'Diário' das Crianças", publicada sempre às quintas-feiras, divulgaria as melhores histórias ou pequenos contos de seus leitores e sortearia vários prêmios. Clarice, então, envia pelo correio seus primeiros textos e aguarda ansiosa o resultado. Inútil espera. Nada seu fora publicado. Surpresa, não entende a recusa. Até que encontra uma explicação: as histórias vencedoras relatavam fatos e as suas, sensações e emoções.

Depois, morando no Rio de Janeiro, apesar da timidez, vai ter com Raimundo Magalhães Junior na esperança de publicar um conto na revista *Vamos Ler!*, editada pela Empresa A Noite. Clarice conta que Raimundo leu, olhou e perguntou se havia copiado de alguém ou traduzido. Mediante as negativas, prometeu divulgar.

E de fato, *Vamos Ler!*, também com edição às quintas-feiras, no início dos anos 40, publica os contos "Eu e Jimmy" e "Trecho", "Uma entrevista com Tasso da Silveira", a tradução de "O Missionário" de Claude Ferrère e a reportagem "Uma Visita à Casa dos

Expostos". Portanto, aqui se delineia alguns perfis de Clarice na imprensa brasileira: a contista, a entrevistadora, a repórter e a tradutora.

Renard Perez, no livro *Escritores Brasileiros Contemporâneos*, menciona que o semanário de Letras *Dom Casmurro* teria publicado o primeiro conto de Clarice, que havia sido entregue a Alvaro Moreyra. Na verdade, trata-se do texto "Cartas a Hermengardo", que o jornal publicou também no início dos anos 40, mas posterior aos inéditos de Clarice em *Vamos Ler!*

Mas, a primeira publicação dar-se-ia numa revista popular, semanal, preocupada em tornar o homem do povo mais culto. Sob a responsabilidade de Tasso da Silveira, que seria entrevistado mais tarde por Clarice para *Vamos Ler!*, *Pan* marcaria a estréia da ficcionista, com a novela "Triunfo", em 1940.

Muito antes, portanto, da publicação de *Perto do Coração Selvagem*, em 1944, Clarice Lispector estabelece contatos com a imprensa, como veículo de divulgação de seus textos, e inicia sua atividade jornalística. Se até então sua participação na imprensa carioca era apenas a título de colaboração, ela, ainda na década de 40, passará a exercer as funções de repórter, mediante concurso, na *Agência Nacional*. A princípio, deveria atuar como tradutora, mas, estando completo o quadro de trabalho, foi

encaminhada para a reportagem. Infelizmente, não foi possível recuperar qualquer matéria feita por Clarice na *Agência Nacional*. Segundo informações da *Radiobrás*, órgão que atualmente corresponde à antiga *Agência Nacional*, todos os arquivos anteriores a 1960, com exceção do da Presidência da República, foram perdidos ou destruídos com a transferência de sede para Brasília e o próprio Departamento Pessoal da *Radiobrás* não localizou registros sobre a passagem da escritora em seu quadro de trabalho.

Mas o primeiro registro na Carteira Profissional como repórter ser-lhe-á dado pela *Empresa A Noite*. Recebendo 600 mil réis mensais, Clarice Lispector, aos 22 anos, é admitida para trabalhar em *A Noite* em 02 de março de 1942. Mas no Serviço de Identidade Profissional, será registrada como jornalista profissional apenas em 10 de janeiro de 1944.

A redação do jornal funcionava no mesmo prédio da revista *Vamos Ler!*, que também pertencia ao grupo da *Empresa A Noite*, que seria ainda a responsável pela publicação do romance *Perto do Coração Selvagem*, após a recusa das editoras, inclusive a José Olympio.

Na Praça Mauá, no. 7, terceiro andar, Clarice trabalha ao lado de Lúcio Cardoso, Octávio Thyrsó, Antonio Callado e José Condé. Faz reportagens variadas, menos as de polícia e notas sociais. Gosta

do ofício, sobretudo pelo que tem de inesperado, pela aventura. Não havia, naquela época, mulheres atuando nas redações de jornais. Clarice Lispector, lembra o filho Paulo Gurgel Valente, foi uma das primeiras repórteres brasileiras. E no jornal *A Noite*, "por ser a única mulher, os colegas se sentiam constrangidos em dizer palavrões (ela ria gostosamente com a lembrança) tendo inventado então para isso um código de batidinhas na mesa".

No entanto, exerce tais funções por dois anos e meio, pois, em 23 de janeiro de 1943, casa-se com Maury Gurgel Valente, colega de classe da Faculdade Nacional de Direito, e acompanha o marido em missão diplomática, primeiro, a Belém do Pará; e depois, à Europa e aos Estados Unidos.

De 1946 a 1953, o suplemento do jornal *A Manhã*, o *Letras e Artes*, publica alguns contos de Clarice Lispector, que serão revistos e inseridos nos livros *Alguns Contos* (1952) e *Laços de Família* (1960). São eles: "O Crime", "O Jantar", "Noite na Montanha", "Medo de Errar" e "Mistério em São Cristóvão".

Em 1958, o Brasil começava a se industrializar. E acreditando que a classe empresarial necessitava de uma publicação semanal, o jornalista Nahum Sirotsky pensou em criar um semanário que, a princípio, se chamaria *O Homem e o Mundo*, ou simplesmente *HM*. A idéia inicial era a de contar com

o apoio financeiro de Alfredo Monteverde. Mas, ao encontrar Abraão Koogan, presidente da editora Delta, em uma festa, a idealização da revista ganharia forma. Destinada ao público masculino, a nova publicação pretendia ter por modelo duas revistas americanas: as *Seleções Reader's Digest*, de temas diversos, e a *Esquire*, especializada em literatura atualizada e crítica sofisticada.

O primeiro contratado foi o jornalista Paulo Francis, que seria o editor responsável pelo setor literário, com a função de selecionar textos de ficção, poesia, crítica, ensaios. Luiz Lobo cuidaria do humor e dos "serviços": moda masculina, decoração, sedução, fotos de mulheres bonitas. Política e economia, enfim, seriam da competência de Newton de Almeida Rodrigues.

Por essa ocasião, Clarice Lispector, que estava em Washington, foi contactada, primeiro, por Nahum Sirotsky e, depois, por Paulo Francis, através de cartas, para a publicação do conto "A Menor Mulher do Mundo" no primeiro número da revista, que seria lançada com o nome de *Senhor* em março de 1959.

Senhor, uma das mais importantes revistas da imprensa brasileira, apesar de nunca ter ultrapassado 25 mil exemplares, destinada a leitores de classe A, seria a responsável, portanto, pela publicação dos melhores contos de Clarice. Contos

esses que haviam sido entregues e depois retirados de Simeão Leal, que prometera editá-los em livro. Mas como Clarice há quatro anos aguardava pela edição, resolve entregá-los à *Senhor*. E parece não se ter arrependido, pois chegou a comentar na entrevista para o Museu da Imagem e do Som: "Na revista *Senhor*, por exemplo, todo mês publicavam uma coisa minha. Em termos de popularização talvez tenha sido muito importante". E foi assim que pelas páginas de *Senhor* foram publicados "A Menor Mulher do Mundo", "O Crime do Professor de Matemática", "Feliz Aniversário", "Uma Galinha", "A Imitação da Rosa" e "O Búfalo", entre outros.

Paulo Francis foi o editor de *Senhor* que maior contacto teve com Clarice Lispector. Principalmente, depois que Clarice volta ao Brasil com seus filhos, separando-se do marido em 1959, fixando residência no Leme, Rio de Janeiro. Para a *Folha de S. Paulo*, por ocasião do falecimento da escritora, em 1977, Paulo Francis revela:

"Pude observar de perto que nenhum dos mitos sobre Clarice resistia à realidade. Primeiro, discutia com ela passagens inteiras dos contos, pedindo ocasionalmente clarificação. Clarice reagia com a maior naturalidade e às vezes reescrevia passagens que terminava reconhecendo obscuras. No Brasil, em literatura (ao contrário da imprensa, que

é a casa da mãe Joana), isso é tabu. Não se toca nos textos dos medalhões."

Carlos Scliar, que era o diretor do Departamento de Artes da revista, afirma que, a partir de 1959, Clarice passou a conviver com a equipe de *Senhor*, havendo unanimidade em torno dela. E destaca o papel relevante que a revista assumiu ao contribuir para o relançamento, a redescoberta de Clarice para importante faixa de público.

Além dos contos então inéditos, que em 1960, reunidos aos já publicados em *Alguns Contos* (1952), fariam parte do livro *Laços de Família* (1960), Clarice passa a escrever para a seção "Sr. & Cia.", a partir de 1962, quando a revista muda de direção, a coluna "Children's Corner", sob as iniciais C.L. . Nessa coluna, publicaria textos pequenos, fragmentos de romances, anotações e até contos elaborados como "A Quinta História" e "Brasília: Cinco Dias".

Este mesmo processo - o de publicar suas anotações na imprensa - a escritora também o adotaria nas crônicas que escreveu para o *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973. E são essas as anotações escritas para "Sr. e Cia" que estarão na segunda parte do livro *A Legião Estrangeira*, que, em sua primeira edição, saiu com o nome de "Fundo de Gaveta" e, posteriormente, recebeu o nome "Para não Esquecer".

No entanto, Clarice Lispector não se sentia muito à vontade no ofício de cronista do Caderno de Sábado do *JB*, fato esse que, muitas vezes, acabou sendo assunto de crônica. Mas, um de seus comentários para o *Jornal da Tarde* (SP), em 1972, permite dimensionar o que significava trabalhar em jornal, principalmente nesse período:

"Quando fui convidada para fazer uma coluna no *Jornal do Brasil*, fiquei em dúvida se devia aceitar, porque eu não sabia - e não sei - fazer crônicas. Pelo menos como ela é feita no Brasil. O gênero que Rubem Braga criou. Mas eu precisava trabalhar e resolvi o problema a meu modo, não fazendo crônicas (o gênero literário do velho Rubem) mas contando histórias."

De 1968 a 1969, Clarice estará entrevistando personalidades para a revista *Manchete*. A seção "Diálogos Possíveis com Clarice Lispector" surge em decorrência de outra seção intitulada "*Diálogos Impossíveis*", que, como o nome sugere, reunia, na mesma matéria, entrevistas com pessoas de atividades diferentes entre si.

"Diálogos Possíveis com Clarice Lispector", bem como as entrevistas que realizou nos mesmos moldes para outra revista, também do grupo Bloch, a *Fatos e Fotos/Gente*, de dezembro de 1976 a outubro de 1977, quase dois meses antes de seu falecimento, além de

registrar particularidades interessantes das personalidades entrevistadas, mostra uma profissional que subverte padrões do fazer jornalístico. Mas que, por outro lado, deixa evidente propósitos bem definidos sobre como a escritora entendia - e praticava - essa tarefa de conversar.

Seja ao entrevistar Néelson Rodrigues ou Clóvis Bornay, Fernando Sabino ou Mário Henrique Simonsen, Clarice Lispector trava um diálogo próximo, íntimo, descontraído, notadamente marcado por impressões pessoais, para adquirir a confiança e revelar o inesperado de seus entrevistados. Ou seja, conforme diagnóstico da própria entrevistadora: "há muita conversa e não as clássicas perguntas e respostas".

Sempre ligada à imprensa e exercendo funções tão dispares no universo jornalístico - colunista, repórter, contista, tradutora, cronista, entrevistadora - , apesar da popularização que alcançou, Clarice Lispector contribuiu para a realização de um jornalismo peculiar, cujos mistérios ela própria tentava desvendar ao refletir junto com seu leitor, como neste trecho de uma de suas crônicas:

"É curiosa esta experiência de escrever mais leve e para muitos, eu que escrevia 'minhas coisas' para poucos."

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE (UFRN)

Para falar de literatura de autoria feminina, lembro algumas histórias de mulheres, à guisa de ilustração. Começo com a última que tive notícia e que foi publicada recentemente no jornal *Folha de São Paulo*. Era uma pequena nota e trazia a informação de que um artigo recém publicado em Londres afirmava que vários poemas incluídos em *The Waste Land*, de T. S. Eliot, não seriam de sua autoria e sim de sua primeira esposa, Vivien Haigh Eliot, também escritora. O autor do artigo afirma que Vivien havia publicado muitos dos poemas sob o pseudônimo de Fanny Marlowe, na revista *Criterion*, e que Eliot, "diante da instabilidade emocional" da esposa, a havia internado em um manicômio britânico, onde ela ficou até falecer, em 1947. O jornal acrescenta que a participação de Vivien é flagrante em uma série de cartas e outros papéis que a segunda esposa de Eliot - Valérie - pretende publicar em breve. ¹

Esta - sabemos todos - não é uma história isolada. Ao contrário, e nos remete para outras aparentemente diferentes, mas que conservam como traço comum o fato de a produção intelectual de uma mulher praticamente desaparecer da história literária, seja por sua incorporação à obra de um outro, seja pelas múltiplas condições adversas que teve que enfrentar. Poderia lembrar, por exemplo, a história de Colette (1873-1954) que se casou aos dezessete anos com Monsieur Willy, um "escritor financeiro" como ela o chama, que mantinha um grupo de pessoas escrevendo livros para ele. Foi nessa "oficina", ou *atelier*, que ela iniciou anonimamente sua carreira de escritora e apenas em 1904, quando publica *Dialogues de Bêtes*, seu nome aparece na capa ao lado do de Willy. Dois anos depois, quando se separa do marido, Colette descobre que não possuía nenhum direito sobre os livros escritos até então. ²

Ou a história de Maria da Felicidade do Couto Browne (1797-1861?), poetisa portuguesa do século passado que não chegou a publicar nenhum livro porque teve todos os manuscritos queimados, assim como sua biblioteca, por um filho enciumado do talento materno. Os poucos versos que sobraram estavam publicados sob pseudônimo e foram recolhidos de jornais e revistas literárias da época.

¹ Jornal *Folha de São Paulo*, 13-04-94.

² C. BRAGA, Maria Ondina. *Mulheres Escritoras. Da Biografia no Texto ao Texto da Biografia*. Amadora, Livraria Bernard, 1980, p. 41.

Ou a de Emily Dickinson (1830-1886), considerada uma doente pelo comportamento arredo e exílio voluntário a que se impôs e que só foi conhecida após a morte. Se o homem a quem solicitou opinião acerca do que escrevia a tivesse incentivado, quem sabe Emily conhecesse o sucesso. Mas Thomas Higginson - crítico, abolicionista e defensor dos direitos da mulher - com certeza assustado com suas audácias verbais, desaconselhou categoricamente a publicação dos poemas, lamentando o estilo "descontrolado" e "espasmódico", segundo as palavras que usou em sua resposta.³

Ou, para citar um caso das letras nacionais, lembro Auta de Souza (1876-1901), a poetisa norte-rio-grandense do fim do século passado que, além dos poemas publicados sob o título de *Horto*, escreveu ainda outros que teriam sido reprovados pelos irmãos, também poetas e intelectuais, por não considerá-los adequados à exposição pública. Consta que Auta de Souza foi noiva e que esses poemas seriam de amor e inspirados no homem amado.

Poderíamos, portanto, lembrar inúmeros outros casos semelhantes que testemunham as dificuldades e as tentativas das mulheres ao longo da história, para serem consideradas escritoras e, assim, integrarem o cânone literário. Poderia, por exemplo, lembrar a utilização que muitas fizeram de pseudônimos masculinos, como forma de driblar a crítica e, ao mesmo tempo, se protegerem da opinião pública. Ou falar das muitas filhas, mães, esposas ou amantes que escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra. As relações familiares, hierarquizadas e funcionais, não incentivavam o surgimento de um outro escritor na família, principalmente se a concorrência vinha de uma mulher. Não é por acaso que de algumas só se sabe que foi "irmã de Balzac", "esposa de Musset", "mãe de Lamartine" e mal se conhecem seus nomes ou seus escritos.

No caso da irmã de Balzac - Laure Surville - sabe-se que ela dava idéias e temas para o irmão necessitado de atender ao apelo das editoras e muitas vezes viu seus textos serem transformados através da pena habilidosa do outro. Por diversas ocasiões ela afirmou que sentia orgulho em poder ajudá-lo e que ele é quem transformava o "strass em diamante". Laure chegou a publicar sob pseudônimo alguns contos, como *Le Voyage en Coucou*, depois reescrito por Balzac sob o título *Début dans la Vie*.⁴

³ Cf. DICKINSON, Emily. *Poemas*. Edição Bilíngüe. Trad. Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo, Hucitec, 1986.

⁴ Cf. PLANTÉ, Christine. *La petite Soeur de Balzac. Essai sur la Femme Auteur*. Paris, Éditions du Scuil, 1989. p.152-4.

E vejamos: estamos falando de mulheres instruídas do século XIX e que pertenciam a classe social com recursos. Nem se cogita de mulheres do povo porque é sabido que estas não teriam a menor chance de se tornar escritoras, por maior que fosse sua vocação. Virginia Woolf, na fábula sobre Judite, a fictícia irmã de Shakespeare, radicalizou e não há como discordar. É sua a citação:

(...) qualquer mulher nascida com grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, ter-se-ia matado com um tiro, ou terminaria seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada.⁵

Se lembrarmos de tempos tão remotos, será preciso registrar as tantas mulheres aristocratas que ousaram se vestir de homem para ter acesso a escolas de nível superior. Públia Hortência de Castro (1548-1595), poetisa portuguesa do século XVI, por exemplo, optou por travestir-se de homem e freqüentar a Universidade de Lisboa em lugar de refugiar-se num convento. Aliás, consta que Públia formou-se aos dezessete anos em Filosofia e ficou conhecida como uma profunda conhecedora de Teologia, Filosofia e Direito Canônico.⁶

Mas não pensem que é só no campo das letras que coisas como estas acontecem. Na música, por exemplo, tivemos a história do casamento de Robert Schuman e Clara Wieck, exímia pianista cujas partituras, apesar de bem conhecidas, foram simplesmente incorporadas à obra do cônjuge. Nas artes plásticas o caso mais lembrado é o da paixão vivida por Camille Claudel e seu velho mestre Rodin. O desfecho é por demais conhecido: Camille acusou o escultor de se apropriar de alguns trabalhos e de expô-los como obra sua. O fim da vida de Camille é semelhante ao de dezenas de mulheres que buscaram revelar alguma criatividade: foi considerada louca e internada num asilo, onde passou parte de sua vida até falecer.⁷

Estas pequenas e sofridas histórias são bem representativas das dificuldades que as escritoras (e artistas em geral) enfrentaram nos séculos passados e até nas primeiras décadas deste, para se imporem numa sociedade que se recusava a aceitar a competência feminina, em qualquer de seus domínios. As relações entre os sexos eram, antes de tudo e sem sombra de dúvida, relações de poder e marcaram de forma inequívoca a história social e cultural de um povo, como bem se pode constatar.

5. WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p.65.

6. OLIVEIRA, A. Lopes de. *Escritoras Brasileiras, Galegas e Portuguesas*. Braga. Ed. do Autor, s/d.

7. CLAUDEL, Camille. *A Paixão de Camille Claudel*. Trad. Maria Gabriela de Bragança. Lisboa. Editorial Inquérito, 1972.

Não se admitia à mulher qualquer iniciativa que lhe permitisse escapar do estreito círculo a que estava confinada. Os espartilhos do preconceito teimavam em mantê-la bem segura e dentro dos limites do espaço doméstico. Na virada do século, para se ter uma idéia, as mulheres casadas não podiam dispor do próprio dinheiro, opinar na criação dos filhos, ou muito menos mover uma ação contra o marido. O direito ao voto, lembro, só foi alcançado a nível nacional em 1932, após muita resistência dos que achavam que não era atribuição feminina preocupar-se com os destinos da nação.

E se conhecemos as condições de vida da grande maioria das mulheres nos séculos passados, os obstáculos que enfrentaram - das teses médicas "provando" sua incapacidade intelectual, ao reforço dos filósofos e governantes incentivando o recolhimento - não podemos nos admirar do reduzido número de escritoras hoje conhecido. A interiorização de normas morais e da culpabilidade com certeza deve ter impedido a muitas de se dedicar à literatura. Hoje sabemos que as medidas protecionistas em torno da mulher visavam mantê-las, a qualquer custo, fora do mundo do trabalho, cuidando unicamente dos filhos e do lar. A frase: "mães, sua maior obra são seus filhos!", pretendia ser definitiva; e o apelo aí contido, forte o bastante para incentivar nas mulheres a renúncia de vaidades pessoais e o abandono de qualquer pretensão intelectual, que comprometesse a perpetuação da espécie.

Mas, apesar de tudo e todos, algumas superaram os obstáculos escrevendo e publicando, num flagrante desafio à ordem que as restringia à esfera privada. E nesse momento uma outra e nova dificuldade tinha início: como enfrentar o público e a crítica, normalmente tão pouco receptivos para com os livros de autoria feminina. Mesmo aquelas que tivessem incentivo por parte da família, uma educação sólida e a oportunidade de publicar, a crítica se encarregava de mostrar que aquele não era seu lugar.

A larga utilização de pseudônimos por parte das escritoras, que mencionei há pouco, visava precisamente preservar a imagem e proteger o círculo mais íntimo da pressão social, advinda da exposição pública. Havia como quê uma "censura no ar", uma oposição implícita contra a mulher que escrevesse. Daí muitas optarem por fazê-lo de forma camuflada, usando apenas as primeiras letras do nome, como Nísia Floresta, por exemplo, a pioneira do feminismo no Brasil e autora de *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*, de 1832, que assinou parte de sua obra como N.F.; N.F.B.A.; ou B. A. E

as irmãs Brontë - lembram-se? - foram inicialmente conhecidas como os *irmãos Bell*, porque assinaram os primeiros livros, inclusive *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, como Curren, Ellis e Acton Bell.

Também o anonimato - a máscara perfeita da invisibilidade - permitiu às mulheres escamotear o conflito que deve ter sido para muitas um motivo de angústia: ou proteger-se e ter vida privada, ou assinar uma obra e expor-se pela publicação de suas idéias. Entre o ideal feminino e a imagem de artista havia, nesses tempos, uma incompatibilidade quase inconciliável. Virgínia Woolf sugere, inclusive, que muitos daqueles *Anônimos* que escreveram tantos poemas, romances e novelas para os jornais e revistas literárias devem ter sido na verdade *Anônimas*, no feminino,⁸ o que pode bem ser verdade.

Não é por acaso que a única modalidade de texto não praticado pelas mulheres até meados do século XX foi justamente a crítica literária. Se procuramos a produção intelectual das mulheres que nos antecederam, encontramos poemas, contos, tragédias e comédias, enfim, toda uma gama literária com exceção daquela que se mantinha como um reduto exclusivamente masculino. A grande exceção foi Lúcia Miguel-Pereira que, além de romancista, tornou-se respeitada e se impôs como historiadora e crítica pela seriedade de seu trabalho e profundos conhecimentos literários que possuía.

Uma rápida pesquisa revela como essa crítica masculina de até meados do século via um texto de mulher e assinala a recorrência de algumas posições, como a atribuição de um estatuto inferior à mulher-escritora (com raras exceções); o constrangimento de apreciar textos escritos por mulheres; a recomendação de formas literárias mais "adequadas" à "sensibilidade feminina", como os romances sentimentais e os de confissão psicológica; a surpresa diante da representação da figura masculina em determinados textos, em tudo diferente do estereótipo do homem viril, forte e superior dos escritos de autoria masculina; e a denúncia de uma certa tendência das mulheres em confundir vida pessoal com literatura, que levou, inclusive, alguns críticos a afirmar que as escritoras pareciam incapazes de se afastar da experiência vivida para entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem de um outro.

Tal crítica costumava limitar a escritora numa mesma unidade e identidade que a reduzia a um pequeno denominador comum: o *feminino*, sem se dar conta da redução

⁸ Cf. WOOLF, Virgínia. Op. Cit. p. 65 e 84.

biologicista ou da construção histórico-social de tal expressão, praticamente anulando o caráter individual de cada uma. Havia como quê a identificação (ou a assimilação) do livro à figura da mulher e ao seu corpo, facilmente demonstrada na presença acentuada de adjetivos relacionados à gestação ou a nascimento, como se cada livro fosse um filho para a autora. Percebe-se, em expressões como "poemas delicados", "ligeiros", "misteriosos", "feminis", o destaque de qualidades que seriam o apanágio das mulheres, numa perpetuação da velha oposição entre os valores masculinos e femininos. Quando a intenção era elogiar o trabalho e valorizar a escritora, o poema passava a ser "viril", "forte", "duro", e a poetisa era alçada à categoria de "poeta", ou de um "poeta como os nossos melhores"!

Se se compreende o respeito e o temor que os críticos despertavam particularmente sobre as primeiras escritoras, mais necessitadas de seu aval que seus pares masculinos, podemos bem imaginar a autocensura determinando a escolha de gêneros, de temas, a construção dos personagens, numa tentativa de se aproximar dos padrões literários desejados e permitidos a uma mulher, ou seja: os padrões masculinos dominantes. A reação de Graciliano Ramos quando conhece *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, é reveladora da censura social implícita com relação às mulheres que escreviam. São palavras do próprio Graça:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: - Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural.⁹

Por tudo isso, compreende-se porque raramente encontramos um nome feminino antes dos anos 40, quando examinamos manuais de literatura e antologias mais conhecidas. E é precisamente porque temos consciência de tal situação e pretendemos rever a participação da mulher nas letras nacionais, que realizamos todo esse trabalho de recuperação de autoras, reexaminando seus textos e questionando o cânone literário nacional. O objetivo comum de nossos trabalhos, sabemos, é o enriquecimento da

⁹ Cf. RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 8a. ed. Rio de Janeiro, São Paulo, Record. 1980. p. 137.

literatura através do estabelecimento de um novo cânone que contenha também as escritoras do passado que merecerem aí ser incluídas.

Temos consciência de que um enorme esforço analítico e interpretativo é necessário para reconstruir esta história, pois se as mulheres eram consideradas seres de segunda classe, na maioria das vezes isso estava tão introjetado que elas mesmas se viam como tais. Daí ser preciso um olhar extremamente atento e sensível para se reconstruir a história literária da mulher a partir da história escrita pelo homem e detectar aí as nuances da tradição literária das mulheres: o percurso, as dificuldades, os temores e as estratégias utilizadas para romper o confinamento em que viviam e, ao mesmo tempo, promover a revalorização da literatura que no passado não recebeu atenção adequada e dos momentos históricos que testemunharam o incremento dessa produção.

Se pretendemos realmente interferir no estabelecido é preciso ir um pouco mais além do que cada uma trabalhar isoladamente, estudar autoras e repetir que o cânone é reflexo do patriarcalismo. É preciso, tendo em vista que a universidade hoje é a responsável pela reinterpretação e revisão da história literária, até porque concentra em seus quadros pesquisadoras/es interessadas/os em reescrevê-la, que comecemos por nos unir em torno de grandes projetos de pesquisa; que participemos conscientemente da revisão dos currículos dos Cursos de Letras; que estudemos em classe as autoras recém redescobertas; enfim, que incentivemos este tipo de pesquisa entre os alunos, para, então, termos a certeza de que realmente estamos contribuindo para a transformação que tanto desejamos.

A questão do cânone

Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC)

Esse é um trabalho ainda *en chantier*, como verão. Impossível foi concluí-lo dada a quantidade de leituras que me foram surgindo, à medida que tentava escrevê-lo. Preferi, então, colocar algumas questões para discussão.

Pelos dicionários¹, comecei a estudar a questão do cânone que sempre abordara circunstancialmente nos meus trabalhos sobre Hilda Hilst e sobre as escritoras do século XIX. A questão do cânone é estudada por vários autores e pela crítica e teoria contemporâneas. Na verdade, tratar do assunto é abordar questão na ordem do dia e incrustada na discussão contemporânea do *colonizado vs. colonizador*, do *outro*, em suma, sem esquecer que é um tópico feminista dominante, um tema recorrente da crítica pós-moderna e questão crucial para nossa linha de pesquisa.

Poderíamos abordar a questão do cânone sob vários ângulos, em várias épocas, abordar a questão dos marginalizados: o negro, o judeu, a mulher, o homossexual; abordar a questão da formação do cânone em nossa literatura.

Poderíamos abordar a questão do cânone hoje, em relação ao poder das Universidades, o poder dos grupos e, sobretudo, o poder do eixo Rio/São Paulo/Minas, pois, só é canonizado o escritor que, vivendo nessas regiões, pode frequentar determinados círculos de influência, professores dos cursos de pós-graduação, críticos literários, redatores de jornais, por exemplo, *rese-nhistas* como os dos grandes jornais Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, para citar só os maiores. Um exemplo: a Folha de São Paulo, em geral, prefere analisar estrangeiros, traduzidos pela Companhia das Letras. Só os escritores mais conhecidos obtêm guarida em suas páginas. É raríssimo aparecer um escritor brasileiro desconhecido. De vez em quando, a Folha abre uma exceção mas nunca para o escritor da província e lá publicado.

Isso tudo faz parte do cânone, das histórias do cânone...

Poderíamos estudar a questão do cânone também no ensino da Universidade brasileira que é *Mestra* em perpetuar a *mesmice*: os mesmos, sempre os mesmos escritores nos mesmos programas. Quando estuda a contemporaneidade, é raro que chegue aos nossos dias, preferindo per-

¹Um excelente trabalho sobre o assunto é o de Roberto Reis. "Cânon". In: Jobim, José Luís. (Org.). *Palavras de Crítica*. Rio de Janeiro, Imago, 1992, p.65-92. Mesmo muito bom, gostaria de criticar uma afirmação do autor que, tendo feito breve análise de "Menino de Engenho" de José Lins do Rêgo, afirma que a sua interpretação "vai espoucar tópicos relacionados com gênero, raça, classe e sexo que parecem haver escapado ao olhar das leituras canônicas e que tem pertinência por levantar questões a respeito da compacta ordem social brasileira." Ora, tais questões, pelo menos raça, classe e sexo em Lins do Rêgo têm sido tratadas por vários críticos, entre os quais Antonio Candido, A. Bosi, Edda Arzua Ferreira.

manecer nos canonizados Guimarães Rosa e Clarice (que , é claro, devem ser estudados...mas, não só os dois!). De vez em quando, alguns nomes novos são elevados à "dignidade" dos currículos, são contemplados até nas provas dos vestibulares, são canonizados. E, prova máxima da canonização , são estudados e apresentados nos encontros da ANPOLL e da ABRALIC. É assim também no GT "A Mulher na Literatura" e nos Seminários Mulher e Li-teratura. Dessa forma, algumas escritoras são canonizadas e outras parecem entrar no rol das "Esquecidas" que serão , fatalmente, resgatadas pelas estudiosas do século XXI. Por que algumas entram nesse bloco, e outras não , é pergunta que sempre me intrigou. Sobretudo, quando lendo os textos de algumas canônicas e algumas esquecidas, não podemos muito bem dar as razões dessas preferências. Estilo? temas? Mais pós-modernas, menos? Mais preocupadas em escrever sobre coisas que estão na moda? Preferindo, em uma certa época a assim chamada "literatura do corpo" na esteira de Hélène Cixous, por exemplo? O porquê da canonização é complexo e ligado a muitos fatores, inclusive um que eu chamaria de *mesmice*, o da facilidade: perseguir o estudo das mesmas autoras já consagradas, já canonizadas. Não se arriscar por *mares nunca dantes navegados...*

O estudo do cânone está ligado, pois, a várias coisas, principalmente à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros. Aquilo que é canonizado em certas épocas , é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outra. Como Sousândrade, no Brasil, como Baudelaire, na França...entre outros.

Do século XVIII, Flora Sussekind ² na esteira de Antonio Candido, pinçou o Sapateiro Silva, que escrevia longe das Arcádias e Parnasos, que trabalhava como sapateiro!

Já no século XIX, são muitos os *esquecidos da História*. Cito os já resgatados Qorpo Santo ³ , Sousândrade ⁴. O que observo nesses três autores citados - Sapateiro Silva, Qorpo Santo, Sousândrade - é uma certa identidade de linguagem, na busca do satírico, do *nonsense*. Excluem-se esses três autores do cânone: um, sapateiro, outro, louco, o terceiro de linguagem inventiva demais e fora do Romantismo canônico... Uma curiosa identidade de escritores à margem.

Observa-se que, em geral, são excluídos dos cânones: o popular, o humor, o satírico e o erótico. O *baixo* é excluído. Permanece o *alto*. No entanto, há um estilo *alto*, romântico, beletrista e que deixou produção abundante também excluída do cânone: é o texto das mulheres no século XIX, texto sempre destacado nas críticas de jornais, em sua época, qual secção de trabalhos manuais, como *Obras de Senhoras*. Não ousando inovar, as mulheres submeteram-se

²V. Flora Sussekind e Rachel Teixeira Valença. O Sapateiro Silva. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

³Qorpo Santo, falecido em 1883, considerado o criador do teatro do absurdo, foi descoberto por Aníbal Damasceno Ferreira (V. Travessia No. 7, UFSC) e divulgado pelo Prof. Guilhermino César , da UFRGS. V. "Qorpo Santo, autor de vanguarda do século XIX". Correio do Povo, Porto Alegre, 9/8/1966; "Qorpo Santo, do mito à realidade", Jornal do Brasil, 4/4/1968. Qorpo Santo. Teatro Completo, Fixação do texto, estudo crítico e notas por Guilhermino César, Rio de Janeiro, MEC/SNT, 1980.

⁴V. Augusto e Haroldo de Campos. ReVisão de Sousândrade: textos críticos. Antologia. 2ª. ed. rev. e aum., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. A primeira edição é de 1964.

aos cânones masculinos. E, imitando-os, para se integrarem na corrente, também não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas. Pode-se argumentar que essas mulheres do século XIX, se numerosas, publicaram muito pouco. Daí a razão de não aparecerem nas Histórias da Literatura Brasileira. Se isso é verdade para algumas escritoras como Ana Luiza de Azevedo Castro (1823-1869), autora de um único romance e poucos poemas, para Ana Euridice Eufrosina de Barandas (1806-?), de parca produção, já é muito discutível quando vemos a produção da dramaturga Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), autora de *Os Cascos Sociais* e de mais vinte peças de teatro, publicadas algumas, representadas quase todas. Excetuando-se alguns escritores como José de Alencar, Gonçalves Dias, Castro Alves, Alvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, e outros que esqueço agora, os demais escritores homens estudados no Romantismo o são por convenções não literárias. Poderiam ser substituídos por outros/outras que não fazem parte das Histórias da Literatura. Embora tenhamos muitos nomes de escritoras no século XIX, raríssimamente elas são citadas por historiadores como Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Alfredo Bosi e outros, já não o tendo sido, anteriormente, por Sílvio Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho.

Podemos abordar a questão do cânone na literatura sob diversos ângulos. Prefiro circunscrever o assunto, principalmente, ao século XIX, em geral, e ao tema de minha pesquisa sobre os textos das mulheres dessa época. Pretendemos, nesse rápido trabalho de levantamento de questões e hipóteses, não chegar a conclusões definitivas sendo, como o é, um trabalho em andamento.

A questão do cânone é antiga e permanente. Estar dentro do cânone, depois de morto ou estar no cânone, em vida? Não é à toa que, as *socialites* cumulam os cronistas sociais dos jornais de convites, presentinhos e dinheiro, pois, o esquecimento de seus nomes é uma maneira de estar fora de um cânone, que se diferente do literário é, mesmo assim a lei, à qual se curvam muitas e muitas pessoas, no mundo inteiro. Os privilégios dos críticos sociais são, guardadas as devidas proporções, análogos aos dos críticos literários no Brasil do final do século XIX. Estar dentro das normas é estar bem com seus pares, é frequentar as rodinhas da Garnier ou os cafés da moda, ter seus livros recebidos com notas elogiosas e artigos críticos. Os rituais de aceitação e posterior canonização incluem atos de sociabilidade aos quais alguns autores esquecidos não se submeteram. Um exemplo notório é o da lista de nomes escolhidos para integrarem a Academia Brasileira de Letras, em 1897, quando de sua criação. Ao lado dos nomes de escritores mais renomados como Coelho Neto, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Rui Barbosa e Machado de Assis, vamos encontrar alguns epidérmicos como Afonso Celso, Garcia Redondo. Machado de Assis coloca na Academia seus amigos Urbano Duarte e Garcia Redondo mas ignora os simbolistas, entre os quais, devo destacar Cruz e Sousa que, morando no Rio de Janeiro há sete anos, já havia publicado *Missal e Broquéis*, em 1893. Como diz seu biógrafo, R. Magalhães Júnior até hoje parece inexplicável a ausência de Cruz e Sousa na Academia. Mas se examinarmos a vida do poeta, a época, o país, isso não nos parecerá tão inexplicável. Em primeiro lugar, a questão da cor é importante mas não é a razão primordial, pois Machado de Assis era mulato, mesmo disfarçando muito esse fato, e José do Patrocínio, negro. Mas é claro que não dá para esquecer que Cruz e Sousa era um negro (nascido filho de escravos) num país

que abolira a escravidão há apenas nove anos. A segunda razão que me parece importante é o fato de ser pobre. E isso Cruz e Sousa o era. Extremamente pobre. Morreu miserável. Além de negro e pobre era provinciano, vindo lá dos longes de Santa Catarina, província das mais provincianas, se assim posso dizer... E, além de tudo isso, outra razão, talvez a mais importante, Cruz e Sousa era *simbolista*. Na Academia Brasileira de Letras entrou um mulato, entrou um negro mas não entraram os simbolistas. Grupo marginal e marginalizado enfrentava o preconceito literário dos grupos dominantes, entre os quais os ainda-parnasianos, unha-e-carne com o Poder. Negro, pobre e orgulhoso, Cruz e Sousa mantinha-se distante das rodas dos intelectuais. E um solitário é sempre um ser meio à margem, secreto, diferente, perigoso... Ficou fora da Academia.

Por que estaria eu falando dessas coisas de homens num GT da Mulher e Literatura? Porque a questão do cânone toca-nos a todos. E, sobretudo, para acentuar a importância da vida social na canonização do escritor. Voltando ao nosso tema de pesquisa, *Mulheres - século XIX*, devemos refletir no cerceamento da liberdade dessas mulheres confinadas ao *lar*, não frequentando tais rodas de poder. Quando se olha, principalmente, para as parnasianas do final do século XIX, ficamos-nos perguntando que desafio seria escrever aquele tipo de poesia que implicava tantas exigências formais. Uma poesia erudita para quem carecia de erudição, de estudos. Elas não tinham acesso às boas escolas, as suas leituras eram orientadas para o ideal de mulher "do lar", não tinham liberdade de movimentos, de viagens. E, sobretudo, não tinham a liberdade de discutir suas idéias. Como ser poeta e parnasiana, em tais condições? E algumas o foram e se salientaram como Francisca Júlia.

Nos últimos anos, sob o influxo da linha de pesquisa *Literatura e Mulher*, se tem efetuado o resgate de muitos livros de muitas mulheres ⁵ que a historiografia oficial havia ignorado. Segundo Rita T.Schmidt ⁶ *a emergência desses nomes tem desencadeado uma verdadeira desarticulação da visão canônica de nosso passado literário, especialmente no que se refere aos pressupostos holísticos de verdade, significado e valor que a tradição dominante elevou à categoria de universais atemporais e que sustentaram, até hoje, a sua configuração*. O resgate de nossas primeiras escritoras deverá mudar a historiografia oficial que só levou em conta o corpus de textos canônicos e, mais importante, deverá mudar nossa própria maneira de encarar nossa própria história. É claro que uma concepção muito estreita da literatura nos levaria a deixar de lado práticas escriturais que não concordassem com concepções mais restritas do literário. Pois, com tais concepções, os textos femininos do século XIX estariam, na sua maioria, enterrados. Perguntar-se das razões do resgate de certos textos *tão fraquinhos* configura uma atitude preconceituosa, pois, é preciso lê-los e analisá-los levando em conta todas essas razões segregacionistas de isolamento e silêncio. Sobre isso, nada melhor do que deixar falar uma batalhadora como a dramaturga, já citada, Maria Angélica Ribeiro ⁷ que, em 1866, no prólogo

⁵V. Zahidé L.Muzart. Pesquisa: Mulher século XIX. Brasil/Brazil, N°.9, 1993, Porto Alegre, PUC-RS/ Editora Mercado Aberto, p. 124-127.

⁶V. "Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina". Anais da XVI Semana de Letras, Santa Maria, RS, 27/9 a 1/10/93. No prelo.

⁷Cancros Sociaes. Drama original em cinco atos. Representada pela primeira vez em 13/5/1865. Rio de

à peça abolicionista *Cancros Sociais*, diz o seguinte: *Sei que uma mulher, especialmente, pobre, não pode elevar-se a certas regiões. O despeito de uns, a intolerância de outros, a injustiça de muitos, e sobretudo, a calúnia sempre ávida de vitimar a fraqueza feminina, cedo ou tarde, com alcives e injúrias, lá a despenham dessas alturas, se porventura soube atingi-las.*

Cumpre-nos obedecer aos homens!

A mulher brasileira, se não quer sujeitar-se ao escárneo dos espirituosos e às censuras mordazes dos sensatos, não tem licença para cultivar o seu espírito fora das raias da música ao piano, e das de algumas frases, mais ou menos estropeadas, de línguas estrangeiras! As européias, sim, essas inteligentes e talentosas podem estudar e escrever; poetar ou compor dramas e romances; podem satisfazer às ambições da sua alma, ter culto e conquistar renome...

*Entre nós, não, que nada disso se pode dar! O que sai de lavra feminina, ou não presta, ou é trabalho de homem. E nesta última suposição, vai uma idéia oculta e desonesta.*⁸

No resgate das esquecidas, queremos demonstrar que também a mulher, no século XIX, no Brasil, mesmo em seu papel de sombra de um marido ou do pai, interessou-se pelas idéias de seu tempo e tentou participar da vida intelectual, criticando-as. Assim, na defesa das minorias, do índio e do negro, a voz feminina não esteve ausente. Leia-se, por exemplo, Maria Benedita de Bohrmann, Ana Luiza de Azevedo e Castro, Maria Firmina dos Reis, Ana Euridice Eufrosina de Barandas, Maria Angélica Ribeiro, entre outras.

A mulher, no século XIX só entrou para a História da Literatura como objeto. É importante, para reverter o cânone, mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar. Para isso, além do resgate, da publicação dos textos, é preciso fazer reviver essas mulheres trazendo seus textos de volta aos leitores, criticando-os, contextualizando-os, comparando-os, entre si ou com os escritores homens, contribuindo para recolocá-las no seu lugar na História. Porém, na questão do resgate, devemos ter em mente que não se trata de uma substituição: os consagrados pelos esquecidos. Isso seria muito tolo.

A *religião do progresso*⁹ só canonizando aqueles que teriam chegado a um hipotético ponto ascensional deixou de lado os nomes das mulheres do segundo Oitocentos que, tateando e sobretudo imitando os cânones, não conseguiram alçar-se a esse ponto absolutamente subjetivo. É fato que esses primeiros textos de Senhoras, no Brasil, foram recebidos com o *olhar condescendente* (via Sylvia Paixão)¹⁰ e não foram encarados com seriedade. Já Maria Angélica

Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert Editores, 1886. A nota introdutória não traz título. É apenas encimada por uma dedicatória "A Exma. Senhora Da. Violante de Bivar".

Aproveito para assinalar que Maria Angélica Ribeiro não é citada no Dicionário Literário Brasileiro de Raimundo de Menezes, 2ª edição de 1978. E, quando, em outros estudos e/ou dicionários, a dramaturga o foi, não deixamos de ter acrescentado o seu casamento com o cenógrafo João Caetano Ribeiro.

⁸Estranhamente, a dramaturga, apesar dessas idéias bem fundadas, não dispensa a apresentação de um homem, o crítico Joaquim José Teixeira que garante a validade da peça afirmando ser "o entrecho, criação de cérebro varonil".

⁹Pierre Lasserre. *Le Romantisme français*, p.417. Apud Wilson Martins. *A Crítica Literária no Brasil*, vol.1, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, p.26.

¹⁰A Fala-a-menos. Rio de Janeiro, Numen, 1991. "A mulher é um ser frágil, inferior e não deve manifestar muita paixão... Esta atmosfera de fragilidade será acentuada por meio de uma atitude paternalista do crítico

Ribeiro, inteligentemente, vislumbrou a questão : a de que ser ou não respeitada é uma questão ideológica.

Quando se fala das escritoras do século XIX, observa-se um desconhecimento muito grande. Quando iniciamos esses estudos, fomos também nos surpreendendo a cada novo encontro, a cada descoberta. Pois, são numerosas as escritoras brasileiras no século XIX; escreveram muito e abordaram todos os gêneros: das cartas e diários, dos álbuns e cadernões. aos romances, poemas, crônicas e contos, dramas e comédias, teatro de revista, operetas, ensaios e crítica literária. Perto da produção masculina, podemos dizer que as mulheres pouco publicaram. Contudo, não pouco escreveram. Houve escritoras, aquelas do *cadernão da mulher-goiabada*, na feliz expressão de Lygia Fagundes Telles ¹¹, que escreveram ocultamente e ocultas permaneceram. Um exemplo dessas senhoras, uma que saiu do anonimato é Maria Helena de Câmara Andrade Pinto que escreveu para sua filha Alice comédias em prosa e em verso e não as publicou nunca. Ignez Sabino ¹² registra o fato e transcreve um poema da escritora. Ao lado dessas ocultas vozes, temos as que, corajosamente, se lançaram à arena, publicando seus textos. Basta compulsar os dicionários da época como Sacramento Blake, Barão de Studart, Inocêncio Francisco da Silva para se ter uma idéia da quantidade de nomes femininos no século XIX. E hoje, praticamente, todos ausentes do cânone.¹³

Penso que, entre as várias razões para a não canonização das escritoras do século XIX, tem sido muito importante o gênero literário escolhido. Na aceitação de uma mulher escritora, essa questão não foi nada desprezível. Verifica-se que as poetisas são, em geral, aceitas, mesmo que o sejam apenas com benevolência, e que algumas foram respeitadas. Vejamos, por exemplo, Narcisa Amália, que não só foi citada e criticada em sua época como ainda o é, hoje, pelos nossos historiadores ¹⁴, mesmo que incluída entre os menores...O mesmo se pode dizer de Francisca Júlia. Dos gêneros escolhidos pelas mulheres, são as teatrólogas e as romancistas, as mais esquecidas. Mulheres, com importante bagagem como Maria Benedita de Bohrmann¹⁵ que publicou com o pseudônimo de Délia, foram omitidas da historiografia literária por razões que se misturam com o código da moral burguesa!!

Verificou-se, pois, em levantamento da crítica da época, que as poetisas, desde que dentro dos limites impostos pela sociedade, ao contrário das dramaturgas e romancistas, obtiveram um certo apoio da crítica e algum espaço para sua produção . E isso é facilmente explicável pela

em relação à mulher que escreve...”

¹¹V. A Disciplina do Amor. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p.16.

¹²V. Ignez Sabino. Mulheres Ilustres do Brazil. Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro, 1899, p.275-278

¹³Para uma melhor idéia do assunto, consulte Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes. Mulheres de Ontem? - Rio de Janeiro, século XIX. São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 1989. Em apêndice, Maria Thereza dá referências de 99 nomes de escritoras do século XIX, não só do Rio de Janeiro como também de outras regiões do país.

¹⁴V. Antonio Candido. Formação da Literatura Brasileira - Momentos Decisivos.5a. ed., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, p.254, 2º.vol. V., também Alfredo Bosi. História Concisa da Literatura Brasileira, São Paulo, Cultrix, 1975, p.137

¹⁵Sobre essa escritora, consulte a tese de doutorado de Norma Telles. Encantações . Escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. São Paulo: PUC/SP, 1987. Mimeo

temática *nobre* utilizada, flores e mais flores, sentimentos maternos, filiais e outros, sempre dentro do âmbito da Família... Ainda estava longe a poesia de Gilka Machado.

Estudando a poesia de Bernardo Guimarães, a satírica e a erótica, e as razões de seu banimento do cânone, Luiz Costa Lima diz, exatamente, o que, eu creio, se aplica muito bem à poesia feminina do Romantismo: *pelos modelos de poesia retórico-sentimental que aqui mais circulavam - os modelos de Hugo e Byron - importava que o poeta fosse bem falante e lacrimoso, derramado em palavras e emoções . Tal seria a base sobre a qual se edificaria o cânone exaltador de Gonçalves Dias, Castro Alves, Alvares de Azevedo, Varela e Casimiro, assim então confundidos e internamente não diferenciados.* De fato, as mulheres se adaptaram bem a essas regras para a poesia, no romantismo. De qualquer maneira, elas não poderiam fazer a poesia ousada de Bernardo Guimarães sob pena de serem queimadas em praça pública!!!

Ao questionar-se o cânone, descobre-se que o corpus da literatura, tal como para o período colonial em sua relação com a oralidade, ¹⁶ está ainda se constituindo dada às descobertas de vozes silenciadas de mulheres, no século XIX ou em séculos anteriores.

Há muitas coisas que se impõem para a reflexão . É o que, creio, faremos, hoje, aqui.

Que a crítica foi *condescendente* ou injusta em relação a nossas primeiras escritoras, é questão já estudada, mas que continue a sê-lo é algo que, nesses tempos *politicamente corretos*, surpreende... Assim, foi mesmo divertido ler as palavras polêmicas de Marilene Felinto em artigo no Caderno *Mais*, Folha de São Paulo, de 24/04/94, sobre o livro *Uma certa felicidade* ¹⁷ de Sonia Coutinho, escritora baiana que, sem ter alcançado a canonização, tem sido bastante mencionada nos artigos de cunho mais geral sobre *literatura feminina* atual. Afirma Marilene Felinto *Como nós, mulheres, escrevemos mal! Ultimamente, toda vez que pego um livro de mulher nas mãos é este desgosto. Esgotou-se a espécie de fórmula da "literatura feminina". (...) O universo literário feminino é pobre, limitado, cheio de conflitos insignificantes, que nascem do umbigo das mulheres e se encerram neles mesmo. É uma literatura umbilical. (...) A literatura de mulheres parou no tempo.*

A essas palavras, poderíamos contrabalançar a atual literatura brasileira masculina que não se tem renovado tanto e que se apresenta cheia de modismos, apropriações, pastiches numa integração pós-moderna. Mas isso mereceria um outro estudo. Apenas, o que noto nas palavras de Marilene Felinto é um preconceito de gênero. Ela engloba todas as escritoras no mesmo "saco" e, coloca-se, hipocritamente, dentro dele, generalizando. *Como nós, mulheres, escrevemos mal!* No entanto, essa inclusão se revela falsa. pois, segundo ela, as mulheres *escrevem mal* porque fazem uma literatura umbilical e não é isso o que ela faz, ou melhor, fez, no passado, já que seus dois romances são dos anos 80 (o primeiro é de 1982).

A generalização, além de perigosa, é igualmente falsa. Nem todas as escritoras atuais fazem uma literatura voltada "para o próprio umbigo". Poucas, aliás o fazem. Basta ler as canonizadas Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Lya Luft e as um pouco menos canônicas Márcia Denser,

¹⁶V. Ana Pizarro. Palavra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: Ana Pizarro (Org.). Palavra, Literatura e Cultura, Vol. I, Campinas, editora da UNICAMP, 1993, p.19-37

¹⁷Sonia Coutinho. Uma certa felicidade. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, 135 p.

Edla Van Steen, Zulmira Tavares, Heloisa Maranhão e Hilda Hilst¹⁸ entre outras. Estou citando só as brasileiras mas poderiam ser citadas muitas de outras nacionalidades.

No entanto, quem sabe artigos como o de Marilene Felinto sejam necessários para que as mulheres não se fechem em círculos narcísicos auto-encomiásticos mas antes reflitam que se os caminhos estão hoje abertos à realização da mulher, mais do que nunca é necessário refletir sobre o próprio fazer literário e, assumindo-se, assumir como fundamental o trabalho da arte. Embora longe no tempo, ainda são bastante atuais as palavras de Simone de Beauvoir¹⁹: *O que falta essencialmente à mulher de hoje, para fazer grandes coisas, é o esquecimento de si: para se esquecer é preciso primeiramente que o indivíduo esteja solidamente certo, desde logo, de que se encontrou. Recém-chegada ao mundo dos homens, e mal sustentada por eles, a mulher está ainda ocupada com se achar.*

¹⁸Estou canonizando de acordo com a maior ou menor frequência dessas escritoras na crítica, seja no próprio GT, ou fora dele.

¹⁹Simone de Beauvoir. O Segundo Sexo. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967, 2º vol., p. 471.

A MÃE OBSCURA OU O DIABO DE SAIAS NO CORDEL NORDESTINO

Eduardo de Assis Duarte (UFRN)

Mulher é o Cão!

(ditado popular nordestino)

Mulher é o Cão CHUPANDO MANGA!

(variante)

Pesquisar a presença do mito de Lilith na literatura significa, antes de tudo, penetrar num campo de batalha. Mais do que o desvendamento do milenar processo de culpabilização da mulher, expresso nas muitas escrituras, a abordagem das representações do feminino consorciado ao demoníaco nos conduz a algo fundante: ao eterno embate entre eros e tanatos. Com seu poder de sedução e de morte, Lilith nasce e vive desde a mais longínqua aurora da civilização, numa onipresença esquiva de ser ctônico, habitante de profundezas imemoriais, de onde emerge para se defrontar com a ordem patriarcal.

Pode-se afirmar que a entronização mítica de Lilith deu-se em paralelo ao estabelecimento definitivo do patriarcado.¹ O momento em que os tempos primitivos vão sendo substituídos pela idade dos metais configura o instante de afirmação masculina por excelência. Nas palavras de Simone de Beauvoir, "o grande Pã começa a estiolar-se quando ecoa a primeira martelada, e o reinado do homem inicia-se".² Ao destronamento da Grande-Mãe e à supremacia das deidades masculinas correspondem a fixação da descendência patrilinear e a instituição paulatina da propriedade privada. Segundo Elizabeth Badinter, é o momento em que a "Mãe Nossa que estais na terra" tem seu poder sobrepujado pelo "Pai Nosso que estais no céu".³

¹ A situação exata de uma data de surgimento do mito é controversa: "ainsi les cultures protohistoriques de l'Orient méditerranéen témoignent-elles déjà d'une dimension funeste inhérente à la féminité. On est dès lors en droit d'imaginer à ces fantasmes obstinés (...) une origine très antérieure que bien des indices convergents invitent à supposer contemporaine de la "découverte" même de la paternité. De tels fantasmes semblent bien en effet n'avoir pu prendre consistance culturelle qu'au sein d'un environnement psychique et "politique" à dominante fortement masculine, tel qu'il en alla probablement dès la fin du paléolithique où la filiation - dans l'acception juridique du terme - cessa de résulter d'une évidence pour prendre sens d'une parole." BRIL, Jacques. *Lilith, ou La Mère Obscure*. Paris, Payot, 1991, p. IV.

² BEAUVOIR, Simone. *O segundo Sexo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p. 96.

³ BADINTER, Elizabeth. *Um é o Outro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 71.

É esse pai todo-poderoso quem engendra Lilith, tal como se pode ler nessa meditação a respeito dos mitos da criação inscritos no *Genesis* que é o *midrash* cabalístico do século XIII *Alpha Beta Ben Sira*:

Deus criou Lilith, a primeira mulher, do mesmo modo que havia criado Adão, só que usou sujeira e sedimento impuro em vez de pó ou terra. Adão e Lilith nunca encontraram a paz juntos. Ela discordava dele em muitos assuntos e recusava-se a deitar debaixo dele na relação sexual, fundamentando sua reivindicação de igualdade no fato de que ambos haviam sido criados da terra. Quando percebeu que Adão a subjugaria, proferiu o nome inefável de Deus e pôs-se a voar pelo mundo. Finalmente, passou a viver numa caverna no deserto, às margens do Mar Vermelho. Ali, envolveu-se numa desenfreada promiscuidade, unindo-se aos demônios lascivos e gerando, diariamente, centenas de *Lilim* ou bebês demoníacos.⁴

O uso das fezes e da imundície como matéria-prima da ação demiúrgica já estabelece, na hierarquia interna do mito, o lugar de Lilith como o lugar do outro: ser despojado da convivência e condenado ao desterro. Nascida do estigma, a mãe obscura não ultrapassa a cadeia de sentidos em que está circunscrita, espécie de círculo funesto que encerra começo e fim: oriunda do barro mau, ela provém da imundície e cumpre seu destino de perene fonte de malignidade. De acordo com Barbara Black Koltuv, o fragmento citado é parte do "mais antigo material biográfico referente a Lilith".⁵ Apesar das controvérsias quanto a esse ponto, a transcrição de Ben Sira estabelece as propriedades centrais do demônio feminino: sua origem impura, sua insubmissão ao macho, logo transposta em inveja e ódio, sua vida de fugas e ocultações, sua libido desreprimida. Desta última emerge uma característica primordial que é a nefasta capacidade procriadora. Abstraindo-se um pouco da imagem retratada, pode-se vincular esse elemento reprodutor com a própria capacidade do discurso mítico de, uma vez inscrito no imaginário das coletividades, disseminar-se numa espécie de eterno retorno, repetindo-se na diferença.

É assim que vemos a história de Lilith - ou de suas descendentes - habitar a cultura de diversos povos. Se na versão *midrash* do *Genesis* ela figura como primeira mulher de Adão, em outras passagens do *Velho Testamento* ela é mocho e demônio da noite; é demônio noturno de longos cabelos, no *Talmud* babilônico; e é fêmea do Leviatã, súcubo, ou vampiro alado, no *Zohar*, o *Livro do Esplendor*. Com seus disfarces e

⁴ EISENSTEIN, J. D. (org.). *Otzar Midrashim*, dois volumes. Nova York, J. D. Eisenstein, 1915, *apud* BLACK KOLTUV, *O Livro de Lilith*. São Paulo, Cultrix, 1991, p. 38.

⁵ BLACK KOLTUV, *op. cit.*, p. 38.

ornamentos mágicos, Lilith é associada às bruxas e a toda mulher impura, devassa ou, simplesmente, estrangeira, ligando-se ainda às figuras da coruja, do cão, do asno e, como não poderia deixar de ser, da serpente.⁶

Muito antes de ser inscrita a queda de Adão e Eva, Lilith já estava associada à víbora na epopéia de *Gilgamesh*, o rei de Uruk. Nessa história, grafada em pequenas placas de argila há nada menos que 5.000 anos, o herói sumeriano mata a serpente, provocando a fuga de Lilith para o deserto, seu abrigo recorrente nos diversos mitos.⁷ Já em outra versão, Gilgamesh desce ao fundo das águas e lá consegue a cobiçada "flor da eternidade". No entanto, quando pensa ter finalmente atingido o estatuto dos deuses, eis que reaparece a serpente e lhe rouba o objeto mágico responsável pela eterna juventude. Pode-se depreender daí outra característica da nossa personagem, qual seja, a sua mítica indestrutibilidade.⁸

Passemos adiante. Do mito, em suas diversas versões, ao *mythos*, dá-se o que Northrop Frye chama de "efeito de deslocamento". A narrativa perde em parte seu sentido fundante, de explicação da origem e de transposição do Caos ao Cosmo, para se tornar fábula literária voltada para o entretenimento ou até para o cumprimento de uma função artística mais elevada. Todavia, conserva consigo traços (agora "arquetípicos") daquela escritura primeira. Passam-se os séculos e Lilith retorna na pele de Circe, de Medéia, ou das sereias homéricas; também nas bruxas do *Graal* e dos inúmeros escritos medievais, e assim por diante. Em todos os períodos e sob as formas mais diversas de expressão, ela retorna. Fiel à sua natureza de mãe obscura, volta para se chamar, por exemplo, Moll Flanders, Carmen, Naná, Sofia, Rita Bahiana, Pombinha, Alma ou até mesmo Anjo Azul, se nos lembrarmos da figura imortalizada por Marlene Dietrich.

Na literatura popular nordestina não poderia ser diferente. Herdeira da tradição oral ibérica e em contato com um vasto público consumidor, tanto urbano quanto rural, a poesia dos folhetos de cordel situa-se na encruzilhada do passado mais remoto com a modernidade dos meios (e do mercado) de comunicação de massa. Na medida que incorpora tanto o repertório lendário inscrito no folclore, quanto as histórias de um

⁶ Cf. BLACK KOLTUV. *op. cit.* p. 37. As demais referências acima encontram-se também nessa obra.

⁷ KRAMER, Samuel. *Sumerian Mythology*, apud, BLACK KOLTUV, *op. cit.*, p. 42-3.

⁸ ANÔNIMO. *Gilgamesh*. São Paulo, Ars poética, 1992, p. 88-9.

cotidiano marcado pela violência do persistente mandonismo rural e de uma estratificação social extremamente injusta nas cidades, a poesia dos "folhetistas" converte-se em privilegiado objeto de análise. Amalgamando o fantástico e o maravilhoso, que passaram do mito para a narrativa oral, com a experiência cotidiana marcada muitas vezes pela brutalidade e pela revolta, o poeta popular nordestino aproxima-se do narrador benjaminiano, acrescentando-lhe todavia o acesso a jornal, cinema, rádio e televisão. Esse fato possibilita uma análise da função dos elementos oriundos do mito, frente ao *status quo* da dominação patriarcal e nos leva a indagar a respeito dos limites (e dos liames) existentes entre esses dois territórios.

Basta examinar um pequeno número de folhetos para encontrar um considerável universo de mulheres "fora da ordem", (com-)portando signos lilitheanos. No Cordel, Lilith surge em forma de bruxa e pode se chamar tanto "Ilusão" ou "Deusa da Lua", quanto Zoraina, Iara, Filomena, Velha Chica, Fredegundes, Ana Barata ou outro nome mais próximo do sentido de sedução e repulsa do qual está impregnada a personagem. Outra figuração se dá sob a forma da prostituta, que pode ser chamada tanto de Laurinha, Gitana, Rosimar ou, simplesmente, "mulher-demônio"; Lilith se faz presente ainda entre a adúltera, a assassina, a mulher rebelde, a invejosa, a falsa, a inventora de enredos, a mãe perversa ou a filha má. E, no caso, a galeria de nomes vai dos conhecidos Madalena e Dalila a homologias como Liliam, Leila, Eulália, Cecília, Linete, Luzinete, Julita, Lolita, e, até mesmo, Lilita.

À semelhança dos contos folclóricos, as narrativas dos folhetos estão repletas de mulheres dotadas de poderes mágicos. Bruxas ou fadas, são peças importantes para o andamento dos enredos, seja fornecendo amuletos ou qualquer outro auxílio à missão do herói (caso das fadas), seja armando ciladas, encantamentos, invocações ou imprecções malignas (caso das bruxas). Tais personagens cumprem então o papel outrora exercido pelas divindades e outras entidades míticas na economia interna do texto épico.

O que chama a atenção é a semelhança com as figurações ancestrais do demônio feminino. Os traços de Lilith - sejam eles físicos, comportamentais ou "biográficos" - impregnam as criações dos poetas populares, quanto mais estes adotam as soluções simplistas e o maniqueísmo dos julgamentos. Fredegundes, do cordel *O Príncipe Roldão*

e o *Leão de Ouro*, escrito por Leandro Gomes de Barros⁹, é morta por Carlos Magno, mas ressucita sob a forma de serpente. O reviver da bruxa marca a insubmissão da mãe obscura ao deus-pai, representado pelo imperador. Por outro lado, guarda também o sentido de perenidade do mal, ou lembra, em termos não moralistas, a presença do arquétipo de Lilith. O incubo não apenas é invencível, como também se reproduz em descendência prolífica, como pode ser observado com a asquerosa Zoraina, personagem de outro cordelista famoso no Nordeste:

Zoraina é invencível
Grande força existe nela!
Despacha e faz neste mundo
O que quer por conta dela
Com quatro gênios que tem
Subjugados por ela.
(...)
Além disso é imortal -
Com muitos séculos se ver
Sua descendência certa
Ninguém pode descrever;
Dizem que foi a serpente
Que fez Adão se perder.¹⁰

A personagem de José Pacheco tem a seu serviço quatro gênios do mal, que agem como filhos e auxiliares maleficiadores. Em outra história do mesmo autor - *Lampião e a Velha Feiticeira*¹¹ - a maga invoca Lúcifer e este lhe fornece um pelotão com oito diabinhos negros para auxiliar no combate ao cangaceiro. Tal capacidade de gerar e comandar demônios procede diretamente do mito e está presente em diversos outros folhetos, como *A Mulher que Deu à Luz a Um Satanás*, de José Soares¹², *A Mãe de Lúcifer*, de Severino Rodrigues¹³, *História da Mulher Xingadeira e o Menino que Nasceu com Dois Chifres no Estado de São Paulo*, de Minelvino Francisco Silva¹⁴, entre outros.

Há folhetos que tematizam uniões demoníacas, como a *História da Moça que se Casou com o Diabo*, de Rodolfo Coelho Cavalcante¹⁵ ou *O Casamento do Lobisomem*

⁹ GOMES DE BARROS, Leandro. *O Príncipe Roldão e o Leão de Ouro*. Juazeiro do Norte/CE. Ed. Filhas de José Remondino da Silva, 1980.

¹⁰ PACHECO, José. *A Princesa Rosamunda ou A Morte do Gigante*. São Paulo, Luzeiro, 1977, p. 12.

¹¹ De Vários Autores. *Literatura de Cordel - Antologia*, vol. 1. São Paulo, Global, s/d

¹² *Ibidem*, *ibidem*.

¹³ RODRIGUES, Severino, *A Mãe de Lúcifer*. Edição do Autor, s/l, s/d.

¹⁴ SILVA, Minelvino F. da. *História da Mulher Xingadeira e o Menino que nasceu com Dois Chifres no Estado de São Paulo*. Edição do Autor, s/l, 1975.

¹⁵ CAVALCANTE, Rodolfo C. *História da Moça que se Casou com o Diabo*. Salvador. Tipografia e Livraria Salmira, s/d.

com a *Vampira Feiticeira*, de Franklin Maxado.¹⁶ Neste último, a cerimônia acontece numa noite de sexta-feira, 13, num local ermo do sertão, e é presidida pelo próprio Satanás. O poeta acrescenta que ali aconteceu "um horroso sabá / pois vieram mil diabos / pra beber e farriar" (p. 7). Já *A Mulher de Quatro Metros que Anda de Feira em Feira*, de autoria de Enéias Tavares Santos, atua como concubina e auxiliar de Belzebu, sendo por ele enviada ao Brasil com um enorme caderno onde vai lançando os nomes dos "condenados". Ela vaga de cidade em cidade, sempre com um sorriso nos lábios, anotando implacável os desvios de comportamento.¹⁷ Nesse caso, fica explícita a retomada moralizante, mais afastada do sentido primário do mito.

Os desvios de comportamento, aliás são o grande fio condutor da produção de cordéis, que busca atender ao gosto popular por histórias fora do comum. Não vamos aqui nos deter nos inúmeros exemplos de folhetos de sedução, adultério ou rebeldia feminina motivada por amores impossíveis, na medida que, na grande maioria dos casos, o delito é punido com a doença ou morte da mulher, ou esta se rebela contra o pai, mas sempre para cair na doce submissão do casamento. Mais interesse para a pesquisa têm as mulheres fatais, em especial, as assassinas de crianças, que guardam uma descendência explícita com a figuração mítica. A tendência infanticida pode ser observada por exemplo em *História de Manoel e Maria ou O Castigo do Mal*, de autoria de João José da Silva¹⁸, na verdade uma paráfrase do conto de Joãozinho e Maria. Nele, a mãe obscura revela sua face antropófaga, mas não realiza seu intento devido à intervenção de magia mais poderosa.

Dentre as centenas de histórias pesquisadas, algumas se destacam pela força com que reproduzem os mitemas de Lilith. É o caso do folheto *A Deusa da Ilusão*, escrito por João José Silva. O texto se destaca por ser narrado em 1ª pessoa, perspectiva muito pouco usada no cordel, e por ter como mote um sonho do poeta. Tais elementos ressaltam o caráter de relato de experiência e de narrativa exemplar pretendido pelo autor. No folheto, este sonha que era um escritor muito rico, mas cansado da vida mundana e do assédio das mulheres. Manda então construir uma "cidade de encantos",

16. MAXADO, Franklin. *O Casamento do Lobisomem com a Vampira Feiticeira*. Mundo Novo, Folheteria Maxado Nordeste, 1980.

17. SANTOS, Enéias Tavares. *A Mulher de Quatro Metros que Anda de Feira em Feira*. Salvador. Rodolfo C. Cavalcante Ed., s/d.

18. João José da Silva. *História de Manoel e Maria ou O Castigo do Mal*. João Pessoa. Ed. Luzcero do Norte. s/d.

com um belo jardim, onde pudesse se isolar do mundo (p. 4). Tal espaço funciona como uma utopia de plenitude, auto-suficiência e harmonia com a natureza e o personagem se afasta das amizades e das companhias, como numa preparação ritual para entrar em outro mundo.

Dáí há pouco ele percebe a chegada de uma "sombra feiticeira", logo travestida em linda donzela. A aparição exerce uma força poderosa sobre o poeta e este, apesar de pressentir a "má influência" da mulher, cai prisioneiro de sua magia. A deusa lhe oferece seu amor e um jardim muito mais belo e perfumado, onde os dois reinariam como Adão e Eva. Numa miragem, o homem vislumbra o futuro ninho numa tela de TV e dá asas à cobiça. Como as antigas deidades aladas, a "Deusa da Ilusão" adormece a vítima e transporta-o voando até o novo "jardim", espécie de édem mais perfeito que o anterior. Dias depois, com a ambição e o orgulho ampliados, o homem é tentado a se apossar de algo ainda mais rico e deslumbrante: um palácio de ouro e pedras preciosas. E parte, "envolto numa cegueira", sempre conduzido pela maga. Só que o citado palácio é, na verdade, um tribunal, presidido por um velho rei (imagem do deus todo-poderoso), que o julga e condena à prisão. A deusa revela sua faceta perversa e o herói humilhado vai para as masmorras onde se junta a dezenas de outros homens, igualmente vitimados. A moral da história é conhecida: a feminilidade maligna induz ao pecado e este é punido pelo deus-pai.

Essa história sintetiza todo um conjunto de evocações lilitheanas, presentes em larga escala na poesia popular do Nordeste. Nela ganha ênfase a perfídia feminina e o risco inerente à realização do desejo. O acento misógino, que se percebe em quase todo o corpus da pesquisa, é aqui mais explícito. Como Macunaíma, o Odisseu do folheto não resiste ao chamado da sereia e é tragado pelas profundezas. Assim, depois de sair do mito para a tradição da "alta literatura", Lilith habita as narrativas toscas do cordel, com uma força de reiteração que atesta um potencial romanesco aparentemente inesgotável. Tal fato instiga a que se busque a gênese do fenômeno. De onde saem tantas Liliths e onde as colhe o rapsodo?

Seria fácil situar a questão apenas no campo do repertório. Creio, todavia, que não se trata do mero emprego de certas imagens com finalidade "literária" ou "estética". Onde há imagens, há valores, já que não existe signo sem discurso, nem linguagem sem

ideologia. Imagens e signos não surgem do nada. Imagens e signos propagam (e se deixam propagar) pelos valores. E estes nascem sobretudo das práticas. Práticas sexuais, sociais, culturais, numa palavra, históricas. Penso que só poderemos *compreender* (no sentido filosófico da palavra) as imagens de mulher e os valores nelas implícitos se estudarmos a história da condição feminina ao longo do tempo.

O martelar constante das Liliths no cordel indica-nos a ponte entre o imaginário falocêntrico e a prática reiterada da exclusão e do rebaixamento femininos. O fenômeno é mais forte em estratos sociais como nos dos ouvintes ou leitores do cordel. O discurso de culpabilização da mulher cai como uma luva numa região de maridos solteiros, de famílias desfeitas pela indigência, de mães e crianças abandonadas. O resultado é o atijamento da guerra dos sexos e o retorno dos emblemas da insubmissão feminina. Os poucos exemplos citados indicam uma utilização ideológica desses emblemas, que, em muitos casos, terminam por servir aos valores machistas. Mas, como nem todo sentido é unívoco, o cordel também amplifica a mulher, por mais que se questione tal movimento. Na pior das hipóteses, ele serve para evocar Lilith e avisar de seu eterno retorno, como nos versos de Enéas Tavares dos Santos:

A mulher de quatro metros
Não foi vista mais ali,
Mas ela está viajando
Já foi vista em Murici,
Tenham cuidado vocês
Que daqui pro fim do mês
Ela baixa por aqui.¹⁹

¹⁹. SANTOS, Enéas Tavares. *op. cit.*, p. 8.

UMA OBRA DE RESISTENCIA NO TEMPO DA CAÇA AS BRUXAS:

AMADIS DE GAULA

Maria do Amparo Tavares Maleval (UFF)

Começamos por lembrar que remonta a 1508 a publicação, em Saragoça, do *Amadis de Gaula*, romance de cavalaria, elaborado por Garcí Rodríguez de Montalvo (1), a partir de matéria preexistente, muito possivelmente portuguesa. Dita obra obteve tal sucesso editorial que só no século XVI conheceria cerca de trinta reimpressões e muitas traduções para línguas vivas e mortas, como o hebraico, além de haver dado origem a uma série de narrativas, o chamado Ciclo dos Amadises, que por sua vez motivaria o surgimento do Ciclo dos Palmeirins, seu rival. Importa ressaltar essa sua tremenda voga alcançada para a reflexão que intentamos estabelecer acerca da recepção, à época, da magia e da sensualidade feminina, por ela louvadas.

Reinavam então Fernando e Isabel, os Reis Católicos, que reativaram na Espanha a Inquisição, até pela finalidade de centralização do Poder, de afirmação do Estado Nacional. E mesmo que a Espanha, como Portugal e Itália, além das suas colônias, constituíssem exceções, varria a Europa aterradora caça à bruxaria pelos tribunais do Santo Ofício, inclusive nos territórios-limites daqueles Estados, influenciados pelo contato com os vizinhos.

Sabemos que o objetivo primeiro dessa Instituição fora o combate às heresias que proliferaram nos séculos XII e XIII. Passaria daí à perseguição de todo e qualquer grupo rival dos interesses do Papado, ou do poder do Estado que tivesse Roma por aliada.

A prática da bruxaria, considerada maléfica e demoníaca, tornou-se então uma das metas da repressão, que relacionou-a intimamente com a natureza feminina. Tal mentalidade se firma na ultra-

passagem do século XIV para o século XV, mantendo-se, pelo menos no direito criminal, até o século XVII. Arquivos judiciais dessa época, observa Jean-Michel Sallman (3), comprovam que a maioria esmagadora dos acusados pela Inquisição era constituída de ... mulheres, muito embora as bulas papais não fizessem distinção de gênero, ao fomentarem a repressão.

O século XV seria o período crucial da caça às bruxas. O auge das fogueiras ocorre em 1455-1460 e 1480-1485. Obras vêm regulamentar a repressão, como o *Fornicarius* de Nider (1435) e o *Malleus Maleficarum*, de James Sprenger e Heinrich Kramer (1486). Estes últimos foram inclusive reconhecidos pelo Papa Inocêncio VIII como autoridades para o combate aos crimes de bruxaria no vale do Reno, através da bula *Summis desiderantes affectibus*, de 1484.

Importa sobretudo observar a posição extremadamente anti-feminista do *Malleus Maleficarum*, que fundamenta a sua misoginia na gênese de Eva, criada de uma parte de Adão. Firma-se, a partir daí, a sua inferioridade natural e a explicação do seu espírito retorcido e perverso, uma vez que originada de uma costela recurva, símbolo da sua marginalidade (4), de resto provada na responsabilidade pela caída do homem, pela perda do Éden.

A experiência pessoal dos inquisidores/autores, aliada à autoridade do Gênesis, e ao que tudo indica à psico-patológica interpretação de fatos e textos, os leva a destacar na mulher a natureza rebelde e a debilidade congênita, que a conduziriam ao sentimento de vingança, buscando castrar os machos com os poderes da magia. Destacam-lhe também a maior sensibilidade à tentação demoníaca, ao malefício, por serem mais crédulas, mais impressionáveis, ou mais charlatãs. Daí haver também Jean-Michel Sallman (5) interpretado essa visão da bruxaria como uma guerra de sexos, o feminino buscando a castração masculina. Ou, na observação de Carlos Amadeu B. Byington (6), seria mesmo uma inversão psicótica do

humanismo e do mito cristão, uma vez que atribui uma excessiva valorização aos poderes das feiticeiras e do demônio, ao mesmo tempo que uma desvalorização do Messias e de Maria, tornados fundamentalmente Menino e Mãe, ao que se acresce a anulação do símbolo da Madalena na Paixão.

Passagens da Bíblia são usadas para a afirmação da perversidade e da malícia das mulheres, bem como a autoridade de S. João Crisóstomo, que, ao apresentar a sua exegese da visão celibatária de Mateus, 19, qualifica-as, dentre outros estigmas, como "um castigo inevitável, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade desejável..." (7). Aliás, corroborando a visão clássica, de Hesíodo, do "mal tão belo", da "cheia de dons" mas traiçoeira Pandora, através da qual Júpiter punira a raça humana (8).

Embora por outro lado observem que "para as mulheres de boa índole são muitíssimos os louvores" (9), a idéia geral que se destaca é a da sua maldade, da sua lascívia, firmada também através da autoridade dos clássicos greco-latinos, como Sócrates, Cícero, etc. A lascívia, aliás, é encarada como o canal por excelência de atuação do demônio. Daí, a conclusão: "Toda bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres". Daí "ser maior o contingente de mulheres que se entregam a essa prática", inclusive as predispondo à cópula com o demônio. Ao lado da luxúria, a infidelidade e a ambição se apresentam como os vícios que levariam as "mulheres perversas" à bruxaria (10). E, conforme já ressaltara Rose Marie Muraro, ao colocar-se "no sexo o pecado supremo", o poder deixava de ser questionado (11).

A utilidade da mulher limitar-se-ia à procriação e à vida econômica da família, exigindo-se-lhe devoção e afeto. Logo, toda mulher que se negasse a ser apenas procriadora ou doméstica, toda mulher que deixasse aflorar o seu poder nos campos da sexualidade e da política, sofreria/sofreu através dos séculos a maldição da

sociedade patriarcal. O prazer na sexualidade, desvinculada da procriação, seria a grande interdição, a causa do estigma que atingiria também os homossexuais. Além de que temia-se não apenas a força da sensualidade feminina, mas as reivindicações de autonomia e liberdade de expressão, facultadas no século XIV pelas ordens mendicantes e terceiras, pelos movimentos feministas proféticos, exemplificados por Catarina de Siena e Brigitte da Suécia, cuja canonização seria, de resto, bastante problemática.

Já na segunda metade do século XVI a Igreja perderia o seu interesse pela bruxaria, diante do "perigo" maior da Reforma, embora o mesmo não acontecesse com os juizes senhoriais e reais. E com o Renascimento cultural, a magia erudita, notadamente a astrologia, seria revalorizada, em detrimento das práticas populares.

Mas o que importa ressaltar nesse contexto europeu extremamente preconceituoso e estigmatizador da mulher é o modo como o *Amadis de Gaula* se constitui numa obra de resistência do feminismo e da magia, apanágios da tradição bretã, céltica. Também seguindo a onda de terrenalidade renascentista, no romance o corpo, tornado uma mera alegoria na Idade Média, é revalorizado - o que se percebe, por exemplo, na admiração de Darioleta por sua ama Elisena, quando a prepara para o encontro clandestino com Periön de Gaula, que teria por fruto Amadis: "abriéndolle el manto, católe el cuerpo y dixo riendo (...) que ésta era la más hermosa donzella de rostro y de cuerpo que entonces se sabía" (12). Como nas antigas de amigo galego-portuguesas, revitalizadoras e/ou testemunhos da tradição celtibera, a mulher esbanja a sua sensualidade, inclusive tomando a iniciativa nos jogos amorosos. Por exemplo, é Oriana quem, diante do intrépido cavaleiro e tímido amante Amadis, "tendiendo las manos por entre las puntas del manto, tomóle las suyas del, y apretógelas ya cuanto en señal de le abraçar" (13). Antológico é o trecho da obra em que se torna "dona", "más por la gra-

cia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís" (14).

O amor ardente, condenado pela Igreja, sem fins procriativos e mesmo marginal, já que fora do casamento, é aí louvado como *são e verdadeiro*. Assim, após o primeiro encontro sexual dos protagonistas, as suas chamas "más ardientes y con más fuerza quedaron, así, como en los sanos y verdaderos amores acaecer suele" (15). E o fruto de tal paixão, Esplandián, é abandonado ao nascer pela mãe (com de resto também Amadís o fora), pelo temor feminino da punição patriarcal, ausente a noção de pecado na transgressora.

Enfim, o culto da beleza física, a busca de satisfação da "rabiosa fome" podem ser fartamente comprovados na obra, que se afasta assim radicalmente do ascetismo da *Demanda do Santo Graal*. O prêmio almejado pelo cavaleiro perfeito, que é também o perfeito anador, como o seu próprio nome o indicia (Amadís), é não já a ascese espiritual, meta de Galaaz, mas a mulher amada, o sumo bem, a razão de viver.

Além do mais, a carga positiva das forças mágicas e sobrenaturais é representada por um elemento feminino, por Urganda, a Desconhecida. Para um elemento masculino, para o bruxo Arcalaus, se transfere a maldição que os inquisidores lançaram sobre a mulher, diferenciando "tal heresia culposa como heresia das bruxas e não a dos magos, dado ser maior o contingente de mulheres que se entregam a essa prática" (16). Maldição que também alcançara Morgana, como se comprova na versão portuguesa da *Demanda*, através do sonho de Lancelote, em que aparecia medonhamente feia e sofrida, atormentada por uma legião de diabos, e que conduz o cavaleiro pelo tenebroso Inferno até à sua amada Genebra, também condenada, pelo pecado da paixão adúlterina, a arder nas chamas eternas (17). Morgana se apresenta, fora do espaço do sonho, como a maga, a curandeira, a incitadora da vingança de Artur contra Lancelote,

através dos nomes do rei que a visitam. Apresenta-se, portanto, como poderosa e impiedosa (18).

Quanto a Urganda, é apresentada como benfazeja, adjuvante dos cavaleiros corretos, opondo-se, como já dissemos, a Arcalaus, que através de mentiras, intrigas e recursos mágicos trabalha para a perdição do herói. A sua primeira entrada em cena (19) já lhe traça as características: o dom da profecia, a inacessibilidade, o poder da metamorfose, do encantamento, da sedução, apresentando-se como inveterada amante, que mantém o seu cavaleiro por enfeitiçamento. Adjuvante principal do herói, Amadis, e dos seus próximos, é a doadora de espadas e lanças poderosas, como também de anel mágico que o protege, e a Oriana, das perseguições de Arcalaus, de quem anula os encantamentos. Ajuda-os, ainda, como profetizadora e esclarecedora de profecias.

Extremamente significativo é o fato de Urganda, ao final do romance, surgir na nave da Grande Serpente (20), onde promove a armação de vários cavaleiros, inclusive Esplandián, o filho/superador de Amadis, desaparecendo por fim misteriosamente. Atentando para a simbologia da serpente, vemos que, na síntese de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, "todas as grandes deusas da natureza, essas deusas mães que no cristianismo voltarão sob a forma de Maria, mãe do Deus encarnado, têm a serpente como atributo. Mas a Mãe de Cristo, segunda Eva, esmagar-lhe-á a cabeça ao invés de escutá-la" (21). Dentre os seus muitos significados, observam os especialistas, encontra-se o da "vontade tenaz de libertar a natureza humana da ditadura da razão", o que daria origem a seitas gnósticas, às confrarias de dervixes, às heresias contrárias à Igreja Romana, profusas na Idade Média. Mas, lembram eles, muito embora o próprio Redentor tenha por vezes sido representado como *serpente atravessada na Cruz*, inclusive num poema místico dos séculos XII/XIII, a imagem mais difundida desde a Idade Média foi a da

serpente tentadora de Eva, condenada a arrastar-se para todo o sempre. Ou a do dragão-cósmico do Apocalipse, identificado com o tentador Diabo ou Satanaz, cuja derrota é necessária. Sedutora, repugnante, geradora de vícios - assim mais correntemente seria interpretada. Ou ainda como obstáculo a ser vencido para que seja alcançada a ascese espiritual por parte do herói/santo. Mas a na-ve-serpente que conduz Urganda subverte essas noções mais conhecidas do símbolo, uma vez que traz a maga benfazeja, e não constitui obstáculo para os cavaleiros - ao contrário, abriga em seu interior a sua iniciação na carreira das armas, da heroicidade. Não deixa de evocar-nos a egípcia Barca Solar do Livro dos Mortos, que se transforma em serpente, considerada regeneradora e iniciadora, senhora do ventre do mundo - mas como tal, dialeticamente também oposta à luz, à espiritualidade. Ou a própria *kundalini* do tantrismo indiano, que quando desperta, promove a ascensão sucessiva das chacras, a subida da libido, a manifestação renovada da vida. Carregada/consumida por ela, a apaixonada Urganda desaparece.

Para terminar, lembraríamos ainda um outro aspecto que concorre para tornar a obra avessa ao que preconizava a Igreja: quando aparece em cena um homem religioso, um ermitão, ocupa, em sua relação com o herói Amadis - o que se modifica na relação com Esplandián - um papel secundário na narrativa. E o mago, o papel de opositor, concentrando-se num elemento feminino o poder de profetizar, de proteger, de modificar o futuro. Realiza-se, dessa forma, a benção dos poderes mágicos femininos, o mesmo ocorrendo com a sua sensualidade. E firma-se o contraponto mais radical com as obras recomendadas pela Igreja de Roma, notadamente o *Malleus Maleficarum*, que amaldiçoara da forma mais perversa a sexualidade e a magia das Filhas de Eva.

A enorme voga alcançada pelo romance denunciaria que, no imaginário do homem comum medievo, apesar das imposições dos cléri-

gos, permanecera viva a mentalidade oriunda de civilizações matri-cênticas, comandadas muito mais pela sensualidade libertária que pela razão coercitiva. Ou revelaria o seu desejo de evasão, a sua compensação, através da leitura, de uma realidade opressora e indesejável. Até por ser o Poder condescendente para com as "mentiras", os "devaneios", a ficção de livros que tais, destinados ao deleite, menosprezados pela literatura oficial, pelos cronistas e moralistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 1987-1988. 2 vols.
- (2) MARQUES, F. Costa. Os problemas do Amadís de Gaula. In *Amadís de Gaula*. Porto, 1942. p. 19.
- (3) SALLMAN, Jean-Michel. "La bruja". In DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres* (Org.). Del Renacimiento a la Edad Moderna. Madrid, Taurus, 1992. Vol. 3, p. 472.
- (4) KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras (Malleus maleficarum)*. 2. ed. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1991. p. 116.
- (5) SALLMAN, Jean-Michel. Op. cit., p. 475.
- (6) BYINGTON, Carlos Amadeu. "O martelo das feiticeiras - *Malleus maleficarum* à luz de uma teoria simbólica da história". In KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. Op. cit., p. 33.
- (7) Ibidem, p. 114.
- (8) HESIODO. *Teogonia*. Trad. e com. de Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Niterói, EDUFF, 1979. p. 42.
- (9) KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. Op. cit., p. 115.
- (10) Ibidem, p. 121.
- (11) MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica a KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. Op. cit., p. 12.
- (12) MONTALVO, Garci Rodríguez de. Op. cit., Vol. I, p. 237.
- (13) Ibidem, p. 525.
- (14) Ibidem, p. 574.
- (15) Ibidem, p. 574.
- (16) KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. Op. cit., p. 121.
- (17) A DEMANDA DO SANTO GRAAL. Ed. Augusto Magne. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1944. Vol. I, p. 260.
- (18) Ibidem, p. 342.
- (19) MONTALVO, Garci Rodríguez de. Op. cit., Vol. I, p. 253-257.
- (20) Ibidem, Vol. II, p. 1610.
- (21) CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 6. ed. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1992. p. 819.

"Comidas textuais indigestas: o canibalismo em Clarice Lispector"

Ana Luiza Andrade (UFSC)

"Eu que entendo o corpo. E suas cruéis exigências
Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O
corpo grave." (Personagem meu ainda sem nome)

(Clarice Lispector, Epígrafe em A Via
crucis do Corpo)

"Nós somos canibais, é preciso não
esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem
sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo,
comeríamos gente com seu sangue."

(Clarice Lispector, "Nossa Truculência" em
Visão do Esplendor Impressões Leves)

Ler o corpo humano como eixo de interseção de discursos (antropológico, religioso, pedagógico, político, científico) e de transformações ligadas às organizações sociais modernas na formação cultural de um corpo burguês, significa retomar a divisão cartesiana corpo / mente, datada do século XVII, e a postulação da superioridade do racional e do "cogito". Enquanto para Foucault, baseado na interdição cristã do erotismo de Bataille, o corpo é a superfície inscrita pela história de sua sujeição, uma ausência significativa, sendo "a alma a prisão do corpo"¹, para Otavio Paz, o desaparecimento da alma, na tradição ocidental, relaciona-se à decadência do amor e à rebelião erótica da indústria de consumo, na iminente queda do sistema de capitalismo protestante. A luta moral contra os valores políticos capitalistas, converte, para Paz, a sexualidade em ideologia.²

Daí pensar a linguagem econômica do corpo tendo como base a de-formação de um corpo burguês num sistema capitalista esquizofrênico, como o fazem Deleuze e Guattari, ao colocarem a produção dialética via psicanálise, afirmando ser "toda a

¹ Francis Barker, "Into the Vault" in The Tremulous Private Body Essays on Subjection, London and New York: Methuen, 1984.

² Otavio Paz, El Ogro Filantropico, Mexico: Joaquín Moriz, 1976.

sexualidade um caso de economia".³ Não seria injusto supor o canibalismo no funcionamento econômico das máquinas desejantes de Deleuze e Guattari, tendo como fim os objetos parciais, o seio e a boca, um para alimentar (a imagem da mãe) e outro para devorar (a imagem da mulher devoradora) na produção/reprodução/antiprodução (do corpo sem órgãos).

Hélène Cixous propõe uma economia impulsional do desejo feminino que busca transformar os sistemas de troca masculinos no desejo que dá, na apropriação desapropriativa, ao celebrar, em "O Sorriso da Medusa"⁴, o potencial dos textos femininos para "explodir a lei, quebrar a 'verdade' com o riso", ao deslocar o "de dentro" do discurso masculino, trazendo-o em sua boca, mordendo aquela língua com seus próprios dentes para inventar por ela mesma uma linguagem em que possa entrar". A linguagem de Cixous se faz canibal em relação ao discurso masculino ou ao tipo de economia libidinal determinada pela repressão do desejo.

Clarice escreve com o corpo, como bem o representa o texto "As Aguas do Mundo"⁵ quando as curvas do corpo feminino metaforizam-se nas águas mundanas do mar, o sensualismo desvendando textualmente a descrição que representa: uma mulher entrando no mar. Corpo e texto descrevem movimentos de entradas e saídas, e de seus contatos eróticos molda-se o corpo feminino como figura de proa de velhas embarcações ao abrir caminho marítimo textual, numa subversiva apropriação feminina das tradições épicas masculinas.

O corpo feminino emergente dos textos de Clarice Lispector se conjuga por uma economia que tem fome e se nutre do mundo, cavando entrelinhas de carência e preenchendo-as em excesso, na saída de uma economia libidinal e na entrada numa economia desapropriativa, no enraizamento e na fuga "as formas textuais repressivas em sua reprodução cultural".⁶ Numa leitura da obra de Clarice Lispector em

3 Deleuze & Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, L'AntiOedipe*, Paris: Minuit, 1972.

4 Helene Cixous, "The Laugh of the Medusa" in *New French Feminisms*, an anthology, ed. with and introd. by Elaine Marks and Isabelle de Courtrivon, New York: Schocken Books, 1981.

5 Clarice Lispector, "As Aguas do Mundo" in *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

6 Edward Said, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983

fictícia, Macabéa não só vive, como dá vida ao escritor inventado por Clarice. No romance clariceano "a vida come a vida", mas este também é um processo de emprestar vidas ou de "dar" vida, e neste processo (auto)biográfico, fica claro, na crítica às pretensões objetivas de documentar vidas marginalizadas, que o biógrafo sempre adquire vida própria através do biografado. A ficção é também a história de um biógrafo que muda o seu posicionamento no processo, passando de canibal a canibalizado, morrendo junto com a vítima biografada, consumindo-a e sendo também consumido por ela.

Em "A Quinta História"¹⁰ a economia de consumo de corpos invade o espaço doméstico quando uma dona de casa se dá conta da identificação que se processa entre vítima/algoz através de secretos envenenamentos de baratas. A mesma história de envenenamentos se reproduz por substituições ou cortes de uma para a outra, como se a identificação entre o produzir o envenenamento das baratas e o efeito neias produzido funcionassem precisamente através do corte improdutivo da morte: a palavra "amor" corta-se na barata num endurecimento da narradora, a responsável por um "holocausto" que passa a ser justificado por "necessidade" e o rótulo "Esta casa foi detetizada" passa a ser sua "placa de virtude". Assim, mesmo considerada fora do circuito produtivo, a economia doméstica reproduz as suas disfunções ao alimentar-se dele.

Em "Uma História de tanto amor"¹¹, entender o anonimato reprodutivo das galinhas significa iniciar-se na "vida que come a vida" como acontece com a menina que se choca no dia em que sua galinha de estimação vira o prato do dia em sua casa. Ao compreender o sentido antropofágico transformativo como força incorporada de renovação, a menina passa a sentir ciúmes de quem também comia Eponina. O texto transita de um tipo de canibalismo modernista de apropriação transformativa para um tipo de canibalismo erótico de cumplicidade entre vítima e algoz, quando termina com a nota de ameaça antecipadora de sua própria transformação em mulher num mundo masculino: "A menina era um ser

¹⁰ Clarice Lispector, "A Quinta História" in Felicidade Clandestina, p.154.

¹¹ Clarice Lispector, "Uma História de Tanto Amor" in Felicidade Clandestina, p.147.

que a sexualidade do corpo feminino revela-se subversivamente canibal em relação a uma política hegemônica do corpo, transgressão aos limites textuais/corporais caracteriza insubordinação ao interdito que se define nos extremos representados por um corpo político -a mãe que nutre e a mulher devoradora -, imagens fetiche correspondentes aos "objetos parciais" de Deleuze e Guattari, respectivas ao seio e a boca fins últimos das máquinas desejantes no ciclo reprodutivo do consumo capitalista.

O devoramento de Macabéa pela cidade grande em A Hora da Estrela ⁷ reproduz a cumplicidade da vítima e do algoz num "novo ritual de canibalização em que, se por um lado, a máquina urbana engole a própria vítima por ela construída, por outro, é a vítima que ajuda a construir a própria máquina. Assim, Macabéa e a cidade atuam como cúmplices em sua reprodução social, como máquinas desejantes que garantem a continuação de um sistema canibal desde as maquinações do signo⁸, conformando-se, de saída, a uma economia canibal da linguagem cultural. Se a reprodução se torna inevitável em outras macabéas, cada uma delas abre, na cidade, um corte improdutivo que possibilita a sua (re) produção: ele é a morte, que não tem outro fim senão ela própria e que se anuncia desde o início do romance.

No entanto, não se pode ignorar que Macabéa morre de fato pelas mãos do escritor Rodrigo de SM, a quem deve o valor do "documento social" de sua vida. Ele é o narrador ou a máscara masculina assumida por Clarice Lispector, e só por essa moldura narrativa, o romance antecipa-se às correntes de testemunhos latinoamericanos atuais, em que escritores emprestam voz a narradores-personagens socialmente marginalizados, como é o caso conhecido da índia guatemalteca Rigoberta Menchu, cuja biografia mereceu o Nobel, através de Elizabeth Burgos-Debray.⁹ Ainda que

7 Clarice Lispector, A Hora da Estrela. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1977

8 Marta Deixoto, "Writing the victim in the fiction of Clarice Lispector" in Transformations of Literary Language in Latin American Literature from Machado de Assis to the Vanguards, ed. K. David Jackson, Texas: Abaporu Press, pp. 84-97.

9 Elizabeth Burgos-Debray, Meu nome é Rigoberta Menchu e assim nasceu minha consciência, trad. Solio Lourenço de Oliveira, São Paulo: Paz e Terra, 1983.

feito para amar até que se tornou moça e havia os homens". Entre o incorporar os bichos e o ser incorporada pelos homens, o amor infantil se transformaria, ao compreender o sentido da morte através da substituição das galinhas, anônimas e dependentes do calo em seu sistema reprodutivo, ironicamente canibalizadas, como as mulheres em um sistema cultural falocrático.

A fatia modernista oswaldiana de apropriação canibal se transforma uma vez mais no corpo feminino de que se apropria, num mesmo ato de desapropriar-se que vem da consciência canibalizada. O questionamento de separações que nutrem um corpo cultural hegemônico tais como totem/tabu, civilização/barbárie, masculino / feminino e canibal/canibalizado, traz, em Clarice, a identificação ao que Hel`ene Cixous denomina de economia de desejo que dá, mas que se caracteriza pela insubordinação, pela insatisfação alimentar das comidas indigestas. Se existe um espelhamento canibal erótico no reconhecimento desapropriativo de "não ter"¹² que é o amor, uma voracidade pela incarnação do "outro" dos outros leva o corpo-texto clariceano`a ingestão do corpo estranho, como em A Paixão Segundo GH¹², em que o próprio gesto de querer incorporar uma barata denota uma voluntária intimidade com o outro mais estranho, ou o que seria considerado o outro mais desumano, como uma insubordinação radical ao prato burguês regulado pelas receitas do "que faz bem" a um corpo "humano" hegemônico.

A linguagem de Clarice Lispector revela, no corpo textual, as marcas políticas das deformações de um corpo social, expondo as limitações do corpo feminino em seus estigmas sociais como marcas que passam a ser culturais, num mesmo corpo, entre canibal e canibalizado, na projeção de rituais que se estendem, mais vastamente, `a "orla do mundo" entre natureza e cultura. Em "A Menor Mulher do Mundo"¹³ o que poderia causar o estranhamento assustador de um "outro" cultural transforma-se rapidamente em algo moldável através dos órgãos de controle de algum possível

¹² Clarice Lispector, A Paixão Segundo GH, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979

1

¹³ Clarice Lispector, "A Menor Mulher do Mundo" in Laços de Família, Rio: Livraria José Olympio, 1974.

efeito ou "defeito" desestabilizador ou alguma indisposição no corpo homogêneo. A questão textual da descoberta de uma mulher africana de 45 cm,, "madura, negra, calada" pelo antropólogo francês Pretre, se impõe aos olhos ocidentais aculturados como o que parece ser uma "deformidade natural", situando-a dentro da dinâmica do poder entre colonizador e colonizado, entre criador e criatura, entre masculino e feminino, entre a autoridade científica e a sua existência desautorizada: o ato de nomeá-la, como um batismo cristão, "Você é Pequena Flor", reproduz o momento pelo qual passam as culturas colonizadas no reconhecimento do colonizador. Do renascimento pelo novo nome sua humanidade parece ser resgatada de uma vida animal, e do seu resgate de uma ameaça canibal de uma tribo vizinha, a sua sobrevivência como "objeto de estudo" de Pretre parece ser garantida numa sociedade "civilizada" em que a natureza "não é excesso".

Exibida em revistas em tamanho "natural" é vista como "macaco", "cachorro", "brinquedo", e até como "monstro" por se africana, pequena, grávida, e, ainda por cima, sorrir. As reações "A desgraça não tem limites", ou "Tristeza de bicho não é tristeza humana", Pequena Flor vira "outro" ser que, ainda que tenha escapado ao canibalismo em sua terra, é de fato consumido e devorado por esta sociedade, sendo completamente objetificada como o "achado" de Pretre. Representando a natureza para estes civilizados, racionais, cientistas, Pequena Flor confronta-se ironicamente, com o canibalismo da sociedade moderna. Do ponto de vista do significante privilegiado, Pequena Flor configura-se monstruosa porque põe em risco os consolidados fundamentos culturais da linguagem. A economia de seu corpo minúsculo, matriz desconhecida em sua capacidade de reprodução, ameaça a economia capitalista de objetos parciais por se constituir um conjunto autosuficiente expressando a continuidade devoração-alimento, de uma só vez mulher e mãe faminta, obrigando a repensar uma maternidade disfuncional. O mérito de descobri-la, do cientista, mostra a projeção pessoal antes de tudo, pois ela já existia. Assim também, o texto clariceano passa a ser, como o corpo de Pequena Flor, estranho por inconforme, devorado através dos mais

variados moldes teóricos, para renome dos críticos que o "descobrem".

Ao reconhecer-se no grande Outro Social das culturas canibalizadas, Clarice Lispector declara: "A fome é nossa endemia, já está fazendo parte do corpo e da alma. E, na maioria das vezes, quando se descrevem as características físicas, morais e mentais de um brasileiro, não se nota que, na verdade, estão descrevendo os sintomas físicos, morais e mentais da fome." ¹⁴ Colocando-se a favor de um bandido morto com treze tiros, o "Mineirinho", acaba por incorporá-lo, ao reconhecer-se nele: "O décimo tiro me assassina - porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro" ¹⁵ A parte carente ou a "outra" parte de um corpo social que se desconhece em sua fome, que contrasta e contém ao mesmo tempo, primeiro e terceiro mundos, centro e periferia, no desmesurado dos desnivelamentos sociais em cumplicidade paradoxal, abre-se na chaga que deforma um corpo pela ferida da perna de um mendigo, ao abordar uma senhora da alta sociedade no texto "A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais." ¹⁶ Nesta grande ferida metonímica para uma situação crítica de autofagia social, cabem o desmesurado "das coisas belas demais ou horríveis demais": um mundo de faz-de-conta romântico que permanece na mente imatura desta bela-fera "por tanto lhe ser dado e ela avidamente tomado" e um mundo que grita "pela boca desdentada" do mendigo com a ferida na perna. A cumplicidade entre canibal e canibalizado se explicita em epítome neste texto de Clarice Lispector: enquanto a bela é uma fera social culturalmente alienada por ver pela primeira vez o "outro" assustador, ele "investia na ferida grande e em carne viva" e "pensava: comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro,"

¹⁴ Clarice Lispector, "Daqui a vinte anos" in A Descoberta do Mundo, p.26

¹⁵ Clarice Lispector, "Mineirinho" in Para Não Esquecer, São Paulo: Siciliano, 1992.

¹⁶ Clarice Lispector, "A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais" in Edição Crítica, coordenador Benedito Nunes in A Raizão Segundo GH, Coleção Arquivos, Florianópolis: UFSC, 1988, pp.151-161.

¹⁷ Mario de Andrade, Macunaíma o herói sem nenhum caráter, Belo Horizonte: E. Itatiaia Ltda, 1988, p.15

¹⁸ Francis Barker, The Tremulous Private Body, Essays on Subjection, London and New York: Methuen, 1984, p.100.

¹⁹ Edward Said, The World, The Text and The Critic, p.225.1

A incompatibilidade das alternativas do título, o primeiro evocando o romantismo de contos de fada e o segundo a cruzeza bestial do realismo naturalista, corresponde à incompatibilidade dos personagens, representativos dessas estéticas em convivência paradoxal, duas culturas estranhas uma à outra, porém coniventes uma da outra, dois mundos - o centro na periferia ou a periferia no centro - que, no texto clariceano se deparam e se acordam um ao outro, como num susto ou numa pergunta. A conivência entre rico e pobre, civilizado e bárbaro, canibal e canibalizado, homem e mulher, ao se explorarem mutuamente através das dependências do dinheiro e da caridade, vai do sentimento cristão piedoso à hipocrisia chocante, transmudando um quadro medieval num quadro monstruoso: a ferida grande demais.

Ultrapassando as fronteiras do olhar construído pelas estéticas familiares, a total ignorância existente entre um e outro se abre como um abismo ou uma diferença entre o faz de conta do conto de fadas (A Bela e a Fera) em que se inspira, e a própria ferida. Esta, no entanto, como uma fera repulsiva em sua deformidade, também está na bela: "Ela" é "eles" também, o lado masculino e o feminino, canibalizada e canibal que participa de um só corpo social que se desloca e se recoloca em simbiose brutal com a carne viva do mendigo. A deformação do corpo social em sua realidade aberrante de cumplicidade capitalista não só se expõe como também investe na ferida simbólica por ele mesmo produzida ao não tomar conhecimento de que ela é a grande fome do outro marcada em seu próprio corpo. Tanto a boca desdentada como a ferida em carne viva do mendigo são "buracos" que expressam a falta ou a grande fome como a doença de um corpo social e cultural. Vivendo para o dinheiro e pelo dinheiro, ambas as partes deste corpo excedem na distância uma da outra na tácita e hipócrita cumplicidade, no faz-de-conta de equilíbrio social ao se recusarem a enxergar a ferida. "A Bela e a Fera ou a ferida Grande Demais" tem o seu tanto de humor negro pelas perguntas que as duas partes se fazem: ela quer saber se ele já bebeu champagne, se comeu caviar, se fala inglês, e o quer para seu terceiro marido (como na canção infantil: "E o terceiro foi aquele que Teresa deu a mão..."), ele quer saber se

ela é comunista para ter tantas coisas. Se a pergunta dela mostra pura ignorância e infantilidade, coisa que se poderia esperar dele, por ser letrada, a dele mostra um cinismo enorme, coisa que se poderia esperar dela, por ser ilotrado. Evidentemente as excentricidades urbanas se produzem aqui como um efeito de maior exposição à informação de consumo, independente da instrução recebida.

Mas a ferida na perna do mendigo pode significar ainda mais uma retomada do modernismo em relação a Macunaíma¹⁷, em que há um episódio paródico da antropofagia: quando o Currupira moqueava a sua própria perna e dá um pedaço a Macunaíma, que se dá conta da inutilidade da fuga para não ser comido, ouve o Currupira gritar pela sua própria carne -"Carne da minha carne!"-, e, esta, no estômago de Macunaíma, lhe responde, acusando o lugar onde ele estava, até que Macunaíma a vomita. Neste episódio autofágico parodístico, o currupira reconhece a sua ferida e a sua própria carne reconhece nele o seu corpo. O que ocorre em "A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais" é justamente o contrário: a falta de reconhecimento, no corpo, de sua própria ferida. O mendigo é anônimo, assim como a ferida que exhibe para ganhar dinheiro. A falta do pedaço de carne é o lugar da fome demarcado, e a ferida é a carência do miserável no mesmo corpo social em que convive a bela senhora.

A autofagia do texto reside na autoreferencialidade da carne de um mesmo corpo social canibal que não se reconhece nem como corpo nem como canibal. O grande buraco que se cava neste corpo indica a passagem de uma carência social a uma carência cultural, pelo próprio estranhamento excessivo de um mundo canibal e de outro canibalizado. A autofagia expressa, assim, o extremo da carência e o extremo do excesso do corpo através de uma canibalização que se contesta e se questiona pelo corpo da mulher. Ao ler o texto cartesiano em sua anatomia política, Francis Barker afirma que o "lugar da mulher é fora do lugar do corpo que está fora do discurso, e portanto, fora do domínio da subjetividade

20 Julia Kristeva, Desire in Language A Semiotic Approach to Literature and Art, ed. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980.

legítima." ¹⁸ Subversivo, o texto clariceano, ao se construir a partir de desvios do pensamento cartesiano, desconstrói a legitimidade desta anatomia política num corpo a corpo textual/cultural em contínuo deslocamento "as "formas textuais repressivas em sua reprodução cultural." ¹⁹

O corpo emergente da transformação do sistema de produção capitalista, em sua economia de apropriação desapropriativa, em seus contínuos deslocamentos de uma economia canibal repressiva, reintroduz a instabilidade do corte sem sentido no processo digestivo da substituição do amor pelo erotismo: na passagem capitalista da invisibilidade à visibilidade do corpo, há um "novo" cardápio de elementos estranhos que colocam a formação do corpo burguês ocidental em questionamento, desde a sexualidade em suas disfunções na indústria de consumo, à sociedade em suas deformações discriminatórias. Na cozinha cultural clariceana, o excesso procura compensar a carência provocada pelo corte improdutivo, quando o que é excluído pela não-identidade, o abjeto²⁰, se reintroduz no corpo hegemônico, oferecendo-se ao paladar como se fôsse um "outro" corpo similar. Clarice engana o apetite, pois o que acaba por ser ingerido é exatamente o que o corpo hegemônico havia expulso: um corpo menino, um corpo idoso, um corpo utópico, um corpo desumano como uma barata, um "outro" corpo cultural, como o da africana minúscula, e, finalmente, um corpo que reconhece e come a ferida que se abre de seu próprio apetite social carnívoro, causada pelo corte que ele próprio se fez. Assim, Clarice Lispector desestabiliza cultural e até perversamente, por um envenenamento secreto que provoca a indigestão num corpo cultural hegemônico de modo a obrigá-lo a repensar mais humanamente a política econômica de seus regimes.

FEMININO E CRÍTICA DA CULTURA

Lucia Helena Vianna

UFF

"si quereis saber más sobre la feminidad, podeis consultar a vuestra propia experiencia de la vida, o preguntar a los poetas, o esperar a que la ciencia pueda procuraros informes más profundos y más coherentes"

(Freud, La feminidad. OC.,p.3164)

"Lana ou Melissa (Silvia? Selma? Ingrid?, Lana), uma mulher que eu queria contar em várias versões, como nas Mil e Uma Noites. Inumerável, protéica, com alguma coisa de hidra - da qual cortada uma das cabeças, outras, renascessem no mesmo lugar. E cuja realidade, sigilosa, secreta, com um sentido oculto, estivesse permanentemente sujeita a novas interpretações, enigma que só se pode decifrar parcialmente..."

(Sônia Coutinho. O último verão de Copacabana)

Uma mulher em várias versões, inumerável, protéica, sujeita a novas interpretações. (Silvia? Selma? Ingrid?), Lana Turner, EU, muitos nomes. Em cada nomeação a singularidade de um querer. Cada querer um ponto de intersecção na variedade de destinos semelhantes. A mulher como uma realidade sujeita à múltiplas versões, como sujeito submetido à diversidade de representações, resistente à qualquer princípio unificador, parece ser a interpretação dominante na atualidade. É desse modo que ela nos é apresentada ficcionalmente por Sônia Coutinho e também assim ela nos chega pelos jornais, ainda uma vez através do ícone definido pela imprensa como a "expressão do sonho americano". O memorial de Jacqueline Kennedy na matéria jornalística sobre sua morte reúne o que significava a ex-primeira dama americana para o imaginário do povo dos Estados Unidos, e o representava desta nação para o público internacional: "Modelo de dignidade e coragem" define-a o atual presidente Bill Clinton, ressaltando que, - mais do que qualquer outra mulher de sua época, ela cativou o país e o mundo, com sua inteligência, elegância e graça." Definição a que se soma a torrente de adjetivos desfiada pelo USA Today: "Debutante. Beldade. Mulher trabalhadora. Esposa traída. Diplomata poliglota. Pioneira cultural. Sacerdotiza da moda".

A matéria sobre esta personagem dos anos 60 me cai nas mãos quando tentava terminar o texto para este encontro, insatisfeita com seu resultado. Texto em me proponho a pensar ainda o lugar da mulher na Cultura, motivada pelas considerações de Jane Flax no ensaio "Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista".¹, onde já se pode localizar um projeto de revisionismo para a crítica feminista na preocupação da autora para que essa teoria se venha colocar em contextos mais amplos de que ela é ao mesmo tempo parte e crítica. Para Flax, Michel Foucault é uma referência que deveria sensibilizar mais as feministas, principalmente no que diz respeito às interconexões entre as exigências do conhecimento e do poder. A rigidez na afirmação de um eixo diretor tomado como o certo ou o melhor poderá encobrir a contribuição mais produtiva que o Feminismo tem a oferecer ao inscrever-se como discurso de uma outra episteme :

"Nossa própria busca de um ponto de Arquimedes pode esconder e obscurecer nossa inscrição numa "episteme " na qual as afirmações da verdade podem tomar somente certas formas e não outras"(235).

O exercício crítico de pensar a cultura hoje não pode, segundo autora, prescindir da contribuição da psicanálise, como não pode desconsiderar os questionamentos de que o feminismo impregnou os discurso da atualidade. Esses saberes intrinsecamente relacionados devem que ser convocados na tentativa de compreensão possível sobre as articulações, os papéis, os procedimentos, os sistemas de imagens e os efeitos significantes que operam nas manifestações da Cultura.

Há algo que tem escapado às críticas que o feminismo dirige à psicanálise, ao mesmo tempo que a utiliza como instrumental discursivo para suas argumentações. Grande parte da polêmica contra o freudismo vem marcada ideologicamente por uma leitura que se apegou às generalidades do texto. Texto onde o autor se inscreve marcado inegavelmente pelo seu tempo, mas um texto que não chegou a se concluir no que diz respeito à feminilidade e ao querer feminino. Ciente da incompletude do saber que conseguiu

¹HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

articular sobre a mulher, Freud, na conferência de 1932 sobre a feminilidade, delegou à posteridade a tarefa de concluí-lo, remetendo à experiência, à poesia e à ciência futura.

Quando se apega à perspectiva ideológica de socialização igualitária dos gêneros, a crítica feminista oblitera a contribuição epistemológica que o texto fundador da psicanálise pode oferecer na compreensão dos papéis que os gêneros desempenham dentro da Cultura. Seria, pois, produtivo lembrar a lição de Michel Foucault, quando fala da necessidade de um "retorno às origens", tendo em vista que a instauração de uma discursividade é heterogênea em relação às suas transformações ulteriores. Foi por não ter sido apreendido em sua consistência e pretensão próprias que o discurso freudiano sobre a mulher foi reduzido a uma *doxa* hesitante e contraditória, onde as verdadeiras questões cruciais ficaram mal evocadas. Para Foucault "continuar um tipo de discursividade como a psicanálise tal como ela foi instaurada por Freud, não é conferir-lhe uma generalidade formal que ela não teria admitido no início, mas antes atribuir-lhe um certo número de possibilidades de aplicação". Constitui limitação tentar isolar no ato instaurador um número eventualmente restrito de proposições ou de enunciados, somente aos quais se reconhece valor fundador². Nada a ver com recuperação devida a alguma incompreensão, o que não passaria de querer reabilitar o discurso em face de uma suposta falta de transparência. Esse retorno dirige-se ao que está presente no texto, mais precisamente, regressa-se ao próprio texto, ao texto na sua mudez e, ao mesmo tempo, contudo, regressa-se ao que está marcado em ausência, em lacuna no texto.

"Regressa-se a um certo vazio que o esquecimento tornou esquivo ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou defeituosa plenitude, e o retorno deve descobrir essa lacuna e essa falta, daí o jogo perpétuo que caracteriza os retornos à instauração discursiva."³

²FOUCAULT, M. O que é um autor? Lisboa: Passagens, p 63

³Idem, op. cit., p.65

A contribuição de Lacan, na mais polêmica empresa de retorno à discursividade freudiana, de notória repercussão, também tomada ao pé da letra, tem dado motivo inúmeras discussões, por se ver atribuindo à mulher uma negatividade que tem sido muito mais interpretada do ponto de vista ideológico do que na especificidade do discurso teórico em que se insere. Sustentado pelo modo de articulação estruturalista, que põs em relevo pontos recalcados no discurso do mestre, como a teoria básica do inconsciente estruturado como linguagem, e defendendo a supremacia do significante ("homens, mulheres e crianças não passam de significantes"), Lacan formaliza o conhecimento psicanalítico sobre a mulher como o significante de um impossível dizer, intimamente vinculado a uma outra ordem epistêmica em que a psicanálise se inscreve enquanto um não-saber, que se pauta pelo meio-dizer da mulher. O apego insistente em polemizar a noção de negatividade logo extraída de sua leitura impede considerar o fato de que o discurso contra o qual se está reagindo, em seu cerne, o que propõe é um outro critério de saber, um saber que não se quer todo, que não pode dizer tudo, sempre escapando da plenitude significativa, e do qual a mulher é parte constitutiva e metáfora, como marca de uma falta produtiva que demanda à linguagem o exercício incessante de produzir-se.

Outra perspectiva nos propõe Paul-Laurent Assoun quando busca a mulher em sua relação com a Cultura pelo retorno aos pressupostos da discursividade freudiana. Assoun retorna a Freud no sentido de localizar o que a psicanálise pode identificar de uma possível marca singular feita pelo querer-feminino na Cultura (*Kultur*), capaz de esclarecer o que a própria Cultura pretende dela⁴. Retorno orientado a Freud, que visa a restabelecer o movimento conjunto do que o psicanalista disse da mulher a partir do que recebeu dela. Tarefa que se vê parcialmente esclarecida pelo desafio de apreender a emergência do valor de verdade da experiência e do texto freudianos a partir do que realmente poderíamos denominar de seu limite constitutivo, ou seja, a feminilidade. Tanto a limitação quanto a fecundidade da interpretação freudiana sobre a mulher são

⁴ASSOUN, Paul- Laurent. *Freud e a Mulher*. Rio de Janeiro : Zahar, 1993.p.147.

examinadas, acentuando que a pergunta fundamental sobre o querer-feminino (o was will das weib?) parece desarticular o duplo efeito ideológico de certos discursos sobre a Mulher : o da naturalização , que trata a mulher como natureza, sujeito de potência e objeto de poder, e o do misticismo, que eleva à categoria de um gozo obscuro a impotência de enunciar.⁵

O filósofo extrai da análise do texto freudiano a dimensão necessária e intrínseca que culmina com a conclusão de que a mulher funciona tanto como sede de seus sintomas quanto como sintoma da Cultura. Apesar do "mal começo" de Freud para apreender a reivindicação da autonomia das mulheres por elas mesmas, de sua couraça defensiva , na procura de constituição do novo saber que viria ser a psicanálise, põe a mulher em cena , na cena de seu discurso fundador, ao mesmo tempo em que se vê colocado pela mulher no texto que esta produzia. Principalmente dá visibilidade à histérica como imagem da mulher que nem se reduzia a seu destino social nem a seu destino natural , e que faz implodir o modelo de feminilidade então aceito. Sintoma do sofrimento criativo com que responde às imposições da cultura burguesa, o texto-corpo da histérica se faz ouvir. As reminiscências, os furos na linguagem, a expressão confusa do relato, articulam o texto de sua ficção que espelha a organização social que lhe dá origem e passa mesmo a encarná-la a ponto de se ter constituído no segredo regulador da patologia crônica dessa sociedade. O mais notável, conclui, é que Freud tenha se aproximado do "cenário feminino da infelicidade burguesa" apenas através do sintoma, sem lhe apor nenhum discurso de liberação objetivado como tal e mesmo assim tenha exposto um panorama tão arrasador da "justiça" que coube a mulher no mundo civilizado.

Para Assoun, Freud nunca deu crédito idéia ingênua de uma sócio-gênese do sintoma histérico. Em lugar de uma interpretação sociologizante, o que o preocupava era a elaboração da postura desejante pela histérica, considerada a situação que lhe era conferida pela Cultura: era possível até que a histérica tivesse uma função social eminente - a de

revelar a histeria característica da **Kultur**. Através do sintoma denuncia uma das causas de sua infelicidade: uma civilização demasiadamente fálica que se opõe a seu querer feminino, ou pelo excesso (supervalorização sexual) ou pela falta (depreciação amorosa).

O discurso freudiano não se limitou porém a denunciar os infortúnios do querer-feminino nem a reduzir a mulher ao sintoma. Reconhece também o lugar que a mulher desempenha como elemento fundante da Cultura, na medida em que a toma como o Eros dessa Cultura. É porque a mulher, em sua feminilidade, se traduz como falta a ser amada que o homem a deseja e a consequência imediata deste "jogo", sem dúvida é a Cultura. Interpretação semelhante encontra-se na alegoria literária que nos oferece Italo Calvino no livro *As cidades invisíveis*, quando nos faz ver Zobeide (A cidade e o desejo) a cidade-mulher, nascida do sonho dos homens. Em sonho os homens vêem uma mulher nua, de costas, com longos cabelos, que lhes escapa pelas ruas de uma cidade desconhecida. Alimentados pelo desejo de algum dia possuírem a mulher inalcançável, constróem uma cidade o mais fiel possível a do sonho. Outros homens, depois de longo tempo, têm o mesmo sonho e aos primeiros se reúnem, e aprimoram a construção da cidade, criando soluções engenhosas para que, se a mulher lhes voltasse a aparecer, não lhes restasse escapatória: **"Na disposição das ruas, cada um refez o percurso de sua perseguição; no ponto em que havia perdido os traços da fugitiva, dispôs os espaços e a muralha diferentemente do que no sonho a fim de que desta vez não pudesse escapar."**

Na outra vertente da que já nos foi oferecida por Teresa de Lauretis⁶ sobre este conto, a propósito da representação de gênero enquanto *constructo* cultural, podemos ainda tomar Zobeide como alegoria dos Eros fundador da civilização, aquela que através de sua feminilidade e de seu querer se desfaz incessantemente fazendo nascer o desejo dos homens, antídoto contra a morte, união no sentido da vida, impedimento à homossexualidade das massas. Ela possui o dom necessário para instalar a diferença. É por

⁶ LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. In: *Revista Estudos Feministas*.

amar a Mulher, diz Freud, que o homem tem vocação para a Cultura: "o amor pela mulher rompe os vínculos grupais com a raça, com a divisão em nações e com o sistema social de classes, e com isso produz importantes realizações culturais."⁷

Como Zobeide, ficção literária que dá representação à função aglutinadora da mulher, pulsão de vida e promotora da ação civilizatória, o mito Lana Turner, tomado como significante articulador do conto O último verão de Copacabana, de Sônia Coutinho, ou o ícone Jackie Kennedy, veículado pela mídia internacional, parecem apreender o sonho de uma época. Jackie, "uma mulher complexa", "um ideal feminino, cultivado por uma geração de americanos(Los Angeles Times) ou aquela cuja coragem ajudou a aliviar a dor de uma nação"(Bird Johnson)? A cena da jovem mulher com o marido agonizante nos braços motivou o fascínio público nos anos 60. O herói morre; a mulher sustenta não só o filho morto, como ampara os filhos vivos, aglutinando o povo nacional em torno da lembrança de seu chefe. Impede desse modo o retorno à horda primitiva, a luta de irmão contra irmão. Convocado pela imprensa o historiador Michael Bechloss traduz o papel político representado por Jackie:

(...) ela contribuiu para preservar a continuidade do sistema democrático americano, ameaçado pelo brutal assssinato do presidente."

A serena presença da primeira dama ao lado do vice Lyndon Johnson durante os quatro dias que se sucederam ao assassinato de Kennedy teria sido fundamental para aliviar as tensões resultantes do fato de Johnson ser do Texas, estado em que o presidente foi morto.⁸

Freud nos apresenta um duplo sentido da socialização - um orientado através do ideal para o Líder, unindo uma multidão de homens em torno de um homem idealizado; e outro, irredutível ao primeiro, ligando o homem à mulher e baseando nesse Eros uma obra

cultural. O amor do pai permite aos homens se agruparem para se opor a outros grupos; a amor pela mulher lhes permitiria convergirem no Eros.⁹ Para Assoun, esta seria a "poesia" da feminilidade, homenagem prestada à mulher semelhante à atribuída a Eros. É através dela que o homem participa do Eros. Já o drama singular da mulher consistiria em ela estar presa ao papel que Eros lhe confere, de fazer nascer o desejo no coração dos homens e lhes permitir unificarem este desejo, enquanto elas, as mulheres, são remetidas, uma a uma, à unicidade de seus querereres. Jackie Kennedy Onassis como Lana Turner no conto de Sonia Coutinho são ícones, imagens que representam para o mundo um complexo de qualidades e valores que a Cultura amealhou e que, por variados interesses, pretende veicular. Subjacentes a suas histórias, no entanto, correm outras, paralelas, embutidas — a sua, a minha, como diz a narradora do conto, a história da mulher em seu querer inominável.

Se como Eros a mulher leva os homens à unificação de seu desejo, ela permanece, contudo desconhecida na singularidade do querer que a difere uma a uma. Um querer impossível de ser reduzido a um modelo global e integrador, que só pode ser apreendido na particularidade de cada experiência.

No último capítulo do livro *Freud e a Mulher* Assoun identifica o discurso freudiano sobre a feminilidade (*weiblichkeit*) como o lugar do entrecruzamento do inconsciente com o processo cultural, pondo em relevo no historial freudiano o acontecimento do encontro com a histérica, como a cena primária do encontro com a feminilidade — o que lhe permitira anunciar um novo saber. No acontecimento se inscreve a advertência no sentido de se ter necessariamente que abordar a mulher de outra maneira que não como um universal: mas como singularidade de uma nomeação.¹⁰ Neste livro Laurent Assoun procura mostrar como o que Freud vivenciou da forma específica de resistência da histérica, conjugado à experiência inconsciente de sua própria resistência,

⁹Apud Assoun, ob. cit., p. 169

¹⁰Assoun, ob. cit., p. 52

pôde ser pensado e dito no plano da teoria, e a elaboração estrutural que foi possível fazer disso. Quanto à *Kultur*, ela forneceu a essa cena seu aspecto de realidade¹¹.

Longe do brutal rebaixamento da feminilidade que a leitura das generalidades do texto atribui a Freud, o filósofo resgata a fecundidade do freudismo, na potência instigadora de discurso fundador, onde se pode identificar a exploração dos impasses da imagem inconsciente que a feminilidade permitiu a Freud pensar, onde "a história da resistência de Freud à mulher precisa ser narrada em simultaneidade à história da evidenciação da verdade de sua irredutibilidade.¹²

Quer tenha Freud introduzido a mulher em seu texto, quer se tenha descoberto introduzido no texto da mulher, foi nesse lugar, de qualquer modo, que se disse esse algo da feminilidade que não devemos deixar que se perca. Sem autorizar nenhum otimismo da liberação feminista, nem tampouco colocando-se na perspectiva messiânica de salvação da mulher oprimida pelo social, Freud talvez tenha sido o primeiro cientista a remeter o feminino ao que lhe é de direito : o discurso, o que faz ser.

¹¹Ob.cit.,p.181

¹²Id.,ib.,p.178

GENDER E LITERATURA

Maria Consuelo Cunha Campos- UERJ

Com a profundidade compatível com o espaço disponível, rastreio, de início, a categoria gênero, até seu ingresso nos women's studies -configuração anglófona dos feminismos.

A Lingüística, à maneira de ciência piloto, recorta a categoria gênero ao distingui-la de sexo biológico, na descrição das línguas e, nesta, na morfologia e flexões das palavras. Ao fazê-lo, os lingüístas vêm a noção de sexo biológico ligada à ordem do dado, identificando-a à natureza, ao passo que radicam o conceito de gênero (lingüístico) já no pólo da cultura, como um constructo.

Como, diferentemente do que ocorre em línguas latinas, o inglês possui palavras distintas para expressar o que traduzimos por gênero (gender) no sentido lingüístico e no literário (genre), ao tomar à Antropologia de empréstimo à Lingüística a categoria gênero ela imediatamente criou um problema de tradução, toda vez em que se trata, o que não é o caso, de público não especializado (uma vez que gênero, por exemplo, tem também acepções não técnicas a par da literária e da lingüística) e de língua, o que é, no português, em que a mera tradução pode levar a confusões. A dificuldade tem sido contornada de diversas maneiras, entre as quais, notas, manutenção da palavra inglesa, perífrases vernáculas, tais como sistemas de sexo-gênero, etc.

Interessa-nos aqui a passagem da categoria de seu ponto de partida lingüístico para a Antropologia, por ser nesta passagem que ela se reveste de pertinência para os women's studies, que não a buscaram diretamente à Lingüística mas já revestida semanticamente pela Antropologia. Emprego aqui a expressão women's studies e não, por exemplo, sua tradução vernácula, estudos das mulheres, atenta ao dado de que a expressão em inglês, aplicando-se a um campo de estudos de graduação, ainda não tem, nesta acepção acadêmica, trânsito entre nós, por não haver, na universidade brasileira, programas curriculares semelhantes. A tradução, por este motivo, induziria a um entendimento equivocado acerca daquilo de se estaria tratando.

Releva destacar, ainda no solo lingüístico de onde a Antropologia a tomaria de empréstimo, a complexidade da categoria, que não se teria limitado a oposições binárias (masculino/feminino), atuando, também, com um tertius, o neutro. Na tríade, sobretudo por sua associação a línguas indo-européias, os lingüístas veriam a ocorrência da oposição animado/inanimado, lógica que, já à altura

do latim clássico, já teria se esvaído. Ter-se-ia, então, um extremamente complexo significado para a categoria, uma vez que ela abrigaria, por exemplo, variáveis da ordem da distinção sexual macho/fêmea mas, ainda, da ordem do puro arbitrário da tradição idiomática.

Da Antropologia às Ciências Sociais e Humanas, a irradiação da categoria gênero liga-se à interdisciplinaridade dos estudos da mulher (valendo, aqui, a expressão vernácula e o singular, uma vez que estamos fazendo referência não a departamentos universitários com seus programas de estudos, mas a algo mais amplo e a uma determinada época em que reivindicações de igualdade e universalidade de direitos da mulher justificam e exigem o singular). Como o escopo deste texto são as relações da categoria com os estudos literários, não me detenho no que, todavia, houvesse espaço, teria de ser contemplado, mesmo quando em síntese: a contribuição da Antropologia a respeito.

Importa ter presente que a assunção do gênero como uma categoria fundamental para os estudos literários irá ensejar alguns abalos à tradição ocidental, desde os anos iniciais da crítica feminista anglófona.

Patenteando o quanto "obras-primas do cânon literário ocidental" são misóginas, ao examinar estereótipos femininos tais como os de mulheres angelicais ou bruxas más, a crítica feminista "desnaturalizou", por assim dizer, o conceito de cânon, até então inquestionado. Para esclarecermos melhor a afirmativa, é preciso ter em conta, mesmo que aqui brevemente lembrada, a distinção entre revisões do cânon e abalo ao cânon. Pelas primeiras, sem dúvida já praticadas ao longo do século XX europeu (e brasileiro, acrescentemos no caso), excluídos e/ou marginais eram incluídos ou reavaliados relativamente ao lugar que aí ocupavam. O cânon, ele próprio, todavia, se reforçava, nesta troca da guarda dos poderes institucionais que comandavam o incluir e o excluir, o centralizar e o marginalizar.

Ao impactar o cânon literário ocidental, o trabalho daquela geração feminista dos anos 70/80 deu a ler a exclusão das escritoras, o rebaixamento da produção literária da mulher enquanto gender e enquanto gênero(s) literário(s), analisando a correlação estabelecida falocentricamente entre escrita da mulher e produções literárias menores. Fazendo-o, esta crítica daria condições para que se compreendesse de uma forma inédita, até então, a conexão existente entre duas das formas de rebaixamento a que a mulher esteve histo-

ricamente sujeita: socialmente e literariamente. Abalava-se, com isto, a multissecular afirmativa da inexistência de um ponto de vista semanticamente hoje designado como de gênero. Desnaturalizada e desideologizada a opressão sofrida pela mulher, vai a crítica feminista somar nova contribuição aos estudos literários, a da "desuniversalização" do que é, na verdade, tão somente, o ponto de vista masculino e não o pretendido padrão universal valorativo.

Nesta análise do processo de constituição do cânon literário, a crítica feminista iria focalizar o sistemático desprezo da que é, em verdade, uma androcritica, não a crítica, pela escrita da mulher. No rastreamento minucioso do processo de exclusão de determinadas escritoras que, historicamente, conseguiram sobrepor-se aos obstáculos à entrada da mulher em literatura, esta crítica produziu verdadeiros capítulos de uma história outra, diversa daquela das histórias da literatura como fontes canônicas. Dando voz aos silêncios, procedendo a "arqueologias" de obras e autoras perdidas no tempo, resgatando do "esquecimento" e da exclusão obras e autoras seja desconhecidas até então, seja objetos de clichês e de apreciações sumárias.

Para nos cingirmos a um exemplo, digamos que à quase inexistência de autoras entre os "clássicos" a crítica feminista contrapôs, intelêgentemente, a desconstrução, nas "grandes obras" do cânon clássico, das imagens femininas produzidas. Recortando assim histórica e didaticamente os cânones, a crítica feminista o fez de modo a incluir autoras até então excluídas no programas de women's studies: se não se chega, arqueologicamente, a resgatar autoras na épica anglo-saxônica, por exemplo, pode-se, todavia, finalizar um curso de narrativa por Virginia Woolf.

No que tange ao lugar atribuído pelo cânon hegemônico que esta crítica encontra às escritoras, são encetadas revisões valorativas: caso a caso, como consequência da própria emergência de uma outra compreensão da mulher e do consequente questionamento da desigualdade, como chave reivindicatória típica de tal momento.

Acresce ainda, no que se refere às revisões do cânon, que não são, em decorrência dos estudos desta crítica, a participação feminina é bastante ampliada, em números absolutos, mas também são feitas descobertas, reedições de obras de pioneiras, etc, resultando num ganho não apenas quantitativo (a entrada massiva da mulher na literatura) mas, sobretudo, qualitativo, com tais resgates, reavaliações e revisões. Abre-se, com isto, espaço para que se possa colocar a questão de uma tradição literária feminina.

Por aí se vê que o abalo ao cânon ocidental, nos estudos literários, não poderia: a) passar sem violenta reação, inclusive- e sobretudo- acadêmica; b) efetivar-se sem conseqüências ou seqüelas outras, para além daquelas produzidas pela própria crítica feminista.

Vejam os uma e outra coisas ainda que rapidamente. A reação, tantas vezes apaixonada (tão inesperada por parte do racionalismo soi disant masculino), ao impacto ao cânon foi- e ainda está sendo, não importa se anacrônica -digna dos últimos defensores da "aura" de sacralização do conceito. Numa caracterização forçosamente sumária, dado o mínimo espaço, digamos que ela reúne os seguintes elementos, globalmente considerada (alternando-os, por vezes, em obras especificamente consideradas): 1. atitude de cruzada em defesa da "civilização ocidental" e de seu patrimônio literário, configurado no cânon; 2. desqualificação, por ironia, recurso a estereotípi-PIAS, reveladoras de raso desconhecimento da bibliografia dos estudos de gênero e do recurso a obras de divulgação e vulgarização como único embasamento(§) de seus autores; 3. autoritarismo, daí decorrendo uma repartição maniqueísta da academia entre os "verdadeiros" bastiões (eles) e os "falsos" (os estudos da mulher) e consequente recusa de reconhecimento acadêmico a tais estudos; 4. preconceito, decorrente das estereotípias não percebidas como tais, ancorado no auto-centramento como fonte de legitimidade acadêmica, contra atividades acadêmicas de pesquisa, ensino, extensão relacionadas a gênero; 5. prática reacionária, tal o enrijecimento em posições conservadoras e tendentes à manutenção do status quo não apenas científico mas no âmbito das próprias práticas acadêmicas, numa atitude não apenas intelectual mas sobretudo emocional contra questionamentos "feministas". O próprio comportamento mantém-se impermeável, sexistamente preconceituoso.

É preciso acrescentar que cabem nesta caracterização intelectuais homens e mulheres, uns e outros tendo introjetado tão fortemente o androcentrismo da sociedade patriarcal que sequer percebem a extensão e a profundidade, vale dizer, sequer mapeiam as dimensões profundas em que isto lhes ocorre. Conseqüentemente a isto, que globalmente figura a resistência aos estudos de gênero- e ainda é tão encontrado no Brasil e na universidade brasileira, torna-se difícil atingir porosidade nos currícula das graduações brasileiras para estudos de gênero. Nossas configurações departamentais hegemônicas, nossa disciplinaridade ainda é um forte lugar de resistência à interdisciplinaridade e à transformação academia /práti-

cas sociais e comportamentos. A atuação transformadora dos núcleos e centros de estudos interdisciplinares de gênero parece ainda não haver feito convergir seus esforços neste sentido da reforma curricular. Esta é, não obstante tal lacuna entre nós, e continua a ser, de enorme importância, se quisermos disseminar na universidade brasileira a consciência acerca de papéis sociais de gênero. Costuma ser frequente a menção, na área, ao não reconhecimento, pelas jovens gerações femininas, do fato de que aquilo de que desfrutam como se estivesse aí desde sempre, como um dado, resulta, ao contrário, da luta de gerações de mulheres precedentes. Ora, sem, em absoluto, limitar a questão a uma linha, caberia, entretanto, pelo menos levantar a indagação acerca das marcas curriculares deixadas pelo trabalho destas gerações precedentes.

Se a reação apaixonada contra o impacto produzido no cânon literário ocidental assim atuou e atua na academia, não podemos supor sem conseqüências o que a crítica feminista obteve, nestas décadas: não se reage tão violentamente contra nada, não se opõe fortemente resistência a coisa alguma.

Uma das críticas que se tem não só lançado, mas ainda disseminado com relativa freqüência (até ao ponto de ser, paradoxalmente, encampada até dentro do âmbito de grupos de trabalho, estudo e pesquisa de gênero) diz respeito à questão de uma assim dita debilidade teórica, genericamente mencionada, o mais das vezes. A par disto, amplia-se a leitura, quase o consenso, acerca de um refluxo do feminismo, relativamente a um apogeu da década de 70, refluxo associado ao rechaço seja de setores que permanecem os hegemônicos, que não foram- ou não teriam sido- abalados, em suas práticas de fundo sexista, seja das próprias mulheres, ao termo. Camaleão fadado a tomar as características do ambiente para sobreviver, confundindo-se com o que não é ele, o feminismo dos anos 90 entretanto prosseguiria, agora não mais na reivindicação da igualdade do momento anterior mas das diferenças. Ora, entendê-lo assim, longe de garantir-lhe a estratégia da sobrevivência, é mergulhá-lo, de fato, nos estereótipos e clichês com que o acusam. Pois as diferenças têm um alvo contra, que é a hegemonia excludente de todas elas.

Quero crer que os estudos de gênero dos anos 90 ainda não levaram devidamente em conta as características do mundo em que estamos vivendo, especificamente no que concerne a uma macro-reação às conquistas sociais e comportamentais das décadas anteriores e

que constitui, a meu ver, a mais séria ameaça. Não parece sem sérias conseqüências a escalada da direita européia, com a reemergência, no bojo da recessão e alta taxa de desemprego consequente, entre outros fatores, à 3ª revolução industrial, a da informatização, da xenofobia, da guerra étnica, como também não a agudização da concentração de renda nos países do terceiro mundo, em níveis - e números- ainda mais dramáticos do que no Hemisfério Norte. O impacto de tudo isto, por exemplo, em termos de gênero - e não apenas sobre a mulher, empiricamente considerada, parece ainda não ter sensibilizado o quanto seria senão desejável certamente possível a pesquisa. A reação, não apenas acadêmica, mas ética em sentido o mais lato, contra o estupro programático das mulheres muçulmanas na Bósnia conflagrada, à estigmatização da AIDS/SIDA como "peste gay", com a configuração, mesmo em países onde os estudos de gênero se configuram como área de ponta, como nos Estados Unidos, do duplo estigma aidético/ homossexual, parece-nos ainda mínima face ao que seria lícito esperar em nossos tempos.

No entanto, para voltarmos à questão do cânon e de seu abalo pelos estudos feministas das décadas anteriores, aí se dera a abertura de um campo até nossos dias fecundo para outros segmentos excluídos. A crítica étnica, partindo da dupla exclusão da afro-americana, porque mulher na sociedade de hegemonia masculina e porque negra na sociedade de hegemonia branca, malgrado a luta pela e a própria obtenção dos direitos civis dos anos 60, aí adentrou e está produzindo uma respeitável bibliografia e contribuição.

Tal estabelecimento da crítica feminista negra teve de enfrentar o duplo desafio da sociedade simultaneamente sexista e racista, o que equivale a afirmar que a continuidade da escrita de mulheres negras tanto concerne à literatura negra globalmente considerada, quanto, nela, ao questionamento da predominância de escritores negros, pelo que estabelecer então uma tradição de escritoras negras como está sendo feito a partir de tais estudos supõe fazê-lo dentro de uma dita herança literária nacional comum, como no caso norte-americano.

. Voltando aos estudos de gênero brasileiros, eu indagaria por que razão eles teriam tão pouco impactado a produção de escritoras negras. Sem desconhecer os trabalhos de resgate da escrita da mulher negra (Mott, dos Santos, etc), em busca da visibilidade histórica até então negada a esta produção, é inegável, por outro lado, que a produção contemporânea ainda não se sensibilizou mas-

sivamente a respeito. Teria isto a ver com limites inerentes à própria noção de relações de gênero? A responder afirmativamente, poríamos a questão, por exemplo, na pauta da resposta de Teresa de Laurentis, que, em "Technologies of gender", trabalha com a configuração variável de posicionalidades discursivas sexuais, deslocando-a a posição da vida social em geral, justamente para superar a noção de gênero, na qual a mulher, ser histórico, é gerada pelas relações sociais. O ganho da resposta da autora diria, então, respeito ao instrumental de análise de espaços sociais ou discursivos das margens, nos espaços entre emergentes das formas contemporâneas de organização de mulheres.

A responder negativamente, ganharia impulso a hipótese de que, nos estudos da mulher no Brasil, não somente não se teria problematizado o quanto desejável modelos teóricos produzidos no hemisfério Norte, levando em conta a especificidade da condição da mulher no tipo de sociedade periférica de que somos exemplo, mas, ainda, não teríamos, não menos, extraído das próprias categorias analíticas que eles produziram o rendimento operacional possível.

Inclinada antes a esta última que à primeira hipótese, eu concordaria com a denúncia de worlding, vale dizer de (pretensa) globalização, feita às teorias feministas do chamado Primeiro Mundo, por Spivak ("Three women's texts and a critique of imperialism"/e também The Post-Colonial Critic). Especialista em Crítica Pós-Colonial vem apontando, agudamente, desde a década passada, a reprodução de clichês imperialistas característicos do discurso colonialista na crítica feminista de países de passado histórico colonizador e conseqüente obliteração, nela, da compreensão das diferenças das mulheres em países outrora colonizados.

De uma ou de outra forma, em se tratando de gender e literatura, é importante, também, pensarmos nas perspectivas futuras e fazê-lo tendo bem presentes conclusões de importantes mapeamentos já realizados na área. Refiro-me, por exemplo, à análise da aparente facilidade de institucionalização dos estudos feministas no país, que levou Heloísa Buarque de Hollanda ("Os Estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação") a indagar que tipo de reconhecimento ou sucesso seria este e com que peso ele contaria, de fato, na discussão dos modelos teóricos e da epistemologia e que "voltagem" teria, de fato, sua crítica.

Em contra

Em contraste com a aparente não resistência oposta à proliferação de tais espaços, a autora levanta a questão do lugar onde a disseminação ocorre, a saber, respectivamente, novos centros universitários de excelência, e do lugar onde ela não ocorre, os centros formadores da área de Letras do eixo Rio- São Paulo. Tendo, todavia, presente, que o diagnóstico elaborado em obra de 1992 já se encontra, presentemente, defasado neste aspecto pela transformação ocorrida desde então, concordo em que permanece, todavia, a demanda acerca da questão do reconhecimento por parte da comunidade científica e da contribuição específica dos estudos da área para esta.

Permito-me também acrescentar, em vista das perspectivas futuras dos estudos da mulher, na área de Literatura e tendo ainda por base o levantamento de Heloísa Buarque de Hollanda, a preocupação com o fosso que se instaura em relação à graduação.

Quando se analisa a característica dominante, em grupos e núcleos, em centros de pesquisa da área, da articulação com linhas de pesquisa da pós-graduação, da inserção em programas interdisciplinares de pesquisa, tem-se a tentação de indagar, por exemplo:

1. qual o impacto dos produtos finais destas linhas- suas publicações em livros, revistas, etc- sobre a comunidade científica destes programas institucionais e sobre a iniciação à pesquisa na graduação?

Esta demanda diz respeito tanto ao impacto planejado quanto ao efetivamente obtido (ou não) e à análise das razões do possível desacordo;

2 ,se não estará relacionada à situação de gueto nas pós-graduações a praticamente nenhuma porosidade dos estudos da mulher nos currícula das graduações.

Se tais indagações procedem, um amplo campo de trabalho, com peculiar urgência, nos solicita. Certamente não para concluir este trabalho mas para iniciar uma outra discussão, eu lançaria como indagação final :será que os questionamentos, sem entrar no mérito de sua pertinência ou não, à produção do conhecimento, à pesquisa, que se têm acumulado nestes últimos anos não estão sendo empilhados, como uma densa massa sobre outra, a dos papers e livros surgidos com regularidade nestas décadas, sobre um vazio na frente de sensibilização curricular?

PLANOS

"Mas a palavra foi aos poucos me desmitificando
e me obrigando a não mentir."

(Clarice Lispector)

Este ensaio pretende acompanhar Clarice Lispector ao longo da sua vida, através dos vestígios que nos ficaram.

DOS MOTIVOS:

Dois motivos maiores me levaram a executar essa proposta.

Em primeiro lugar, a inexistência de uma biografia de Clarice. Desde os anos 60, as oito páginas de Renard Perez, no seu segundo volume sobre escritores contemporâneos brasileiros, foi a principal fonte. Havia, também, as entrevistas feitas com Clarice e publicadas, em maior número, no decorrer dos anos 70, com dados que foram desde então sendo aproveitados nos tão numerosos textos críticos sobre a escritora.

Depois da sua morte, Olga Borelli publicou importante livro em que traz, além de seu próprio depoimento, cartas e fragmentos inéditos de Clarice, oferecendo assim ao leitor a oportunidade de melhor conhecer aspectos de seu cotidiano.

Mais recentemente, o espólio de Clarice Lispector, já depositado no Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, por doação dos herdeiros, me forneceu matéria decisiva para viabilizar o tipo de leitura a que me propus.

Fui motivada, em segundo lugar, pela importância que acabei atribuindo ao conjunto das manifestações deste ser chamado Clarice Lispector, no que respeita a gestos, atitudes, comportamentos, falas, olhares, que se dispõem em *situações e motivos biográfico-literários*. Este, como resultado de culturas que, de modo contraditório e complexo, se entrecruzam, desdobra-se em muitas vozes que atuam num jogo de discursos e acabam por compor diferentes *faces de uma poética do ser Clarice*.

DOS MODOS:

Tomo a perspectiva cronológica como fio condutor, baseada no fato de que, conforme afirma G. Duby, "o que faz a história é uma referência, o mais precisa possível, a uma *duração*".¹ E destaco, dentre os "pontos de ancoragem cronológicos"², os que considero aí relevantes:

1 Georges Duby e Guy Lardreau, *Diálogos sobre a Nova História*, p.53.

2 Georges Duby e Guy Lardreau, *Diálogos sobre a Nova História*, p.53.

"pormenores", "gostos", "inflexões"³, tendo em mente o que afirma Barthes: "gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de "biografemas"; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia."⁴

Cabe-me, assim, a tentativa de representar apenas certos traços de um destino, pois, ainda segundo Barthes "se, pelo artifício de uma dialética, é necessário que haja no Texto, destrutor de qualquer sujeito, um sujeito que se deva amar, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte". este mesmo autor considera que "ao teia da urna e da estela, objetos fortes, fechados, institutores do destino, opor-se-iam os *clarões* da lembrança, a erosão que, da vida passada, deixa apenas algumas sinuosidades".⁵

Ao final, restam *tomadas de cena*; que guardam certa autonomia na seqüência do tempo linear em que se acham dispostas, cercadas por tudo o que não se conseguiu captar do objeto estudado, para, em algum momento, talvez físgar um leitor, como previa Roland Barthes: "a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios"(...) ⁶

Articulados sob a forma de fragmentos, hipóteses de verdades, os mini-capítulos abalam a rigidez do encadeamento cronológico, ou pelo menos geram outro movimento questionador deste, pela confluência de diferentes tempos, espaços, vozes.

Incorporam-se também nesses fragmentos alguns dados de informação que funcionam como laços de engate entre os diversos "instantâneos" que procuro tirar de Clarice.

E pairam espaços em branco, já que, como afirma G. Duby, sensível às advertências da psicanálise, "nem tudo é dito" e "talvez seja nas zonas de sombra que se encontra o essencial do discurso".⁷

Os mini-capítulos distribuem-se em cinco partes, em que determinados recursos são convocados para o deslindamento de cada período dessa "vida que se conta": fotos, conversas, cartas, perfume, entrevistas.

O seu conjunto configura um sistema aberto a diferentes combinações: as instâncias mantêm-se em mútua correlação, mediante troca de situações, de problemas, de visões e comentários, que podem ser analíticos, interpretativos e críticos.

Não há nenhuma intenção mecanicista de identificar relações de causa e efeito entre dados de vida e de obra. Nesse universo em que o real e o imaginário se misturam, a questão que se coloca é a de examinar como, em dadas manifestações, os ingredientes dessa narrativa de vida

3 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Lolola*, p.14.

4 Roland Barthes, *A Câmara Clara*, p.51.

5 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Lolola*, p.14.

6 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Lolola*, p.14.

7 Georges Duby, Guy Lardreau, *Diálogos sobre a Nova História*, p.88.

se organizam, depois de passarem por uma complexa alquimia criativa em que ferve o líquido de mutações, metamorfoses, transfigurações, cujo segredo parece inviolável.

Não se pode negar que há...coincidências. E tais coincidências, a feiticeira Clarice conhecia bem. E tanto praticava com eficácia o *parecer como se fosse*, que, nesse jogo, nós, leitores, nos surpreendemos ludibriados de modo até magicamente perverso, fígados numa das grandes questões que essa narrativa de vida traduz: os limites entre o histórico e o ficcional. De quem é cada voz? quais as personas e quais as personagens? o que é história e o que é ficção? enfim, o que é real e o que é imaginário, nessa *história de Clarice*?

DOS OBJETOS:

Procurei encaminhar a minha reflexão sobre

A VIDA QUE SE CONTA nos textos de Clarice, ou seja, a vida que é contada pela própria Clarice - mas qual delas? - em várias e diferentes situações.

A VIDA QUE SE CONTA nos textos de outros a respeito de Clarice - a respeito de qual Clarice? - ou seja, a vida de Clarice que é contada pelos que com ela mantiveram contato, direto ou indireto, pessoal ou por obra, e, se em obra.

A VIDA QUE SE CONTA nos textos de Clarice que falam de si próprios, linguagem que se fala e que se vê, metaliteratura.

Na primeira, encontro imagens a partir do *corpo* e dos *textos* de Clarice. Li contos, bilhetes, cartas - já publicadas e, na maioria, inéditas, escritas para parentes, amigos e amados, recados, agenda, romances, crônicas, caderneta de endereços, receitas culinárias, modelos de vestidos, entrevistas que fez com personalidades, cartões, diplomas, carteiras profissionais, dedicatórias, notas soltas, passaportes, depoimentos em entrevistas. Vi Clarice, em inúmeras fotos que me foram desfilando em jornais, revistas, livros, arquivos públicos e particulares, porta-retratos, paredes de casas de parentes, amigos, admiradores. Ouvi Clarice, em depoimento seu gravado para o *Museu da Imagem e do Som*. Vi e ouvi Clarice, em fita que gravou em vídeo numa entrevista que lhe fizeram nos estúdios da *TV-2 Cultura*.

Na segunda, procuro Clarice através de outros. Fui a Recife, onde conversei com parentes, amigos, colegas de escola, vizinhos. Fui aos colégios onde estudou, vi os arquivos. Li jornais da época, ouvi depoimentos sobre a pessoa, a família, a cidade, a emigração dos judeus. Percorri lugares por onde passou. Encomendei algumas fotos, achei outras - de casas, praças, pessoas. No Rio, em Brasília e em São Paulo, reuni outros dados, contidos em documentos oficiais de cartório, de escolas, da Universidade. Vi outras fotos de família, li cartas e ouvi depoimentos de amigos, de parentes, de escritores e jornalistas. Considerei também a fortuna crítica de Clarice, mas procurando selecionar textos a partir das exigências da minha própria matéria narrativa.

A terceira, exigiu que eu me debruçasse sobre a metalinguagem de Clarice já que, afinal, essa vida é o que é, pela quase obsessão do ler e do escrever, território em que se desenha a sua

obstinada procura do *ser*, identidade de sujeitos que disputam o protagonismo do seu discurso.

Evitei um tratamento eminentemente teórico em torno dos vários discursos, como o autobiográfico, que Clarice - como de modo geral acontece - pratica e renega. E abdiqueei do tratamento teórico no corpo do meu próprio discurso: não discuto o meu fazer, a não ser de modo implícito, pelas opções que fiz ao executar a proposta que ora anuncio.

Sob este aspecto, não se trata de uma tese - enquanto defesa de uma questão sobre determinado assunto, embora haja aí, na prática, a apresentação e o desenvolvimento de um modo *de ver-ler Clarice*. Aliás, a opção por um 'texto' que não é propriamente 'tese', me é permitida pelas normas que regem atualmente o concurso de Livre-Docência a que me submeto no momento.

Nem se trata de uma biografia, enquanto acumulação exaustiva de dados de vida, embora se registrem aí, por injunção do próprio objeto estudado, aspectos de uma espécie de biografia literária, entrecruzando 'vida' e 'arte'.

Não me propus também a desenvolver aqui uma história da crítica da obra de Clarice. Nem das traduções que fez e das traduções que fizeram de sua obra. Nem a descrever a sua biblioteca pessoal, a não ser alguns centímetros da sua estante. Tampouco historiei as edições de seus livros. São estas algumas das tarefas destinadas a futuros pesquisadores.

E uma indagação permanece: quem é Clarice? Como o leitor verá, a resposta só pode ser relativa. Trato de cada uma das Clarices, na medida em que vão aparecendo, cada uma, como estrela, uma estrela com mil raios que *brilham* e que *ferem*, no seu universo de isolamento e de comunicação, de dor difícil e de fruição encantada.

Não as reúno num final conclusivo. Deixo-as assim soltas nas conclusões parciais, enquanto pedaços de real e de imaginário, habitando consteladamente o espaço desse trabalho, e ligadas entre si por um traço que atravessa a literatura de Clarice e que procurei realçar nessa minha leitura: a linguagem como espaço de obsessiva *busca de verdades*, entendida como modo de *se identificar* em relação a *si* e ao *outro*; como experiência de *resistência* no processo de difícil desmascaramento desmitificatório, a exigir doloroso exercício do enfrentar esse 'outro', configurado ora no que é sujo, feio, proibido, ora no anti-gênero, no mau-gosto, na miséria humana. E no mal-estar do leitor.

Predomina, assim, a experiência desconfortável do estado de angústia, que traz pela via do não racional - pelo não saber, por emoções, afetos, paixões, sentimentos, perplexidades, surpresas, intuições, êxtases - a consciência de nossa condição humana, calcada no conflito e na contradição, Bem e Mal expostos, Inferno e Paraíso coexistindo, ou então, consumindo-se, suicidamente, no vazio e no silêncio.

Este ensaio está vinculado ao projeto de pesquisa para dissertação de mestrado, na Pós-Graduação de Letras da UFF, sobre Hilda Hilst, autora que, apesar do reconhecido talento, participa de uma condição ainda marginal em relação à crítica especializada, seja pelo descaso, seja pela leitura equivocada de sua obra.

Seus textos constituem a teia onde gêneros, linguagens, categorias estéticas, enfim, onde múltiplos elementos da herança cultural do Ocidente se mesclam e se fundem, operando, pelo trabalho com o imaginário da tradição, a desarticulação do discurso dominante. Daí a erudição visível que os atravessa. Neles se reconhece o pulsar de um desejo que busca saber para "se saber", no mover-se de uma linguagem artesanal e, sobretudo, iniciada na arte da transgressão enquanto categoria capaz de colocar em questão a lei. É justamente nos "deslizes" da língua insólita, mágica, rebelde que podemos seguir o rastro de um eros feminino em infinita busca.

A obra de Hilda Hilst que, em um primeiro momento, percorre a poesia lírica, o teatro e a prosa poética, é marcada por uma despedida ao leitor na contracapa de Amavisse (1989), seu vigésimo oitavo livro. Justamente aquele tido criticamente, até então, como o melhor do seu lirismo. Cansada de ser considerada um daqueles escritores "difíceis", pouco lidos, reclamando o fato de críticos ilustres não lhe concederem sequer uma linha, anuncia: "Eu não vou escrever mais nada a não ser grandes e adoráveis bandalheiras."

A iniciação se dará com O caderno rosa de Lori Lanby (1990), que, nas aparências, traz o estatuto de um texto pornográfico. O livro, que se apresenta como um diário, em que uma menina de oito anos relata suas experiências com a sexualidade, é marcado pela ironia que movimenta o jogo entre realidade e ficção.

A opção da escritora pelas ditas "bandalheiras" configura a possibilidade de intervir criticamente no mercado editorial, opondo-se à moral utilitária que supervaloriza o lucro em detrimento da arte. O "obsceno" em Hilda, como veremos, ganha uma outra dimen

são que não aquela simplista de certos livros, meros produtos consumíveis de péssima qualidade. A decisão, portanto, deve-se à valorização da literatura como trabalho de linguagem, o que a leva a dedicar O caderno rosa "à memória da língua".

Se o livro traz uma reflexão sobre o ato de escrever e o papel do escritor, esta se dá pelo viés do feminino, ou seja, pela apropriação estratégica dos modelos da construção patriarcal. O caderno rosa, já estudado por Zahidé Lupinacci Muzart, da UFSC¹, é um momento ritual de festa, em que a autora coloca em cena um Eros-menina, jocoso, desarticulando, pela via do humor, o discurso dominante, centralizador, masculino, burguês. A autora apropria-se da "pornografia" enquanto gênero, jogando inclusive, com a própria ambigüidade conceitual do termo. O "pornográfico" é desmistificado, já que atos e palavras considerados normalmente "obscenos" apresentam-se com uma naturalidade desconcertante. Assim a menina Lori se pergunta:

Por que será que ninguém descobriu pra todo mundo ser lambido e todo mundo ia ficar com dinheiro pra comprar tudo o que eu vejo, e todos também iam comprar tudo, porque todo mundo só pensa em comprar tudo. (CR, 18)

O sentido pejorativo de que se reveste o termo "pornografia" é deslocado para o sistema social, realçando o aspecto comercial que a própria etimologia da palavra - " pornos" (prostituta) + "gráfico" (escrever) - enfatiza como "escrita da prostituição". A "pornografia", sob este aspecto, vincula o erotismo a interesses de ordem ideológica, que se fortalecem com o surgimento da indústria cultural, como o gozo a serviço da suposta superioridade masculina.

Deste modo, a autora vai nos tecendo uma trama desarticuladora de outra trama, ou seja, deixando entrever o escritor dependente de um sistema que o acolhe ou rejeita, segundo os princípios de produção e de consumo. Não é por acaso que o editor dos livros do pai de Lori tem o nome de Lalau. Por isso, a "pornografia" não constitui por si só uma transgressão, uma vez que a sua existência é permitida e até incentivada dentro dos limites recomendáveis. O que choca em Hilda é o fato de um escritor "sério" levar o erótico

para além dos limites da conveniência, escândalo maior quando se trata de uma mulher. Mas em lugar de dar relevo a esse aspecto, de ve-se realçar o fato de seu texto se articular através do jogo parodístico desconstrutor do discurso pornográfico enquanto paradigma de um sistema de valores vigentes, no mundo regido por leis de mercado. É dessa forma que o discurso de Hilda Hilst opera a dissolução das formas constituídas, o que, segundo Georges Bataille, está em jogo no erotismo². Assim, em O caderno rosa, o "obsceno" desprende-se da ótica tradicional para tornar-se o corpo feminino falando, a partir do foco fantasmático da infância. Um fluxo autobiográfico percorre o texto, com o sujeito-autor entremostrando-se no discurso. Na contracapa do livro, reafirmando o tom irônico, vem estampada uma foto de Hilda aos seis anos de idade, com a legenda: "Ela foi uma boa menina". A frase sugere o "mau passo" da autora, ao desviar-se, aparentemente, da "seriedade" das obras anteriores. Justamente é nas dobras, nos desvios, que o corpo feminino, enquanto margem, subverte o repertório simbólico dominante, presentificando-se na atualidade do discurso.

A "educação sentimental" de Lori e a aprendizagem da letra se entrecruzam astuciosamente na trama discursiva, comunicando-se, pela via do humor, com a Lori clariceana de Uma aprendizagem³. A autora brinca com os diferentes significados da palavra "língua", inclusive como linguagem do inconsciente, o que remete ao relacionamento edipiano da menina com o pai-escritor. Em determinado momento Lorinha indaga:

Sabe que eu estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua? (CR, 71)

Por todo o texto o significante "língua", em sua polissemia, vai movendo, em deslocamento metonímico, corpo e fala, corpo que se faz fala, fala que toma corpo, que se presentifica na escritura. Também o verbo "lamber" é repetido exaustivamente, operando um reencontro com a fase oral, com a voz materna, na ruptura com os esquemas racionais do mundo adulto.

A trama textual, ao mesmo tempo que propicia a desestabilização, traz para a cena o próprio caráter enigmático e plural da escritura feminina e sua relação com o corpo fragmentado do sujeito. É assim que O caderno rosa acaba por se revelar uma composição multifacetada. O diário é, na verdade, constituído de reproduções de cenas familiares e de textos "eróticos" do pai-escritor, em cujas frestas a menina vai inventando. Mas não só o "caderno rosa" de Lori faz parte de O caderno rosa, que além do diário inclui: a carta que a menina escreve para os pais (que acabam internados em uma casa de repouso ao descobrirem o diário); a carta de Lori ao editor; a reprodução de três histórias do que será o seu futuro livro e uma carta ao pai, em que devolve a poesia dele que ela "roubara".

Toda essa multiplicidade, essa pluralidade vai desarticulando a lógica de um discurso totalizante e instaurando um novo imaginário, uma nova linguagem.

O "Caderno rosa" de Lori estabelece contraponto com o "Caderno negro" do pai. Não se trata de mera cópia, pois a menina não só se apropria do material como o administra, inclusive calcada em leituras esparsas de grandes nomes da "literatura erótica" universal, a quem ela se refere familiarmente, como "o Henry" (Henry Miller) e "o Batalha" (Bataille). A escritura de Lori traz a marca de uma diferença: o erotismo avesso à sexualidade culposa⁴, a marca feminina de um gozo não agressivo. Daí, a observação do editor: "Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira." (CR, 81). Eis um momento em que personagem, narrador e autor se tocam no "eu" da enunciação, desvelando-se uma dimensão narcísica que pontua todo o livro. Hilda reflete-se em seus duplos: no pai, está a linguagem elaborada, a língua culta; em Lori, a descontração, o lúdico, a descoberta da fórmula das "bandalheiras", mas pela ótica do feminino. A voz do feminino se faz ouvir, inclusive, em gêneros literários que a têm representado através dos tempos: aqueles do "eu", como o diário, a carta, a poesia; e, ainda, pela presença do maravilhoso⁵, nos contos de fada que Lori começa a produzir no final do livro, remetendo aos contos de Bufólicas, que mais tarde (em 1992) Hilda publicaria.

seus poemas também denunciam: "Ah, por que me vejo vasta e inflexível / Desejando um desejo visinhante / De uma Fome irada e obsessiva?" (Do desejo, 14). Na ânsia de atingir uma suposta plenitude, no exercício da procura, é o próprio desejo que é desejado.

A "fome irada e obsessiva" dirige-se, sobretudo, "Àquele Outro", o "Sem-Nome", que ela buscou em vão, surdo à sua "humana ladradura". O que lhe resta é o pulsar erótico da vida e da palavra, que insiste em dizer e dizer, no humano esforço para dar forma ao vazio, repetindo para nada, repetindo para o Nada: "Dá-me a via do excesso. O estupor./Amputado de gestos, dá-me a eloquência do Nada". (DD, 81).

A retórica do excesso tece o entrelugar da diferença e o sujeito lírico busca as formas de expor o "não-lugar" que a tradição cultural lhe impôs. Caminhando um descaminho, "se fez máscara, mulher e conjectura" (DD, 25), mas persegue em seus avessos o elo perdido de sua identidade.

A mulher, ligada pelo imaginário dominante à morte e à vida, é íntima do traçado em que ambas se encontram. Deste modo, ela vai engendrando outros imaginários, à margem das funções que lhe determinaram, como a da maternidade. Segue, então, a poeta o próprio desejo - o de escrever - que para ela equivale a um parto ao mesmo tempo doloroso e gozoso: "(...) Um poema pulsante / Ainda que imperfeito quer nascer. / Estendo sobre a mesa o grande corpo / Envolto na sua bruma. Expiro amor e ar / Sobre as suas ventas. Nasce intensa / E luzente a minha cria / No azulecer da tinta e à luz do dia." (DD, 53).

O poema se faz "luz", na plenitude de um instante, mas "entre a luz e o sem-nome" (DD, 57) a palavra prossegue seu renovar sem fim, "nos azuis de todos os começos." (DD, 43).

Pelo significante "água", parte do universo mítico em relação à mulher, o sujeito lírico desliza, tentando apreender "o agora / E tudo isso em nós que se fará disforme". (DD, 12). Lúcida, a poeta sabe que se "a vida é líquida" e embriaga, ela também "é crua e dura", "Faminta como o bico dos corvos" (DD, 91), que a vida - "obs-cena" - já traz em si a própria morte. "Porco-poeta", ela o sabe,

por ter tocado "a paisagem-limite". (DD, 34/35)

"Círculo de águas" (DD, 36) ou "Caracol de fogo" (DD, 16), a repetição em feminino é a fragmentação multifacetada da linearidade do código racional e a própria estrutura circular, espiralada, dessa desintegração orgiaca; é o jogo de oposições, de paradoxos, que não se contradizem, antes se entremeiam no corpo do poema, que fala a própria ausência de objeto: "DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue / E outra com a ferocidade de um só Amante / DESEJO é Outro. Voragem que me habita. (DD, 16).

Entre "o querer doloroso e de fastio a quem chamam amor / E outro de tulipas e de espelhos / licencioso, indigno, a quem chamam desejo", o sujeito feminino rastreia-se dilacerado. O "tu", indispensável à realização do discurso, além do "Outro" pode ser o "outro", amigo, amante, leitor, o próprio sujeito lírico em diálogo consigo mesmo: "Extrema, inomeada, toco-me a mim. / Antes tão memória. E tão jovem agora." (DD, 47).

"Antiquíssima e nova", passageira da metáfora, a poetisa renuncia à essência paralisante para deixar-se arrebatada pela própria palavra poética. E, a partir do presente, desencava o futuro como promessa: "Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia / Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível(...) (DD, 35).

A obra de Hilda Hilst, do humor à via lírica, eterniza-se no gozo o mais, gozo abissal da "mulher-avesso", que fertiliza o campo do pensamento e da linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. MUZART, Zahidé Lupinaci: "Notas marginais sobre o erotismo: O caderno rosa de Lori Lamby". In: Mulher e Literatura. IV Sem. Nacional - Anais. Niterói, RJ, 1991.
2. BATAILLE, Georges. O erotismo. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 1987, p. 18.
3. LISPECTOR, Clarice. Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
4. BRANCO, Lúcia Castello. O que é erotismo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, p.58.
5. DIDIER, Béatrice. L'écriture-femme. Paris: Presses Universitaires de France, 1981, p. 20.
6. DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 203.

7. MORAES, Eliane R. & LAPEIZ, Sandra M. O que é pornografia. São Paulo. Brasiliense, 1984, p.8.
8. LACAN, Jacques. O Seminário. Livro 20: "Mais, ainda". 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p.15.

Sérgio Costa - UFF

O trabalho que se apresenta examina objetivamente a narrativa do segundo romance de Sonia Coutinho: O caso Alice, com vistas à constituição de um sujeito feminino.

Sonia Coutinho nasceu em Itabuna (BA) e veio para o Rio de Janeiro em 1968. Jornalista, tradutora e contista premiada (Jabutí, 1979, com Os venenos de Lucrecia e Prêmio Status de Literatura Erótica em 1976, com o conto "Cordélia caçadora"), publicou seis livros de contos: Do herói inútil (1966); Nascimento de uma mulher (1970 considerado pela autora como sua estréia literária); Uma certa felicidade (1976); Os venenos de Lucrecia (1978); O jogo de ifá (1980); O último verão de Copacabana (1985) e dois romances: Atire em Sofia (1989) e O caso Alice (1991). A autora faz parte de uma geração de escritoras que começa a ampliar um espaço conquistado por Clarice Lispector. Espaço este da autoria, da criação de um discurso feminino.

Ciro, narrador-personagem, conta-nos a história do sumiço de Alice. Amiga e vizinha por quem se apaixonou, Alice aparece como fato acontecido no passado, vivido pelo narrador, e como autora de um romance supostamente autobiográfico. É através das laudas do livro que Alice estava escrevendo que o narrador procura pistas para o seu desaparecimento. O livro foi encontrado no apartamento da mesma, aquisição ajudada pela faxineira, que ainda tinha sob seus poderes a chave do apartamento de Alice.

Ao mesmo tempo em que Ciro narra a sua história, conhecemos o livro que estava sendo escrito por Alice. E dentro do livro de Alice outras histórias serão revisitadas: a história de Chapeuzinho Vermelho, ou a de Alice no país das maravilhas. Todas interligadas ou imbricadas na história do romance de Alice. Temos diante de nós uma construção em abismo. Segundo Derrida:

"... quando se pode ler um livro dentro do livro, uma origem dentro da origem, um centro dentro do centro, eis o abismo, o sem fundo do desdobramento infinito." ¹

Nº O caso Alice, percebemos a existência de um jogo de/com a linguagem. A tessitura da trama é fortemente marcada pelo recurso à repetição. O que nos faz lembrar Clarice Lispector. A

repetição é propiciadora de uma natureza espiralada, onde a todo momento deparamo-nos com uma aparente mesma situação: a confissão de assassinato. Remetendo-nos a Freud em "Além do Princípio do Prazer"², poderemos dizer que trata-se de repetir porque há uma falta, uma ausência. Há algo recalcado e oculto que precisa ser dito o tempo todo de diferentes maneiras. Procura-se não deixar vazio um lugar já conquistado ou que se está conquistando.

A epígrafe do romance de Sonia diz: "Este é o tempo dos Assassinos". A epígrafe é um convite para a arquitetura e auto-assassinato da linguagem. Mas assassinato ressuscitador. A morte reveladora da criação, do desejo de vida e de reestruturação de um sujeito. A referência a Rimbaud, em As iluminações, já é um lance de dados que joga o leitor para dentro de um grande labirinto. E não é por acaso que encontramos no final do romance a figura do escritor Jorge Luis Borges.

O caso Alice está dividido em sete partes. A primeira: "Olhos grandes,/Dentes compridos", seguida de "Pássaros voando presos", "O corpo invisível", "Grito ou/choro, talvez", "O primeiro entre os magos", "um rosto que volta", "Na boca,/um clarão de opalas. Interessante notarmos o título da primeira parte e verificarmos não ser este uma alusão ao narrador-personagem, mas à história de Alice. A primeira parte certamente é uma referência à história de Chapeuzinho Vermelho. E a confirmação logo aparecerá com a apresentação do romance de Alice ao leitor.

"Estou diante do espelho mágico. Espio para dentro e vejo tio Max. Ele conta: era uma vez uma menininha muito bonitinha. A mãe gostava muito dela, então fez para a menininha uma minúscula capa vermelha, com capuz e tudo. Ela ficou tão linda com esse capuz, continua tio Max, lá no fundo do espelho, que passou a ser chamada de Chapeuzinho Vermelho.(...)"³

Este é um exemplo da importância dada ao personagem em questão. As partes seguintes remeterão, da mesma forma, o leitor a fatos relacionados à vida de Alice, personagem do romance de Sonia, e de Alice, personagem do livro que estava sendo escrito por Alice. Eis um abismo que deixa dúvidas sobre Ciro. Personagem principal?

Sonia Coutinho cria um narrador que possibilita, através de seu relato, a instauração de uma escritura feminina. Mas, para essa realização, faz-se necessário matar simbolicamente aquele que oprime. Mas como dizer a opressão? A linguagem não consegue

dizê-la plenamente, entretanto podemos lê-la nos vazios deixados por essa mesma linguagem. Se Clarice Lispector discute textualmente a produção de linguagem, Sonia Coutinho, já em outro estágio, conduz a feitura de seu romance de forma a não deixar visível ao leitor as peripécias do seu discurso ficcional.

N' O caso Alice existem duas que sobressaem: o assassinato de tio Max e o de Dalmo Travassos, namorado de Alice. Essas cenas aparecem no livro que o personagem Alice estava escrevendo. Os nomes dos personagens de Alice têm os mesmos nomes das "pessoas" que giram em torno da vida de Alice. O personagem principal de Alice também se chama Alice.

Na impossibilidade de expressar o pathos (a opressão), a narradora recorre à construção das cenas (logos). Mas o pathos só poderá revelar-se com a repetição das mesmas, que aparecerão ao longo do texto de Alice. Assim como o coro tem papel importantíssimo na arte grega, no nosso tempo o pathos trágico da tragédia pós-moderna tem como fundo (pelo menos no texto de Sonia) o rock, o rock pesado. A música é a representação de algo não-verbalizável, pois não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz.

A música percorre o texto de Sonia. O rock é a metáfora do pathos, sendo ele mesmo pathos. O rock é mais um elemento norteador para a nossa leitura. E o que é o rock? Segundo José Miguel Wisnik:

O rock é a superfície de um tempo que se tornou polirrítmico. Progresso, regressão, retorno, migração, liquidação, vários mitos do tempo dançam simultaneamente no imaginário e no gestuário contemporâneo, numa sobreposição acelerada de fases e defasagens.⁴

Podemos com segurança traçar um paralelo entre o coro grego e o rock, presente no texto de Sonia Coutinho. O coro tinha, segundo Nietzsche⁵, a tarefa de arrebatando os espíritos dos auditores, levando-os a um estado de exaltação dionisíaca em que já não pudessem ver no herói trágico um homem de rosto coberto por uma máscara informe, e, sim, a visão de uma imagem vinda de seus próprios êxtases.

Qual função teria o rock senão esta de marcar um lugar de onde poderá falar o prazer, o êxtase? É este pulso forte que desperta os seres adormecidos e os transporta para um tempo de

dança, de ritmo, de vida. A música também é em Clarice Lispector alguma coisa que tenta transbordar o texto.

O contato com supersono do atonal tem uma alegria inexpressiva que só a carne, no amor, tolera. Os grandes têm a qualidade vital da carne, e, não se toleram o atonal, como a ele aspiram.

Minhas antigas construções haviam consistido em continuamente tentar transformar o atonal em tonal, em dividir o infinito numa série de finitos, e sem perceber que finito não é quantidade e qualidade.⁶

O atonalismo é, segundo Wisnik, a quebra do sistema, e a sua deriva. Assim como Schoenberg, em um outro momento de sua produção, organiza o estado caotizado da música atonal, a narradora-personagem G.H. também ultrapassa esse estágio atonal, pois "ficar dentro da coisa é a loucura"⁷. A paixão segundo G.H. é um rito de passagem. Em Um sopro de vida⁸, livro póstumo, teremos a confirmação desse processo. O próprio subtítulo do livro já nos orienta para o seu conteúdo: Pulsações. É como se Clarice não quisesse que o livro fosse lido, mas, sim, ouvido, sentido. É a música que nos chega de Um sopro de vida já não é mais a dodecafônica de Schoenberg, mas a música vanguardista de John Cage, morto em agosto de 1992. Música esta extraída de um jogo entre som, ruído e silêncio.

Eu sei criar silêncio. É assim: ligo o rádio bem alto - então de súbito desligo. E assim capto o silêncio. Silêncio estrelar. O silêncio da lua muda. Para tudo: criei o silêncio. No silêncio é que mais se ouvem os ruídos. Entre as marteladas eu ouvia o silêncio.⁹

Não há como não ver esse perfeito diálogo entre Clarice Lispector e Sonia Coutinho. A instauração de um sujeito feminino passa por esse processo construtor, onde um Pathos é falado/ouvido/sentido em função de um Logos. Por mais que a palavra não diga tudo, ainda é em função da mesma que o sujeito instaura-se.

N'O caso Alice, encontramos uma voz masculina (Ciro-personagem-narrador) que conta a sua trajetória em busca do paradeiro de Alice (vizinha e um caso mal resolvido). Travestido de

Sherlock Holmes, Ciro paga à faxineira para deixá-lo entrar no apartamento de Alice. Ela guardava consigo a chave e não recebera nenhum aviso para não ir mais fazer a limpeza. Entrando, consegue descobrir um livro que Alice estava escrevendo. Mas essas informações somente são dadas ao leitor após o mesmo ter lido uma parte do romance de Alice sem saber do que se tratara. O romance de Sonia será construído de forma que o leitor entre num imenso labirinto. Descobriremos a existência de um livro dentro do livro. É a partir do livro de Alice que Ciro tentará desvendar o mistério de seu desaparecimento, isso devido ao fato de ser um livro supostamente autobiográfico, contendo dados que haviam acontecidos na vida "real" da autora Alice. Ciro segue os caminhos percorridos pela personagem, mas não encontra a sua amiga em parte alguma. O livro de Alice contará as histórias vividas pela personagem homônima na infância; o relacionamento com o padraastro (tio Max) que conta histórias infantis (Chapeuzinho Vermelho entre outras) para a menina Alice de sete anos (o pai morrera três anos antes). Alice continuará sentando no colo do tio para ouvir histórias, mesmo achando não ter idade para essas coisas.

Eu tinha 13 anos, estava velha demais para me sentar no colo de alguém, mas fui assim mesmo. Era delicioso e assustador sentar no colo de tio Max, fazia-me lembrar, de alguma forma, a gravura com Chapeuzinho e o Lobo na cama.¹⁰

Paralela à história da infância, há a da vida adulta. Entre outros, são narrados os seus momentos num hotel localizado na Cidade do Espelho, de onde ela não consegue sair. Quando Alice não está no seu quarto, encontra-se no pátio interno do hotel. Aparecerão sempre uma banda de rock e o astrólogo Pedrinho, este em sua companhia. E pontuando as histórias, encontraremos a(s) encenação(ões) do(s) assassinato(s) de tio Max e Dalmo Travassos, namorado de Alice.

Seguro o revólver com as duas mãos e faço pontaria em direção ao rosto de Dalmo - de tio Max? é quando, num relance, imagino que tudo ainda pode ser revogado, que sou capaz de perdoar. Mas então se faz escuridão, os registros de minha memória se apagam.¹¹

Com esses assassinatos, a narradora-personagem constitui-se como sujeito, podendo assim conquistar um espaço para

Tornar-se mulher: um árduo aprendizado

Elódia Xavier (UFRJ)

A leitura de um conto de Sonia Coutinho (" Nascimento de uma mulher ") e de um pequeno romance de Zulmira Ribeiro Tavares (Jóias de família) nos levou a refletir sobre o processo de socialização da mulher, a partir da famosa frase de Simone de Beauvoir—" Ninguém nasce mulher; torna-se mulher ". A categoria de gênero, hoje tão empregada nos estudos acadêmicos, já se encontra presente neste quase aforisma da autora do Segundo Sexo.

A família é a mediadora por excelência nesse processo de socialização; com relação aos textos acima citados, trata-se da família de classe alta, patriarcal, organizada, estável e coesa. Aquela que a Igreja Católica, por exemplo, considera a " célula-mater da sociedade ", a " base do edifício social ". Não é à toa que a atual Campanha da Fraternidade gira em torno deste tema; como afirma Cynthia Vilhena, professora da Faculdade de Educação da USP, para a Igreja:

Defender e preservar a estabilidade da família contra toda sorte de " fermentos desagregadores " significa, pois, garantir a paz e a harmonia da sociedade enquanto conjunto de famílias e, em última instância, a sobrevivência da Igreja como instituição dentro do organismo social.(1)

Vários estudos de Psicologia Social que se ocupam da família apontam para um aspecto peculiar da nossa realidade- a relação entre o público e o privado. O estranho, o não familiar, é perigoso. Sérvulo Figueira ilustra a questão com o cotidiano:

Por exemplo, se você vai à casa de um amigo e este tem um filho pequeno, ele diz: "Dá um beijo no titio", para que você não seja um estranho. Se você não está na família, você está no público, que é perigoso, você é estranho. Nas sociedades complexas, o público é neutro, normatizador. No Brasil, o público é uma área obscura, cheia de perigos, está fora da família. (2)

As personagens de Clarice Lispector têm os "laços de família" que as protegem do "perigo de viver". Ana, do conto "Amor", esposa/mãe/dona de casa, cabe no "destino de mulher" como se o tivesse inventado; mas o elemento estranho - o cego mascarando chiclete no meio da rua - desestrutura interiormente a personagem.

A família como motivo temático surge na literatura brasileira, praticamente, com o Modernismo. O discurso crítico dos modernistas, frequentemente desconstrói a instituição familiar burguesa. Basta lembrar o esplêndido conto de Mário de Andrade "O peru de Natal", onde a imagem do pai morto acaba sendo derrotada pelo prazer de uma ceia natalina. Aqui, o modelo familiar patriarcal- mulher submissa/marido dominador- é o alvo do comportamento subversivo do "louco" da família, isto é, do

próprio Mário.

No caso das narrativas de autoria feminina, a família é o espaço social dominante; não só a família constituída na fase adulta, como também a família de origem, fonte, quase sempre, dos conflitos presentes. De fato, só é possível compreender o adulto a partir da análise das condições particulares, que envolveram e determinaram as mediações parentais, durante a infância, bem como das características dos mediadores específicos. Basta lembrar que a socialização é o processo de transformação do ser biológico em um ser social típico, tendo a família um papel fundamental na formação das estruturas básicas da personalidade e da identidade.

Sonia Coutinho considera o livro Nascimento de uma mulher, de 1970, sua obra de estréia; o conto, que dá título à coletânea, é basicamente o registro dos pensamentos de Marieta, jovem recém casada diante de sua nova condição. Ela se esforça, agarrando-se às banalidades do cotidiano (como a Laura de " A imitação da rosa ") para se inserir no " destino de mulher ". Como esta personagem, ela também espera o marido Pedrito que, embora reduzido pelo diminutivo, representa algo de concreto contra os " perigosos " sonhos da juventude. Para passar o tempo resolve botar a correspondência em dia, escrevendo uma carta para sua amiga Laura (o nome não é significativo?); depois de muitas tentativas, imaginando um diálogo com a mãe, mediadora por excelência neste processo de iniciação ao " destino de mulher ", Marieta encontra " a chave do reino dos céus ". As palavras ordenam a vida

construindo o caminho. Registrando os pensamentos da personagem, diz o narrador:

Pois as palavras delimitavam inteiramente o mundo- agora que estava sòzinha era sua grande oportunidade de refazer tudo com incrível força e certeza, descobriu um pouco espantada: assim podem as pessoas construir a sua vida sólida como pedra. (o grifo é nosso)
(3)

Ao contrário de Laura, personagem de Clarice, que se torna inalcançável, Marieta se enquadra no sistema e a sua carta acaba traduzindo o vazio existencial marcado por frases convencionais: " Querida Laura, escreveu depressa antes de ir tomar banho, o casamento é uma coisa bela e espiritual, agora estou satisfazendo todos os meus sonhos de Ideal e Amor, etc, etc. "(4)

O diálogo com Clarice se faz em vários níveis, neste conto; a relação de Marieta com a mãe lembra, até certo ponto, a relação mãe/filha do conto " Laços de família ". O diálogo, quando existe, é todo pontuado de frases feitas, repetidas à exaustão para evitar o incômodo do perigoso silêncio. É como se mãe e filha participassem de um pacto que deve, a todo custo, ser mantido. Diz o narrador:

...mas de repente, sòzinha com a mãe, como era difícil! mesmo percebendo que a outra estava disposta, com todas as forças, a

facilitar tudo. Tanto que também não olhou direito, apenas disse muito depressa "Marieta, minha filha, e parece que foi outro dia que você nasceu", mudando logo de assunto- " agora, com calma, vamos arrumar sua casinha. (o grifo é nosso) (5)

Em Jóias de família, o aprendizado se faz através das experiências vividas, tendo a família um papel mais implícito. Nascida em uma das famílias mais prósperas e tradicionais de São Paulo, a personagem se casa com um juiz, sem se dar conta da relação do marido com o secretário. A dissimulação é a estratégia empregada por Munhoz para a manutenção do casamento, conveniente sob todos os aspectos. Maria Bráulia, levada pelas circunstâncias e pelo próprio marido, tem, a certa altura, um caso com o joalheiro Marcel; a vida lhe ensina a mentir, a trapacear, a mistificar. É já velha e experiente que ela aparece no início da narrativa, que vem a ser, basicamente, o relato do aprendizado, isto é, do processo de socialização. A maquiagem, usada por Maria Bráulia diariamente, é como uma máscara que esconde sua verdadeira identidade: " Com o rosto social mais uma vez encenado, o outro, o estritamente particular, recua, como acontece todas as manhãs, e é esquecido imediatamente por sua dona. "(6)

O jogo da dissimulação é a resposta à pergunta do narrador: " Como se fabrica uma velha empertigada? " De fato, nesta narrativa, nada é como parece ser. O anel de rubi que Munhoz dá de presente de noivado a Maria Bráulia é a metáfora por excelência desse jogo de aparências. Com esta jóia, aparentemente

valiosa, ele conquista as boas graças da tradicional sociedade paulistana e atinge seu objetivo, casando-se com Maria Bráulia; o famoso rubi- " um autêntico sangue-de-pombo de quase dois quilates- ", evidentemente, é falso, numa montagem e imitação perfeitas. Neste universo do simulacro, chama a atenção o cisne de murano no lago de espelho, que adorna a mesa da sala de Maria Bráulia.

A toalha sobre a mesa redonda, pequena, é de linho branco adamascado e no centro há um lago também redondo e pequeno, de espelho. Sobre a superfície de espelho poussa um cisne de murano. (7)

O estilo enxuto e a precisão vocabular da autora constroem um discurso tenso e rico de significados; " de espelho " e " de murano " desnaturalizam o lago e o cisne, transformando-os em simulacros, como outros elementos da narrativa. O próprio clima quente fora de hora é como " um verão fingido e perfeito, sem os excessos do verdadeiro ".(8)

O cisne de murano no lago de espelho, que abre e fecha a narrativa, embora de cabeça erguida quando tantas cabeças rolaram, perdeu a aparência de vida e se apresenta, no final, como " um defuntinho de pé ". O discurso corrosivo da autora desvela a defasagem de certas práticas sociais, em uma classe excessivamente presa a convenções.

Maria Preta, a empregada que " é como se fosse da família

", pelo longo tempo de serviço, já sofreu a ação socializadora familiar; seu pixaim é alisado e ela efetua, há anos, o mesmo ritual. Como elemento de fora e de dentro da família, ela tem consciência do aprendizado necessário: " Como, já dizia d.Chiquinha tudo isso são também jóias de família esses ensinamentos. A gente herda, vem da mãe e do pai para os filhos."

(9) Como sempre, a família como mediadora...

Em " Nascimento de uma mulher ", a mãe se esforça para cumprir seu papel, transmitindo à filha os princípios básicos do " destino de mulher ". No livro de Zulmira Ribeiro Tavares, a crítica se dirige mais diretamente à alta burguesia paulistana, mas a questão da família já está presente no próprio título. Nos dois textos, fica visível que a mediação familiar atua como força aniquiladora da autenticidade do indivíduo.

Notas bibliográficas

1-VILHENA, Cynthia. A família na doutrina social da Igreja e na política social do Estado Novo. In:Psicologia USP; v. 3, n.1/2-1992.p.48.

2-FIGUEIRA, Sérvulo. A família de classe média atual no Rio de Janeiro: algumas considerações. In:Psicologia USP; v.3, n.1/2-1992.p.91.

- 3-COUTINHO, Sonia. Nascimento de uma mulher. In:---Nascimento de uma mulher. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.p.101.
- 4-Ibidem, op. cit., p.104.
- 5-Ibidem, op. cit., p.96.
- 6-TAVARES, Zulmira Ribeiro. Jóias de família. São Paulo: Brasiliense, 1990.p.5.
- 7-Ibidem, op.cit., p.5.
- 8-Ibidem, op.cit., p.7.
- 9-Ibidem, op.cit.,p.69.

DE QUEM É MINHA VIDA? DESFAZENDO O ROTEIRO EM PONTO FINAL
ELAINE DOROUGH JOHNSON, U. WISCONSIN-WHITEWATER, E.U.A.

Eliana Daffre, no seu romance recente, Ponto Final, tem retratado--de um jeito muito convincente--uma mulher tão enredada no papel estereotípico dependente feminino que suas atitudes e comportamento lembram imediatamente muitas das observações feitas por Simone de Beauvoir no seu O Segundo Sexo* com respeito à condição feminina na sociedade moderna. É como se uma mulher tem que levar sua vida segundo algum roteiro que recebe de menina. Nem a auto realização nem o cumprimento profissional terão muita prioridade entre os objetivos de sua vida. Em troca, ela terá que procurar um homem para ser seu dono e para validar sua existência. E ela--segundo a expectativa da sociedade--terá que renunciar tudo por benefício dele, até sua própria personalidade (642). Quando se casar, e com certeza se espera que ela se casará, o marido "servirá de intermediário entre sua esposa como indivíduo e o universo. Ela só tem que colocar sua existência nas mãos dele e ele lhe dará significado" (448). Enquanto ela se faz "rainha na sua colmeia," o trabalho que faz no lar "não lhe dá autonomia. Não tem nenhuma utilidade direta para a sociedade . . . e não produz nada" (456). A ela não é permitido fazer qualquer coisa positiva no seu trabalho e por consequência ganhar reconhecimento como uma pessoa completa. Até o significado de sua vida não está em suas mãos (456). Enquanto ela se modela no papel de esposa e mãe, "muitas vezes é assombante ver com que facilidade uma mulher pode abandonar a música, os estudos, sua profissão" (369). Um componente importante neste "roteiro" que a mulher aceita de seu meio social (e que começa a adaptar à sua própria situação) é a divinização do amante (e do marido no que se transforma). Ele é para ela "o absoluto," "o essencial," e assim, "através de seu corpo, seus sentimentos, seu comportamento, ela o exaltará como valor e realidade supremos, humilhando-se até tornar-se nada diante dele" (643). * 1ª ed. inglesa, New York: Alfred A. Knopf, 1953.

Tal é o roteiro no meio do qual a protagonista-dona de casa se encontra, mesmo enquanto ela é despojada da sua condição de esposa e dada o papel de viúva à morte do seu marido, Diló. Mas a sua não tem de ser uma viuvez ordinária: de fato, poderá ter que concluí-la antes mesmo que puder começá-la. A razão é que quando ela e Diló se fizeram amantes pela primeira vez, quarenta e cinco anos antes, eles (aparentemente) fizeram um juramento de amor eterno, onde cada um prometeu que a vida seria impossível sem o outro, e que em caso de morte de um deles, o outro cometeria suicídio. A ação do romance começa no dia seguinte ao enterro de Diló, e a obrigação percebida da protagonista à cumprir com este "juramento de amor" serve como o motor que faz o enredo se mover. Contrariando este movimento para a auto-destruição, porém, é seu desejo muito forte manter-se viva. Com o peso do papel de dona de casa aliviado, pela morte de seu marido, de repente se sente livre para viver--para desenvolver sua arte, para desenvolver a individualidade que lhe tinha sido negada por tantos anos enquanto existia na sombra dele, sua própria pessoa eclipsada, batalhando para ser uma perfeita dona de casa e mãe.

Assim, há dois processos trabalhando por toda a narrativa. Há o de Joana Strada tentando se manter fiel ao papel que a sociedade patriarcal tem definido para ela, realçado e enfeitado às vezes com detalhes reminiscentes de um filme de Hollywood. A trajetória de enfatuação, renúncia e iminente auto-destruição que começou quando ela viu pela primeira vez o homem dos seus sonhos, Diló, e que agora exige que ela respeite o juramento, não é imune a ser interrompida, porém. Porque mesmo enquanto ela atua para cumprir com o papel que a mantém presa, ela resiste--para saborear os frutos da sua liberdade recentemente ganha. Esta resistência se manifesta nas numerosas contradições e afirmações incompatíveis que a protagonista faz por toda a conversa consigo mesma--o monólogo interior que compreende o romance. Porque

mesmo no processo de começar os preparativos para sua morte--
escrevendo um bilhete de explicação para suas filhas, decidindo
como seus bens devem ser distribuídas, escolhendo o método para
se matar, etc.--ela cria desculpas inecesárias para ganhar mais
tempo. Também, lutando para se ver livre desse roteiro
mortífero, onde se encontra sem saída, ela desmancha pouco a
pouco a visão idealizada que ela tinha do Diló, revelando para si
mesma o indivíduo ordinário e defeituoso que ele realmente era.
Embora programada para ser uma vítima sacrificial, o ser interior
de Joana Strada segue se impondo, resistindo a extinção, e tem
êxito afinal. Este estudo vai examinar o "debate" que faz isto
possível.

O romance começa na madrugada do dia seguinte ao enterro do
Diló, com a viúva deitada na cama contemplando a terrível
obrigação que a espera. A primeira emoção que ela se da conta é
de arrependimento pelo fato de ter sido acordada tão cedo e
assim ter sido negada uns momentos de descanso antes de sua morte.
Ela suspeita que sua insônia é o trabalho de sua mente inconsciente
"tentando me presentear com algumas horinhas a mais" (8).

Enquanto contempla as vantagens e as desvantagens do seu novo
estado civil, segue-se o debate: Seria maravilhoso viver por seu
próprio horário, sem ser constrangida pelas demandas do Diló; mas
como seria possível imaginar uma vida sem ele, Joana se pergunta.

O seu primeiro grande projeto é preparar o bilhete de
suicídio. As filhas dela tem que saber que ela morreu por amor,
e ela tem que instruí-las em como devem reagir ao encontrá-la
morta. Começa um pouco hesitante, dizendo os seus nomes, e em
sequida a frase: "Não chorem muito, queridas, a mamãe morreu mas
tem uma boa explicação" (8). Logo se interrompe, dando-se conta
que ela não é adequada à tarefa, visto que não tem escrito nada
na sua vida adulta fora dos recados as professoras das filhas.
Diló era o escritor da família, e visto que ele não está
disponível para escrever o bilhete por ela, ela terá que -

recorrer a sua antiga artimanha de imitar seu jeito de pensar-- afinal de contas, ela tinha adotado sua perspectiva sobre a vida para si mesma--e compor o bilhete como se fosse o marido.

Contudo, este e subsequentes esforços para completar o bilhete não dão resultados. Cada tentativa leva à um beco sem saída enquanto ela experimenta e rejeita uma alternativa atrás outra.

O absurdo da situação provoca momentos de alívio cômico no que, caso contrário, seria uma luta insuportavelmente intensa, inexorável e desesperada até o momento final. Por exemplo, na sua terceira tentativa, ainda usando a voz do Dilo, ela escreve, "Anne, Lizza e Fernandinha, neste momento vocês devem estar tomadas pelo horrível susto de terem encontrado um cadáver no lugar onde esperavam encontrar um triste viúvo." (13) Mas encontrando este tipo de ironia inaceitavelmente brutal, ela rejeita este caminho. Arrebatada pelos seus pensamentos-- lembranças da sua vida com Dilo, sentimentos contraditórios sobre o trabalho que tem que fazer, ela não junta esforços para fazer uma outra tentativa por um período de tempo bem comprido. E quando o faz, é incapaz de encontrar um começo aceitável, tentando diferentes alternativas:

Queridas Anne, Lizza e Maria Fernanda,
a) A mamãe deixa vocês...
b) A mamãe as deixa, queridas...
c) Matei-me... (26)

Neste ponto ela vê o ridículo do seu empreendimento:

Matei-me? Isso é simplesmente ridículo. Imagine só, uma filha abrindo a porta e encontrando a mãe caída no chão com um bilhete sobre a barriga: Matei-me. (26)

Sua próxima tentativa se interrompe depois que escreve a saudação, seus pensamentos flutuando à lembranças do passado e em um momento saltando à diante para uma série de novos temas e imagens: a compra de um vestido bonito, sua aparência no seu próprio velório, a desordem da sua casa, o enterro do Dilo, sua carreira artística malograda, as vidas das suas filhas, a distribuição dos seus bens depois da sua morte, e o método que

poderia usar para se matar. E logo se lembra do bilhete, se perguntando como faria para incorporá-lo nessa última cena: "E ainda temos o problema do bilhete. Onde ficaria o bilhete num caso desses? Acho que eu teria de costurá-lo a minha roupa, de preferência nas costas do vestido " (68).

Até ela resolver o problema do bilhete, não poderá proceder com o cumprimento do juramento, e quanto mais trabalha para resolver o problema, mais tempo sua mente tem para lhe apresentar dúvidas sobre toda a questão--se o suicídio é necessário, justificável, realmente desejável. Ainda assim, ela eventualmente volta à tarefa, esta vez realçando o compromisso que sua ação mostra: "Melhores amigas, se me mato é porque tenho um compromisso inadiável e espero que isso em nada venha alterar nossa amizade" (98-99). Mas ela o abandona de novo por "coisas mais importantes" --arrumar a desordem da casa, decidir na forma de suicídio (99). Com imagens de Hollywood que seguem nadando na sua cabeça, ela opta por uma versão doméstica de "haraquiri": "Enfiarei uma faca no abdôme como faziam os apaixonados orientais." (100) Assediada por pensamentos confusos, lembranças do Diló, arrependimentos sobre uma relação amorosa que ela não aproveitou, ela começa a sentir-se enferma de uma enxaqueca violenta. Sentindo-se contra a parede--o telefone tem tocado e sua filha poderia chegar à qualquer minuto para investigar--tenta entrar mais diretamente no tema: "Anne, Lizza e Maria Fernanda. Não se assustem com o que fiz. É parte de um juramento de amor. Por isso cravei uma faca em meu ventre..." (143-144). O fato de mencionar a palavra "faca" introduz a questão de qual faca usar e evoca lembranças de todos os almoços familiares que ela e sua faca prepararam. Esta interrupção oferece um outro exemplo de humor macabro:

Aqui: A faca de carne! Estou acostumada com ela, essa antiga colega. Trabalhamos juntas há anos neste mesmo empreguinho de sempre. Formamos um trio invencível: a faca, a tábua de carne e eu. Juntas já preparamos cem mil bifinhos. Só nós três, neste nosso mundinho de todo santo dia. As tres contidas neste espaço retangular. (144)

Sabendo que a chegada da filha é iminente, ela interrompe o diálogo com sua faca para fazer uma última tentativa de explicar porque está se suicidando. (146) Mas ficando confundida, ela desiste, finalmente admitindo que nunca será capaz de escrever o bilhete. (148) Suas filhas terão que usar a imaginação para adivinhar o que ocorreu.

Enquanto Joana Strada luta com o problema do bilhete, ela está se dialogando constantemente consigo mesma sobre o raciocínio por levar à cabo este ato de auto destruição. Enquanto continua procurando argumentos para apoiar a necessidade do suicídio, sua resolução à sobreviver está constantemente minando sua intenção. Primeiro houve sua insônia. Logo ela se imagina como uma velhina feliz, por fim livre para reorganizar sua vida do jeito que quiser, disfrutando dos seus domingos sem ter que convidar toda a família para almoçar. Mas logo se dá conta que não haverão domingos no parque para ela: "Jurei que não viveria sem o Dilo e portanto não haverá velhinha, parques ou domingos ensolarados daqui para frente." (15) Um sentimento que ela ganhou a sua liberdade, que ela por fim pode começar a viver, se reprime rapidamente:

Para falar com sinceridade esta é mesmo a melhor fase da minha vida. Envelheci, já empapei todinha e envievei. Pronto. Estou pronta para começar a viver.

Por isso me mato ainda hoje. Para não correr o risco de aprender a viver sem o Dilo. (23)

Um erro da língua no qual ela parece prescindir do juramento se corrige rapidamente: "Houve o juramento, quero dizer, há o juramento--vamos conjugar no presente--, há o juramento e não há porque não cumrí-lo. Não vou negar . . . Meu tempo esgotou" (24). O fator principal que mantém Joana no caminho ao seu suicídio é a visão idealizada e falsa que ela tem de seu marido. Mas enquanto desenvolve a história, porém, se faz cada vez mais claro ao leitor--e à ela também--que o Dilo de sua imaginação tem pouco à ver com o homem com que ela passou toda sua vida adulta. Sua primeira lembrança dele é radiante como um sol: "De repente do outro lado da rua, como uma miragem, surgiu algo que modificou toda a paisagem. Tinha um colorido intenso e possuía tanto brilho que até ofuscou minha visão" (10). Neste texto

ela admite que criou para si mesma a imagem de um tipo de "homem dos seus sonhos," e que dentro desta imagem ela logo introduziu a verdadeira pessoa que eventualmente se faz marido dela. Sua imaginação tinha toques de Hollywood, com som e tudo--o qual, ela lamenta, não podia ouvir esse dia fatal quando ele entrou em sua vida. Ao longo do texto há muitos exemplos da percepção que Joana tem do Dilo como figura "maior que a vida," uma espécie de herói cinematográfico que estava banhado na luz dourada de um cenário de Hollywood. Na noite do juramento, seus olhos tinham um "brilho sobrenatural que encheu todo o quarto de luz" (19). Uma outra lembrança dele sentado à mesa o tem envolto em uma névoa mística:

Amava aquele meu querido Dilo enquanto o olhava através da mesma fumaça que o transformava em quase sonho, que o elevava a um grau superior, além da realidade de uma mesa e um prato. Tudo aquilo me conduzia ao delírio, a um amor quase irreal por um homem e seus pensamentos atrás da névoa que o prato exalava. (25)

Sua imagem exaltada do Dilo serve como uma força centrípeta que a atrai ao suicídio: "Fui programada para uma única saída . . . Vejo o meu destino como um corpo errante no espaço . . . Não quero viver à deriva, sem obedecer a um núcleo, sem orbitar em torno do meu astro-rei." (60)

Enquanto Joana debate consigo mesma, convencendo-se de não se desviar do plano, de seguir fiel ao seu roteiro para se suicidar--sentindo com uma terrível dor de cabeça causada pelo esforço do debate--sua imagem dele como amante perfeito, marido maravilhoso, escritor brilhante, etc. começa a desintegrar. Ela começa a vê-lo como o homem mesquinho e miserável que era--homem que odiava o riso e que só sentia desprezo pela arte--a maior paixão na vida de sua mulher. (111) Ao começo de seu monólogo elogiava a maravilha que tinha sido Dilo na cama, mas perto do final ela começa a questionar a vida íntima que eles tinham, admitindo que talvez tivesse inventado tudo: "Acho que nunca cheguei a sentir prazer . . . Não posso dizer nem mesmo se o Dilo era bom de cama" (118). Apesar de todos seus argumentos, ela ainda não é capaz de desistir do seu caminho de suicídio. Porém, há uma voz dentro da cabeça dela que clama por ela se manter viva, para se dar uma segunda chance. Respondendo à isto, ela

volta na memória à cena da divinização inicial do Dilo para dismantelar de uma vez por todas o deus que ela tinha criado. Desta vez ela o imagina como um tipo ordinario, sem o brilho dourado: "Apenas um entre tantos, um rosto à mais perdido no meio de outros rostos comuns Não tem alma de poeta nem pinta de herói" (134). Esta solução não é de todo satisfatoria, porém. A sua familia, afinal de contas, é uma consequência da visão cinematográfica que ela tem do Diló, e ela não pode, de jeito nenhum, se imaginar sem eles.

Assim, mesmo enquanto ela logra desmistificar a imagem que tem do Diló, ela se encontra incapaz de mudar de rumo. Pensando como suas amigas se sentiriam abençoadas se se encontrassem de repente livres dos seus matrimonios infelizes, ela até se da conta do absurdo que é o seu projeto de suicídio. (98) Dificilmente um motivo para inveja, este pacto que fêz com o Diló é um "juramento nefasto e completamente imbecil" (98). Mas ainda se sentindo como uma sombra do Dilo, não pode existir sem ele, não pode se ver livre do roteiro romântico/androcêntrico. Visto que chega à conclusão de que na verdade nunca teve vida própria, ela se sente vazia, inútil, gastada; assim, tem que cumprir com sua promessa de suicidar-se. Abandonou sua personalidade ao matrimônio, e agora que o marido já não está com ela--para ela servi-lo, adorá-lo, e viver sua vida por ele, ela tem que abandonar até a vida--um sacrifício monstruoso, admite, mas que merece homenagem e admiração porque ela será "a única criatura cem por cento correta, que morreu por amor e lealdade" (128).

Como sabemos, porém, Joana continua com esse argumento vivo por tanto tempo, que esta distinção duvidosa é negada. E quando ela finalmente estende a mão para a faca na graveta da cozinha, um insistente "Não morra" ainda batendo na cabeça, ordenando sua rebelião contra o pacto de suicídio, a campanha toca, possibilitando que ela procure a vida em vez da morte, assim escapando do roteiro que a tem mantido presa por tanto tempo:

E fica um Não morra e não há som mais desagradavel que este Não morra que continue repetindo cego e surdo aos meus interesses, lutando para me desviar de meu destino, visando corromper um pacto sagrado, aniquilar meu juramento de amor, e fica essa droga de Não morra na minha cabeça e essa sirene que não para de tocar e eu já disse que você pode parar de tocar que eu já estou indo, Lizza. (153)

TÍTULO DO TRABALHO: LIZ LOCHHEAD: REESCREVENDO
PAPÉIS FEMININOS EM FORMA DE POESIA

NOME DA AUTORA: IZABEL BRANDÃO (UFAL)¹

Liz Lochhead, uma escocesa de Motherwell, é uma das grandes "performance poets" britânicas da atualidade. Um ponto chave de seu trabalho, além da musicalidade que lhe é peculiar, é o fato de ela reescrever antigas histórias e contos-de-fadas dando-lhes uma nova roupagem em forma de poesia, a partir da ótica da mulher contemporânea. Mas Lochhead não gosta de rótulos e por isso não se considera uma 'poeta feminista', como acreditam muitos que conhecem a sua obra. Numa entrevista publicada no livro *Sleeping with Monsters* (1990), ela afirma que "estou interessada em explorar assuntos sem repartir culpas. Estou interessada, por exemplo em masoquismo feminino. Acredito que esse seja um assunto feminista mas é também um assunto humano."² A francesa Hélène Cixous também acredita nesse raciocínio, pois, felizmente, não é o sexo empírico do/a autor/a que vai determinar o seu 'feminismo' e/ou o seu 'machismo'.³

Se há uma necessidade de definir Liz Lochhead, ela mesma o faz quando diz que "não me importaria em ser chamada de poeta feminina pois penso que meu trabalho seja uma busca do feminino" (p.11). Essa busca é o que a leva a empreender uma batalha agradável e bem humorada em sua poesia. O segredo da busca está na releitura, às vezes um tanto quanto cínica, de velhas histórias e contos-de-fadas: "comecei a recontar histórias conhecidas por um outro ângulo. Não queria que as mulheres fossem o objeto das histórias e sim o sujeito. Há, portanto, uma ironia aí. Desde então fiquei fascinada por histórias conhecidas, mitos e lendas" (pp.9-10).

Para Lochhead, escrever poesia não é uma questão de nacionalidade, referindo-se criticamente ao ser "escocesa", ou "inglesa", ou "britânica". É a mesma história do rótulo de "feminista". Um poema tem a força de um recado que a poeta dá a si própria. Espera-se, diz ela, que esse recado faça sentido para outras pessoas também.

Os temas preferidos pela poeta passam inevitavelmente pelo lado obscuro do ser humano do sexo feminino, pelo seu masoquismo, pela repressão linguística, sexual, entre outras que a mulher se vê obrigada a conviver. Diz ela: "Penso sempre numa linha de Adrienne Rich: 'Uma mulher que pensa dorme com monstros'" (p.14). Os "monstros" que dormem com a poeta levam-na a tentar (e conseguir) desconstruir a velha e gasta imagem da donzela oprimida. Em suas próprias palavras: "Under the light of the/anglepoise I am/(beauty and the beast)/at my business of putting new twists/to old stories".⁴

O objetivo deste trabalho é olhar a poesia de Liz Lochhead, principalmente em "The Grim Sisters"⁵, e verificar a construção de uma nova persona poética feminina. A base teórica é a psicologia arquetípica junguiana revisada que servirá para mostrar como a mulher lochhediana constrói uma nova personalidade cuja maior característica ultrapassa a agressão e difere, por exemplo, da nova versão dada às personagens femininas dos contos-de-fada reescritos por Rod Dahl.⁶ Na versão desse autor, a tradicional "vítima" do sexo feminino veste-se literalmente com a pele do lobo, assumindo assim o papel de agressora e devoradora. O papel feminino, apesar de reescrito, não difere no todo da imagem tradicional da mulher devoradora, a eterna Cibele, uma Magna Mater que acaba com seus parceiros. Lochhead, ao contrário, recria suas personagens de forma que a sua força esteja na irônica apreensão de mundo que as leva a se defenderem, às vezes, com as mesmas armas que durante séculos as oprimiram. Mas, ao

usar essas armas, elas dominam a situação a partir de intenso auto-controle e do humor ferino com que enfrentam as situações que vivenciam. Isto certamente derruba a ética de fragilidade que imbeciliza as personagens femininas dos contos-de-fadas tradicionais, como por exemplo, "Rapunzel", "A Bela e a Fera", entre outros retrabalhados por Liz Lochhead.

"Quanto mais tentamos suprimir nossos pedaços obscuros, quanto mais eles afloram" (p.14), diz a poeta, ao comentar sua preferência por temas negligenciados. Na psicologia junguiana, esses "pedaços obscuros" nada mais são do que aqueles elementos negativos -- porque desconhecidos do indivíduo -- que têm uma relação direta com a sombra, uma das muitas personagens que compõem a psique humana. Tais elementos são naturalmente reprimidos e supressos através, por exemplo, da educação imposta pela religião cristã.7

A poesia de Lochhead busca um novo feminino, diferente daquele cuja imagem nos foi imposta, ao longo dos milênios, por uma sociedade voltada para a defesa e manutenção de valores essencialmente masculinos. Lochhead desconstrói modelos antigos que foram impostos às mulheres a fim de encontrar uma nova persona feminina. Persona aqui entendida tanto do ponto de vista da identidade poética de Lochhead quanto da máscara social que o indivíduo vê-se obrigado a usar no convívio em sociedade.

Em *Dreaming Frankenstein*, a poeta trata de derrubar velhos tabus para, a partir daí, reconstruir tanto a imagem feminina quanto a masculina. É como se o novo eu fosse um ser de laboratório, um Frankenstein, que deve, como uma cobra, descamar-se, descascar-se e, do velho, surgir o novo. A metáfora é importante por revelar a preocupação da poeta em não inutilizar de todo a experiência do velho, aproveitando o que esta tem de bom, de positivo. As soluções lochheadianas não são

soluções miraculosas nem mirabolantes. São soluções humanas, portanto sujeitas a erros e reformulações.

O recontar das estórias em "The Grim Sisters" começa por uma sequência de poemas familiares: "The Father", "The Mother" e "The Grim Sisters". No primeiro, Lochhead retoma o conto "A Bela Adormecida". Para a poeta, tudo aconteceu porque o pai foi incapaz de revelar à filha os perigos que a roca de fiar oferecia. A omissão paterna mostra que as meninas nunca devem ter acesso ao conhecimento, pois esse é propriedade masculina. Esse tipo de raciocínio faz parte da perpetuação da imagem do feminino como ignorante e ingênua ao mesmo tempo em que indica a do masculino como sendo proprietária do conhecimento. Esta distorção gera a incompreensão, o medo e a fragilidade do sexo feminino.⁹ No caso do poema, a falha paterna se cristaliza porque o pai apenas banuiu a roca de fiar, simplesmente adiando o problema através de uma ordem autoritária. Com isso, ele manteve a propriedade do conhecimento sobre os perigos do instrumento. Ao invés disso, ensina Lochhead, "(... the sensible thing would have been/ to familiarise her from the cradle/ and explain their power to hurt her.)" (p.71).

Quando a princesa reescrita cresce, acorda do longo sono e encontra seu príncipe, a quem carrega pela manga da camisa, ela o apresenta ao pai como uma figura "fora de moda", com pelo menos cem anos de atraso. O humor lochheadiano é impagável: "'Come and meet my daddy, the king,/ he's absolutely a hundred years behind the times/ but such a dear.'" (ibid.) Aqui, nessa releitura, a importância paterna serve de chacota: o pai passa a ser alguém que não soube usar sua tão decantada autoridade e muito menos seu sábio domínio do conhecimento. A filha reescrita aprendeu a se defender irônica e modernamente.

Lochhead, na sua busca de redefinir papéis femininos, não perdoa sequer as mães, pois a educação familiar é passada e perpetuada através dos seus ensinamentos. Na visão da poeta, nem sempre elas correspondem ao modelo de abnegação, sacrifício e desprendimento veiculado pela imagem tradicional. Muitas das mães lochheadianas são apenas seres humanos mais preocupados consigo mesmos do que com o bem-estar das filhas ou da família. A mãe lochheadiana é fútil, possessiva, egoísta e impositiva. Este certamente não é um papel tradicionalmente adequado às mães. "The Mother" é versão de Lochhead para "Branca de Neve". Ela surpreende pela ironia com que fala sobre o papel das mães. O modelo tradicional é rejeitado e, em seu lugar, aparece uma figura materna cuja ambivalência configura-se não no seu lado madrasta, mas no fato de ela sempre fugir às expectativas da filha-eterna-vítima-do-destino. A ausência, o descaso, o desamor, o ciúme e a competição (sem esquecer, naturalmente, a maldade e o sadismo materno) são as marcas mais importantes da mãe-dupla. Ela "is always two faced" (ibid.). Sua parte melhor -- a que deseja ardorosamente o nascimento da princesinha -- não dura para sempre e ela, ao invés de sobreviver para mostrar o "caminho do bem", "[is] always dying early" (p.72), e o que é pior: sua morte precoce passa a parecer com algo deliberado. A mãe quer e busca o abandono da filha propositadamente. É aqui que o lado "bom" das mães cede espaço para

the Worst Mother, the one who married your father
she doesn't like you, she
prefers all your sisters, she
loves her sons. (ibid.)

A mãe-bruxa-madrasta é terrivelmente ciumenta e competitiva. "She's jealous of mirrors" (ibid.). O velho e o novo entram em confronto direto. Assim, a solução poética (e cínica) de Lochhead é sugerir algo impensável no contexto do sentimento maternal inato:

"Don't trust her an inch" (ibid.) Pedir às filhas que abandonem o laço materno por ele não ser nem um pouco confiável é algo que beira o profano, o diabólico.

Em "The Grim Sisters", poema que dá título à série, Lochhead também ironiza os famosos Irmãos Grimm, não apenas por apropriar-se do seu sobrenome, mas também pela força do adjetivo "grim" que em inglês quer dizer "azedo". "As irmãs azedas" dão um salto no tempo para o final da década de 50 e aí afinam o papel de fada-madrinha na pessoa das vizinhas. Elas penteiam a mocinha, ensinam-lhe passos para dançar bem juntinho, entre outras artimanhas que mais parecem torturas. Tudo é válido no jogo da conquista. Mas, a "mocinha", contrariamente ao papel que deve representar do "poço de ingenuidade", tem consciência de que quem quer ficar "bela" tem que sofrer: "I expected that to be lovely/ would be worth the hurt" (p.73) e mesmo com a aceitação do sofrimento, a "nova mulher" consegue entender as dificuldades (e perversidades) das imposições sociais às mulheres daquela época. Ser mulher era "... quite a sticky thing/ and that was what these grim sisters came to mean" (ibid.) A mudança de comportamento passa além das mudanças físicas da imagem construída (e perpetuada) da mulher ao longo dos tempos. Diz a poeta pensativamente: "Wasp waist and cone breast, I see them yet/ I hope, I hope/ there's been a change of more than silhouette" (p.74). A crítica à modernidade que ainda incentiva o modelo soa como um dardo atravessado na garganta.

A versão de Liz Lochhead para "Rapunzel" não foge à regra do bom humor por parte da princesa que tem consciência dos "porques" de estar presa na torre e até já se conforma com o retiro forçado:

& just when our maiden had got
good and used to her isolation,
stopped daily expecting to be rescued,

had come to almost love her tower, (p.78)

quando é bruscamente interrompida por seu "salvador". Mas, a imagem do príncipe que deveria simbolizar a perfeição, a completude e a força do sexo masculino, é massacrada e ironizada pela princesa. Depois de anos a fio reclusa, a princesa passou a se conhecer melhor e a questionar todas as coisas que não entende ou que não preenchem seus pré-requisitos. O príncipe que chega, vem "with absolutely/ all the wrong answers" (ibid.) e, o que é pior, é incapaz de algo criativo e com tom de novidade. A princesa boceja de tanta monotonia e obviedade: o príncipe tem uma tendência a "... to talk in strung-together cliché./ "Just hang on and we'll get you out of there"/ he hollered like a fireman in some soap opera" (ibid.). A princesa, entre um bocejo de tédio e outro, lembra a razão da sua reclusão, afinal seu destino tem que ser cumprido, como reza a cartilha dos contos-de-fadas: "she confided her plight (the old/ hag inside etc. & how trapped she was)" (ibid). A imagem da donzela virginal, ingênua e tolinha comumente veiculada, que não pode revelar nenhuma sensualidade, deixa de existir. A nova mulher que informa ao príncipe suas razões de estar presa, também nos avisa que tem sentimentos e que, pasmem, deseja o príncipe sexualmente. O tom é de fofoca: "Well, it was corny but/ he did look sort of gorgeous/ axe and all" (ibid.).

Se, por um lado a princesa mudou, por outro, o príncipe mantém sua postura masculina patriarcal, machista e não quer saber de mais nada, a não ser de se apropriar da torre e, conseqüentemente, da princesa. Para tal, ele insinua-se sexualmente através de presentes como "sex manuals", e babydolls de seda para a princesa. Enquanto isso, o resgate vai sendo adiado. A princesa cobra uma atitude e, por resposta, o príncipe volta à artimanha do cliché que engana mas não resolve o problema. Ele age como um político cuja lábia

é doce mas ineficaz: " 'I'll do everything in my power', he intoned, 'but/ the impossible (she groaned) might/ take a little longer'. he grinned." (p.79). A princesa, naturalmente, perde a paciência.

A solução dada por Lochhead é mostrar o teor de falsidade das promessas masculinas nunca cumpridas e, antes que a mulher envelheça, a poeta dá-lhe uma nova resposta exasperada: ao grito falso de "I love you" do príncipe enganador, Rapunzel se parte em duas. O final do poema parece pessimista mas não é. O fato da princesa se partir em duas implica na sua não aceitação de mais nenhuma resposta enganosa por parte de ninguém. Nem mesmo de quem detém o poder, ou seja, o masculino. A nova mulher já não consegue ouvir calada as promessas adocicadas dos homens. Ela, como afirma Lochhead em "How Have I Been", já se ajustou aos escassos beijos de despedida, sempre temporários, porque

my breasts (once bitten)
shy away from contact
I keep a curb
on mind and body -
Love? I'm no longer
exposing myself. (p.126)

Esta é a versão poética inglesa do nosso famoso "gato escaldado de água quente ...". A Rapunzel de Lochhead tem as marcas da mulher ferida que está aos poucos aprendendo a se defender.

Assim também é o caso d'"A Bela e a Fera" que, rescrita pela poeta, revela não só a duplicidade do ser humano, a ambivalência natural de todas as pessoas, mas também que não há integração dos dois lados, dos polos positivo e negativo da psique humana. Ela mostra a possibilidade de convivência do lado "ruim", que sempre foi supresso, o lado "Fera", o lado "podre", que todos têm a tendência de esconder, com o lado "bom". É a Bela virando Fera, defendendo-se com as mesmas armas que a feriram ao longo dos milênios. Lochhead ensina:

(Little One Eye for little Three-Eyes, the
Bearded lady)
Yes, sweet Beauty, you'll
match him
horror for horror. (p.80)

A "Lei de Talião" é exercitada a contento em "After Leaving the Castle" que conta a trajetória da princesa que consegue fugir do seu castelo-prisão. Só que a princesa reescrita já era casada com o príncipe e foge do castelo por estar totalmente insatisfeita com todas as "respostas erradas", "clichés" e tudo mais do nosso príncipe bobão. A princesa agora assume um novo papel: ela vira uma "Lady", identidade menos problemática para uma adúltera. O poema tem cinco momentos interessantíssimos. No primeiro, ela sente medo e insônia pois o marido-príncipe pode vir buscá-la dos braços do amante. No segundo, já mais relaxada, ela esquece o marido e trata de aproveitar a novidade do amante; no terceiro, ela descobre que o amante não é lá grande coisa e passa a desejar que o marido venha buscá-la. O quarto momento, decisivo no affair extra-conjugal, revela a monotonia da nova vida e, se antes insone, ela agora dorme, virando-se contra o amante que ronca e cheira a alho. O último momento fotografa a nova mulher que, se descontente, já não se resigna e busca, ela própria, modificar o seu destino. A ex-princesa adúltera agora quer mais novidades sensuais: "When they passed him on the road/ on the fifth day/ she began to make eyes at the merchant." (p.81).

Os homens mostram-se incapazes de solucionar os questionamentos femininos: primeiro o marido-príncipe que não a "salvou" de fato nem com o resgate da torre nem com o casamento, normalmente a solução miraculosa para todos os problemas femininos através dos tempos. Depois o primeiro amante, escolhido sem muito critério e que nem como amante satisfaz à nova mulher. A opção lochheadiana é apresentar a possibilidade de uma nova tentativa. Se não der certo, tenta-se novamente.

O último poema escolhido para esta análise chama-se "Poem for My Sister" onde Lochhead mostra que, para além da ironia, sarcasmo e cinismo da nova mulher, existe uma necessidade de reformular os valores adquiridos e retransmiti-los não apenas às filhas, mas antes às irmãs, no sentido das mulheres/companheiras/amigas/irmãs de sangue, de luta, de vida que precisam reaprender a ser mulher, integrando as várias facetas que fazem parte da psique humana. A solidariedade passa pela educação do novo, do jovem, para que as amarguras da experiência anterior não apenas sirvam para que as irmãs se "azedem" e usem as mesmas armas que as feriram durante milênios, sem resolver propriamente suas vidas de maneira satisfatória. Diz Lochhead:

I try to warn my little sister
about unsuitable shoes,
point out at my own distorted feet, the calouses
old patches of hard skin.
I should not like to see her
in my shoes.
I wish she would stay
sure footed,

sensibly shod (pp.98-99).

A nova persona feminina, ainda em formação, já ultrapassou seu lado Frankenstein. Passa agora pelo processo de perda da pele velha e pela re/des/construção do novo eu. Esse novo feminino deve tirar proveito do velho. Essa é a nova versão mostrada pela poeta escocesa Liz Lochhead.

NOTAS

¹ Professora Adjunto de literatura inglesa e teoria da literatura do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Mestrado em Letras da UFAL.

² Sommerville-Arjat, Gillean & Wilson, Rebecca E. eds. *Sleeping with Monsters - conversations with Scottish and Irish women poets* (Edinburgh: Polygon: 1990), p.12. As traduções feitas neste trabalho são de minha inteira responsabilidade. A partir daqui a paginação será indicada no próprio texto.

³ Cf. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, de Toril Moi (London & New York: Routledge, 1990).

⁴ "In the Cutting Room" in *Dreaming Frankenstein & Collected Poems* (Worcester: Polygon Books, 1989), p. 35. Os textos poéticos serão mantidos no original.

⁵ Cf. *ibid.*

⁶ Cf. "Little Red Hiding Hood" e "The Three Little Pigs" in *Revolting Rhymes* (London: Puffin Books, 1984) de Road Dahl.

⁷ Cf. Demaris Wehr em *Jung and Feminism* (London: Routledge, 1988).

⁸ Cf. *ibid.*; cf. também *The Wounded Woman - Healing the Father-Daughter Relationship* de Linda S. Leonard (Boston and London: Shambhala, 1985). Este livro foi traduzido para o português sob o título de *A Mulher Ferida - em busca de um relacionamento responsável entre homens e mulheres* (São Paulo: Saraiva, 1991).

REVISITANDO A CIDADE DO/NO FEMININO. A TRAVESSIA DE SIGNOS EM ROMANCES DE (RE)APRENDIZAGEM DAS PAISAGENS AFETIVAS NO UNIVERSO DE ANNE HÉBERT.

Maria Bernadette Porto (UFF/CNPq)

(...) Quem sabe,
Esta cidade me significa.
(Paulo Leminski)¹

Vocês podem tirar a criança do país,
mas não podem tirar o país da criança.
(James Baldwin)²

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.
(Italo Calvino)³

Nas palavras do escritor norte-americano, reconhece-se, no caso de vítimas do exílio e da diáspora, a impossibilidade de se realizar o luto de seu país, de sua língua e de sua cultura. Concebido como travessia por Julia Kristeva,⁴ o processo do luto supõe a passagem pelos sentimentos de dor, amor e perda, antes de se atingir um estado de memória serena no qual se pode evocar, sem traumas e maiores sofrimentos, o objeto amado e perdido.

Marcados pela experiência de uma ferida secreta sempre renovada, os personagens centrais dos romances Le premier jardin⁵ e L'enfant chargé de songes⁶ de Anne Hébert vivenciam nos seus contatos com a cidade a revisitação dos territórios privilegiados de sua memória, lugares interditos onde se gravam seus desejos e seus medos. Enquanto texto, a cidade lhes permite reler a sua própria história pessoal que se prende ao espaço do coletivo. Para tanto, seu "olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas",⁷ o que os faz reaprender as pistas que levam ao caminho do ser. Deste modo, Flora e Julien

confirmam as palavras de Michel de Certeau: "O lugar, como um ponto de partida, torna possível o itinerário da busca".⁸ Busca enquanto possibilidade de abertura para fora e - sobretudo - para as ruas da cidade interior. Assim concebida, a atividade do olhar "é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si".⁹

Como pensa Marilena Chauí, "quem olha, olha de algum lugar",¹⁰ o que nos leva a definir o ponto de vista que preside as relações dos personagens com o meio onde circulam, na reorganização de signos instauradores de sua diferença. Antes de tudo, cabe remeter os dois romances em questão ao contexto da literatura quebequense contemporânea. Aberta à pluralidade de vozes da alteridade, hoje, a escritura migrante de autores do Quebec constitui-se como travessia de signos, línguas e culturas, enfatizando a temática do estrangeiro.¹¹ Atenta, em particular, ao estrangeiro que habita em nós, nos dois textos citados, Anne Hébert dá realce à vivência da viagem: retorno ao país natal ou convite à extraterritorialidade.

Deixar falar o Outro - o estrangeiro do interior - conduz, na poética hebertiana, ao lugar da Outra, à inquietante e fascinante estranheza do feminino. Para Benjamin, todas as ruas são íngremes, levando

para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular. Contudo este permanece sempre o tempo de uma infância.

Neste sentido, a volta da atriz Flora Fontanges a Quebec, depois de um longo e necessário desvio na geografia alheia (seu exílio na França), resgata seus vínculos com a mãe mítica e com o feminino gravado, de forma anônima, nas pedras da cidade. Ao lado de um jovem estudante de História, Flora reconstitui, pelo poder de fabula-

ção e do simulacro construtivo, as pequenas histórias do cotidiano de mulheres simples que participaram da infância da comunidade francófona na América. Adotando o gesto de retirá-las do fundo do poço do esquecimento, ela as nomeia, uma por uma, como contas de um rosário, num ritual de sacralização de seres esquecidos pela História.

Mirante de importância inegável no universo hebertiano, o feminino não só orienta o olhar de Flora na redescoberta dos espaços distantes de sua infância (o primeiro jardim revisitado), como também na escolha de peças a serem representadas. Seu percurso existencial resume-se, então, à travessia da "cidade" do feminino, sua atividade deambulatória desenhando-se nas vielas, desvios e becos sem saída conhecidos de perto pelas mulheres.

Ao atravessar as ruas de Quebec, Flora parece atualizar um verso de Caetano Veloso: "Essa cidade me atravessa".¹³ Porém, ao contrário da Macabêa revista por Caetano, em sua música, Flora não chega ao nome da cidade. Espaço onde se delineiam seus desejos e seus medos - para retomarmos Calvino - a cidade natal da atriz não é nomeada no romance. Valendo-se do não-dito e da sugestão, o texto opera a partir da dicotomia ocultação/revelação (presente, aliás, em outros níveis da narrativa). Escamoteado desde a abertura do primeiro capítulo, o "temido" nome da cidade pode ser decifrado por nós, leitores, a partir das pistas geográficas oferecidas em vários momentos do livro.

Aos olhos de Flora, chegar ao nome da cidade e ao seu próprio nome de origem - camuflado sob as máscaras de identidades fictícias - seria muito arriscado. Deste modo, insiste em guardar a estranheza ao passar por sítios já conhecidos, como se isto a preservasse de perigos.

Enquanto espaço textual privilegiado, a cidade esconde e revela um saber. Evocando, mais uma vez Italo Calvino, diríamos que

De uma cidade não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.¹⁴

Conhecendo, mas fingindo desconhecer as respostas aos seus questionamentos, Flora tenta fazer calar, nos recantos mais profundos de seu ser, as perguntas referentes à sua identidade, incrustada nos caminhos e descaminhos de sua terra natal. Identidade de mulher quebequense: minoritária - ou melhor, tornada minoritária - no interior da minoria francófona no Canadá anglófono. É a reduplicação de uma situação intra-muros que Flora levanta os véus do interdito e do inconsciente e ousa olhar. Olhar no feminino que ensaia o exercício de quem descobre a si mesma e ao seu meio pela primeira vez. Revelação epifânica que nos remete ao texto "Poésie solitude rompu" da autora, lido aqui a partir da ótica feminina:

Nosso país está na idade dos primeiros dias do mundo. A vida aqui é para se descobrir e para se nomear; este rosto obscuro que temos, este coração silencioso que é o nosso, todas estas paisagens anteriores ao homem, que esperam ser habitadas e possuídas por nós, e esta palavra confusa que se esboça na noite, tudo isto chama o dia e a luz.¹⁵

Habitar e possuir como algo novo um nome, um país, uma pele e um olhar de mulher, eis, em resumo, o desejo maior de Flora em sua caminhada pela cidade das lembranças. Lembranças que chamam o dia e a luz, a clarificação a que se chega após incursões pelas trevas do esquecimento e do recalque. Mas para vestir as roupagens da autenticidade, Flora deve despir-se das inúmeras máscaras que abafaram, ao longo de sua trajetória de atriz, a voz de sua língua. Língua materna de que se distanciou para assumir outros discursos, outros papéis, outros sotaques. Assim como Flora, a cidade de Quebec - escondida sob

a máscara da cidade cartão-postal dos turistas - se despoja de suas outras peles, "de todas as suas vidas (...) assim como se descolam camadas de papel de parede" (p. 75).

Desta forma, a mulher Flora e a cidade Quebec se confundem: percorrê-las supõe a travessia de "suas perspectivas enganosas" - para lembrarmos a epígrafe de Calvino. Longe de apontarmos a relação estabelecida e depreciada pelo senso comum entre a mulher e o engano, reivindicamos a associação entre o feminino e a ambigüidade. Mulher e cidade são vistas, portanto, como lugares das incertezas e dos múltiplos cruzamentos de possibilidades. "A estratégia da sedução é a do engano" - afirma Baudrillard.¹⁶ Engano associado ao fim das certezas, ao desvio de caminhos pré-estabelecidos como vias de mão única.

É também de travessia que trata o último romance de Anne Hébert L'enfant chargé de songes. Impossibilitado de ultrapassar o luto relativo à morte de sua mãe, Julien efetua outra travessia: a do oceano Atlântico, ponte entre a sua terra natal (Quebec) e a França. Num jogo de palavras significativo em francês, reconhecemos aí os vínculos entre a mãe ("mère") e o mar ("mer"): não podendo atravessar as brumas da imagem fantasmática materna, o personagem atravessa o mar, na busca de um corte do cordão umbilical.

Assim como ocorre em Le premier jardin, no romance L'enfant chargé de songes o desvio na França conduz os personagens ao retorno à pátria. Se o percurso de Flora em territórios do Outro é muito mais longo que o de Julien, o resultado do distanciamento de suas origens é o mesmo: após o contato com o espaço estrangeiro, o importante é reterritorializar-se, acreditar ou "fingir acreditar na volta possível ao país perdido" (PJ p. 174). Neste sentido, Flora e Julien viajam para (re)conhecer a sua geografia, para reapropriarem-se das

paisagens afetivas configuradoras de sua identidade. Enquanto órfãos, na sua condição de estrangeiros,¹⁷ seriam marcados pelo sonho de se auto-engendrarem, o que lhes seria possível, talvez, a partir de seus papéis de mãe e de pai, respectivamente. Tal gesto representaria a tentativa de restaurarem a fissura do exílio. Exílio vivenciado desde sempre, antes mesmo de seu afastamento de seu país natal. Exílio sugestivo ainda da expulsão de um paraíso distante, perdido no primeiro jardim da infância.

Na sua trajetória existencial, Julien viu-se sempre cercado de mulheres: ao lado da insignificância paterna, descobre, desde cedo, o excesso de signos femininos, representados sobretudo pela figura da mãe fálica (Pauline) e por Lydie, primeiras e únicas paixões de sua vida. Signos que o atravessam além das fronteiras da morte, do espaço e do tempo.

Como François Perrault ("Le torrent"),¹⁸ Julien parece ter sido condenado a ser um adulto eternamente preso a um passado (a sua infância), "jardim suspenso" de onde sua mãe, como Agnès Joncas ("Le temps sauvage")¹⁹ exclui a presença de estranhos vindos de fora. E é deste mundo de fora, sedutor e suspeito que irrompe Lydie, ladra de cavalos e de crianças (aos olhos de Pauline). Encarnação da inquietante estranheza²⁰ do feminino, Lydie é vista por Pauline como uma concorrente perigosa capaz de lhe arrebatá-lo o filho Julien e a filha Hélène (que morre, ao tentar atravessar águas revoltas do rio, por estímulo de Lydie). Por isto mesmo, como se adivinhasse o desfecho trágico da amizade entre Lydie e seus filhos, ao saber de seu primeiro encontro, Pauline

se apropriava de cada uma das palavras pronunciadas por seus filhos para reduzi-las ao silêncio, guardá-las no seu útero como se nunca tivessem existido, nem a estrangeira vinda a Duchesnay para mudar a vida que era entretanto boa e sem história. (p. 45).

É, pois, em torno da estrangeira - sinal de alteridade e alteração²¹ - que se refaria a vida de Julien, reconstruída enquanto ruptura, desordem, transgressão à lei materna e abertura para o novo. Do mesmo modo, a cidade estrangeira seria concebida como possibilidade de transformação. Ora, para conhecer de perto o que a cidade lhe oferece, o viajante precisa sair dos trilhos seguros e previsíveis da permanência, estar disponível para outros caminhos, apesar de riscos e perigos surgidos nas esquinas das surpresas. Graças à cidade interior das lembranças acumuladas ao longo da vida, sabemos que para nos dispormos a escrever outras histórias afetivas, precisamos ultrapassar o luto de perda(s) anterior(es). Para Julien, increver outras histórias nas linhas do espaço parisiense não constitui tarefa fácil. Chegando sem chegar - para lembrarmos Caetano²² - deseja ainda encontrar um país que só existe nos seus sonhos ou nas suas expectativas, criadas a partir de textos literários.

Ao vislumbrar uma mulher enigmática no concerto em Paris, tenta, no seu presente, colocar os pés nas suas próprias pegadas do passado. Vítima da inquietante beleza e estranheza do feminino, Julien estabelece a identificação entre a parisiense Camille Jouve e a quebequense Lydie Bruneau. Em suma, tenta apropriar-se da cidade estrangeira a partir da conquista do feminino. Feminino visto como sedução sempre renovada pelo seu caráter de evanescência e de volta, e pelo que contém de promessa não realizada e sempre reafirmada. No seu roteiro de desvio e retorno, empreender a procura de Camille corresponde à busca obsessiva de Lydie, o andarilho assumindo o papel do detetive (para lembrarmos Benjamin)²³ que escavaria os esconderijos urbanos e os porões da memória, na tentativa impossível de recuperar o primeiro objeto perdido (o seio materno?).

Lugar da caçada, Paris - já assim caracterizada em Héloise,²⁴ sob a forma da descida aos infernos dos subterrâneos do metrô - é um convite para o jogo de esconde-esconde. Enquanto caçador de si mesmo, Julien percorre túneis, subterrâneos da memória onde estão enterradas suas mortas: Hélène, Lydie, Pauline. Pela sua intimidade com a morte, Julien evoca o "desdichado" de Nerval, sendo visto por Lydie como "le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé". (p. 84).

Antes de ser um caminhante que percorre as ruas da cidade real, Julien é um andarilho conhecedor das cidades da literatura, um caçador de palavras. Assumindo os passos de Baudelaire, ainda no Canadá, descobre pela primeira vez o spleen de Paris. "Dom Quixote infantil, nutrido por leituras e por músicas", acumula "provisão de maravilhas num quarto fechado" a serem levadas para a Europa. (p. 136). Mais tarde, na Paris real, além de orientado pelas pistas do poeta, Julien segue, sobretudo, o olhar materno. Olhar que, para além da morte, tenta impedi-lo de se desviar dos estreitos limites do cordão umbilical.

Somente a partir da descoberta da gravidez de sua namorada quebequense, através de uma carta, Julien se abre para a apropriação de Paris, distanciando-se da perspectiva materna. Ao assumir, ou tentar assumir o lugar de pai, Julien parece renunciar ao papel de filho,

percorrendo a cidade com um passo incansável, tendo deixado os quartos fechados e o salto de sapato de sua mãe que o esmagava. O diálogo está instalado entre a cidade e ele. (p. 153).

Neste diálogo, "tem a impressão de avançar numa cidade muito dele, visível e palpável de todos os lados à sua volta". (p. 154). Quanto a Camille, nova face de Héloise, caçadora por excelên-

cia, continuará a avançar à espera e à espreita de sua próxima vítima, companheira de seres evanescentes como ela. No seu jogo de sedução enquanto revelação e ocultação - próprio também da atriz Flora Fontanges - Camille deixa no ar uma promessa: a do eterno retorno do feminino. Recalcado, marginalizado, cidade subterrânea sempre capaz de emergir das sombras e do anonimato, ainda que sua existência se realize apenas na fulgurância do instante. Por sua vez, do outro lado do Atlântico, outra mulher-cidade aguarda Julien com a sugestão da utopia possível a se realizar na América:

Aline é essa terra obscura no horizonte que estremece com seu fruto. Aline é essa fonte e esse começo. Julien tem encontro marcado com ela. O sonho está de novo diante dele. (p. 159).

Sugestão de um possível enraizamento e florescimento, a cidade feminina em Aline é vista como duração e projeção para o futuro. Índice de virtualidades, de outras histórias e da própria vida, capaz de se refazer a cada dia, a mulher-cidade não deixa de ser, também aqui, sugestão de incerteza. Incerteza que a confirma como espaço da sedução, identificada - segundo Baudrillard - aquilo "que desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade".²⁵ Em busca de outras verdades inscritas sempre em outro lugar, em outra cidade que remete a outras cidades.

NOTAS

1. LEMINSKI, Paulo. "Curitiba". In: La vie en close. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 16.
2. APUD BÉBEL-GISLER, Dany. Léonora. L'histoire enfouie de la Guadeloupe. Paris: Seghers, 1985. p. 80.
3. CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 44.
4. KRISTEVA, Julia. "En deuil d'une langue". In: Deuils. Vivre, c'est perdre. Paris: Editions Autrement, 1992. p. 27.
5. HÉBERT, Anne. Le premier jardin. Paris: Seuil, 1988.
6. HÉBERT, Anne. L'enfant chargé de songes. Paris: Seuil, 1992.
7. CALVINO, Italo. op. cit. p. 18.
8. CERTEAU, Michel de. L'étranger ou l'union dans la différence. Paris: Desclée de Brower, 1991. p. 6.
9. CHAUI, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo". In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 33.
10. Ibidem, p. 35.
11. Cf. HAREL, Simon. "La parole orpheline de l'écrivain migrant". In: NEPVEU, Pierre & MARCOTTE, Gilles (org.). Montréal imaginaire. Montréal: Fides, 1992.
12. BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um crítico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 185.
13. VELOSO, Caetano. "O nome da cidade". In: CALCANHOTO, Adriana. Se-nhas. Sony Music Entertainment, 1992.
14. CALVINO, Italo. op. cit. p. 44.
15. HÉBERT, Anne. Poèmes. Paris: Seuil, 1960. p. 71.
16. BAUDRILLARD, Jean. Da sedução. Campinas: Papirus, 1991. p. 80.
17. Sobre as relações entre o estrangeiro e o órfão, cf. KRISTEVA, Julia. Étrangers à nous-mêmes. Paris: Fayard, 1988.
18. HÉBERT, Anne. Le torrent. Montréal: HMH, 1976.
19. HÉBERT, Anne. Le temps sauvage. Montréal: Hurtubise HMH, 1967.
20. FREUD, Sigmund. "L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)". In: Essais de psychanalyse appliquée. Paris: Gallimard, 1933.
21. HAREL, Simon. "L'étranger en personne". In: L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires. Montréal: XYZ Editeur, 1992. p. 23.
22. VELOSO, Caetano. op. cit.
23. BENJAMIN, Walter. op. cit. p. 38.
24. HÉBERT, Anne. Héloïse. Paris; Seuil: 1980.
25. BAUDRILLARD, Jean. op. cit. p. 61.

SUGESTÕES BIBLIOGRÁFICAS

- ALEOFF, Linda & POTTER, Elizabeth. *Feminist epistemology*. N.Y. Routledge, 1993.
- ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas: mulheres da colônia*. R.J. José Olympio, 1994.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e a Mulher*. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.
- BARRET, Michelle & PHILLIPS, Anne. *Destabilizing theory - Contemporary Feminist Debates*. Standford Univ. Press, 1992.
- BARTKY, Sandra Lee. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. NY: Routledge, 1990.
- BAT - Ami Bar On, ed. *Engendering Origins*. State Univ. New York Press, 1994.
- BAT - Ami Bar On, ed. *Modern engendering*. State Univ. New York Press, 1994.
- BOONE, Joseph A. & CADDEN, Michael (eds.). *Engendering men - the question of male feminist criticism*. N.Y., Routledge, 1992.
- BOONS, Marie Claire. *Mulheres/Homens. Ensaios Psicanalíticos sobre a diferença sexual*. Trad. Ana Lúcia Lutterbach. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1992.
- BOWLBY, Rachel. *Still crazy after all these years: women, writing & psychoanalysis*. New York-London, Routledge, 1992.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BRUN, Daniele. *Figurações do feminino*. São Paulo, Escuta, 1992.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the discursive limits of "sex"*. NY: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith & SCOTT, Jean W. *Feminists theorize the political*. New York-London, Routledge, 1992.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*, N.Y. Routledge, 1990.
- COSTA, Albertina de Oliveira e BLAY, Eva. *Gênero e Universidade (Anais)*. São Paulo: NEM/USP, 1992.
- COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- DELUMENAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- DONALDSON, Laura E. *Decolonizing Feminisms: Race, gender, and empire-building*. Chapel Hill: The Univ. of No. Carolina Press, 1992.

DUBY, Georges et alii. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Lisboa, Terramar, 1992.

DUBY, Georges e ARIES, Philippe. *História da Vida Privada*. Vários volumes. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

GREENE, Gayle & KAHN, Coppelia. *Changing subjects: the making of feminist literary criticism*. New York, routledge, 1993.

HENNESSY, Rosemary. *Materialist Feminism and the Politics of Discourse*. NY: Routledge, 1993.

IRIGARAY, Luce. *Je, tu, nous: toward a culture of difference*. New York, Routledge, 1993.

IRIGARAY, Luce. *Sexs and geneologies*. Columbia Univ. Press, 1993.

JACKSON, Stevi (ed.). *Women's studies: Essential Readings*. NY: New York University Press, 1993.

LAVINAS, Lena (Editora). *Revista Estudos Feministas*. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ, nº 0/92.

LAVINAS, Lena (Editora). *Revista Estudos Feministas*. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ, Vol.1, nº 1/92.

LLOYD, Genevieve. *The man of reason: male and female in western philosophy*. Univ. Minesota Press, 1984.

LOPES, Maria Antonia. *Mulheres, espaço e sociabilidade*. Lisboa, Livros, Horizonte, 1989.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. *Mulher ao pé da letra*. Editora UFMG, 1993.

MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor*. São Paulo, Cia das Letras, 1990.

MAUTNER, Ana Verônica (et alii). *Em busca do feminino*. Ensaios Psicanalíticos. São Paulo, Casa do Psicólogo, 1993.

NEAD, Lynda. *Female nude: art, obscenity and sexuality*. New York, Routledge, 1993.

NETTO, Conceição Conto, org. *Pele de gaya - o amor entre mulheres*. Numen Editora, 1993.

NICHOLSON, Linda T.(ed.). *Feminism/Postmodernism*. NY: Routledge, 1990.

PORTO, Maria Bernadete Veloso (org.). *Cadernos de Letras Mulher e Literatura*. Niterói: Instituto de Letras/UFF (no prelo)

RÊGO, Telma Maria Silva. *Sobre a possibilidade de uma leitura sarteana em Clarice Lispector*. São Luis, SIOGE, 1993.

RODOWICK, David. *The difficulty of difference*. N.Y., Routledge, 1993.

ROSSIAUD, Jacques. *A prostituição na Idade Média*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

ROWBOTHAM, Sheila. *Women in movement: feminism and social action*. New York, Routledge, 1992.

SHOWALTER, Elaine. *Sister's choice*. Oxford, Clarendon Press, 1991.

SHOWALTER, Elaine. *The new feminist criticism. Essays on Women, Literature theory*. New York, Pantheon Books, 1985.

SILVERMAN, Kaja. *Male subjectivity at the margins*. N.Y., Routledge, 1992.

SILVERMAN, Kaja. *The subject of semiotics*. N.Y. Oxford Univ. Press, 1987.

STANTON, Donna C., ed. *Discourses of sexuality from Aristotle to Aids*. Univ. Michigan Press, 1992.