

São ensaios instigantes e profundos sobre as limitações impostas à mulher, com destaque para a repressão à mulher escritora e poeta desses períodos. O livro está dividido em três partes, mas todos os ensaios podem ser lidos independentemente uns dos outros e, com certeza, agradarão ao leitor iniciante ou acadêmico interessado em aprofundar as questões mais atuais que envolvem o posicionamento da mulher na sociedade, as relações de poder e de gênero, e como muitas escritoras discutiram e construíram um contradiscurso que confronta os padrões estabelecidos pela sociedade moderna para a mulher.

Maria Schaun
da Academia de Letras de Ilhéus

ISBN 857455097-3



9 788574 550978

Ivia Alves

Interfaces

Ivia Alves



Interfaces

Ensaio crítico sobre escritoras

eil
lts
Editora da UESC

eil
lts
Editora da UESC

Interfaces é o título de uma coletânea de textos que discute a inserção da mulher na sociedade. Alguns dos ensaios discutem como na situação atual, apesar da produção de autoria feminina, discutir e denunciar a situação da mulher, outros ensaios mostram como a linguagem e as imagens engendram e contagiam as pessoas a agir conforme as regras pré-determinadas.

Esta internalização do papel e da condição da mulher se faz despercebidamente através das artes. Determinados ensaios mostram como a mulher escritora denuncia como sua voz e escrita foram perdendo espaço na Modernidade. Enfim, na última parte do livro, eu tem o título de Silenciadas, mas não esquecidas, A coletânea está dividida em três partes e todos os ensaios podem ser lidos inteiramente isolados dos outros. São ensaios instigantes tanto para um(a) leitor(a) iniciante quanto para um público acadêmico interessado em aprofundar as questões mais atuais.

Interfaces

Interfaces

Ivia Alves

Interfaces

Ensaio crítico sobre escritoras

Ilhéus-BA

2005



Editora da UESC

Direitos desta edição reservados à
EDITUS - EDITORA DA UESC
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45650-000 Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (73) 3680-5028 - Fax: (073) 3689-1126
http://www.uesc.br/editora e-mail: editus@uesc.br

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA
PAULO GANEM SOUTO - GOVERNADOR

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO
ANACI BISPO PAIM - SECRETÁRIA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ
JOAQUIM BASTOS - REITOR
LOURICE LESSA - VICE-REITORA

DIRETORA DA EDITUS
MARIA LUIZA NORA

PROJETO GRÁFICO
ADRIANO LEMOS

CAPA
VANIA MELINA / ADRIANO LEMOS

EQUIPE EDITUS

DIRETOR DE POLÍTICA EDITORAL: JORGE MORENO; REVISÃO: MARIA LUIZA NORA
E ALINE NASCIMENTO; SUPERVISÃO DE PRODUÇÃO: MARIA SCHAUN; COORD. DE
DIAGRAMAÇÃO: ADRIANO LEMOS; DESIGN GRÁFICO: ALENCAR JÚNIOR.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A474 Alves, Ivia.
Interfaces : ensaios críticos sobre escritoras / Ivia
Alves. - Ilhéus, Ba : Editus, 2005.
208p. : il.

Bibliografia: f. 205-208.

ISBN: 85-7455-097-3

1. Ensaio brasileiro. 2. Mulheres - Condições so-
ciais. 3. Mulheres e literatura. I. Título.

CDD 869.94

Ficha catalográfica: Silvana Reis Cerqueira - CRB5/1122

Agradecimentos

A meus iniciadores
que transformaram
o som da música em palavras;
Elisa Saldanha
Pedro Moacir Maia
Antônio Barros

Às que acreditaram em mim
Joselice Macedo
Joselita Castro Lima

A meus queridos e generosos Mestres
que me deram a chave da pesquisa
e as trilhas
das estrelas e das nuvens.
Heron de Alencar
José Aderaldo Castello
Antonio Dimas
e
Regina Zilberman

Agulhadas
A minha infância
de transformaram
o som da música em palavras
Eles saltaram
Frente à minha vida
Aberto para

as suas lembranças em mim
José e Marcelo
José e Marcelo

A minha infância e juventude
que me deu a chave da vida
e as coisas
das estrelas e das nuvens
Heron de Alencar
José Abelardo Castello
Amor e Pátria

Regina Zilberman

Às minhas aves migrantes
Alessandra, Thiara, Franklânia, Margareth,
Milena, Nanci, Lúcia, Vanilda, Janaina e Vânia Melina

Apresentação

Interfaces é o título de uma coletânea de textos que discute a inserção da mulher na sociedade e que chegou à Editus – Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz – como ensaios parciais de um projeto maior, intitulado *Projeto de autoria feminina (séc. XIX e XX)*, coordenado por Ivia Alves. Este projeto visa a resgatar as autoras do século XIX e da primeira metade do século XX, permitindo-nos saber mais sobre o que interessava às mulheres escritoras e as estratégias escolhidas por elas para penetrar um território (o ambiente público) do qual elas eram excluídas. E, com aprovação do Conselho Editorial e dos pareceristas indicados, trazemos agora a público.

São ensaios instigantes e profundos sobre as limitações impostas à mulher, com destaque para a repressão à mulher escritora e poeta desses períodos. O livro está dividido em três partes, mas todos os ensaios podem ser lidos independentemente uns dos outros e, com certeza, agradarão ao leitor iniciante ou acadêmico interessado em aprofundar as questões mais atuais que envolvem o posicionamento da mulher na sociedade, as relações de poder e de gênero, e como muitas escritoras discutiram e construíram um contradiscurso que confronta os padrões estabelecidos pela sociedade moderna para a mulher.

Alguns textos falam de como a produção de autoria feminina discute e denuncia as limitações impostas pela sociedade e como sua voz e escrita foram perdendo espaço na Modernidade. Outros textos mostram como a linguagem e as imagens engendram e contagiam as pessoas a agir conforme regras predeterminadas. E, na terceira parte, são analisadas as produções de autoras silenciadas, mas não esquecidas. Todos deixam claro como a internalização do papel e da condição da mulher aparecem despercebidamente através das artes.

Maria Schaun

da Academia de Letras de Ilhéus
Ilhéus, 2004

S U M Á R I O

Uma pequena explicação

13

Os problemas atuais na área feminina

A linguagem e as relações de poder e de gênero,

25

Que querem as mulheres,

41

Uma questão conflitante: a categoria do 'estético'
na produção de autoria feminina,

55

Uma questão a pensar

Deusa ou demônio? O controle do corpo e do comportamento
da mulher através dos mitos de beleza

65

Violetas e miosótis: a produção de autoria feminina
no fim do século XIX e suas estratégias

87

O amor na literatura de autoria feminina na
modernidade

105

Imagens e representações da mulher na literatura

121

Silenciadas, mas não esquecidas:

Uma escritora silenciada: uma análise da defasagem do tempo na publicação de autoria feminina

141

Amélia Rodrigues: uma escritora para ser lembrada

161

Adélia Fonseca: a violência da sociedade moderna e a intenção de ser poeta

181

O mameluco: um romance-folhetim de autoria feminina

193

Referência

205

Uma pequena explicação

Este conjunto de ensaios resulta de trabalhos parciais e produtos finais de projetos de pesquisa que venho desenvolvendo ao longo da década de 90 do século passado até o momento atual. Na verdade, foram três projetos diferentes, mas análogos. O primeiro deles foi o estudo da produção de Amélia Rodrigues (A “construção do pensamento feminista” de Amélia Rodrigues), em seguida, deu-se prosseguimento com o Projeto Integrado Interdisciplinar Memórias de mulheres baianas e construção de gênero, e depois com Resgate de textos de escritoras baianas do século XX: percurso intelectual e estudo da produção, os dois últimos financiados pelo CNPq.

A partir do acervo de Amélia Rodrigues, que já se encontrava catalogado e classificado na biblioteca do Instituto Feminino da Bahia, hoje uma Fundação, iniciei o estudo de fontes primárias, visando a fazer emergir e circular a produção literária de escritoras baianas que não aparecem nos compêndios literários.

Há uma certa analogia entre a construção que abriga o acervo de Rodrigues e sua própria produção. Ambos indiciam a atmosfera cultural da Bahia e os primeiros interesses sobre a instrução da mulher burguesa ou herdeira de terras, a partir do início do século XX. O edifício foi originalmente construído como escola e pensionato para moças de famílias

ricas do interior que não tinham onde morar em Salvador. Sua idealizadora e administradora, Henriqueta Catharino, seguiu o modelo inglês desde a arquitetura e disposição dos espaços do prédio até o tipo de escola de feição laica para as moças da alta burguesia baiana. Sua escola foi uma das melhores, desde a sua fundação, e assim permaneceu até os anos 60, tendo formado mais de uma geração de mulheres que, convocadas para reconstituir a memória da instituição por Elizete Passos, em 1990, evidenciaram, por seus depoimentos, como eram o código de comportamento moral e as regras de atitudes corporais exigidas pela Diretora da instituição.

Henriqueta Catharino foi amiga, seguidora e concretizadora das idéias de Amélia Rodrigues. Dessa longa parceria e amizade, seria lógico que viesse para o espaço da biblioteca do Instituto Feminino, a documentação (espólio literário) da escritora mais velha, que morrera repentinamente, muito pobre e sem descendentes diretos. Foi a Doutora Elizete Passos quem descobriu o seu acervo, quando escrevia *Mulheres moralmente fortes* (1993), livro que trata da educação e dos valores éticos e morais do Instituto Feminino da Bahia, formando a imagem da mulher de classe burguesa para exercer os papéis de mãe e esposa, como foi concebida naquela instituição. Foi através de suas andanças que Elizete Passos ‘descobriu’ os manuscritos, folhas impressas e livros de Amélia Rodrigues, que estavam em uma mala, perto da linda e inglesa biblioteca da Instituição, para serem descartados pela nova diretoria, junto com várias outras revistas, do princípio do século XX, impressas em papel *couché*. Sabendo da valiosa contribuição que aqueles “papéis velhos” e descosturados serviriam como fontes primárias para o resgate da história das mulheres na Bahia, graças à visão de pesquisadora, ela

providenciou, junto ao NEIM, propor um projeto de catalogação do acervo ao CNPq e que foi desenvolvido por uma bibliotecária especializada.

Voltando do meu Doutorado, e ingressando como pesquisadora permanente na linha de Literatura do NEIM (Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – UFBA), quase que me foi ‘imposto’ trabalhar com o acervo catalogado de Amélia Rodrigues, coincidência bastante feliz, porque, ao sair de Salvador, para realizar o doutorado, eu já vinha pesquisando, com muita dificuldade, a produção literária da escritora. Com o NEIM, pude deslanchar a pesquisa, inclusive deslocando meu olhar dos estudos literários e críticos para a perspectiva das teorias feministas, procedimento que muito me auxiliara e ampliara os horizontes das artes, da linguagem e da cultura e como elas funcionam e engendram os modelos e imagens que foram internalizados pelas mulheres burguesas nas práticas sociais, através da formação educacional, da linguagem e das artes. Foram esses campos que, lateralmente, porém decisivamente, construíram e constroem tanto homens como mulheres e suas formas de agir na sociedade ocidental e brasileira.

O ponto de partida desses estudos, portanto, foi o grande acervo de Amélia Rodrigues, porque não só encontrei sua produção individual, mas, e principalmente, informações em recortes de revistas, cartas, manuscritos de poemas e de conferências, materiais importantíssimos para a reconstituição não só da vida da escritora e suas amizades e relações, como também o resgate do contexto no qual se achava envolvida e situada. Ao lado de uma carreira intelectual e literária, tal material ofereceu condições de perceber seu pensamento, sua visão gregária de mulheres, suas estratégias que, só assim, seriam visibilizadas. Também pelos seus manuscritos, pude

perceber como Amélia e outras escritoras de seu tempo encontraram formas de penetrar no espaço público e em espaços mais restritos para publicar suas criações artísticas, já que o ambiente público era bastante hostil ao ingresso da mulher burguesa e letrada na cena pública. Pude, pelos seus escritos pessoais, também detectar que as mulheres, escritoras ou não, formavam grupos e investiam em ‘cruzadas’ para resolver o problema da pobreza, da abolição da escravatura, criação de abrigos para crianças abandonadas (com a morte prematura dos pais ou, pela grande quantidade de filhos, ou filhos de ex-escravos), pensionatos com fortes regras morais ou oficinas (“escolas de datilografia” e casas de trabalho de costura e bordados) para abrigar e financiar a sobrevivência de jovens que provinham de classes ou segmentos pobres e intermediários e que não tinham uma profissão definida.

Em seus manuscritos, pude perceber as trilhas estreitas e tortuosas que ela abriu para si própria, e as atividades às quais puderam dedicar-se as mulheres de classe alta em uma sociedade conservadora e decadente economicamente (com a perda do prestígio da cana-de-açúcar), com a quebra financeira de várias famílias ricas e de prestígio, na transição do modelo agrário-rural para industrial-urbano. Por outro lado, seus paratextos orientaram as mulheres jovens ou maduras para a instrução mais aprofundada do que aquela que era oferecida às jovens casadoiras do século XIX. E, se, por acaso, elas não viessem a se casar? Como iriam sobreviver? As famílias, outrora ricas, não tinham mais meios de sustentá-las; ainda, as exigências da sociedade urbana burguesa, carreando seus recursos econômicos para a família nuclear e, por outro lado, o marasmo que se apoderava da cidade de Salvador, deixando-a à margem da industrialização, tornaram difícil para a moça burguesa ter uma situação financeira

condigna à sua posição. Diante de tantos complicadores, eram fortes os apelos para uma reformulação do pensamento rural que havia permanecido como lastro cultural durante quase quatrocentos anos na Bahia e no Recôncavo.

O imperativo da instrução formal e a profissionalização de segmentos intermediários tornaram-se a militância e a ‘cruzada’ de Amélia Rodrigues, uma meta, principalmente, na última etapa de sua vida, como se pode verificar pelas inúmeras conferências realizadas, através das quais ela passa a lutar contra uma subalternidade da mulher no seu tempo.

No entanto, lendo seus manuscritos e folhas dispersas de páginas de revistas de sua autoria, percebi que a escritora (também professora, educadora, diretora de abrigos, editora de revistas religiosas) não tinha uma atividade isolada, mas vivia dentro de uma “rede invisível” de mulheres-escritoras que se comunicavam, apesar das distâncias geográficas do País, colaborando nos diversos periódicos editados e dirigidos por elas próprias. Tais revistas emergiram no Brasil, com muita força, na segunda metade do século XIX e penetravam nos lares, levando mensagens religiosas, formas de conduta, mas, sutilmente, reivindicando a instrução para as mulheres.

Dessa descoberta, abriu-se, para mim, um universo desconhecido de mulheres que viveram para a literatura, entre seus outros afazeres domésticos e vi-me obrigada a resgatá-las, depois da pesquisa em questão. Daí surgiram duas outras pesquisas uma adentrando os textos de autoria feminina no século XIX e outra, caminhando até as autoras do século XX.

Os ensaios, aqui registrados, resultam de minha perplexidade e admiração por tais mulheres que, dentro de um ambiente hostil, escreveram e acompanharam todas as mudanças da sociedade e, muitas vezes, ousaram construir um **contradiscurso**, que, atualmente, pode ser entendido, ter sen-

tido claramente, mas que na época em que foram publicados, seus principais leitores, isto é, os críticos e estudiosos olhavam com desconfiança e não conseguiam alcançar seu sentido, visto que desestabilizavam o discurso hegemônico. Além do mais, o próprio *construto* discursivo levava o crítico a olhar (com má vontade) qualquer texto de autoria feminina, pois dois *pré-conceitos* o precediam: o primeiro estava atrelado aos poucos estudos (desconhecendo a formação autodidata) da mulher; o segundo relacionava-se ao papel e função da mulher na sociedade burguesa capitalista ou, em outras palavras, a mulher estava destinada ao casamento e à educação de seus filhos, atividades que a colocavam limitada ao ambiente doméstico (privado).

Creio que o título escolhido para o livro, *Interfaces*, contempla os vários sentidos da contemporaneidade e articula-se com o material aqui apresentado, ao mesmo tempo em que indicia a subtração de um contradiscurso efetivamente existente e subterrâneo que percorreu toda a literatura brasileira da Modernidade, mesmo que, às vezes, seja descontínuo. Também demonstra a diluição da fronteira entre o ambiente doméstico e o privado, entre uma literatura "oficial", canônica, e a não "oficial", marginalizada e excluída, fatos, grupos que, atualmente, estão sendo reconsiderados. Daí, emergem e interagem discursos que, aparentemente, se comportam como sistemas independentes e estão identificados com os diversos grupos, embora a leitura deles, aqui, instrumentalizada pelas teorias de gênero, e sem deixar de lado a apropriação e ajuda de instrumentos, ferramentas e procedimentos teóricos comuns a diversas áreas de conhecimento que só a contemporaneidade pôde abrir e oferecer. Assim, os ensaios que compõem esta coletânea tomam,

como apoio a análise do discurso, principalmente, os instrumentais criados por Bakhtin, as ferramentas de análise da desmontagem da sociedade e da linguagem moderna ocidental e imperialista, construídas por Foucault, Edward Said, para não falar das várias perspectivas antropológicas e sociais, bem como das teorias feministas construídas e operadas, tanto por estudiosas anglo-americanas, quanto por brasileiras.

Os ensaios foram publicados, anteriormente, de maneira isolada, em anais, revistas de circulação regional ou nacional, e foram elaborados entre os anos de 1995 e 2002; para tomar esta forma, foram acrescidos, reformulados, embora alguns fragmentos de textos exemplares venham reiterados, basicamente porque se tornaram textos capitais pelas denúncias e modelações lidas nas entrelinhas. Embora os trechos pareçam uma repetição, cada um deles foi retomado, em cada ensaio, sob mais de um aspecto ou por poder ser lido e analisado por várias perspectivas.

Todos os três projetos foram, de uma forma ou de outra, financiados pelo CNPq, seja com a cessão de bolsistas de Iniciação Científica, seja através de financiamentos mais extensos, entre eles, a publicação da Coleção Mar&Sal, cujo volume II resgata autoras do princípio do século XX, nas capitais da Bahia e Alagoas, e intitula-se *Retratos à margem: antologia de escritoras das Alagoas e Bahia*, vindo à luz em 2000, pela Editora da UFAL.

Como os ensaios, em sua maioria, originaram-se de apresentações orais em eventos nacionais e em tempos diferentes, deixei não só o registro de interlocução com um leitor que não era imaginário, mas que estava presente e quase sempre interagiu, como também deixei registrada a oscilação entre a primeira e a terceira pessoa, evidenciando sempre quem estava falando, de onde falava e para quem falava.

Preferi, na realidade, como o tempo funciona para transformar considerações e hipóteses de trabalho, e como a maturidade dá o equilíbrio de forças quando se adentra por um material novo, deixar de fazer uma uniformização dessa oscilação de tratamento, optando pela reiteração de versos e trechos que puderam oferecer-se sob várias faces, deixando mesmo a descoberto o andamento do processo de meu amadurecimento de leitura, de meu olhar e de perspectivas. Nenhum texto aqui apresentado tem o poder ou interesse de ser a palavra final, ou representar “a verdade”, seja sobre as autoras ou sobre os temas contemplados; são ensaios que apresentam ponderações e incursões através de veredas que só agora começam a usar instrumentais de teorias interdisciplinares que mesclam os limites e fronteiras entre a alta e baixa literatura, entre as ciências sociais e a literatura, entre a literatura e as artes, entre as artes e a mídia, entre saber erudito e os outros saberes excluídos.

A maioria dos textos apresenta hipóteses que, à medida que se vai adentrando no estudo da produção criativa das escritoras baianas e no diálogo com outras pesquisadoras de estados diferentes, através dos Encontros da ANPOLL, do Seminário de Literatura & Mulher, sem falar dos encontros anuais promovidos pelo NEIM e pela REDOR, muitos deles foram se concretizando e sendo mais fundamentados pela percepção de novas estratégias. Como, por exemplo, a percepção de que essas escritoras não estavam isoladas geograficamente; ou a consciência de que deviam resistir, formando grupos, se correspondendo, construindo nichos que eram espaços abertos onde podiam se expandir, como o uso das revistas e do teatro, locais nos quais não seriam tão atacadas ou desqualificadas nem consideradas “pássaros ou pássaras” fora do ninho.

Finalmente, quero agradecer às inúmeras bolsistas de IC e voluntárias, que me acompanharam nesse longo itinerário,

demonstrando interesse e dedicação, e àquelas que, seguindo suas trajetórias de pesquisadoras, tornaram-se Doutoradas, como Milena Britto, Lúcia Leiro e Vanilda Salignac Mazzoni, e as Mestres Aline Paim, Alexandra Leila Gomes, Carla Patrícia Santana e Thiara del Fillipo, as atuais Licenciadas em Letras, Franklânia Freitas dos Reis e Margarete de Carvalho Santos (a quem devo duplo agradecimento, pela leitura desses textos). Mas, e principalmente, quero agradecer à bacharel em Belas Artes, programadora e elaboradora de artes visuais em computação, a importante e imprescindível Vania Melina Solovera, sem a qual não existiria a divulgação do material resgatado nas páginas da Internet (www.ufba.br/~autoras ou www.escritorasbaianas.ufba.br), e muito menos a visibilidade dos resultados de nossos projetos como a produção deste livro com suas fotografias de época.

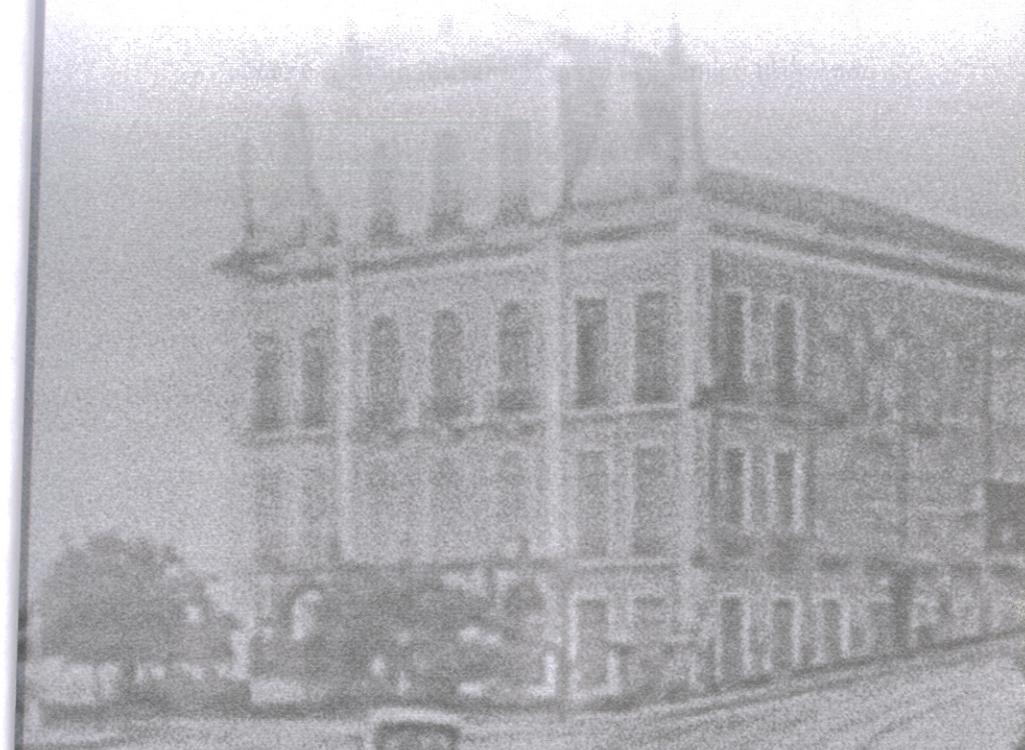
Agradeço, também, à Universidade Federal da Bahia, através do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística que acreditou no trabalho desde o primeiro projeto por mim apresentado e que, sem seu apoio, não poderia haver nenhum trabalho efetivo na área da cultura, particularmente, pela longa duração de uma pesquisa de fontes primárias, além de oferecer todo o suporte físico, como um espaço especial, e materiais necessários (computadores, material de consumo, impressoras, scanner). Também meus agradecimentos aos suportes oferecidos pelo CNPq, os quais revitalizaram os estudos. Todos os agradecimentos são sinceros porque acreditaram na pesquisa e auxiliaram para que ela se concretizasse e chegasse a um resultado.

Ivia Alves
julho 2004.

... de uma perspectiva crítica e reflexiva, a literatura de autoria feminina tem se destacado como um espaço de resistência e de questionamento das estruturas de poder estabelecidas. Nesse sentido, a obra de escritoras como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Conceição Evaristo, entre outras, revela a complexidade das experiências vividas por mulheres em um contexto social marcado por desigualdades e opressões. A análise dessas produções literárias permite compreender como a linguagem é utilizada para desafiar normas e valores tradicionais, criando novos espaços de subjetividade e de diálogo com o mundo. Além disso, a presença de temas como a identidade, o corpo, a sexualidade e a violência doméstica reforça a importância da literatura feminina como instrumento de denúncia e de transformação social. Portanto, estudar a literatura de autoria feminina é essencial para entender as dinâmicas de gênero e poder em nossa sociedade e para promover uma cultura mais inclusiva e plural.

15/07/2000
15/07/2000

Os problemas atuais na área da literatura de autoria feminina



Praça Castro Alves/ Largo do Teatro São João destruído pelo Incêndio de julho de 1903.

A linguagem e as relações de poder e de gênero

Para se entender tem que se achar
Paulinho da Viola

Não é comum iniciar um texto acadêmico utilizando-se de versos da MPB como epígrafe. Porém, ao continuar a leitura, o (a) leitor (a) irá perceber como é conseqüente, dentro do contexto, o verso escolhido. Por outro lado, trabalho com uma área da literatura (de autoria feminina) em que transgredir ou dizer nas entrelinhas sempre foi mais fácil do que escrever seguindo as regras do discurso dominante. Assim, faço o que é e foi mais costumeiro fazer uma mulher: escrever através das entrelinhas.¹

Nada melhor do que compreender a historicidade e a ideologia da linguagem e das formas discursivas que emprega a pessoa para se compreender e saber-se inserida no contexto, ao detectar “de que lugar instituído, geográfico e de formação [a pessoa] fala”, “para quem fala” e “o que fala”.

¹ Este ensaio foi originalmente uma palestra realizada para profissionais e alunos de graduação no II Seminário da Análise do Discurso (maio 2002, UCSal), promovido pelo NEAD (Núcleo de Estudos de Análise do Discurso).

Através de tais indagações, quero dizer que a linguagem não é inocente, nem transparente, mas a pessoa que fala ou escreve terá suas *marcas* que indicarão as categorias de classe, gênero, etnia, geração, ideologia; além de situações mais abrangentes, como sua posição geográfica no mundo, ou melhor, se seu discurso² vem de um país do centro ou de um local que foi colonizado pelo centro, e que se situa, atualmente, entre os países pós-colonizados. Isto quer dizer que minha fala provém de um conjunto ou da negociação de diversas identidades e de lugares. Na verdade, quero deixar explícito, a partir da teoria que aplico, de que lugar eu falo, para quem falo, pois sigo Edward Said quando escreve:

Ninguém nunca descobriu um método para separar o (crítico) das circunstâncias da vida, do fato do seu envolvimento (consciente ou inconsciente) com uma classe, com um conjunto de crenças, uma posição social, ou da mera atividade de ser um membro da sociedade. Tudo isso continua a ter influência no que ele faz profissionalmente, ainda que, naturalmente, a sua pesquisa e os frutos dela tentem alcançar um nível de relativa liberdade com respeito às inibições e restrições da crua realidade cotidiana.³

Portanto, tentarei discutir o uso da linguagem e das formações discursivas na Modernidade (enquanto mulher) e como elas permanecem até agora em uso pelas pessoas, embora o tempo da prática de das teorias seja outro. Irei, por

² O sentido de discurso está aqui fundamentado no livro de ORLANDI, Eni. *Análise de discurso*: São Paulo: Porto, 2001.

³ SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. No texto, o termo crítico substitui a palavra “erudito”; preferi modificá-lo pelas implicações históricas e semânticas que a palavra “erudito” assumiu na atualidade.

fim, expor como tais formações discursivas criaram armadilhas para o discurso das mulheres na Modernidade e quais as estratégias de resistência que elas engendraram para furar o cerco, criando um outro discurso ou, até mesmo, um contradiscurso, dentro dessa forte relação de poder construído pela estrutura mental e do conhecimento da Modernidade, que permeiam não só a prática social, mas também o contrato com a escrita tanto no âmbito público (pelas instituições legitimadas), quanto no ambiente doméstico.

O primeiro aspecto a considerar está diretamente relacionado ao acesso à linguagem e ao discurso veiculado pela educação formal. Desde a infância, será através do contato com a linguagem, na escola e com os livros de língua portuguesa (importantes veículos), que a criança irá forjar a construção de como ser homem ou mulher. A linguagem interfere na construção da pessoa social, forjando seus estereótipos. A internalização da divisão sexual do trabalho, proposta pela modernidade burguesa capitalista, são estereótipos e papéis que até hoje se reproduzem.⁴ Eles provêm da divisão do ambiente em público e privado e dos específicos papéis da mulher e do homem na prática social, da orientação na escolha da profissão, da entrada no mercado de trabalho, e dos comportamentos e escolhas na vida cotidiana, enfim, da sua visão ideológica e suas “identidades”.

Referindo-se ao campo da Educação, a pesquisa desenvolvida por Zuleika Alambert, ao analisar os livros didáticos, é bastante esclarecedora:

⁴ Foi, ao que me parece, no governo de Fernando Henrique Cardoso que se deu maior atenção aos conteúdos didáticos, sendo retirados da lista de compra do FAT, para distribuição gratuita nas escolas públicas, aqueles que insistissem em reiterar estereótipos da Modernidade.

As discriminações aparecem das formas mais variadas: nas ilustrações, por exemplo, mulheres e meninas são minoria em relação a homens e meninos; os papéis atribuídos ao sexo feminino são mais reduzidos e menos variados; os assuntos escolhidos geralmente favorecem os meninos, as personagens principais são sempre masculinas, sejam elas seres humanos ou animais; os meninos são mais ativos e as meninas mais contemplativas; as meninas sempre aparecem em casa, ajudando a mãe nos serviços domésticos, enquanto os meninos são mostrados fora de casa, ligados ao mundo do trabalho, fazendo consertos e andando de moto, etc.⁵

Esmeralda Negrão, ao estudar outro tipo de linguagem, a visual, também encontra a *imagem* da mulher no livro escolar reiterando a mesma formação discursiva:

Os homens aparecem exercendo 136 profissões diferentes, enquanto as mulheres exercem apenas 26, concentrando-se em ocupações manuais não-especializadas e manuais de rotina e, sobretudo, em ocupações mais mal-remuneradas. Praticamente, apenas a personagem masculina desempenha atividades como estudar, pensar, refletir, explorar. O trabalho estabelece fronteiras entre os mundos masculino e feminino [...] quanto aos papéis na família, o pai é apresentado nos livros didáticos como sendo o provedor material por excelência, organizador do universo familiar, autoridade e privilégios. A imagem da mãe aparece predominantemente idealizada como abnegada e mártir, como um “misto de fada, santa e rainha”, arcando sozinha com todas as tarefas domésticas. O lazer infantil também é segregado por sexo. O lazer infantil feminino se resume prati-

⁵ Vide indicação do texto nas referências finais do Projeto Gavião, executado pelo NEIM/UFBA.

camente a auxiliar em tarefas domésticas, é predominante passivo e interior. O lazer artístico e intelectual é privilégio masculino.⁶

Os dois estudos, portanto, mostram não só como a *imagem* (representação), que é uma forma de linguagem visual, quanto a linguagem escrita reiteram/modelam, através das formações discursivas da modernidade, tanto a futura mulher quanto o futuro homem.

Tomando-se como verdadeiras as palavras de Roberto Reis de que toda pessoa acumula um repertório de pré-noções e que munido desse aparato discursivo se acerca do mundo, construindo seu modo de ver o mundo e sua subjetividade. Acrescente-se, ainda, que a pessoa vive dentro de uma cultura que envolve um conjunto de sistemas simbólicos (sendo o principal deles a linguagem), de códigos que, de uma forma ou de outra, prescrevem ou limitam a sua conduta nas práticas sociais. O que nos sugere que a cultura implica ou requer mecanismos de cerceamento social, ou dito em outras palavras, no interior de qualquer formação cultural as camadas dirigentes se valem de diversas formas discursivas e as transformam em ideologia para assegurar o seu domínio sobre grande parte da população.

O senso comum, ou melhor dizendo, as pessoas em geral, em casa, na rua, no bar, nas festas, no seu contato com outras pessoas, ao falar, ao conversar ou emitir uma opinião, nem sempre se dão conta dessa dimensão simbólica da linguagem e da cultura, geralmente, vendo um trânsito direto e linear entre o signo e o referente, a imagem e o que seus olhos

⁶ Vide indicação do livro nas referências finais do Projeto Gavião.

lêem como sendo uma comunicação imediata, transparente e de mão única.

A linguagem parece ser transparente, como se fosse natural (própria da natureza humana), mas não corresponde à realidade, pois linguagem é uma construção cultural. A linguagem em suas formações discursivas não só metaforiza o real, mas o falseia. Ela organiza de uma determinada forma o real, o mundo, a forma de as pessoas verem o mundo, enfim, ela organiza a estrutura de pensamento e de conhecimento.⁷

As formações discursivas a que me refiro, e que ainda estão sendo atualizadas/faladas/praticadas pelas pessoas, se iniciaram, precariamente, a partir do século XVI e se consolidaram com a entrada da burguesia, da ciência e das artes no séc. XIX, forjando uma linguagem hierarquizada, dicotômica e com desigualdades (omitindo ou desqualificando o Outro), nivelando as construções discursivas como uma única maneira de falar e de pensar. Essas construções elaboradas pelas classes dominantes, ou o “discurso competente”, como se refere Marilena Chauí, vêm sendo, contemporaneamente, questionadas e desveladas pela ideologia que as envolve. Falar a linguagem como uma construção cultural e não como elemento instintivo e natural é o meu propósito, a partir deste momento.

Começemos com a fala cotidiana e coloquial das pessoas, a qual enforma o imaginário cultural, e já se pode perceber algumas condutas que desejo desmontar:

A primeira explicitação será pela boca do povo ou do

senso comum. Observem as desigualdades desses pares, que valorizam e qualificam o masculino, enquanto desqualificam e hierarquizam pela sexualidade o feminino.⁸

Homem da rua	Mulher da rua
Homem público	Mulher pública
Fulano é profissional	Fulana é profissional (este está caindo em desuso)
Sem correspondente	Mulher da vida
	Mulher perdida
Sem correspondente	Mulher à-toa

As expressões, aparentemente construídas como pares binários e de gêneros opostos, na realidade geram dicotomias assimétricas, sem equivalências, quando se trata delas dentro de um contexto ou na prática social, seja por historicidade do uso ou pela própria semântica da expressão; nem mesmo pela ideologia que carregam, podem ser consideradas pares simétricos, porque, tratando-se de sentido e significação, as expressões acima não guardam semelhanças entre si. Basicamente, as expressões que se referem à mulher se voltam para a sua sexualidade, para o corpo aviltado, existindo, subliminarmente embutido, o sentido desqualificador, como se pode demonstrar por outros pares:

Homem de ação	Mulher de ação
Homem de bem	Mulher de bem

⁷ As idéias, aqui citadas, são provenientes do ensaio “Cânon”, de Roberto Reis, da coletânea organizada por JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

⁸ Nas construções discursivas engendradas pelo Ocidente, a mulher vai ser modelada como um anjo, a um ideal de virgindade e inocência, tomado como modelo Maria, mãe de Jesus, com toda a historicidade religiosa da concepção, acoplada ainda à ideologia cristã medieval sobre a sexualidade da mulher.

Nesse binarismo (dicotomia) também não se encontra equivalência, porque aquela expressão referente à mulher (no primeiro exemplo) pode suscitar sentidos de atitudes masculinas, “paraíbas”, enquanto no segundo exemplo, o “de bem” trata-se diretamente, no caso da mulher, da sua retidão com relação à sua sexualidade, ao seu comportamento nas práticas sociais e nunca ao seu comportamento ético e moral que, semanticamente, sobressaem quando se trata do homem.

Também, ditados e ditos, como os selecionados abaixo, são falados e atualizados em situações agressivas contra a mulher (principalmente nas relações urbanas) ou utilizados cotidianamente em regiões mais interioranas do Brasil, ainda hoje, como uma forma de reiterar o papel da mulher na sociedade:

Mulher sem homem é igual a cachorro sem dono;
A mulher em casa e o homem na praça;
Moça, chita e fita não há feia nem bonita;
Mulher que não perde festa para pouco presta;
Mulher sem homem...
A senhora é casada?...

Como uma maneira de iluminar essa visão desqualificada da mulher, nos anos 40, veio à tona uma música que ainda é lembrada por toda a sociedade brasileira e talvez seja a mulher idealizada pela grande maioria dos homens (da época, apenas?). Não se pode deixar de ver que pelo imaginário popular e pelo prestígio dos versos escritos por Mário Lago (branco, classe média, comunista) e Ataulfo Alves (negro, músico, morador de morro) para os anos de 40 (do século XX), em contexto de guerra e escassez de alimentos, e outros itens, ela corresponderia ao imaginário do brasileiro e não só das camadas mais pobres. Estou-me referindo à música po-

pular brasileira *Ai que saudades de Amélia!*⁹

Sempre é bom repetir qual a conduta que a sociedade e a cultura querem da mulher (e que está forjada por todas as linguagens) que se encontra contemplada nessa música divulgada pelo rádio, em 1942. Observe-se que, para se cantar essa mulher “maravilhosamente” passiva e sem fala do seu desejo, deveria haver comportamentos outros que já se estariam insurgindo contra o padrão. Vale a pena relembra a letra e analisar que tipo de comportamento se acha ideal para a mulher, uma vez que a música fez sucesso na época e que perduram alguns ecos até hoje.

Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Nem vê que eu sou um pobre rapaz
Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê, você quer
Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
Quando me via contrariado
Dizia: “Meu filho, o que se há de fazer!”
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade

Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Nem vê que sou um pobre rapaz.

⁹ “O mito da Amélia”, idealização da mulher que aceita tudo por amor, popularizou-se a partir de uma das músicas mais famosas de Ataulfo Alves, composta na década de 40, em parceria com Mário Lago. Disponível em: http://www.cifrantiga.hpg.ig.com.br/Crono1/ataulfo_alves.htm.

Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê, você quer
Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
Quando me via contrariado
Dizia: “Meu filho, o que se há de fazer!”

Amélia não tinha a menor vaidade
*Amélia é que era mulher de verdade.*¹⁰

Se não ousamos continuar a cantar essa música repetidamente, e por tempos afora, não é porque o paradigma da conduta da mulher, tantas vezes reiterado pela linguagem ou pelas imagens veiculadas pela mídia, tenha se modificado tanto, mas porque outras perspectivas, inclusive teóricas, emergiram para desmontar essas formas discursivas, evidenciando as relações de poder e de gênero, as hierarquizações e as desigualdades engendradas dentro do discurso dominante, bem como o modelo de capitalismo atual, que é de consumo.

Lógico que ao ler/interpretar a letra da música, observa-se que Amélia pertence ao segmento social menos favorecido, pelas marcas que são indicadas: não ter vaidade (compras de uso pessoal), passar fome ou se alimentar mal é uma constante, porém, simbolicamente, seu comportamento passivo e domesticado está presente em todas as representações da mulher aceitas pela sociedade, independente de classe social.¹¹

¹⁰ Grifos meus.

¹¹ Basta lembrar as grandes personagens românticas dos romances de Alencar *Diva*, *Senhora*, *Lucíola*, ou mesmo a capciosa ou silenciada Capitu, de *D. Casmurro*, de Machado.

No Brasil, desde *Diva* (de José de Alencar) a Madalena (mulher consciente), de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, para não citar outros livros menos conhecidos e menos analisados por um público leitor médio, há uma exigência de comportamento similar ao de Amélia, a “mulher de verdade”.

A análise do discurso e seus procedimentos teóricos, empregados não só na linguagem, mas também na leitura de imagens, que emergiram fortemente desde os anos oitenta, têm sido um poderoso instrumento para denunciar e desmontar as imposições de comportamento e de limitação do desejo das mulheres, forjadas pelo “código social e idealização da mulher” através da divisão sexual do trabalho capitalista que sustenta o pensamento da Modernidade.

Não posso deixar de comentar, ainda na tão badalada música, o uso do demonstrativo “aquilo” (“Aquilo é que era mulher...”) pronomes que trata de designar coisas, objetos ou tem uso semântico quando se trata de pessoas como uma maneira de desqualificá-la, embora na música pareça estar na acepção de uma afirmação positiva para a “mulher de verdade”!

Para encerrar e demonstrar tais limitações e imposições do código social do comportamento da mulher, tomarei como exemplos alguns textos literários de autoria feminina, campo fechado para a mulher nos séculos XIX e primeira metade do XX, devido, principalmente, à dicotomia (polaridade) entre os ambientes público e privado.

Com a poesia lírica expandindo-se no Romantismo e tendo o poeta o contrato da verossimilhança de escrever somente o que sente e o que vê, as mulheres passaram a ser silenciadas. Basicamente, elas não participavam do espaço público, tinham que seguir uma conduta extremamente recolhida para serem escolhidas como mãe de família etc.

O poema de Adélia Fonseca (1827-1920), escritora baiana de transição (entre os códigos poéticos do Arcadismo e os contratos do Romantismo) revela a interdição da voz e do uso do discurso hegemônico pela mulher, forjada pelas formações discursivas da lírica moderna. Esclareço de antemão que é um poema lírico, escrito por uma mulher, e destinado à Musa (que, pela limitação, será destinado a outra mulher, que é a sua irmã).

Quando não se sabe da contextualização histórica, pode-se até se levantar como um indício de lesbianismo (inclusive por outras contestações que ela faz sobre a sociedade em outros poemas, que, nesse momento, não nos interessa).¹² Pode-se perceber a dificuldade da autora, Adélia Fonseca, ao tentar acertar o passo com o movimento romântico que se vinha impondo no Brasil. O poema *Meus desejos* é uma peça singular de veto, de revolta e de denúncia sobre aquelas formações discursivas instituídas pela Modernidade e que seriam bem empregadas pelo homem, mas não poderiam ser usadas pelas poetisas. Observe-se o poema:

Eu quisera dizer-te, meu anjo,
Quanto és por minh'alma adorada:
Eu quisera mostrar-te que trago
Tua imagem no peito gravada.

Eu quisera, que a sábia natura
Seus primores pra ti reservasse;
Eu quisera, que o Deus de bondade
De mil ditas teus dias c'roasse.

¹² Vide a leitura desse mesmo texto, por outro viés, no ensaio "O amor na literatura de autoria feminina na modernidade", constante deste volume de ensaios.

Eu quisera, de todo o universo
Sobre o trono melhor te assentar;
Eu, enfim, desejara ser homem
E poético amor de ofertar.¹³

Só em ti enlevado, veria
O meu voto mais caro cumprido;
Quando um'alma, que a minha entendesse,
Ao Eterno eu houvesse pedido.

Tu realizaras, meu anjo,
Meu querido ideal amoroso;
Tu me deras do céu as delícias
Eu seria o mortal mais ditoso.

Observa-se, nos versos acima, que as formações discursivas estão corretas, iguais às escritas por poetas românticos, a atmosfera amorosa está criada, o desejo de almas conjuntas está forjado, a unidade entre céu e terra pelo amor está evidenciada, as duas metades da laranja existem, o ideal platônico do amor está claramente e muito bem descrito. No entanto, sendo de autoria de uma mulher, o poema se torna destoante. Nota-se, como poeta consciente, que ela percebe o *veto* à sua expressão artística a qual está bem marcada com a *fratura* existente no poema. Ela inicia o poema sem marcas de sexualidade, porém, à medida que se vai utilizando do discurso hegemônico romântico, ela tem de revelar-se, ou melhor, tem o desejo de transmutar-se em homem, para poder louvar e permanecer dentro das convenções eleitas pelo Romantismo. O verso destacado do poema, que vem abaixo, é denunciador de suas limitações, como escritora e como mulher:

¹³ Grifos meus.

Eu, enfim, desejara ser homem [para] poético amor te ofertar.

Como a partir de 1600 todos os textos passam a ser assinados, a ter autoria, no século XIX, no Romantismo, acontece a exacerbação da individualidade e do sentimento íntimo, e as formações discursivas impedem que as mulheres escrevam ou criem, fato que não aconteceu na Idade Média, como afirma uma das melhores conhecedoras da época, Ria Lemaire, nem no período clássico, porque a modelagem da literatura grega e latina estava em voga e acentua-se com o mascaramento do autor no estilo do Arcadismo. Tanto que a própria Adélia Fonseca tem bons sonetos arcádicos; sua poesia, em geral, foi muito apreciada, inclusive por Gonçalves Dias em sua passagem pelos salões literários da Bahia, tendo-lhe dedicado um poema que consta de sua *Obra poética*. E a ironia é que ela é lembrada pela voz do poeta, mas sua produção poética ficou cristalizada, porque seu livro *Ecos de minh'alma* só teve uma única edição em 1866.

Como o poema “Meus desejos” foi escrito em 31 de dezembro de 1849, três anos após a publicação dos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, sete anos antes do primeiro livro de José de Alencar, o cidadão *Cinco minutos*, e oito anos antes do texto de grande fôlego do mesmo autor, *O Guarani*, deixo para o leitor tirar suas conclusões sobre a criação artística e a situação da mulher dentro desse contexto histórico.

Querendo chamar, mais uma vez, a atenção para o paradigma da sociedade, para evidenciar sua força tanto nas relações de poder quanto nas relações de gênero, as mesmas limitações insinuadas na produção de Adélia Fonseca aparecem em vários outros poemas de várias autoras. Com o decorrer do tempo e cada vez mais, o tom de denúncia a esses

impedimentos toma conta da fala da mulher.

Os *vetos e hierarquizações* que a sociedade forjou para a fala e a escrita da mulher não a fazem desistir, mas a torna mais consciente; assim, ela cria a sua própria *estratégia de resistência*. No entanto, o discurso competente, como o denomina Marilena Chauí, alijou os seus contradiscursos que eram simultâneos às construções discursivas dominantes e suas produções passaram a ser relegadas pelos críticos.¹⁴

É preciso lembrar, nesse momento, o excelente livro de Sonia Coutinho, que tem sido esquecido pelos estudiosos, mas que dá conta de certos impedimentos da mulher na própria estruturação de uma narrativa, quando muda o sinal da convenção do narrador. Sinalizada por Clarice Lispector em *A hora da estrela* (1977), a escritora baiana discute essa convenção e ousa mostrar o que estava sutilmente colocado pela primeira. Em *O jogo de Ifá* (1980), novela escrita por Coutinho, através de dois narradores que tomam a palavra utilizando-se do mesmo discurso, evidenciando os fatos pelos quais passam, ou melhor, comentando seus idênticos problemas e crises, o leitor muda de posição. Na realidade, ela denuncia explicitamente não só as limitações da condição da mulher, mas também evidencia as ideologias embutidas nas construções discursivas que enformam a prática social.

Finalmente, para concluir, nada melhor do que ler/interpretar o mini-conto de Helena Parente, “A Resposta” (de 1985), para desmontar/montar as construções discursivas, da cultura dominante, destinadas à mulher. Este pequeno conto revela mais do que as construções discursivas desejam:

¹⁴ Observa-se que mais de uma vez aparecem a denúncia e o inconformismo das escritoras sobre o que deviam abordar como tema de seus versos, alusões e “conselhos” de críticos. Veja como Délia vai abordar o problema, no seu romance *Lésbia*.

As amigas perguntavam. Por que não dá de uma vez? Ela resistia. Perguntada. Trinta e cinco anos. A educação. A moça tem que se conservar pura até o casamento. Seja comportada. Por que você não trepa com ele? Seja recatada. Essas coisas feias e baixas. Por que você é tão antiquada? Careta? Quadrada? Perguntadeiras. Desejo impuro? Por que não podia? Se perguntencia. Cio. Ardia. Um dia. Deu. Volúpia? Anestesia. No crescendo da vertigem, se retomou. Recobrada. Uma moça? Era tarde. Atravessada, já tinha sido transposta. Perdida. As amigas, como foi? Gostou? Não gostou? Pergunteirosas. Decepção. Arrependimento. Remorso. E agora? Uma puta? Como encarrar a família? Perguntâncias. Não podia. Vergonha. Desespero. A honra. Nunca mais. As amigas. Visitas constantes. O hospital psiquiátrico. Resposta.

Nesse texto (um miniconto), observa-se a pluralidade de vozes, os vários discursos que se chocam e que constroem os códigos e limitações das práticas sociais da mulher e que ressoam na escrita de Cunha. Utilizando-se de frases curtas, o choque entre os dois discursos, o do momento e o discurso competente que faz o controle do comportamento da mulher quanto à sua sexualidade, torna-se a resposta à subalternidade e à hierarquização da mulher dentro das práticas sociais e dos valores simbólicos desta sociedade.

Que querem as mulheres?

Estabeleci, antes do desenvolvimento do tema que dá título ao ensaio, fazer um passeio sobre as novas perspectivas de leitura para a área das artes e da cultura.¹⁵



Sem precisar datas, mas necessitando de uma para dar início a esse passeio, creio que o novo olhar contemporâneo começou a engrossar fileiras durante a década de 80 do século XX.

É naquele momento que se inicia com mais força uma atmosfera de crítica e desconstrução de determinadas normas e paradigmas que nortearam as artes, as ciências, as nossas vidas. Aqui vão nos interessar as artes e notadamente a literatura.

¹⁵ Esta palestra, realizada a convite do Setor de Literatura da Fundação Cultural da Bahia, para abrir o curso de Literatura, pretendeu introduzir, para os novos (as) leitores (as) assistentes do curso, os meandros da literatura brasileira de autoria feminina. Foi importante deixar o texto em um tom de conversa pela intenção de atingir um público variado e por outro lado, porque eu não tive a pretensão de escrever a última verdade existente no campo acadêmico nem científico. Aproveito para agradecer, inicialmente, ao CNPq, depois ao Núcleo de Alagoas, através do Grupo de pesquisa MARE&SAL, e à responsável pelo projeto interinstitucional Resgate e Representação de Gênero de Mulheres na Ciência e nas Artes: a passagem do privado ao público, Izabel Brandão, pelas nossas conversas, intervenções e nossos encontros, que foram muito proveitosos para o desenvolvimento do meu subprojeto. A palestra fez parte dos resultados parciais da pesquisa.

É por essa época que começam a aparecer, nos livros didáticos do segundo grau, determinadas diferenças que se pode considerar como uma divisão de fronteiras: os textos se tornam mais curtos, os fragmentos – mesmo que não criem sentido – ficam mais freqüentes, invadem o espaço didático com maior profusão de cores e de traços, os quadrinhos, o riso, o humor lado a lado com a obra de arte e a música popular. Por essa mesma época, o alunado passa a ser indiferente, quando não antagônico, ao livro da “alta literatura” e se mostra adversário do que se considerou uma boa leitura – a dos clássicos aos autores canônicos. Ler Machado de Assis torna-se um martírio, afirmam ser José de Alencar completamente ultrapassado e os textos de João Cabral de Melo Neto ficarão ainda muitos anos como hieróglifos sem possibilidade de decodificação. Exagero? Nem tanto.

Mudamos todos, mas não sentimos. Professores e alunos. O lazer se torna tão importante quanto o trabalho, ou talvez mais... Vai-se muito ao teatro para ouvir cantores, que se transformam em ídolos (“celebridades”). As peças de teatro, que muniram o arsenal dos primeiros 50 anos do século XX, são cortadas e diminuídas para um formato ideal de lazer com apenas uma hora e meia de duração, a fim de que se possa (se houver dinheiro e boa companhia) ir a um barzinho, sempre tendo uma música, como pano de fundo, transformando nossas vidas em cenas de novelas ou de cinema. Qual a vida vivida? Qual a vida representada? Tudo se modifica, tudo se confunde.

A contemporaneidade nos mostra um labirinto, onde a gente perdeu o mapa e as chaves. Não é um problema de encontrar a saída, mas de conviver com os novos sinais e marcas, aceitar as coisas novas. E se não tivermos a habilidade de ler, de interpretar, nós nos perdemos e nos confundimos.

É nesse momento em que paradigmas, regras, códigos e estilos balançam ou se tornam defasados, quando não sabemos como agir no dia-a-dia, que vou falar.

A literatura que se tinha em alta conta, que legitimava um “indivíduo”, transformando-o em um intelectual ou nomeando-o como um ignorante, começa a deslizar do seu pedestal para conviver com outras formas de expressão. Mas nem mesmo ela está, hoje em dia, como foi anteriormente. Questiona-se se é verdadeira ou não, a brilhante narrativa linear construída em torno do nacionalismo brasileiro ou se a alta literatura chegou ao seu limiar. Questiona-se se alguém pode deixar de lado vários gêneros desconsiderados até então, como cartas, diários e memórias, que foram colocados à margem como atividade de escrita menor, impossíveis de resistir ao tempo, de inserir-se ou atritar-se com as grandes “obras” da alta literatura. Finalmente, a questão da eleição de autores em detrimento de outros, também está na pauta do dia. Portanto, o questionamento desses três níveis de “verdades já aceitas como naturais” abriu as fronteiras entre a dita alta literatura, a mídia, o popular e o folclórico, obrigando a um olhar mais cuidadoso do que estava nas margens e que foi silenciado por ser o diferente.

Des-hierarquizando os territórios, pôde-se encontrar um patamar em que as diversas áreas do conhecimento e do saber estão podendo aproximar-se e constituir diálogos, construindo uma visão mais diversificada e menos homogênea. As grandes discussões e as novas perspectivas abertas para as áreas da ciência e do saber estimularam a construção de novas formas de olhar o momento contemporâneo e, principalmente, reler os dois últimos séculos.

Dentro dessas novas perspectivas culturais, os campos da literatura e da historiografia literária têm sido afetados pelos novos pressupostos, teorias e perspectivas.

A literatura brasileira encontrou-se, desde então, num impasse: permanecer com uma visão e linguagem positivista – continuando sua leitura da fundação da nacionalidade, como paradigma de um discurso metanarrativo projetado para o futuro, com preocupação em enfatizar rupturas e vanguardas – ou abrir-se, dando espaço aos discursos étnicos, de mulheres e homossexuais? Em outras palavras, passa-se a discutir as formas literárias derivadas de um país pós-colonialista, a intertextualidade, o cânone literário, seja pela simultaneidade de histórias, seja pela emergência de grupos esquecidos e oprimidos, bem como a quebra de fronteiras e a vigilância pelos preconceitos com as hierarquias.

Na postura anterior, os grandes movimentos e os autores selecionados para a construção do cânone evidenciavam a semelhança, um paralelismo da literatura brasileira com os paradigmas eleitos e acatados pelos países ocidentais, permitindo uma leitura linear de formação e desenvolvimento do nacionalismo do País e da identidade do brasileiro.

As perspectivas atuais implodem a linearidade, questionam a construção do nacionalismo e da identidade cultural dos países pós-coloniais, para colocar no centro o questionamento dessa literatura oficial e branca em um país de formação étnica e cultural híbrida, privilegiando-se a simultaneidade de direções dos vários segmentos da sociedade, a multiplicidade e a diversidade de discursos que constroem a sociedade brasileira. O novo olhar atinge e abrange a diferença, sem que esta seja regida por parâmetros de hierarquias, de qualificações e desqualificações. Uma nova perspectiva abre-se para a análise e resgate do que ficou subterrâneo, silenciado e desqualificado. É o momento das análises das imagens sobre o país, da interpretação da intertextualidade, do resgate das várias vozes silenciadas, a vez das etnias e dos gêneros.

É dentro dessa nova situação que os estudos de autoria feminina vão encontrar âncora.



Apesar de a produção literária da mulher brasileira já ter, a partir da década de sessenta, um livre trânsito dentro da área intelectual, observe-se que as instituições mais conservadoras começaram a reconhecê-las como seus membros, mais ou menos pelos anos 70. E, mesmo tendo uma mulher alcançado a presidência da Academia de Letras, não nos faz concluir que o seu acesso à esfera pública foi fácil e reconhecido legalmente.

Imagine-se como foi difícil para a mulher, cem anos atrás, propor-se a escrever versos e ousar publicá-los. Era um escândalo aparecer no âmbito público como escritora, e era visto com desconfiança ética e moral querer auferir lucro ao vender seus livros. Tal atitude esbarrava no papel que a sociedade ocidental destinou à mulher.

Farei, inicialmente, um passeio de cem anos, focalizando algumas autoras baianas esquecidas e/ou silenciadas, até chegar às escritoras do momento, no Brasil, focalizando, brevemente, a mais reconhecida, que é Adélia Prado.

São muitas as escritoras que apareceram no final do século XIX e início do XX, porém como seus livros estão dormindo nas bibliotecas, obrigam-nos a um trabalho metucioso de pesquisa a fim de resgatá-las. Mas não vou enveredar pelos caminhos difíceis que elas enfrentaram, nem vou mapear todas as escritoras, aqui, pois seria uma relação exaustiva de nomes provavelmente desconhecidos. Prefiro resgatar algumas e observar como certos temas ou motivos estão sempre na mente da mulher e como elas, sem se conhecerem, dialogam.

Começo pelo diálogo entre duas Adélias – Adélia Fonseca e Adélia Prado. Entre as duas, um mar de transformações subterrâneas se operou, mas, na superfície, o turbilhão sutil e profundo não apresenta nenhuma onda que o indicie. Adélia Fonseca, logo no início de sua publicação *Ecoss da minh'alma*, coloca esse poema, escrito em 1849:

Imitação do Sr. Aboim

Se eu fora da Trácia o vate sublime,
A lira afinara p'ra só te cantar;
Se eu fora o pintor de Itália famoso,
Quisera o teu rosto p'ra mim copiar.

Se eu fora a fontinha, que corre indolente
E sobre conchinhas se vai espraiair,
Então me verias, correndo anelante
Teus pés delicados risonha beijar.

Se eu fora um infante gentil, inocente
Só tuas carícias quisera lograr;
Se sono tranqüilo meus olhos cerrasse
No teu brando seio quisera pousar.

Se eu fora a violeta, que sob as folhinhas
Esconde os encantos que Deus lhe quis dar,
A ti me mostrara, e sobre teus lábios
Meus puros perfumes quisera entornar.

O poema encerra-se com uma quadra onde a autora emprega uma das mais difíceis técnicas – a do recolhimento, embora o seu conteúdo seja para se desqualificar.

Mas eu não sou fonte, pintor, ou violeta,
Nem vate, que possa teu nome exaltar;
apenas sou triste mulher, que te adora
O mais que na terra se pode adorar.

Observe-se que todas as imagens construídas nessa poesia referem-se a homens – poeta, pintor ou um menino – e desliza para a mulher através da modulação da flor, e é apenas através dela que ela pode expressar seu desejo. Mas, quando retorna a si, a imagem ambígua de “sou triste mulher” indica, entre outras leituras, sua condição. Será que ela estava indiciando sua impossibilidade de expressão? De demonstrar seus desejos? Por que é vetada à mulher se colocar, colocar seu amor, expor suas emoções? Por que ser pudica e casta impede que ela possa falar de si?

Mas é outra coisa o que faz a Adélia do século XX. Ela se lê, se expõe, inclusive dialogando com a voz que a silenciou e pode ir contra.

Vejamos como Adélia Prado, em seu poema de entrada na cena literária, se expõe:

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora, sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
– dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição p'ra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Mas nem sempre ser mulher foi tão positivo, tão altivo, tão qualificador. O papel a ser desempenhado pela mulher na modernidade foi modelado em cima da imagem da Virgem Maria – a menina-mãe casta e ingênua, a mulher-mãe voltada a velar o seu filho. E os seus desejos? Para onde foram? No lado escuro da sombra do sol, a mulher casta e pudica velava-se, ou melhor, era velada, era escondida, era silenciada.

Não é por acaso que o discurso oficial do senso comum sempre afirma existir, *por detrás de* um grande homem, uma mulher. Essa frase chave dá conta da posição da mulher nas primeiras décadas do século XX – ‘... por detrás de um homem vitorioso há sempre uma mulher’. Esta senhora que nas fotos ficava à sombra do marido, sempre em segundo plano, enquanto a luz dos holofotes iluminava a figura do homem. Por mais inteligente, laboriosa e culta que fosse, estava destinada a ficar na penumbra, sem identidade própria, pois até seu próprio nome estava perdido quando era nomeada *Senhora de Fulano de Tal*. Olhando tais fotos, vendo homens, historicamente tão combativos, dá-me curiosidade. Onde ficavam os desejos dessas mulheres, onde se encontravam suas identidades?

Será que Amélia Rodrigues e Gilka Machado respondem com seus poemas?¹⁶

Clamor inútil

Amélia Rodrigues

Meu coração de há muito estava morto,
Mas a enterrá-lo eu não me decidia;

¹⁶ A pontuação das autoras foi respeitada, atualizando-se apenas a ortografia.

Meti-o no caixão fúnebre, um dia,
E disse-lhe: – Aí está, chegaste ao porto!...

Armei-lhe um catafalco em negro horto
E um círio lhe acendi, donde corria
Uma lágrima longa, triste e fria:
- O círio da saudade sem conforto!

Por que o não enterrei de todo?... Agora
O velho preso a debater-se chora
Como um doido, entre as tábuas do caixão...

Desgraçado! Não tens direito ao gozo
nem à vida! Não chores mais teimoso!
Morre por uma vez, meu coração.

Castigo

Gilka Machado

Tal uma flor que cedo a chuva despetala,
o pranto desfolhou-me a mocidade.
Como os dedos da angústia as faces me vincaram,
com que ódio o amor me arruinou!...

Minhas mãos dadivosas quanto acúleo
vos feriu nessa faina de carinho!
Hoje mortas viveis, tímidas, quietas
receando afugentar a beleza das coisas
temendo o repúdio de todos os seres.

O amor deixou-me só perdida nesta mágoa,
quando eu o preferira aos bens todos da Terra.
O amor abandonou-me e eu sonhara ter braços
possantes e infinitos
para com eles proteger a humanidade.

Amei tão intensamente
e tanto o amor me maltratou

que espero resignada a última pena,
Que castigo darás a esta minha ternura
por Ti, que guardas para mim Senhor?!...

Essa atrofia ou recalçamento dos desejos, ou mesmo da própria identidade, homogeneizados pela imagem retratada pelo discurso oficial, pode ser ouvido, seja em uma mulher do fim do século XIX, ou mesmo outra, já atual, nos anos 40 e 50 do século XX.

Seja mais uma vez Amélia, seja Cecília Meireles, seus poemas parecem referir-se à mesma angústia de viver e de fazer poesia:

Epitáfio da navegadora

Cecília Meireles

Se te perguntarem quem era
essa que às areias e gelos
quis ensinar a primavera;

e que perdeu seus olhos pelos
mares sem deuses desta vida,
sabendo que, de assim perdê-los,

ficaria também perdida;
e que em algas e espumas presa
deixou sua alma agradecida;

essa que sofreu de beleza
e nunca desejou mais nada;
que nunca teve uma surpresa

em sua face iluminada,
dize: "Eu não pude conhecê-la,
sua história está mal contada,

mas seu nome, de barca e estrela
foi: "SERENA DESESPERADA".

La folle du logis

Amélia Rodrigues

Basta, doida; interrompe a audaz corrida
Que levas pelo azul. Os olhos fecha,
Dobra as asas e morre, ave ferida,
Sem soltar nem um ai! Nem uma queixa!

Ontem dava-te eu oiro, seda, linho,
Para o estranho tecer de tuas teias,
Dava o infinito para teu caminho...
E tu... sonhos trazias-me, a mãos cheias,

Da viagem pelo Ideal. Ó mentirosa,
Nada mais te dou hoje! O teu bordado,
Rasguei-o! As tuas asas cor-de-rosa,

Desplumei-as! Agora... outro cuidado!
Eu vou te acorrentar, louca furiosa,
Num ergástulo sem portas: o passado.

Renuncia ao passado.
Não no faz, porém, tímida, fraca, vencida.
Antes, mais enérgica, mais intrépida, mais viva!

Não estaria esse poema dialogando com os dois poemas de Cecília, principalmente com "Canção"?

Canção

Cecília Meireles

Pus meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
- depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.

Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

depois, tudo estará perfeito:
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas...

Percebe-se que elas falam de outro lugar que não é a voz oficial, embora descrevam impedimentos, a angústia que atravessa essa voz é muito mais intensa, ou, talvez, ao ser lida por outra mulher, passe a ter uma leitura de todos os impedimentos e de todos os desejos não expressados. Tem referência em cada vida vivida, nos anseios mascarados pela própria condição de ser mulher e ter de abdicar pelos filhos, pelos outros, como sempre foi a marca da mulher.

Mas como esta fala está virando “conversa de mulheres”, vamos ver como elas se retratam:

O retrato fiel

Gilka Machado

Não creias nos meus retratos,
nenhum deles me revela,
ai, não me julgues assim!

Minha cara verdadeira
fugiu às penas do corpo,
ficou isenta da vida.

Toda minha faceirice
e minha vaidade toda
estão na sonora face;

naquela que não foi vista
e que paira, levitando,
em meio a um mundo de cegos.

Os meus retratos são vários
e neles não terás nunca
o meu rosto de poesia

Não olhes os meus retratos,
nem me suponhas em mim.

Retrato

Cecília Meireles

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas:
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?

Observe-se que elas não conseguem se descrever, elas estão onde não estão, mesmo querendo expressar o claro, o nítido, a imagem se esfuma, perde seus contornos, elas não podem se ver. Por quê?

Por que tal dilaceramento nas poetisas que escreveram antes de 1960? Qual a máscara que tinham que vestir para se guardar? Onde estão os seus desejos, as suas faces? Talvez Gilka Machado possa explicar esse entrelugar (e me apro-

prio do termo utilizado por Silviano Santiago em outra situação) onde esteve e talvez ainda esteja a mulher brasileira, tomando o excelente soneto de Gilka Machado:

Ser mulher¹⁷

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
Para os gozos da vida: a liberdade e o amor;
Tentar da glória a etérea e altívola escalada,
Na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
Para poder, com ela, o infinito transpor;
Sentir a vida triste, insípida, isolada,
Buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
Para a larga expansão do desejado surto,
No ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e, oh! Atroz, tantálica tristeza!
Ficar na vida qual uma águia inerte, presa
Nos pesados grilhões dos preceitos sociais. (grifos meus)

Apesar de ter escolhido poemas escritos entre a centúria de 1860 e 1960 e com temas ou motivos que se correspondem, teoricamente, não creio que haja uma voz feminina. É que as limitações em que vivem/vivemos, os problemas a que estão/estamos submetidas levaram e levam as mulheres a reiterar certos temas, certos motivos, como se elas se lessem (fato em que não acredito, por estarem geograficamente separadas).

Mas elas têm algo em comum. É a condição feminina, e uma sonoridade, quando são ou estamos conscientes dessa condição.

¹⁷ Todos os poemas foram retirados dos respectivos livros das autoras.

*Uma questão conflitante:
a categoria do 'estético' na
produção de autoria feminina*

Esta apresentação mostra mais as minhas inquietações na prática de análise e busca de sentidos e interpretação dos textos de autoria feminina, do que mesmo uma solução.¹⁸ Trata-se, principalmente, do modo de operacionalizar e trazer à tona os sentidos escamoteados nos textos das escritoras que viveram no século XIX, discurso que insiste em ser diferente do discurso hegemônico e cujos códigos não sintonizam com os códigos de um esquema " másculo", segundo Schmidt.

Esta comunicação pode parecer provocativa, mas ela não se configura em uma crítica negativa. Tem a intenção de fazer uma reflexão, porque encontro, vez por outra, pesquisadoras que ainda fazem a avaliação da produção de escritoras pela categoria do estético, princípio construído na Modernidade.

Tenho a intenção de trazer à cena os nossos impasses, mas envolvida em uma estratégia de sedução intencional.



¹⁸ O ensaio foi publicado recentemente em: BRANDÃO, Isabel; MUZART, Zahidé (Org.) *Refazendo nós*. Florianópolis: Mulheres, 2003.

Tal impasse vinha-se avolumando e preocupando-me muito, à medida que investigava a produção dessas escritoras do século XIX. No entanto, finalizando um ano de pesquisa voltada para o estudo e comentário de ensaios escritos nos últimos cinco anos e recolhidos em anais (da ABRALIC) e coletâneas sobre historiografia literária, literatura comparada e teoria literária, dei-me conta de que os estudos feministas (no espaço da literatura) não tinham construído categorias e procedimentos próprios para ler um texto de autoria feminina do princípio da consolidação da Modernidade. Continuamos (inclusive eu mesma) a empregar na avaliação dessas escritoras um conjunto de categorias e pressupostos da crítica literária, cujo arcabouço foi desenhado no século XIX e consolidado pelas várias teorias da literatura na primeira metade do século XX.

A linha teórica contemporânea mais forte é aquela que assume (dilui) a literatura como mais um discurso dentro dos vários discursos da cultura, a qual podemos adentrar, ou melhor, aceitar porque ela desaloja a autorreferencialidade da literatura, seus métodos e procedimentos específicos, julgamentos e avaliações e, por seu turno, contempla o híbrido (não exigindo formas puras, nem a intenção da universalidade, nem da essencialidade), portanto, deixando de lado a categoria estética (como foi desenhada pelo séc XIX e consolidada na primeira metade do séc. XX), sendo seu último exemplo a *História concisa da literatura brasileira*, escrita por Bosi, além de dar espaço ao cotidiano.

Se na Idade Média, com a literatura oral, como aponta Ria Lemaire, corriam paralelamente dois códigos diversos, referentes aos respectivos imaginários, como comprovam as expressões da literatura popular e oral, quais impasses e barreiras aconteceram na Modernidade, com a consolidação da

escrita, com a divisão sexual do trabalho e a divisão de um espaço público e privado para a mulher escritora? Será que, em um primeiro momento, a mulher deixou de escrever? E a tradição? Aquela passada oralmente, de boca em boca, contada pelas mulheres, não deveria excitar outras a escrever? Será que podemos recorrer a essa tradição, a essa resistência silenciosa, não documentada pela literatura, mas que chega até nossos dias através dos estudos de literatura oral e popular? Será que podemos tomar como um fio condutor para analisar temas e gêneros literários, considerados pela Modernidade, como subgêneros (correspondência, folhetins, crônicas, diários) e, portanto, indesejáveis de figurar no cânone universalista? Como nem sequer apontar a sua existência? Basta folhear as páginas de periódicos ou da própria Antologia, coordenada por Zahidé Muzart, para perceber quantas autoras existiram e publicaram. Será que elas foram olvidadas porque escreveram textos ruins ou porque seriam textos que não se enquadravam nos interesses e princípios universalistas e puristas dos críticos literários?



Não vou tomar mais tempo com indagações hipotéticas. Resta-me retomar, neste momento, todas as discussões e questionamentos que vêm desconstruindo o paradigma epistemológico da Modernidade, discussões que também atravessam o campo dos estudos literários desde 1970/80. O certo é que tal paradigma já foi por demais questionado, inclusive com a contribuição das teorias feministas e o deslocamento do olhar que já avançou o bastante para construir (não estabilizar) outras perspectivas, teorias e metodologias. Algumas já são aplicadas em nossa prática textual. Refiro-

me aos pressupostos de análise, os quais Rita Schmidt expõe no seu ensaio, “Cânones e contra-cânone: nem aquele que é o mesmo, nem este que é o outro”,¹⁹ publicado em 1996, e que são:

Como e de onde nos fala um texto
Que sobre determinações interagem em seus códigos discursivos e representacionais
Que leitores são por ele constituídos.²⁰

Acho que não será necessário voltar ao que é do conhecimento geral no que concerne aos vários fatores que motivaram a exclusão dos textos de autoria feminina do cânone literário brasileiro, principalmente porque, além de complexos fatores, a literatura escrita no Brasil tinha como princípio e missão: criar uma literatura nacional para o Estado-nação, bem como a obrigação de criar, divulgar e disseminar exemplos culturais admissíveis pelo universalismo e pelo capitalismo, fundantes da Modernidade. Os críticos literários, interessados em consolidar tais objetivos, transplantando, para o País, as categorias e os pressupostos de análise e julgamento da literatura europeia, não conseguiam deslindar/interpretar os temas abordados pelos textos híbridos das escritoras, como cartas, diários e crônicas, narrativas com múltiplos narradores ou com uma narradora ou mesmo escrevendo folhetins e peças teatrais. Pelos gêneros, os textos eram descartados por serem impuros, híbridos; pelo estatuto do narrador, constituíam uma distorção (não é preciso lembrar aqui que,

¹⁹ SCHMIDT, Rita T. Cânones e contra-cânone: nem aquele que é o mesmo, nem este que é o outro. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.) O discurso crítico na América Latina. Porto Alegre: IEL: Ed. Inisinos, 1996. p. 115-121.

²⁰ Id., *ibid.*,

mais de cem anos depois, só nos fins da década de sessenta do século XX, essa discussão perpassa, ainda, sutilmente, o livro de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, estando mais explicitada em *O jogo de Ifá*, romance de estréia de Sonia Coutinho). Por isso considero de grande importância a posição assumida por Rita Schmidt, que, no mesmo artigo, em dado momento propõe:

A produção das mulheres deve ser analisada em “*termos de valores estéticos outros em relação aos valores consagrados pelo Cânone*” porque escritas em circunstâncias culturais diferenciadas, ou melhor, em contextos e relações de poder diferentes.²¹

A autora está claramente evidenciando a necessidade de se ler a produção de autoria feminina de forma alternativa ao código hegemônico.

A quebra ou esgarçamento das fronteiras entre as áreas de especialidades das ciências humanas, propostas pela Modernidade, o deslizamento da linguagem para a focalização do discurso, a quebra entre a alta e baixa literatura (ou cultura), inclusive com a inclusão dos produtos da indústria cultural, o alargamento e a inclusão de gêneros literários, o deslocamento da literatura para a cultura com a inclusão de textos do cotidiano, obrigam-nos a pensar uma outra maneira de ler/interpretar a produção dessas autoras, deixando de lado como categoria de análise os procedimentos e abordagem de viés estético, teoria construída pela alta literatura que se via e se entendia como alta cultura.

²¹ Id., *ibid.*,

Temos nós que construir, mesmo instáveis, as categorias de análise que possam resgatar a leitura dos textos do século XIX. Como Zahidée Muzart escreve na primeira parte de seu ensaio “Resgates e ressonâncias: uma *beauvoir* tupiniquim”,

Nós nos contentamos em realizar uma pesquisa historiográfica séria e útil [...] Ainda nos preocupa a formulação de uma historiografia feminista, [...] *Não será possível teorizar no vazio.* [...] Poderemos revisar conceitos e pressupostos tradicionais da crítica, bem como questionar os pontos de partida, métodos, categorias e divisões da historiografia literária tradicional.



Recuso, pessoalmente, ler e interpretar a produção das escritoras do século XIX, mesmo aquelas que podem ser avaliadas pela categoria do estético, *por uma abordagem intratexto ou intertextual apenas*, como vem sendo utilizada na História Literária oficial, pois o cânone da História da Literatura Brasileira está organizado por pressupostos já superados pelas atuais discussões dos conceitos de nação, de nacionalismo, ou mesmo pelos princípios da universalidade e essencialidade construídos pela Modernidade. Por outro lado, essa história se mostra inscrita temporalmente no positivismo e no formalismo, como uma grande narrativa linear, interessada em evidenciar seu contínuo interesse pelo nacional e pelo teleológico.

Seguindo Foucault e outros teóricos do momento, a narrativa contemporânea deve contemplar as vozes que foram excluídas e que não detinham poder político e ideológico na

Modernidade, sendo totalmente excluídas.

A atual postura implica desenhar uma narrativa não linear que dê conta das simultaneidades, rupturas, descontinuidades, descompassos históricos, condições externas de possibilidade, condições de produção, como também dê meios para a construção de outras categorias, deixando de lado o paralelismo eurocêntrico de estilos (predominantes) e gêneros literários (prestigiados) instituídos pela alta literatura, constante que excluiu da História da Literatura os textos de escritoras, neutralizando-os como obras tidas como “bárbaras” ou “sub-literatura” e considerando-os como ameaça aos padrões vigentes, segundo Schmidt. Tentar inseri-las no cânone já cristalizado é selecionar novamente, é não apontar uma parte do problema.

Para finalizar, seria importante acrescentar outra indagação para o conjunto de coordenadas que orientariam essas novas categorias. Resgatando as idéias de Lemaire, que demonstra, em seu ensaio, ter havido dois códigos de expressão artística na Idade Média, como as mulheres (burguesas) tentaram, no século XIX, inserir-se nesse único código escrito e expresso pela alta Literatura?

Uma questão a pensar



Nicodema Alves, Escritora (foto gentilmente cedida pela família)

*Deusa ou demônio?*²²

O controle do corpo e do comportamento da mulher através dos mitos de beleza

Amélia Rodrigues é uma escritora baiana que teve certa expressão local, mais pela sua atuação como educadora e orientadora de jovens, através de textos publicados por editoras religiosas, do que mesmo como escritora de ficção e poeta. Esta conformação dentro do paradigma da época, isto é, da professora revestida de legitimidade e poder da palavra para orientar a jovem mulher, é que começo a questionar. Amélia Rodrigues, antes de utilizar-se dos canais da igreja, escreveu e publicou poemas e romances-folhetins, que foram ‘esquecidos’, para “privilegiar-se” a professora e seus artigos

²² O projeto que desenvolvo, juntamente com outros pesquisadores, professoras e alunas, gira em torno da publicação editada e dispersa dos textos de autoria feminina do século XIX, e começou com a obra de Amélia Rodrigues. Foi publicado, anteriormente, nos *Anais do ENCONTRO DA REDE REGIONAL NORTE NORDESTE DE NÚCLEOS DE ESTUDO E PESQUISA SOBRE A MULHER E RELAÇÕES DE GÊNERO*, 4., João Pessoa: Universitária, 1996. Como um dos primeiros textos escritos, procura explicar uma linhagem ideológica sobre os tipos e papéis de mulher na sociedade brasileira e ocidental na modernidade. O ensaio serve de base para se compreender historicamente a posição hierarquizada, desvalorizada da mulher na cultura ocidental de base cristã, desde a construção de Eva, e a omissão de Lilith no mito da criação do mundo. Refiro-me ao projeto executado entre 1996-1998: A construção do “pensamento feminista”, de Amélia Rodrigues.

de orientação das mulheres jovens dentro dos paradigmas ocidentais que reforçavam o não confronto com a 'lei', a concordância com o paradigma construído e limitado pela sociedade urbana, enfim, um discurso que consolidava a natureza feminina como frágil, emotiva, dependente, instintivamente maternal e esvaziada de sentido próprio para ser preenchida pelos desejos do marido e dos filhos. A figura, ou melhor, os papéis de mãe e mestra, título do seu último livro.

Mas, diante de uma leitura ainda superficial de alguns de seus poemas, enclausurados nas bibliotecas locais, percebi que, se analisasse a obra da autora com o rótulo de escritora católica e, portanto, preocupada em reforçar o comportamento da mulher na sociedade burguesa, estaria ao lado de uma crítica masculina ou de uma crítica que se afasta das contradições internas da mulher eminentemente influenciada pelo modelo latino e dominante da sociedade brasileira.

Ademais, o rótulo iria diminuir a relação de escritoras imersas e atuantes na esfera pública e, mais perigoso ainda, deixar em silêncio mais uma mulher. E o silêncio sobre a autora impediria que sua voz e seu próprio discurso, muitas vezes contraditório (isto é, uma apresentação de um contradiscurso ao discurso hegemônico), emergisse das suas obras e evidenciasse seu comportamento subversivo com relação ao paradigma de controle da mulher do século XIX, ao insistir em ser escritora.

Tomando os modelos de controle do comportamento feminino da sociedade urbana, que expurgam o lado satânico da mulher da sociedade medieval, tentarei demonstrar como o percurso intelectual de Amélia Rodrigues irá deslizando de uma esfera doméstica para a esfera pública, mas sem se deixar questionar pelos críticos homens e sem querer afrontar a sociedade baiana. Pelo contrário, ela irá ser aceita

e, portanto, irá subterraneamente ganhando mais espaço para exercer sua carreira de escritora.

Porém, ainda não será neste momento que irei dar conta do percurso literário de Amélia Rodrigues. Nesta etapa da pesquisa preocupei-me em levantar indagações e hipóteses.

Primeiro, tentei articular os significados re-atualizados dos mitos de beleza na sociedade burguesa industrial, como formas de domesticação do comportamento da mulher, tomando como paradigma os romances citadinos de José de Alencar.

Em um segundo momento, tentei desentranhar dos escritos de Amélia Rodrigues sua posição consciente diante do momento em que atua. Tentarei, também, elaborar uma leitura sobre a autora, privilegiando-a como produtora de textos que vão ecoar na esfera pública, sem deixar de lado sua condição de mulher branca, das camadas médias, inserida em um contexto cultural cada vez mais conservador, na medida em que os recursos econômicos explorados pela Bahia não entram em sintonia com os paradigmas de uma sociedade urbana e industrial, mas subsiste uma ideologia patriarcal e escravocrata.

Para poder observar seu trânsito dentro dessa sociedade, voltei-me para as representações da mulher nas práticas sociais, papéis que já se encontram configurados no discurso literário da época, escrito por homens, a fim de indagar como a ideologia dominante passou a construir o comportamento limitador da mulher. Pois se Amélia Rodrigues irá utilizar-se desse paradigma é porque ela internalizou os comportamentos aceitos por essa sociedade, particularmente conduzidos pela e para a literatura.

Não posso deixar de me referir a um trecho de um artigo escrito por Lúcia Miguel-Pereira que evidencia a forte influência do romance no comportamento feminino, mesmo que este fosse recriminado pela sociedade e pela igreja, que

dirigia a leitura das mulheres para obras piedosas e vidas de santos.

Em seu livro *Prosa de ficção*, de 1950, Lúcia Miguel-Pereira escreve:

A honra feminina, consistindo exclusivamente na virgindade das mulheres solteiras e na fidelidade das casadas, constituía um dos assuntos preferidos nos romances do final do século passado e início da década de 20.

Talvez se explique em parte essa predileção pelos casos amorosos, bem como a maneira reservada de os tratar, pela convicção em que estavam os escritores de escreverem principalmente para mulheres, num tempo em que a educação visava mantê-las em permanente menoridade social e moral. É como se, a princípio, os próprios romancistas não levassem muito a sério a sua arte e achassem indigna de atenção masculina. E parece ter sido mesmo através dos céstos de costura das donas de casa que os romances penetravam nas casas e se foram encaixando nas estantes. Era preciso empolgar as leitoras sem lhes ferir a sensibilidade nem macular a inocência.²³

A reflexão da autora dava conta das orientações emitidas pelos escritores, como mediadores da ideologia, com

²³ PEREIRA, Lúcia Miguel-. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950. Esta citação retornará em mais dois textos dessa coletânea, mas em contextos diversos e será analisada por outro viés, razão pela qual não convém ser retirada, principalmente, por ser este livro uma coletânea de textos, fato que não obriga o leitor a ler linearmente todos os ensaios, mas sim aqueles textos ou títulos que mais lhe chamam a atenção. Por outro lado, a denúncia de Lúcia Miguel Pereira, uma intelectual, historiadora e crítica brasileira, ainda na década de 50, chama a atenção para uma linhagem de leituras feitas às escondidas pela mulher, que deve ser reiterada, para que se possa ter idéia dos saltos qualitativos e esforços que a mulher-escritora teve de fazer desde 1870 até a atualidade.

modelos exemplares para a mulher da sociedade brasileira do século XIX. Porém, ainda, a autora citada não estava dando o “retrato” por inteiro. Pois essa menoridade, além de reforçar a pouca instrução da mulher, estava, basicamente, modelando seu comportamento através dos *mitos* de beleza.

Quando hoje se percebe claramente que a sociedade continua a modelagem da mulher (incitando-a, através dos meios de comunicação de massa, a imitar modelos, aparentemente perfeitas, através de cosméticos, ginástica e musculação, construindo o mito da mulher saudável, livre e dona do seu desejo) percebe-se que o mesmo mecanismo ainda está sendo utilizado para domesticar o que ela pensa e o que deseja, e detecta-se que o discurso não mudou muito, nem mudou o dono da voz.

Desta maneira, justifico-me ao tomar a palavra de José de Alencar ou de seus narradores como documentadores de um momento histórico.

Tornou-se, portanto, indispensável a revisão e a releitura das produções de José de Alencar como formador/construtor da representação da mulher no romantismo brasileiro, como modelo paradigmático dos autores subseqüentes e, finalmente, mas não por último, porque sua obra está investida da missão de ‘civilizar’ a sociedade brasileira, transformando-a de uma sociedade agrária e patriarcal em uma sociedade urbana, com novos modelos e novas divisões de trabalho. Os romances citadinos do escritor cearense procuram dar o novo modelo de gênero, centrando-se em transcrever o código regulador do comportamento da futura esposa e mãe, restringindo seu espaço à esfera doméstica e constituindo a família nuclear.

Tomando a obra do escritor da cidade do Rio de Janeiro como um repertório de prenoções onde toda a cultura inculca um conjunto de saberes, de conhecimentos, como uma

maneira de domesticar o cotidiano, a realidade, através de sistemas simbólicos de códigos que prescrevem ou limitam a conduta humana, aproximei-me de seus romances com a perspectiva de deprender certos paradigmas construídos pela sociedade e inseridos na cultura ocidental como formas de controle. Segundo Roberto Reis, em seu artigo “Cânon”, incluído no livro *Palavras da crítica*:

[...] a cultura [onde se insere a obra de José de Alencar] é um conjunto de sistemas simbólicos, de códigos que, de uma forma ou de outra, prescrevem ou limitam a conduta humana. O que nos sugere que a cultura implica ou requer mecanismos de cerceamento social. Ou, dito de outra maneira mais precisa, no interior de qualquer formação cultural as camadas dirigentes [espaço onde se situa o intelectual como intermediário entre a ideologia das classes dirigentes e o público] se valem de diversas formas discursivas e as transformam em ideologia para assegurar o seu domínio.²⁴

Privilegiando essa perspectiva, ou melhor, a de que a cultura constrói seus modelos e que eles são mediados pelas artes, os romances de Alencar apresentam-se como constructos discursivos,²⁵ através dos quais a linguagem não só reitera o que a classe dominante quer imprimir ou forjar como comportamento para a mulher (embora tal idealização falseie as

²⁴ REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 66.

²⁵ No universo discursivo, isto é, no conjunto dos discursos que interagem em um dado momento, a análise do discurso segmenta campos discursivos, espaços onde um conjunto de formações discursivas estão em concorrência no sentido amplo, delimitam-se reciprocamente; assim, as diferentes escolas filosóficas ou as correntes políticas se afrontam, explicitamente ou não, numa certa conjuntura (MAINGUENEAU, 1984. p.27). In: _____. *Termos-chave da análise do discurso*. p.18.

mulheres reais), mas também suas narrativas urbanas mantêm o poder de organizar e controlar o real.

Assim, tomo como hipótese de trabalho seus romances urbanos, como constructos discursivos controladores do corpo e, principalmente, do comportamento da mulher, valendo-se da combinação dos mitos de beleza, forjados ao longo da Modernidade, como é vista pela História, isto é, a partir da descoberta da América e da divisão do Cristianismo.

Deixarei de lado, nessa análise, o artifício do escritor que, como narrador, passa a servir-se da voz de uma mulher, ou melhor, de GM, a personagem criada nos prefácios dos romances, para mais uma vez escamotear a voz feminina.²⁶

Os relatos edificantes dos perfis de mulher, apesar de *nuances* de atitudes das heroínas, tipificam três paradigmas. É através da beleza que a sociedade irá construir esses três tipos de comportamento, dois modelos que serão aceitos e que vão dirigir a mulher para o recesso doméstico, para a família e para a reprodução, e um outro que será o controle das atitudes execradas pela sociedade. Este último modelo será marginalizado e o comportamento nele contido será, analogicamente, identificado como o comportamento demoníaco, naquilo que ele contém de satânico, de Lúcifer (da cosmogonia cristã) e de demônio (da cultura greco-romana), implicando a idéia de subversão de regras.

²⁶ A senhora de 50 anos, personagem que aparece no enredo do romance *Luciola* apenas uma vez, configurada como avó de uma jovem de 15 anos, servirá de intermediária entre a voz do narrador-masculino e a sua escritura, como uma forma de autoridade legitimada (pela idade) de dar conselhos, mas também uma pessoa que não ultrapassará os limites da boa conduta para tratar de assuntos mais difíceis, como o amor, a entrega do corpo e a prostituição. A personagem vinha sendo construída nos prefácios de seus romances urbanos “os perfis femininos”, muito antes de ser personagem integrante do enredo de um romance (Nota de atualização).

Os significados fragmentados e disseminados na cultura ocidental dos mitos de beleza, até então, voltam, a partir do século XVIII, com toda a força para a domesticação do comportamento feminino, através das representações de Vênus/Afrodite e da Virgem Maria.

Os mitos de beleza constroem, na realidade, subterraneamente, o código de controle do comportamento da mulher. E o escritor, ao escrever sobre a mulher e para a mulher, irá atualizar sua significação simbólica, trazendo à tona os significados antes disseminados através do recurso visível da beleza.

Dois desses paradigmas conformam o comportamento da futura esposa – o anjo ou a deusa, as futuras rainhas do lar. A marginal, possivelmente consciente de seu corpo e de sua mente, é banida da sociedade. Vou nomear os modelos de mulher que me serviram de base para tais constatações: Emília, de *Diva*, Aurélia, de *Senhora* e a ambivalente personagem de *Lucíola*.

Nos dois modelos aceitos, um está construído sob os significados da força de sedução de Vênus, enquanto o outro aprofunda os significados religiosos da representação da Virgem (Maria), aglutinando os significados de virgem e de mãe (no sentido de acompanhamento do filho e de sofrimento).

Pelo mito grego, Afrodite era a deusa do amor e da fertilidade. Originalmente, o temperamento de Afrodite era irascível e vingativo. Seus amores foram sempre funestos. Em nenhum momento das várias versões, é-lhe atribuída uma beleza única, mas à sedução, simbolizando os desejos que a levam a exercer domínio sobre os homens.

Vênus, na mitologia latina, a quem Afrodite é assimilada a partir do séc. II. d.C., incluindo seus atributos e versões, também não traz a marca de uma beleza maior do que das outras deusas. Porém, nas *Metamorfoses*, Vênus passa a ser

associada ao amor e à beleza. No entanto, perduram muito fortes seus traços de sedução.

No *Dicionário de símbolos* já aparece a idéia básica para a cultura ocidental de que Afrodite / Vênus é a deusa de mais sedutora beleza. Afrodite simbolizaria as forças irreprimíveis da fecundidade, não em seus frutos, mas no desejo apaixonado que acende entre os vivos. É o amor sob a sua forma física, o desejo e o prazer dos sentidos, que ficam ambigualmente embutidos na sua representação, que ora se oferece como dentro do paradigma – construindo a representação de mulher-mãe –, ora externo ao paradigma, construindo a mulher ‘fora-da-norma’.

O mito de Vênus, com sua sensualidade, irá ser domesticado pela contaminação da imagem da Virgem Maria, da religião cristã.

Mas é interessante perceber como a mesma imagem pode ser controlada pelo código, como em Aurélia (se predomina o sentimento), ou pode ser transgressora e não aceita pela sociedade (se a mulher infringe o código de comportamento, saindo do seu território, escapando da esfera doméstica e do papel de mãe para, livremente, sustentar-se e participar da esfera pública, transformar-se-á em Lúcia, da ficção *Lucíola*).

Se a mãe de Jesus, Maria, confere à mulher casada o comportamento casto, tímido e obediente, a situação de Virgem dará o controle do comportamento da mulher solteira, virgem e casta. Virgem, no mesmo *Dicionário de Símbolos*, representa a mulher que tem a virgindade da alma, isto é, a mulher que está pronta para receber o sêmen divino e/ou pronta para ser esposa à medida que vai ser ou pode ser modelada pela influência do esposo. Com essa configuração (imagem), a sociedade constrói a sua representação máxima de mulher.

A identificação da mulher, com o símbolo da Virgem

Maria, padroniza, domestica e controla seu comportamento através desse paradigma. Nos romances de Alencar, os exemplos máximos dessa idealização encontram-se em Emília, de *Diva*, a imagem mais próxima da Virgem Maria, ou da mulher anjo.

Observe-se, no trecho seguinte do romance citado, como o narrador regula o comportamento da mulher através do mito da beleza, que aqui é reforçado com a história maravilhosa do patinho feio.

O narrador, para dar mais ênfase ao mito de beleza, descreve Emília ainda adolescente, muito feia e desajeitada, mas já contendo em latência todo o comportamento da virgem:

Como ela trazia a cabeça constantemente baixa, a parte inferior do rosto ficava na sombra.[...]

Os olhos negros desmedidamente grandes afundavam na penumbra do sobrolho sempre carregado, como buracos, pelas órbitas.

A respeito do traje, que é a segunda epiderme da mulher e pétala dessa flor animada, o da menina correspondia a seu físico. Compunha-se ele de um vestido liso e escorrido, que fechava o corpo como uma bainha desde a garganta até os punhos e tornozelos; de lenço enrolado no pescoço, e de umas calças largas, que arrastavam, escondendo quase toda a botina.

Emília ainda assim não parecia satisfeita. Estava constantemente a encolher-se, fazendo trejeitos para mergulhar o resto do pescoço e do queixo no talho do vestido, e sumir as mãos nos punhos das mangas. Caminhando, dobrava as curvas a fim de tornar comprida a saia curta; sentada, metia os pés debaixo da cadeira.

Tinha um cuidado extremo em puxar para a frente nas longas tranças do cabelo, que andavam sempre a dançar-lhe, como antolhos pelo rosto. Se lhe falavam

alguma pessoa de intimidade da família, não lhe voltara as costas como fazia os estranhos; mas sentia logo uma necessidade invencível de coçar a cabeça, acompanhada por um repuxamento dos ombros. Eram modos de atravessar o braço diante do rosto e furtar o queixo, escondendo assim o que lhe restava de fisionomia.

Mas, três anos depois, o narrador é testemunha da transformação física (de patinho feio em cisne), embora perdue o mesmo comportamento, fato que ele faz questão de reiterar. Podemos verificar por esta passagem:

Visitando o negociante [o pai de Emília] vi entrar na sala uma linda moça, que não reconheci.

Estava só. De pé no vão da janela, cheia de luz, meio reclinada ao peitoril, tinha na mão um livro aberto e lia com atenção.

Não é possível idear nada mais puro e harmonioso do que o perfil dessa estátua de moça.

[...]

Uma *altivez de rainha* cingia-lhe a fronte, como diadema cintilando na cabeça de um *anjo*. Havia em toda a sua pessoa um quer que fosse de sublime e excelso que a abstraía da terra. Contemplando-a naquele instante de enlevo, dir-se-ia que ela se preparava *para sua celeste ascensão*.

Eu tinha parado na porta e admirava: afinal adiantei-me.

– Minha senhora!... murmurei inclinando-me.

As cores fugiam-lhe. Ela vestiu-se como de uma túnica lívida e glacial; logo depois sua fisionomia anuviou-se, e eu vi lampejos fuzilarem naquela densidade de uma cólera súbita.

Fulminou-me com um olhar augusto e desapareceu.²⁷

²⁷ Grifos meus.

A longa descrição não está dirigida à beleza nem ao interior do personagem, mas deslocada para o comportamento, o modelo de atuação da mulher na esfera pública. A representação da Virgem está dirigida ao comportamento, enquanto a altivez da deusa, pelo seu comportamento, restringe o espaço de intimidade que pode ser estabelecido entre ela e os candidatos.²⁸

Da mesma maneira será desenvolvida a personalidade de Aurélia, em *Senhora*. Apenas a personagem é mais adulta – entre 17 ou 18 anos – e já traz as marcas de um coração decepcionado. Quanto a uma maior ênfase a seu raciocínio, diga-se de passagem, que Alencar, mesmo agraciando a personagem com uma inteligência superior, demonstrada pelo raciocínio abstrato para a matemática, rapidamente retira qualquer cambiante demoníaca ou excludente ou, em outras palavras, doméstica tal representação de Afrodite, evidenciando seu modelo virginal de conduta e retirando qualquer suspeita de diabólico (transgressão) obrigando-a a acatar as regras da sociedade, quando toma, de empréstimo, uma mãe e um tutor.

Observe-se a descrição:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela. Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.

²⁸ Como toda jovem irá iniciar-se muito cedo pela literatura romântica na escola, ou pelas revistas *Bianca* e outras, folhetos que irão de qualquer maneira modelar seu comportamento e sua visão de mundo sobre o amor, tais transcrições serão reiteradas em mais de um ensaio desta coletânea para reforçar a idéia de construção da mulher, inclusive de fora (pelo comportamento) para dentro (não importando o que a mulher pense ou ache dessa representação). Ela irá internalizar os códigos da sociedade. Serão as 'Patricinhas' da atualidade?

[...]

A convicção geral era que o futuro da moça dependia exclusivamente de suas *inclinações ou de seu capricho* [...]

que será reduzida pelo narrador mais ainda, nesse trecho:

Daí provinha talvez a expressão cheia de desdém e um certo ar provocador, que eriçavam a sua beleza aliás tão correta e cinzelada para a meiga e serena expansão da alma.

[...]

Não acompanharei Aurélia em sua *efêmera* passagem pelos salões da corte, onde viu, jungido a seu carro de triunfo, tudo que a nossa sociedade tinha de mais elevado e brilhante.

Proponho-me unicamente a referir o drama íntimo e estranho que decidiu o destino dessa mulher singular.²⁹

No caso de Aurélia, o reforço de alguns elementos reguladores é expresso de forma reiterada. O modo como ela afasta os pretendentes, como sua aparição na esfera pública e social foi passageira e, finalmente, como esta mulher está voltada para seu drama íntimo, seu conflito afetivo e amoroso. Esse controle do comportamento da mulher na esfera pública, como sendo uma instância apenas de passagem, transitória, enquanto não constitui família, não está apenas situado na representação das heroínas, mas também em personagens secundários.

A atitude da tia de Emília, em *Diva*, que insiste em permanecer na esfera pública, irá ser recriminada pelo narrador.

D. Matilde é casada com o irmão de Duarte. Seu marido vive constantemente numa fazenda, *trabalhando para tirar dela os avultados rendimentos necessários ao luxo que sua família ostenta na corte.*

²⁹ Grifos meus.

Ainda moça, bonita e muito elegante, ela é perdida pelo cortejo e galanteio de sala. Nunca a honra conjugal sucumbiu a essa fascinação, mas a casta dignidade da esposa foi sacrificada sem reserva.

Deixarei de lado a explicitação da representação da mulher demoníaca, aquela que inverte as regras, porém não se deve perder de vista os seus significados.

Levando em conta as várias camadas significativas ajustadas à palavra demônio, encontrei a ambigüidade que marginaliza essa representação.

De Diabo provém a idéia de passar além desse ponto, quero dizer, é ser maldito ou sagrado, vítima do Diabo ou eleito de Deus. É a queda ou ascensão. O Diabo simboliza todas as forças que perturbam e inspiram cuidado com a jovem, pois enfraquece a sua consciência e faz as mulheres voltarem-se para o indetermiado e para o ambivalente. É o arder do mundo subterrâneo. O Diabo é a síntese das forças desintegradoras da personalidade; enquanto divisor de águas (digo comportamento aceito ou não pelos códigos sociais burgueses), o Diabo preenche uma função que é a antítese exata da função do símbolo de reunir, de integrar. O Diabo, simbolicamente, para o contexto da Modernidade, representa uma regressão para a desordem, para a divisão, para a dissolução do que já se encontra dividido e estabelecido de um lado ou de outro, na visão dicotômica do mundo e do conhecimento. No plano psicológico, o Diabo mostra a escravidão que espera aquele que fica cegamente submisso ao instinto. E a mulher, dentro da polarização moderna (Natureza x Cultura) integra o mundo da Natureza.³⁰

³⁰ Até o momento, para mim, o estudo mais esclarecedor sobre a dicotomia Natureza e Cultura pode ser encontrado no capítulo III (*O guarani*). In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

A preferência pela nomeação do comportamento da mulher marginal como demônio tem uma implicação muito mais profunda, pois, no pensamento grego, os demônios são seres diurnos ou semelhantes aos deuses, por terem também poderes, e só depois, com o discurso cristão, é que a palavra passou a designar os seres inferiores e, finalmente, os espíritos maus.

Outra linha de interpretação relaciona os demônios ao papel de conselheiros secretos do homem, agindo por intuições súbitas mais do que pelo raciocínio. Era como se elas fossem inspiradas por eles e não tivessem meios de seguir um raciocínio.

Para o Cristianismo, são anjos que traíram a própria natureza, mas que não são maus, nem bons por sua origem, mas se revelam inimigos de toda a Natureza, antagonistas do Bem.

Portanto, nas suas várias camadas significantes, o vocábulo concentra uma carga semântica e simbólica que dá idéia de ficar à margem, de ultrapassagem de limites, ser que é levado por forças instintivas ou intuitivas as quais conduziriam ao desregramento e à desordem. Assim, os comportamentos da mulher fora do código ético estabelecido pela burguesia estariam nessa esfera de danação. Não preciso esclarecer que a representação desse tipo de mulher encontra seu modelo no romance *Lucíola*.

Voltando-me agora para Amélia Rodrigues e para sua formação católica, bem como para o contexto e o momento de sua atuação, a mulher, em suas práticas sociais, que resolve subverter o código e escrever para um público indiscriminado, não sofrerá a mesma reprimenda? A escritora mulher que luta para a divulgação de seus textos no âmbito público não seria vista como uma transgressora? Como ela poderia conquistar seu espaço sem subverter as regras desse comportamento preestabelecido?

Em qual contexto cultural desenvolve-se a atuação de Amélia Rodrigues? Ao começar a produzir seus textos, a autora já encontrara estabelecidos todos os obstáculos para uma possível inserção na área das letras (ambiente público). Os críticos da época, quando não desqualificavam as produções de mulheres considerando-as trabalho de iniciantes, voltavam-se para interpretar as suas produções pela medicina ou pela psiquiatria (nos seus primeiros passos), e qualquer elemento diferente ou contrário aos códigos e discurso dominantes, os levava a considerá-las histéricas. Em suma, os críticos sempre orientaram para que essas transgressoras fossem reconduzidas à esfera familiar e achavam, mesmo, desconfortável que a produção de uma mulher fosse divulgada publicamente. Para eles, dominadores do espaço público, era perder o pudor. No entanto, muitas delas, percebendo os obstáculos, publicaram, em periódicos, sob pseudônimos ou produziram memórias, diários e mesmo poemas, que foram reunidos e editados, mais tarde, em livros. Muitas também se resguardaram da imagem transgressora utilizando a estratégia de ser autorizadas pela influência do nome de família ou pelo abrigo de um pai ou de um marido intelectual. A maior parte delas provinha de estratos da alta burguesia.

Não seria a situação de Amélia Rodrigues. Proveniente da camada intermediária (nascida em meados de 1860, quando havia no Brasil a escravidão), vivendo na zona rural, cercada de donos de engenhos de açúcar, ela encontrou, inicialmente, respaldo na instrução (por ter-se formado em professora) e na figura do pai para suas publicações. Enquanto este viveu, a escritora pôde aventurar-se por jornais do interior e da capital do Estado, publicando poemas e romances-folhetins. Na capital, no entanto, utilizou-se de inúmeros pseudônimos para seus artigos, pseudônimos de preferência masculinos, mas também femininos.

Vale ressaltar que a Bahia de 1870/80 era bastante conservadora, apesar de vir perdendo, rapidamente, seu prestígio político e econômico para o sudeste, especificamente para o Rio de Janeiro, e também por não aceitar as transformações urbanas que estavam sendo introduzidas na sociedade brasileira (como os projetos urbanos da corte no Rio e projetos para libertação gradativa de escravos e a entrada de imigrantes); Salvador e o Recôncavo eram comunidades, que não podiam acompanhar a industrialização e a forma de trabalho capitalista que se implantava no país, principalmente pelo resquício cultural de 300 anos de exploração de base agrário-escravagista. Tudo isso levava a Bahia a se tornar marginal ao processo da segunda metade dos oitocentos e, portanto, tentar cristalizar seu conservadorismo, ampliando a força da religião católica.

Se tomarmos o comentário de Lucia M. Pereira sobre a entrada dos romances na esfera doméstica, e a honra feminina consistindo exclusivamente na virgindade das mulheres solteiras e na fidelidade das casadas, e se articularmos com o discurso da Igreja através da Encíclica do Papa Leão XII, de 1880, a qual atualiza o papel da mulher no casamento, como aparece neste fragmento:

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

chegamos à conclusão de que na Bahia, uma mulher das classes alta e média tinha poucas possibilidades de subverter

as regras de conduta dominantes. E se ela fosse consciente do espaço exíguo que tinha a ocupar, como está claro no “Prólogo” de *Bem-me-queres*, conjunto de poemas escritos entre 1880 e 1895, mas só publicado em 1906, observa-se o caminho estratégico da mulher-escritora. Amélia Rodrigues, em 1893, perde a proteção do pai com a sua morte e sua primeira atitude é mudar-se para Salvador, cidade onde não encontrará mais espaço para sua atividade intelectual; assim, seu segundo passo é voltar-se para a proteção da Igreja, escrevendo em revistas religiosas. Neste espaço, protetor e legitimador, diante da sociedade burguesa, para onde muitas outras escritoras migram para encontrar um lugar na esfera pública, pode ser depreendido deste trecho que sai como a primeira colaboração da escritora nas *Leituras religiosas*, publicadas no Rio de Janeiro, pela tipografia dos Salesianos:³¹

[...] ia eu em caminho de renunciar ao prazer da correspondência, quando achei para o problema uma solução arquimedal, e disse com meus botões – *vou bater à porta da “Leituras”, esse mimo de imprensa religiosa*³² e pedir-lhe um cantinho onde dirigir-me a Artêmia, [...], isto, sim senhora, nem mais nem menos: simplesmente um arrojo. E se as “Leituras” me mandarem plantar batatas?... Se me disserem que no salãozinho perfumado não tem ingresso para quem deseja palrar por desfastio e que vá papaguear a outro ramo? Fico de asas cortadas! [...] Quem não se arrisca, nem perde nem ganha. Insuflei-me de ânimo e lá fui. A condescendência com que me acolheram prova e de sobra o fato de estar eu aqui, de te achares

³¹ A primeira carta sai em 1892, cujo início está aqui transcrita. Há uma interrupção após 1893, retornando a aparecer em 1895.

³² Grifos meus.

tu a destrinçar toda essa fiadeira de frioleiras alinhadas pela minha penazinha, *que não saiu precisamente da oficina onde fabricou... a de Rui Barbosa*.³³

E, mesmo em 1906, quando ela reúne seus poemas em livro, a renda da venda dos volumes vai ser justificada em favor do financiamento da construção da Igreja de Nossa Senhora Auxiliadora, no bairro de Nazaré, em Salvador, como forma de fixar e consolidar a vinda dos Salesianos para a Bahia. No fragmento do “Prólogo”, citado abaixo, a autora ainda desculpa-se (?) de entrar na cena literária pública:

Por que saem arrançados em livro estes versos? dá-lhes a minha presunção algum valor? – Nenhum! – Sinceramente reconheço que, por muitos faltos de originalidade e colorido e por muito abundantes de monotonia triste, não chegam à craveira das obras estimáveis ou procuradas,³⁴ imerecendo, portanto, a honra da mais ligeira leitura à aristocracia dos intelectuais da temporada presente, com razão rigorosa e difícil de contentar.

E em seguida:

[...] Arranjei-os em livro porque... o Liceu do Salvador ali está a erguer-se [...] e é preciso que cada qual tire do que lhe sobra alguma coisa para ajudar a fazer aquela colméia bendita.

³³ Início da publicação das Cartas a uma amiga, em *Leituras Religiosas*, Tipografias Salesianas, em 1896. Segundo a estrutura dos textos (cartas), a escritora utiliza-se do artifício, através de crônicas, de comentar os fatos mais relevantes da cena pública a sua amiga. Empregando o pseudônimo de Dinorah, Rodrigues resolve dar conta do mundo de fora que não alcança a sua amiga Artêmia, que se havia tornado religiosa e não tinha conhecimento do que se passava fora do seu convento.

Os grifos, na última linha, chamam atenção para a diferença entre a escrita da mulher em relação à do homem.

³⁴ Grifos meus.

[...] Ousadia apadrinhada por tão aceitável motivo deve ter curso tranqüilo, e não haverá de certo alma boa – mesmo a dos críticos intransigentes – que lhe vá por embargos à viagem aventurosa e humilde pelos arraiais da caridade.

Portanto, nada mais tenho a dizer ao entendimento que aqui puser olhos curiosos se não isto:

– Toma os versos, caríssimo; não os leias, se lhes não puderes suportar o pouco mérito: nem todas as Musas possuem túnicas de seda púrpura e éfode³⁵ de pérolas para oficiarem no templo da Poesia; - não te esqueças, porém, se és alma boa, de que, mais que o sabor literário de páginas bem feitas, vale o gozo de fazer bem aos desamparados.

Portanto, foi através do espaço religioso que Amélia Rodrigues pôde continuar a escrever seus contos, seus romances e suas peças de teatro. Em contrapartida, perdeu o controle de sua criação, que vinha sendo em favor das memórias, e devido ao veículo evangelizador e à ética religiosa mudou o rumo de sua criação que, de certa maneira, apresenta-se como fratura exposta na sua produção. Mesmo assim, é através dessa estratégia que continua a publicar e editar revistas, agrupando mulheres em torno desse espaço, aquelas que também queriam escrever e que não encontravam oportunidades; sendo seu propósito ou não, Rodrigues elaborou textos sobre a vida de freiras, fez traduções sobre a vida de santos católicos. Ainda dentro desse protetorado teve oportunidade de fundar duas revistas, praticamente somente

³⁵ “Ephod” espécie de estola mui comprida com que os sacerdotes judeus cingem o pescoço e o corpo (em dicionário da época); em Caldas Aulete, ‘éfode’ significa uma espécie de sobrepeliz que usavam os hebreus por cima do vestido (do hebraico aphad= vestir; exemplos da Bíblia); não há verbete no *Novo Dicionário Aurélio* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira).

com colaborações de mulheres, na Bahia: *A Paladina e A Voz*; e uma em Niterói, *Luz de Maria*.³⁶

Observando o contexto no qual se desenvolve a produção de Amélia Rodrigues, ainda é preciso evidenciar até que ponto a atitude da autora, abrigando-se sob o guarda-chuva da Igreja, não terá sido sua única possibilidade de sair de um modelo desqualificador legitimado pela sociedade. E mais ainda: questionar a razão do deslocamento de uma criação literária laica, vivenciando os problemas que afligiam a sociedade, a mulher, os mais pobres, os escravos e ir assumindo, cada vez mais, uma produção paraliterária, de tom didático, de orientação religiosa.

Como interpretar essa atitude de Amélia Rodrigues, quando, após a morte do pai, volta-se para escrever textos paraliterários, edificantes, apoiada (ou protegida pelo poder da) na Igreja? Por que ela reduziu sua esfera de atuação? Esses e outros questionamentos dão oportunidade para outros ensaios.³⁷

³⁶ Não se encontrou nenhum número dessa revista na Biblioteca Nacional, assim, a data de publicação do periódico deve estar entre 1919 ou 1921, pois a escritora retorna a Salvador em 1921.

³⁷ Vide as conclusões a que chegam: a análise da produção da autora no livro de Ivía Alves: *Amélia Rodrigues: Itinerários percorridos*. Salvador: NICS: Quarteto, 1998, bem como a tese de doutorado de QUEIROZ, Milena Britto de. *Entre a cruz e a caneta: a vida e a produção literária de Amélia Rodrigues*, 2003. Tese. (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

*Violetas e miosótis:
a produção de autoria feminina
no fim do século XIX e suas estratégias*

*Mas eu não sou fonte, pintor, ou violeta,
Nem vate, que possa teu nome
exaltar. Apenas sou triste mulher, que te adora
O mais que na terra se pode adorar.*

Este ensaio pretende evidenciar algumas das dificuldades e das limitações encontradas pela produção literária de autoria feminina durante o século XIX.³⁸ Dificilmente, pela eleição dos gêneros literários e pelos temas, a literatura (área específica e restrita ao escritor) poderia dar espaço para preocupações diferentes e divergentes como aquelas trabalhadas pela mulher. Sem poder romper o cerco que as colocava em função de suas tarefas domésticas, a maioria delas preferiu utilizar-se de estratégias para circundá-lo, com uma atitude de resistência, mas sem confrontos radicais.

Eram, certamente, poderosos os obstáculos que interferiam na produção literária de autoria feminina, fazendo com que as autoras se reunissem em grupos para fundar suas próprias revistas, verdadeiros baluartes, a partir dos quais podi-

³⁸ Ensaio inicialmente publicado na revista *Ensaio de Literatura*, Natal, v.1, p.165-180, 1998.

am expressar-se e exercer a atividade intelectual sem serem duramente atacadas.

Por outro lado, embora a publicação de obras isoladas (ficção e poesia) tivesse sido em quantidade considerável, poucas escritoras ultrapassaram a marca de um ou dois livros, tal era a rejeição da sociedade, acompanhada da crítica negativa dos detentores do poder e da imprensa. Como legítimos representantes da esfera pública e intelectual do País, os críticos transformaram esse espaço em uma arena de lutas, desqualificações e, principalmente, de incompreensão para a produção intelectual de escritoras. O mínimo que a crítica androcêntrica acusava é que tal produção era de baixa qualidade, restrita a temas domésticos, quando não chegava a evidenciar explicitamente uma defasagem entre o momento estético e a produção apresentada.

Toda essa força da sociedade para fazer a mulher voltar ao lar e não se imiscuir em uma área já delimitada pela sociedade como o espaço do homem que, de alguma maneira, se sentia ameaçado, deve ter proporcionado uma diminuição, se não da atividade, pelo menos da divulgação da produção intelectual feminina. Isso é corroborado, atualmente, pela publicação de muitos textos de autoras que ficaram inéditas.

Este ensaio volta o olhar sobre aquelas mulheres que, movidas por interesses mais profundos, foram para a arena – o espaço público – e tentaram romper as amarras que as prendiam ao lar, às tarefas domésticas, à formação dos filhos e à harmonização da família. Em resumo, ao lado da responsabilidade de criar cidadãos para a República, para a sociedade, e fiéis para a Igreja, não se esqueceram de pensar e construir um discurso que, no momento presente, aos poucos, vai-se desvelando.

Apesar de haver escritoras isoladas publicando livros literários ou artigos jornalísticos sobre a condição da mulher na sociedade brasileira, desde mais ou menos o ano de 1840 começa a aparecer certo número de revistas – uma espécie de clube da solidariedade – que se avoluma por volta de 1870-1880.³⁹

A mulher idealizada pela Modernidade – modelada pelo discurso dominante para a nova sociedade e veiculada pelos romances, artes plásticas e revistas – foi construída apenas pelo comportamento, ou melhor, através da aparência.

O comportamento idealizado da mulher era traduzido pelos olhos baixos, cabeça inclinada para o chão, gestos comedidos e silenciosos que representavam a jovem delicada, casta, o verdadeiro anjo à espera de mãos fortes e preparadas que, através do casamento, delineariam seu caráter, transmutando-a em outra representação (também construída), que era a imagem e o papel de mãe de família.⁴⁰

O anjo, estátua viva da idealização da mulher, passaria como uma estrela, como Diva ou Aurélia de José de Alencar que leva o narrador a lembrar com saudade:

Quem não se recorda de Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da corte como um brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira seu fulgor?

³⁹ Em Pernambuco, foram encontrados alguns títulos de periódicos já a partir de 1830. Ver SIQUEIRA, Elizabeth; FERREIRA, Luzilá G. *et al. Um discurso feminino possível: pioneiras da imprensa em Pernambuco – 1830-1910*. Recife: Editora Universitária UFPE, 1995.

⁴⁰ Não é por acaso que fizeram associações de anjo à virgem, aquela alma virgem pronta para receber o influxo iluminador do esposo, ao tornar-se esposa, como também a confluência da representação da mãe com Maria, a Virgem Santíssima. Os dois modelos representam o comportamento mais apropriado para a mulher, construídos pela sociedade. (CHEVALIER, J; GUEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

Com esse comportamento, entremostrado na esfera pública, a mulher logo era retirada dos salões para desempenhar seu papel de esposa, vivendo para o marido e cuidando dos filhos, papel plasmado pela ideologia burguesa e reforçado pela Igreja, à imagem da Virgem Maria, simbolizava abnegação, amor e altruísmo.⁴¹ Sua rápida incursão na esfera pública estava restrita aos primeiros anos de juventude.

Para o papel que iria exercer, a mulher recebia uma instrução rudimentar, ampliando-se essa educação à medida que a sociedade exigia dela maiores responsabilidades na família, como auxiliar na primeira instrução dos filhos, uma vez que, até o final do século, a criança começava a ser alfabetizada em casa, indo para o colégio já sabendo ler e escrever. No entanto, as meninas permaneciam em casa, avançando nos seus estudos com a ajuda de professoras particulares.

Não era comum, nem mesmo nas famílias abastadas, conduzir suas filhas para escolas formais, exceto quando tendiam para uma formação religiosa. Assim é que, mesmo as irmãs religiosas, ou as escolas leigas, fundadas por pedagogos e pedagogas, só vão, realmente, ter força para levar as meninas para fora do lar nos últimos cinco anos do século XIX.

⁴¹ Não é por acaso que *A dama das camélias* seja retomada por José de Alencar para demarcar o limite entre a mulher de família e a mulher pública, inclusive evidenciando que aquelas que teimavam em permanecer nessa esfera seriam discriminadas. O próprio escritor, em seu romance *Diva*, descreve o comportamento de d. Matilde, a tia de Emilia, que insistia em participar, junto com sua filha, dos saraus e festas: “D. Matilde é casada com o irmão de Duarte. Seu marido vive constantemente na fazenda, trabalhando para tirar dela os avultados rendimentos necessários ao luxo que sua família ostenta na corte”. Além de evidenciar o custo do trabalho do marido, a observação seguinte evidencia sua discriminação: “Ainda moça, bonita e muito elegante, ela é perdida pelo cortejo e galanteio de sala. Nunca a honra conjugal sucumbiu a essa fascinação, mas a casta dignidade da esposa foi sacrificada sem reserva”. (*Diva*, p. 474)

Com a República, o avanço da ciência e a necessidade de formação de mão-de-obra mais diversificada (o ingresso de uma classe média, que já se delineava claramente no cenário do país) propiciam a consolidação dos estudos fora de casa.

Mas, quase sempre, por trás de uma escritora está uma mãe de idéias avançadas, e já letrada, que impulsiona a filha para uma formação educacional mais complexa.⁴²

À medida que essas jovens começam a ver frustrados seus planos de ingresso no ensino superior ou seus planos de atuar na esfera intelectual, passam a ter consciência dos limites a que estavam atreladas.

Outro fato importante, entrevisto no estudo das biografias das escritoras, principalmente, aquelas nascidas na Bahia, consiste no preconceito contra a remuneração do trabalho feminino, mesmo que viesse da publicação de livros. A questão financeira com relação a seu sustento (sendo de classe média ou alta) é um fato generalizado, e sua incidência é de tal ordem que é comum, na época, e mesmo no início do século XX, existir, na capa ou no prefácio dos livros, a declaração de que a renda obtida com a venda de exemplares será destinada a obras beneméritas e/ou assistencialistas.⁴³

Adélia (Josefina de Castro) Fonseca dedica seu livro *Ecos da minh'alma* à Imperatriz, deixando claro: “que publicadas

⁴² Pelas memórias da autora baiana Anna Ribeiro sabe-se que sua mãe dava muito valor à instrução e, mesmo sua filha tendo problemas sérios nos olhos, ela não deixou de alfabetizá-la e dar uma formação para a leitura. Não menos preocupada do que outras mães, como as das escritoras George Sand e Mary Shelley. Portanto não é um fato isolado, mas, provavelmente, uma constante.

⁴³ Caso do texto de “Uma mãe baiana”, de autora desconhecida, ou mesmo o livro *Bem-me-querer* (1906), de Amélia Rodrigues, e também o livro de Adélia Fonseca (1848). Em todos consta a declaração da destinação da renda.

com o fim de ser o seu produto líquido aplicado a bem das famílias pobres dos bravos da nossa armada, falecidos na guerra do Sul”.

Portanto, a sobrevivência dessas escritoras deveria estar assegurada por outras vias e sua incursão na esfera pública não poderia associar-se à sua subsistência. Por outro lado, a exposição da produção literária em público era assegurada, ou melhor, legitimada⁴⁴ pelo nome de família (sobrenomes de famílias tradicionais) ou pelo beneplácito explícito do pai ou do marido, que já eram escritores, intelectuais ou viviam em torno daqueles. Quase nunca a escritora se expõe sem essa legitimação, porque escrever e colaborar para periódicos recebendo salário poderia fazê-la escorregar dos limites da sociedade para as fímbrias da marginalidade, sempre se desconfiando do seu comportamento (sexual, é claro).

Mesmo com todas essas limitações e entraves, centenas de mulheres ousaram transpor o espaço privado e se lançaram na arena pública. Muitas delas tiveram uma trajetória isolada ou solitária, mas a grande maioria formava grupos que tinham a intenção de expressar-se literariamente e discutir, conscientemente, seja de maneira sutil ou de maneira mais explícita, o lugar submisso e silencioso que era destinado à mulher na sociedade da época. Essas agremiações ou grupos editavam revistas que tinham uma existência difícil pela falta de recursos para levar avante tais publicações.

No entanto, pode-se perceber que, seja para angariar leitoras, seja pela força do folhetim, a imprensa passou a dar

⁴⁴ Prefiro empregar a palavra “legitimada”, porque esta confere respeito à mulher e não a desqualifica ou a coloca à margem da sociedade pelas atividades literárias.

espaço à mulher para a publicação.⁴⁵ À medida que a profissão de jornalista para os escritores homens também se ia consolidando, nos fins da última década dos oitocentos e princípios do século XX muitas escritoras se utilizaram de jornais para sua iniciação ou só conseguiram permanecer nesse meio, sem possibilidade de editar em livro suas criações. Muitas escreveram sob pseudônimo, fato que demonstra o receio de identificação por temor não apenas de sua posição social, como também da crítica desqualificadora e desrespeitosa.

No cânone literário brasileiro não é sequer aberto um capítulo para tratar das escritoras em conjunto, quanto mais para dar enfoque individualizado a suas obras. Se a produção de autoria feminina alguma vez é citada, é porque a autora perseguiu temas e gêneros eleitos pela voz masculina. As análises sobre sua criação vêm sempre acompanhadas de uma observação ou juízo que serve apenas para caracterizar uma literatura menor ou mais cristalizada do que o paradigma vigente. Tal produção sempre é considerada de baixa qualidade ou apresenta algum desvio que desqualifica o material escrito por uma autora que, mesmo incluída no cânone, sempre é especificada. Mas se as histórias literárias do século XIX têm a tendência de diminuir tal produção, pode-se até justificar que seus autores estavam ainda sob o peso do dis-

⁴⁵ Parece-me que o folhetim, o romance com uma história de amor, foi em outras sociedades ocidentais escritos por mulheres, enquanto o escritor lançava-se para o romance de aventura em regiões “exóticas” como África, Oriente e Oriente Médio. (Cf. SHOWALTER, E. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993). No entanto, no Brasil, parece-me que, começando esse tipo de gênero por autores, as mulheres não conseguiram senão o jornal para divulgar suas produções. Muitas delas escreveram, fizeram traduções que se encontram esquecidas em jornais depositados nas bibliotecas a espera de pesquisadores(as).

curso ideológico da construção da Modernidade, que viam como desvio de comportamento a saída da mulher de suas tarefas do lar. No entanto, as histórias do início e as do meado do século XX continuam com a mesma orientação, ainda que estas últimas sejam escritas nos anos 60/70. Ênfase estas duas décadas porque é a partir desse momento que se verifica um recrudescimento nas lutas das minorias nas sociedades ocidentais e que se inicia o deslocamento do paradigma moderno, bem como começam a ser questionadas as fronteiras entre áreas e campos do saber.

O estudo da produção de autoria feminina do século XIX até os primeiros vinte anos do século XX revela que, pelo menos entre as escritoras já revisitadas, sua luta pela igualdade de direitos, travada principalmente através das revistas por elas criadas e no jornalismo diário, é semelhante em todo o Brasil, havendo apenas *nuances* de ênfase em alguns pontos, conforme a região em que a escritora vive, constituindo uma diferença cultural oriunda da diversidade de formação geográfica do centro e das margens.

Assim, tomando como base os procedimentos de análise de Zahidé Muzart, é possível observar as estratégias empregadas por essas redatoras para invadir e apossar-se de um espaço que não lhes estava destinado.⁴⁶ Uma das formas freqüentemente empregadas aparece nos artigos de fundo das

⁴⁶ MUZART, Zahidé. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. In: *Trocando idéias*. Santa Catarina: Ed. UFSC, 1994. A autora, ao estudar vários prefácios comparativamente, percebeu que esses prefácios revelam uma conduta de humildade ou uma inexperiência com o manejo da linguagem (atitudes e discurso condizentes com a representação da mulher da época) diante do espaço público, diante da crítica literária exercida pelo homem, porém não é mais do que uma artimanha para ultrapassar os limites impostos à mulher-escritora.

revistas ou mesmo nos prefácios. Algumas transcrições se tornam necessárias para o entendimento dessas estratégias.

Amélia Rodrigues, em seu livro de versos, *Bem me queeres*, usa a estratégia de que a publicação deve ser comprada para ajudar a construção da igreja de N. S. Auxiliadora. Intitula seu prefácio de “Mais um aventureiro”, para deslocar a idéia e afirmar a necessidade da edição pelo fato acima aludido:

Por que saem arrançados em livro estes versos? Dá-lhes a minha presunção algum valor? – Nenhum! Sinceramente reconheço que, por muito faltos de originalidade e colorido e por muito abundantes de monotonia triste, não chegam à craveira das obras estimáveis ou procuradas, imerecendo, portanto, a honra da mais ligeira leitura à aristocracia dos intelectuais da temporada presente, com razão rigorosa e difícil de contentar.⁴⁷

E segue adiante nas desqualificações que, de alguma maneira, funcionam como uma barreira para a crítica literária.

Outra estratégia é escrever diretamente para o público, como faz Maria Luiza de Souza Alves:

Amigos diletos, sonhos fagueiros da grande terra do Brasil, mocidade generosa em cujas artérias circula o sangue oxigenado que deve, mais tarde, consagrar à pátria estremecida o vigor que não recua da luta nem foge do sacrifício, para vós empenhei os cordiais impulsos. Deixai falar a minha alma, não rebusquei a meticulosidade da frase, pois não seria adequada a sutileza do pensamento ao fim a que se destina o desprezioso trabalho que vos ofereço. [...]

⁴⁷ RODRIGUES, Amélia. *Bem-me-queeres*. Bahia: Escola Tip. Salesiana, 1906.

Os “Cânticos escolares” na modesta linguagem, hão de segredar-vos sempre a instrução [...] Aceitai-me os versos, escrevi-os para vós, grande parte possuís de meu coração que vos considera como Bênção do lar, e o sustentáculo do berço onde nascestes. Se as vibrações do meu peito ecoarem no vosso, se vos inspirar nobres e generosos pensamentos, julgar-me-ei ditosa.⁴⁸

Já as revistas também trazem as semelhantes marcas: “Acolhei carinhosamente esta “Grinalda” despreziosa sob o dossel de vossos sentimentos afagando-a, acariciando-a e tê-la-ei sempre viçosa e radiante, quer a coloqueis na vossa banca de estudo ou trabalho, quer na estante de vossos pais.”

Muito engenhoso é o artigo de fundo da revista pernambucana *A mulher*, porque ele se dirige para quem tem os recursos financeiros para comprá-la – o homem:

Cavalheiros ilustres, não olheis de sobranceiras carregadas para esta flor que desponta. Acolhei-a nas vossas secretarias, com a devoção benevolente que se tributa a um filho. Protegeí-a, animai-a! não desencorajeis, porque ela é o símbolo da fé, a verdade concentrada na alma da mulher brasileira que é vossa mãe, vossa irmã, e vossa esposa.⁴⁹

Não parecem discursos piegas de mulheres, mas de pessoas bem conscientes dos obstáculos que têm de vencer. Como não deixar de perceber a estratégia utilizada para seduzir, para ocupar espaços e ser aceita?

⁴⁸ ALVES, Maria Luiza de Souza. *Cânticos escolares*. Petrópolis: Tip. da Vozes de Petrópolis, 1924.

⁴⁹ As duas citações foram retiradas do livro de GONÇALVES, Luzilá et al. *Um discurso feminino possível: pioneiras da imprensa em Pernambuco – 1830-1910* e são respectivamente das revistas *Aves Libertas*, de 1885, e *A Mulher*, de 1883.

Como se pode verificar, as escritoras costumavam, assumindo as representações masculinas, utilizá-las para subverter os espaços já delimitados e, com estas mesmas armas, obrigar a sociedade a aceitá-las. Assim, suas produções passaram a entrar pela mão do homem – que detinha o poder e o dinheiro – em seus próprios lares. Com essa postura de pretensa humildade, as escritoras impediam, também, que a crítica, especializada e androcêntrica, se imiscuisse em suas produções, analisando-as com os critérios disponíveis que as discriminavam.

Em segundo lugar, ao deslocar sua obra para um público feminino, a possível ameaça a um espaço maior – comumente destinado a uma produção de autores homens – diminui a agressividade e a rejeição daqueles que vivem na arena intelectual.

Essa estratégia, no entanto, serviu para que as autoras tivessem assegurado um local de publicação, e, também, para que elas fossem esquecidas, pois sua produção ainda se encontra dispersa em periódicos cujos exemplares, passada a fase da publicação, foram dormir nas estantes das bibliotecas públicas e particulares.⁵⁰

As escritoras, com essas estratégias, também construíram outro espaço – o teatro – onde podiam atuar sem o “incômodo” da crítica oficial. Combinando didatismo e assuntos cotidianos ou da atualidade, esses escritos foram publicados isoladamente ou em revistas e eram encenados nas casas e nas escolas, como Pedro Calmon se refere em suas memórias:

⁵⁰ Tal produção tem sua divulgação ainda hoje prejudicada, talvez pelo receio de seus descendentes em expô-la à crítica, impedindo que se faça pesquisa de determinadas escritoras. Outro fato importante é que muitas escreveram em pequenos jornais na imprensa religiosa e estão guardadas em bibliotecas de instituições religiosas.

Espírito adiantado, Maria Luiza de Souza Alves – pequenina, o *pince nez* de ouro pendurado de um broche ao peito, sabendo como ninguém tutelar o seu grupo rumoroso de alunas bonitas – abria periodicamente a casa para a festa escolar, contanto que fossem raros os convidados. Presidia a uma cidadela herméctica desabrochando em riso, onde não se percebia o rigor mas se adivinhava a ordem. Admitia-se nos seus saraus. Não sei como, fui dos que transitaram do colégio em que soletrava as primeiras letras para o outro, cheio de alegres normalistas, como um intermediário inofensivo dos encantos e perigos da vida. Com a vantagem de aprender com a douta senhora o teatro: melhor do que isso, a falar em público. [...] Reflito, orador é quem domina a assistência com o verbo, (a voz, condão mágico, como queria Demóstenes): quem a supera, com o rompante de arrogância, quem a persuade fingindo consultá-la, termina aplaudido porque não a temeu.⁵¹

Esse local potencial, criado pelas escritoras, espécie de limbo que serviu para atuação e de disfarce para não colidir com a “grande literatura”, abrigou bons trabalhos. Através deles, o pesquisador pode reconstruir boa parte da história cultural da região e do País.

Por estar situado entre a esfera pública e a esfera privada, o teatro era um lugar extremamente conveniente para dar expressão ao pensamento dessas autoras. Era uma nova modalidade, amena, através da qual elas passavam não só ensinamentos, mas também discutiam os problemas da sociedade no momento. Com um pouco de lazer e muita leitura de formação e de advertência para os perigos da sociedade, a

⁵¹ CALMON, Pedro. O doce Colégio. In: _____. *Memórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 43-44.

encenação de peças teatrais, naquela época, era uma diversão para o seu público cativo, e muito mais: agradava aos pais. As famílias consideravam que essa nova forma de divertimento de alguma maneira criava as condições de aprendizagem dos papéis que os pequenos atores representariam quando se tornassem adultos, auxiliando-as na educação dos jovens.

A atividade teatral, iniciada com as peças curtas de Martins Pena, que serviam de preâmbulo para as peças das grandes companhias européias, continuou a ser intensamente trabalhada nos bastidores da cena pelas escritoras, embora não esteja registrada nas histórias literárias.

Ao lado de gêneros como a crônica e as fantasias (muito empregados na época por escritoras e escritores), ou dos nobres gêneros como o romance e a lírica, o teatro escrito por mulheres criou seu público definido – crianças e adolescentes –, modelando sua formação ética e moral, mas também servindo para determinados questionamentos das próprias autoras sobre as regras e práticas sociais.⁵²

Há ainda um aspecto importante a considerar: trata-se da forma como as mulheres baianas da época, que haviam buscado espaço na imprensa católica, tinham atitudes contraditórias com relação à repercussão do feminismo nos principais países do Ocidente. O movimento foi, gradativamente, sendo discutido com clareza e motivou artigos, crônicas e ensaios reivindicatórios em algumas regiões. Em outras, como a Bahia, suscitou artigos conservadores, porque as escritoras se abrigavam na imprensa religiosa.

⁵² Atualmente no prelo, o livro de Valéria Andrade Souto Maior, *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*, que mostra a intensa atividade desenvolvida por autoras neste campo e como a veiculação dessas peças se fazia por todo o país, através da publicação em várias revistas das regiões.

Um exemplo dessa atitude contraditória pode ser encontrado na produção de Amélia Rodrigues. Ela, que se esforçava para driblar os impedimentos de uma imprensa cercada pela doutrina, que lutava pela igualdade, entendia o feminismo como vinha sendo divulgado pela imprensa, isto é, como a troca de papéis, tendo receio de que as mulheres se masculinizassem. Dessa forma, trata-se, por exemplo, da entrada das mulheres nas universidades ou o uso de calças compridas. Mas o questionamento do feminismo, na época, não é feito da mesma forma pelas mulheres no Nordeste da cana-de-açúcar e pelas das mulheres do Sul do País. As primeiras assimilam o discurso dos jornais e das posições mais conservadoras que ridicularizavam as reivindicações feministas, distorcendo os fatos. Escritos de autoras do Norte e do Nordeste, da mesma época, embora com formação diferenciada, dão conta da dificuldade de visualizar o que realmente estava ocorrendo no mundo ocidental e sua ressonância no Brasil.

Um exemplo pode ser visto pelas posições de duas amigas, fundadoras da revista *A Paladina*, primeira revista baiana escrita por mulheres para o público feminino.

Maria Luiza Alves de Souza, instruída em colégio de religiosas, de classe média, no seu monólogo intitulado "O feminismo", rejeita as atitudes do feminismo, aderindo ao discurso da classe dominante:

Disse-lhes, minhas senhoras e meus senhores, que sou uma senhorinha do tom. Deus me preserve de ser retrógrada, antes uma boa morte; portanto acompanho a boa sociedade da elite, na elegância e distinção do traje.

Lançando atento olhar sobre a época hodierna, ninguém poderá se eximir de afirmar que a mulher está deveras emancipada!

Que vitória alcançou a pobrezinha, sempre dominada pelo homem, pelas leis e instituições políticas e até domésticas!

Não precisa mais de cavalheiros para ir ao espetáculo ou ao cinema, e as coisas acêleram-se tão bem que se um bonde está repleto, não há um cavalheiro, por mais educado que pareça, a levantar-se para oferecer o lugar à matrona ou à senhorinha, que aflita no empenho de não perder a viagem.

Creio que dentro em pouco ninguém lembrará de censurar, quando ver uma gorda matrona ou uma esbelta senhorinha na plataforma de um bonde!

É o progresso, dirão convictos.

Durante o trajeto, não é mais uso ficarmos caladas, com olhos baixos e faces ruborizadas. Podemos emitir opiniões sobre diferentes assuntos por complicados que sejam, e conversar com o cavalheiro da direita ou da esquerda, de frente ou de trás. À baila vem a política, a moda, a instrução com os variados problemas, e o que posso garantir é que somos capazes de discuti-los, com a perna trançada e o aprumo de um cientista.

Dizem os adeptos do feminismo que, se recebêssemos educação apropriada, igualaríamos o homem no desempenho das mais variadas empresas; assim, seríamos capazes de conhecer o pólo ártico e o antártico, descobrir novas regiões ignotas e explorá-las, montar e dirigir observatórios astronômicos, descobrindo planetas, fixando a aparição dos cometas e talvez, vaticinarmos até, com precisão, o fim do mundo.

Que pechincha haver nascido no século XX!

Mas, parece-me que, para a obtenção de tal *desideratum* a modificar, de maneira incisiva, a face do terrestre planeta, deverá também o homem submeter-se a regime especial que lhe diminuía a rijeza dos músculos e lhe aumentem na mesma proporção, os ternos sentimentos afetivos.

Deve cuidar nos ingredientes que lhe tornem o cabelo preto ou loiro, corrido, ou anelado, a face glabra, os

lábios carminados, as pupilas dilatadas, enfim, deve ocupar-se com finco das modas, assinar muitos figurinos, aproximando, quando possível, a maneira de trajar da que, até o presente, usou a cara metade. Esta, pelo contrário, empenhar-se-á na aquisição dos hábitos e dotes masculinos.

Oh, meu Deus, será esplêndido! ... Não posso, todavia, esquivar-me ao riso com a idéia de que, pelo rosto gentil e delicado, hei de permitir e até procurar que se desenvolva o bigode ou a barba!...

Que horror!...

Se tal acontecesse, até Satanás haveria de rir-se à nossa custa!...

Amélia Rodrigues, oriunda de uma classe média, que aparece, inicialmente, com um contradiscurso na revista, assume também o discurso da classe dominante, pois tem receio de que se invertam os papéis do homem e da mulher. No entanto, sem esquecer de sua origem, propugna pelo trabalho da mulher e pela igualdade. Certas passagens de "Ação social", de 1923, uma conferência sua, revelam clareza de posicionamento, embora tenha escrito uma peça, "Progresso feminino" (1924), muito próximo do pensamento de Maria Luiza. A ambigüidade de posicionamentos é evidente entre o que fala, na conferência, e o que imprime na peça.

No texto da conferência, ela parece perceber a direção do feminismo, quando aborda de maneira explícita o assunto:

Percorre o mundo civilizado, bem o sabeis, minhas senhoras, uma agitação nova, no meio de tantas agitações antigas, tão derramadas e tão viscerais. É um como oscilar de ramos, um despertar de flores, um arrancar de frutos da árvore social.

Esse movimento vai-se avolumando, vai-se chegando para nós. Começou pequenino. Foi recebido a garga-

lhadas; foi desprezado. Por isso mesmo cresceu, e agora invade todos os países que almejam progredir.

É o feminismo. Por feminismo entende-se, geralmente, a co-participação da mulher nos negócios públicos, a equiparação de seus direitos políticos aos do homem, finalmente, a sua emancipação completa, o que vale dizer: libertá-la dos moldes estreitos em que andava encerrada.

[...] A evolução feminina realizou-se paulatinamente, sem estardalhaço e cada dia se acentua, mais e mais, em toda a linha. Foi uma consequência lógica da democracia e da cultura mental.

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

Na realidade, a luta pelo voto só iria tornar-se bem visível na Bahia, em 1930, quando outra geração assume o espaço público e funda a Federação Baiana pelo Progresso Feminino, para deliberadamente lutar pelos direitos políticos da mulher. Maria Amélia Almeida, que estudou aquela associação, inicia seu texto evidenciando o distanciamento local das principais questões:

Ao contrário das principais capitais brasileiras, até a década de 30, Salvador ainda não havia sido despertada pela onda feminista, pelo menos no que se refere à existência de grupos de mulheres empenhadas na causa, mesmo o aflorar de novas idéias sobre a condição feminina, presente em alguns estados como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais na segunda metade do século passado e começo deste, e que servira de aquecimento ao posterior surgimento de associa-

ções e entidades feministas em torno dos anos 20, ficou distante da nossa capital.⁵³

A autora ainda chama a atenção para o posicionamento na década de 20 e com relação a Amélia Rodrigues, mas conclui ter sido uma ação isolada. Na realidade, a escritora só assumiu declaradamente uma posição que era bastante ambígua em textos anteriores, quando foi morar no Rio de Janeiro.

O fragmento apresentado, anteriormente, de Rodrigues é datado de 1923, quando já vivia na capital do país e convivía com as reivindicações. Porém, é sintomático que, na peça de teatro, assumia uma postura mais conservadora. Seria por causa da sociedade local? Seria pelo veículo que ela usava? Mas é necessário situar que as atitudes de Amélia Rodrigues em seus escritos literários e mesmo não literários sempre foram ambíguas, talvez porque tais textos eram publicados pela imprensa religiosa.

Vale ressaltar, entretanto, que ela nunca ficou alheia à situação da mulher e no momento que pôde expressar-se, assumiu um discurso talvez muito avançado para a sua terra. Infelizmente, a escritora falece dois anos depois e não se pode dizer, com certeza, qual seria a orientação que seguiria. Só mesmo a segunda geração teria a força de lutar pelas suas reivindicações e encontrar espaço para abrir explicitamente sua agremiação.

As nuvens que encobriam as dúvidas das escritoras sobre o feminismo só irão desaparecer com a nova geração, que começa a ventilar idéias já permeadas pelo laicismo e pelo positivismo que irão propiciar um novo olhar sobre a sociedade, as práticas sociais e os papéis.

⁵³ NASCIMENTO, Maria Amélia. *Feminismo na Bahia: 1930-1950*. 1986. Dissertação. (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal da Bahia, Salvador. (Texto mimeografado, p. 14).

O amor na literatura de autoria Feminina na modernidade

Com a mudança de paradigma (privilegiando conhecimento e centrado no homem), desde a tomada do poder pela burguesia, esta classe se propõe a levar a cabo a visão de mundo da sociedade através da racionalidade da ciência – forma taxionômica e sistematizada do mundo. Cada um em seu lugar ou cada um em sua tarefa ou especialidade. Assim, todas as áreas do conhecimento são organizadas e classificadas e todas elas recebem, implicitamente, seus valores; por outro lado, são devidamente hierarquizadas pela linguagem ou pelo discurso hegemônico, conforme o valor, a classe social, o gênero, o espaço no qual operam (público ou privado).

Tal sociedade, fundada na pátria e na família, construiu uma complexa divisão de trabalho, através da diferença biológica dos sexos. Assim, homem e mulher passaram a não ser vistos como um par de uma espécie, mas como opostos pelo sexo, qualidades etc; da mesma forma, suas tarefas e papéis dentro desta sociedade deveriam ser diferentes. O homem passa a ser o provedor da família nuclear, assume o espaço público, onde se instalam as instituições oficiais – a política, a ciência e o trabalho, todos articulados ao raciocínio; para a mulher destinou-se a esfera doméstica, cuidar do marido e dos filhos, estes últimos, os futuros cidadãos, os futuros tra-

balhadores. Essa divisão sexual do trabalho implicou diferenciações na formação, instrução, valorização do homem e da mulher.

Dentro dessa sociedade ficou bem reduzida, ou melhor, ocultada a atuação da mulher e, mesmo sendo 51% da população ocidental, suas atividades passaram a ser fora da esfera visível, a pública, atuando na cena doméstica, passando, assim, para uma situação subalterna e invisível. No quadro hierárquico e de valores das práticas sociais dessa sociedade significava quase sempre um valor a menos. Isto quer dizer que sua atuação situava-se em um ambiente (no interior da sociedade) que não aparecia. Falava-se da mulher apenas através de seus filhos ou maridos, e ela própria perdia sua identidade, como comenta June Hahner em seu estudo:

Os homens, enquanto transmissores da cultura na sociedade, incluindo o registro histórico, a ciência e as artes, veicularam aquilo que consideravam e julgavam importante. Na medida em que as atividades das mulheres se diferenciaram consideravelmente das suas, elas foram consideradas sem significação e até indignas de menção. Por isso as mulheres permaneceram à margem das principais relações do desenvolvimento histórico. Na medida em que os historiadores, em geral, pertencentes ao sexo masculino, devotaram seus maiores esforços à investigação da transmissão e exercício do poder, a mulher continuava a ser basicamente ignorada.⁵⁴

Como estar na cena pública era ter o poder das e nas instituições, o homem passou a exercê-lo, enquanto a mulher

⁵⁴ HAHNER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e poéticas (1850-1937)*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p.14.

era excluída e empurrada para um canto, para a margem, a partir, especialmente, do século XVIII, com a Modernidade.

O espaço da literatura, que no século XIX no Brasil, pela ressonância das idéias provenientes do estrangeiro, começou a interessar às mulheres das classes mais abastadas, mas toda e qualquer investida na área passou a ser sistematicamente desestimulada e desqualificada pela crítica literária; esse espaço jornalístico, criado na Modernidade (para divulgação de livros e para angariar mais leitores) foi exercido pelos homens (profissionais do jornalismo ou escritores).

Este lugar de poder (a crítica literária) controlava as investidas das escritoras como os princípios da burguesia já haviam, através da literatura, modelado o “bom comportamento” da mulher que se destinava a casar. E isto se dava de várias maneiras: 1) se a escritora tentava entrar no jornalismo, ela não era bem vista como mulher de família, pois tal atitude seria um indício de vida ambígua ou livre; 2) se tentava publicar isoladamente seu livro, não poderia vendê-lo, porque não era de “bom tom” a mulher de posses (leia-se burguesa) ganhar dinheiro, pois deveria ser mantida pelo marido ou pelo pai.

No entanto, muitas ousaram passar da esfera privada para a pública e usaram algumas estratégias, sendo as mais constantes (como se pode verificar pelo registro em prefácios, cartas e diários da época) a legitimação pela família que detinha poder pelo sobrenome; a aceitação de sua produção por um escritor ou crítico de renome (através de cartas, colocadas como prefácios ou nos jornais). Assim, a sociedade não poderia contestar nem duvidar da boa formação da mulher e da sua entrada “desinteressada” na cena literária. Todas essas estratégias legitimavam, ou melhor, “protegiam” as produções de autoria feminina.

Porém, nas duas últimas décadas do século XIX, começaram a aparecer autoras provenientes de estratos sociais médios, que passaram a ampliar as estratégias, seja publicando, sob a proteção da Igreja, em diversos periódicos (de ordens religiosas), seja se agrupando e editando sua produção em periódicos (revistas), inclusive, custeados por elas mesmas.⁵⁵

Os vários livros publicados durante o final do século XIX e até meados do século XX comprovam tais estratégias.⁵⁶ Além do mais, conhecendo a força e o poder da crítica e da sociedade sobre sua atuação fora do domínio doméstico e dada a sua pouca instrução formal, grande parte delas criou até uma fórmula – um discurso, cuja atitude e tom revelavam certa “humildade” –, em virtude do reconhecimento de sua pouca instrução e sua pouca habilidade para a escrita criativa. Utilizo-me do já citado ensaio e retomo trecho do prefácio do jornal das famílias, *O Miosótis*, de 1875:

[...] se faz sentir a necessidade palpitante de um periódico escrito especialmente para as – Famílias – à semelhança das diversas gazetas existentes nas sociedades mais bem constituídas do mundo civilizado. E é esta a missão do – Miosótis – tal é a lacuna que pretende preencher, alistando-se na imprensa pernambucana, também representada nas lides políticas e literárias.⁵⁷

Ou a sutil ironia, de quem detém o dinheiro, na revista *O Lírio*, de 1900:

⁵⁵ Vide o ensaio “Violetas e miosótis”, nesta mesma coletânea.

⁵⁶ A pesquisadora Zahidé Muzart é uma das primeiras estudiosas a discutir as formas de resistência e estratégias das escritoras do século XIX, no ensaio “Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto das escritoras do século XIX”, já referenciado.

⁵⁷ Apud GONÇALVES, Luzilá: 1995, p. 37.

Cavalheiros ilustres, não olheis de sobranceiras carregadas para esta florinha que desponta. Acolhei-a nas vossas secretarias, com a devoção benevolente que se tributa a um filho. Protegeei-a, animai-a! não a desencorajeis, porque ela é o símbolo da fé, a verdade concentrada na alma da mulher brasileira, que é vossa mãe, vossa irmã e vossa esposa.
Amados leitores, aqui está o segundo botão do Lírio.⁵⁸

Ou, ainda, as palavras de Eufrosina Miranda ao publicar seu livro sem a legitimação devida, mas conclamando a ser analisado pelo principal crítico baiano da época:

Ninguém melhor do que o ilustre poeta poderá desempenhar-se dessa incumbência; confessando-me eu muito agradecida, se merecer este obséquio. Não sou uma compenetrada que, da cátedra da sua ignorância, julga ir apresentar ao mundo literário deslumbrantes preciosidades. Publicando este livrinho, tenho plena consciência de que a ele falta muita coisa ainda para atingir o supremo ideal da Arte, quer na forma, quer no fundo. No entanto o faço despreocupada e serena. O íntimo conhecimento de mim mesma dá-me a coragem precisa para enfrentar as dificuldades que se apresentarem à sua passagem, recebendo com satisfação e carinho a crítica sensata e justa que sobre ele fizerem.⁵⁹

A luta pela emancipação feminina espalhou-se pelo Brasil desde a primeira metade do século XIX, com Nísia Floresta. Este ideário consistia e batia com força na desigualdade de educação entre os sexos, e se a mulher se destinava a ser

⁵⁸ Id., *ibid.*

⁵⁹ MIRANDA, Eufrosina. *Eflúvios*; primeiros versos. Bahia: Typographia. Bahiana, 1909.

educadora e formadora de futuros cidadãos, seria preciso que sua educação fosse aprimorada, inclusive cruzando os umbrais de uma faculdade. E constatamos que a grande maioria dessas escritoras falava para outras mulheres e denunciava essa condição dentro da sociedade. Desde Nísia Floresta (com seu livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, 1832)⁶⁰ até 1948, com a *Revista Presença*, publicada pela primeira turma de licenciadas pela Faculdade de Filosofia da Bahia, ainda é forte o argumento da melhoria e do cuidado com a instrução das mulheres.

Esse poder de se agrupar iria levar as mulheres, a despeito do que pensasse o homem, ao redimensionamento e à transformação gradativa da condição da mulher dentro da sociedade, ao fazê-las refletir sobre a sua situação de subalternidade, sua limitação nas relações de gênero.

É a partir desses impedimentos, que vou, rapidamente, tecer determinados comentários, como, por exemplo, o seqüestro do sentimento e da declaração de amor de uma escritora – mulher por um homem. Embora as mulheres fossem destinadas ao casamento (por amor) e à criação e harmonia da família (compreenda-se, filhos), não podiam expressar-se.

No século XIX, a produção de autoria feminina, apesar de todas as restrições, foi intensa e extensa. As escritoras trabalharam nos vários gêneros, embora elas se agrupassem, nitidamente, em torno do teatro (peças para a educação ou o lazer da infância), tornando-se um nicho que foi deixado de lado pelos escritores e por isso aumentando a participação da mulher autora.

⁶⁰ Tradução livre do livro inglês *Vindication of the rights of woman*, de Máry Wollstonecraft, escrito em 1798.

Na lírica que operava basicamente sobre o amor – tema fundamental desde o Romantismo e a ascensão da burguesia, as práticas sociais exigiam das mulheres um comportamento recatado, puro e adequado a quem não tinha vivência de explorar sentimento ou experimentá-los, obrigando-as a uma conduta de ocultamento de suas emoções.

Talvez um poema de Anna Ribeiro possa dar a medida exata do que a mulher escritora podia explorar:

[...]

Canta pois da natureza
As galas que não têm par,
Do mar revolto a braveza,
A meiga luz do luar.

Canta o que é grande, o que é nobre,
O heroísmo, o valor,
A razão; e a bem do pobre, a caridade, o amor.

Teu esto exímio, contrito
Pode já no alvorecer,
Elevar-se ao infinito
Cantar de *Deus* o poder.

E não temas que o *sarcasmo*
Possa jamais atingir,
O sincero entusiasmo
Que há de os teus vôos seguir.

Vigorarão tuas asas
Ou pairando sobre *flores*,
Ou subindo onde te abrasas
Do *sol* buscando os *ardores*.

Poetisa, avante, avante!
Para *glória do Brasil*;
Não vês tu que a *pátria* ovante
A render-te aplausos mil?

.....
 A senda não te fecharam,
 Tu podes trilhar *sem medo*
 As veredas que trilharam
 Castro Alves, e Azevedo.⁶¹

Assim, a mulher que queria se expressar pela palavra escrita, para não ficar exposta às críticas ou ao ridículo, tinha como agenda falar da natureza, de Deus, dos pobres e da Pátria! Agenda muito restrita, quando os escritores podiam ter uma bela estrada de temas. Elas, porém, inconformadas, construíram veredas e sendas e falaram de amor. Embora não pudessem tratar, explicitamente, de um homem ou mesmo das sensações interiores detonadas pelo amor, elas resolveram expressar-se pela via da natureza.

Uma das primeiras poetisas baiana, Adélia Fonseca, no poema “Meus desejos” (quais seriam?) a fim de justificar que as mulheres tinham consciência das situações limitadoras em face da criação literária, dá a voz ao homem/poeta, para que ele evidencie as qualidades da mulher, denunciando o constructo discursivo da literatura, que impedia uma mulher de falar de amor. As limitações começam desde o título, “Meus desejos”, que implica o ideal platônico de ligação das almas que se amam e que se completam; em segundo lugar, vai ser dedicado a uma mulher (na realidade, à irmã da poeta), pois não poderia ela se inspirar, para sua criação literária, em um

⁶¹ Este poema de Anna Ribeiro (Góis Bittencourt) (1843-1930) responde um ano depois, no mesmo periódico, *Novo Almanaque de Lembranças Lusó-Brasileiro* (Lisboa, 1881), ao poema da riograndense do sul, Anália Vieira do Nascimento (Fernandes) (1855-?). Vide: ARCANJO, Lizir: Mulheres escritoras na Bahia: as poetisas – 1822-1918. Salvador, Étera Projetos Editoriais, 1999. p.154-155; FLORES, Hilda. *Dicionário de Mulheres*; MUZART, Zahidé. *Escritoras brasileiras do século XIX*. Porto Alegre: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

homem ou em alguém fora do seu círculo familiar mais restrito; enfim, terceira e última anotação, pela própria convenção poética, silenciada a voz da mulher, que passa a Musa e à passividade, a poeta tem de dar a voz e passar o discurso para o masculino para exaltar afetivamente uma mulher.

Minha indagação é a seguinte: será que a autora tinha consciência clara do que estava denunciando ao publicar tal poema? Mas vale a pena ler para se detectar as restrições poéticas:

Eu quisera dizer-te, meu anjo,
 Quanto és por minh'alma adorada;
 Eu quisera mostrar-te que trago
 Tua imagem no peito gravada.

Eu quisera, que a sábia natura
 Seus primores pr'a ti reservasse;
 Eu quisera, que o Deus de bondade
 De mil ditas teus dias c'roasse.

Eu quisera, de todo o universo
 Sobre o trono melhor te assentar;
 Eu, enfim, desejara ser homem
 E poético amor te ofertar.

Só em ti, enlevado, veria
 O meu voto mais caro cumprido;
 Quando um'alma, que a minha entendesse,
 Ao Eterno eu houvesse pedido

Tu então realizaras, meu anjo,
 Meu querido ideal amoroso;
 Tu me deras do céu as delícias;
 Eu seria o mortal mais ditoso.⁶²

⁶² FONSECA, Adélia. 1876.

Portanto, era vedado à mulher falar de amor, mas se fosse para um destinatário certo, ou melhor, diretamente enviado para o futuro marido, já afiançado (sem condições de mudanças), a escritora podia, superficialmente, falar, dentro dessas regras e códigos complicados. É assim que aparece o amor nas poesias de mulheres.

Tomei, como exemplos, um poema de 1870, um de 1871, e outro, de 1890, respectivamente, das noivas Maria Augusta Guimarães e Emilia Leitão Guerra.

Roubaste-me

*O amor é muitas vezes a
coroa do martírio*
Dr. Carigé

Pobrezinha como sou
Possuía um coração,
Que era cofre precioso
Das jóias de estimação
 Eram afetos sagrados
 Só a meus pais dedicados.

Tinha uma lira mimosa
Que de festões eu tocava,
E cujos hinos sentidos
À Pátria e a Deus consagrava
 Era o dote, a só riqueza
 Que me dera a natureza.

Tinha sempre nos meus lábios
Mil sorrisos de ventura;
Nos olhos só tinha prantos
Para a alheia desventura,
 Eram da rosa o perfume,
 Que a caridade resume.

Mas incauta percorrendo
A esteira breve da vida,
Parei a escutar um canto
No prazer embevecida!
 Era um canto de sereia
 Da praia ao luar n'areia.

E tu, que entoavas meigo
E alegre a tua canção,
Sem o querer, ou querendo,
Roubaste meu coração:
 Do peito na solidade
 Plantou amor a saudade.

Tornei-me tristonha e muda,
Já não sabia cantar,
Ensaíava um canto ameno
Acabava a soluçar:
 Na dor finou-se a lira.
 Meu peito geme e suspira.

Té meus sorrisos fagueiros
Afinal foram roubados,
E em paga dos meus tesouros
Me destes negros cuidados:
 É que a quadra dos amores
 Tem mais espinhos que flores.⁶³

⁶³ GUIMARÃES, Maria Augusta. Poema escrito em 1871, mas não publicado.

Horas tristes

*Sans nommer le nom qu'il
faut bénir et taire
Sainte Beuve*

N'essas horas em que triste
Eu estou em ti pensando,
Sinto lágrimas ardentes
Irem-se o rosto banhando.

N'essas horas tão tristonhas
Que pelos campos vagueio,
Sinto minh'alma embeber-se
No mais puro devaneio.

N'essas horas em que a lua
Vai pelo céu passeando,
N'essas horas em que as aves
Vão-se saudosas cantando;

Sinto meu peito abrasar
As doces chamas do amor:
Sinto da triste saudade
Pugente e suave dor.

Então eu sinto d'ausência
O cruel padecimento.
Tudo me inspira tristeza
Vejo em tudo desalento.⁶⁴

Desperta

Desperta: é já tarde, o sol no horizonte
Com chispas de ouro lá brilha nos céus.
À porta relinham corcéis arreados,
Eis chega o momento, partimos: adeus!

⁶⁴ LEITÃO, Emília.

Embalde te espero: não chegas, eu parto,
Os meus companheiros me estão a chamar,
Que força suprema preciso n'est'hora (sic)
Para a dor da saudade no peito abafar.

E tu indolente, descansas tranqüilo
Nos braços do sono, sonhando, talvez,
Que pálida sombra de aflita donzela
Suaves perfumes esparge-te aos pés!...⁶⁵

Se Maria Augusta Guimarães escrevia, em 1870, dessa maneira, pouca coisa se modificou até 1909, quando aparecem os versos de Eufrosina Miranda, falando da saudade de um homem, o noivo, seguindo o mesmo discurso acatado pela sociedade. O poema intitula-se:

VEM!

A D. ALCIDE
(A pedido de uma noiva)
Porque singrando os mares te partiste,
Deixando em solidão minh'alma triste?
A AUTORA

Partiste... e do prazer a santa calma,
Que em nosso coração leda sorria,
Se mudou em letal melancolia,
Que entristece e apavora esta minha'alma.
De futuro risonho a loira palma
Inda ontem venturosa eu antevia;
Na esperança, que a nossa dor acalma,
Concentrava feliz minha alegria.

Então disseste meigo: – << Muito em breve
Voltarei, nívea flor mimosa e leve,
Mesmo antes de surgir a Primavera >>. –

⁶⁵ GUIMARÃES, Maria Augusta. Poema escrito em 1871.

Vem, noivo de minh'alma, idolatrado,
 Mais formoso, mais terno e enamorado,
 Pois tua noiva ansiosa aqui te espera.

No entanto, essas regras começam a ser rompidas a partir dos anos 30 do século XX e escritoras como Maria Dolores e Lourdes Bacellar dão um grande passo.

Muitas vezes, essa confluência de descrição da natureza e dos desejos esconde uma latente poesia sensual. Não me vou deter nessa estratégia feminina, mas reitero a minha hipótese de trabalho: a partir da metamorfose da natureza, a mulher irá expressar o seu amor e o seu desejo.

É um grupo ou uma família de autoras, cujo ponto alto será Cecília Meireles, passando por Gilka Machado; que, na Bahia, inicia-se com Amélia Rodrigues, como neste poema:

Clamor inútil

Meu coração de há muito estava morto,
 Mas a enterrá-lo eu não me decidia;
 Meti-o no caixão fúnebre, um dia,
 E disse-lhe: – Aí está, chegaste ao porto!...

Armei-lhe um catafalco em negro horto
 E um círio lhe acendi, donde corria
 Uma lágrima longa, triste e fria:
 – O círio da saudade sem conforto!
 Por que o não enterrei de todo?... Agora
 O velho preso a debater-se chora
 Como um doido, entre as tábuas do caixão...

Desgraçado! Não tens direito ao gozo
 nem à vida! Não chores mais teimoso!
 Morre por uma vez, meu coração.

A baiana Lourdes Bacellar consegue, com o jogo da natureza, colocar seu desejo nas entrelinhas do poema “O mar”, escrito na década de 40:

O mar

És sempre o mesmo mar angustiado e aflito
 A rugir e a gemer sob o céu infinito...
 És sempre o mesmo mar,
 No entanto, da afinidade que existiu outrora,
 Entre minha alma e a tua alma,
 Nada mais resta agora.
 Sou toda inteira calma.

Nada que lembre anseios que passaram,
 Sonho, loucura, inquietação...
 Asas que partiram e não voltaram...
 E se perderam em vão...

Boêmio e verde monstro quase humano,
 Eu bem te entendo as violentas pragas,
 O teu poema apaixonado e insano
 A rolar nas espumas, nas estrofes das vagas...
 És sempre o mesmo mar, angustiado e aflito,
 Evocando satírico tuas lendas remotas...
 A rugir e a gemer sob o céu infinito,
 Irônico a gargalhar dos bandos de gaivotas...⁶⁶

A mesma poeta começa a liberar-se das regras de controle da sociedade e, transgredindo-as, pode expressar sua sensualidade e sexualidade, como no poema:

⁶⁶ BACELLAR, Lourdes. “O mar”, escrito em 1945.

Canção do amor livre

Se me quiseres amar
Não despe somente a roupa.

Eu digo: também a crosta
feita de escamas de pedra
e limo dentro de ti,
pelo sangue recebida
tecida
de medo e ganância má.
Ar de pântano diário
nos pulmões.
Raiz de gestos legais
e limbo do homem só
numa ilha.

Eu digo: também a crosta

essa que a classe gerou
vil, tirânica, escamenta.

Se me quiseres amar.

Agora teu corpo é fruto.
Peixe e pássaro, cabelos
de fogo e cobre. Madeira
e água deslizante, fuga
ao rija
cintura de potro bravo.

Teu corpo.

Relâmpago depois repouso
Sem memória, noturno.

Somente as escritoras das décadas de 50 e 60, como Lavínia Machado, Seleneh Medeiros, Myrian Fraga, ultrapassaram suas primeiras companheiras e, já sem nenhuma indecisão, assumem uma dicção feminina, falando de seus sentimentos, de seus desejos, numa linguagem clara, apaixonadamente lírica e erótica.

Imagens e representações da mulher na literatura

Sempre, na literatura, a representação da mulher esteve em foco.⁶⁷ Mas não se pode negar que, a partir da Modernidade, tal representação torna-se hegemônica, seja para veicular imagens, seja para vender produtos ou até mesmo para ser vista em calendários que vendem pneus e peças de automóveis. Um estrangeiro à cultura, ao constatar essa exposição da imagem da mulher em todos os veículos, poderia entender que ela ocupa um papel preponderante na cultura ocidental. Engana-se quem assim pensa, mesmo hoje em dia.

Um breve histórico, a partir da Modernidade e da emergência da burguesia e do capitalismo, pode situar melhor a

⁶⁷ O ensaio foi modificado, inclusive no título, que era "Imagens da mulher na cultura contemporânea", mas guarda a organização de sua primeira apresentação. Correspondeu à palestra da mesa-redonda sobre Imagens e representações apresentada no VI Simpósio Baiano de Pesquisadoras (es) sobre a mulher e relações de gênero, em dezembro de 2000 e publicado por FERREIRA, Sílvia; NASCIMENTO, Enilda (Org.) na Coletânea *Imagens da mulher na cultura contemporânea*, em 2002. A mudança do título é mais apropriada, porque sua proposta é enfatizar as representações e modelagens do procedimento ou comportamento da mulher forjada na Modernidade e embora alcance a contemporaneidade, esta será motivo de questionamento dos antigos modelos e não uma análise das transformações pelas quais as mulheres passam na Contemporaneidade, porque aquelas representações modernas ainda perduram na maioria das práticas sociais e na mídia, seja nas novelas ou nas propagandas; sem falar no recrudescimento das revistas do tipo de modelo ideal (moderno) que a sociedade ainda aceita como a norma para a mulher.

forma como a mulher é monitorada (dirigida, domesticada) dentro dessa sociedade. E esta modelação,⁶⁸ isto é, a maneira como foram construídos os modelos, passa pelas artes e principalmente pela literatura. Apesar de o catolicismo restringir, ou mesmo proibir, a leitura do romance, por ser uma literatura de imaginação que levaria, conseqüentemente, a mente fantasiosa da mulher para longe da realidade e de seus afazeres, foi através da religião que a sociedade e o homem se utilizaram para passar as suas mensagens à mulher burguesa.

É pelos romances que as mulheres lêem escondido, que vai sendo construído seu comportamento e internalizado o seu destino. Sobre a leitura, entre um afazer e outro, comenta Lúcia Miguel-Pereira:

A honra feminina consistindo na virgindade das mulheres solteiras e na fidelidade das mulheres casadas, constituía um dos assuntos preferidos dos romances do final do século passado e início da década de 20. Talvez se explique em parte essa predileção pelos casos amorosos, bem como a maneira reservada de os tratar, pela convicção em que estavam os escritores de escreverem principalmente para mulheres, num tem-

⁶⁸ Seria impossível falar da sociedade Ocidental Moderna sem passar pela idéia de modelo, modelação, representação, imitação. De operarmos com os significados que aparecem no *Novo Dicionário de Aurélio*, o significado de *modelo* vem a significar objeto destinado a ser reproduzido por imitação; representação em pequena escala de algo que se pretende executar em grande [escala]; molde; pessoa ou coisa, cuja imagem serve para ser reproduzida em escultura, pintura, fotografia etc.; aquilo que serve como exemplo ou norma; aquele que se procura imitar nas ações, no procedimento, nas maneiras etc. *molde*: tomar alguém por modelo. O verbete chega a ter 11 significações, mas todas voltadas à imitação. O verbete *modelagem* significa operação de modelar; modelação; e os seguintes sentidos são relativos ao artista e a seu modelo e à arte. A semântica de imagem, aqui, no texto, tem relação direta com o sentido e significado de *modelo*, *molde* e *modelagem*.

po em que a educação visava mantê-las em permanente menoridade social e moral. É como se, a princípio, os próprios romancistas não levassem muito a sério a sua arte e achassem indigna da atenção masculina. E parece ter sido mesmo através dos cestos de costura das donas de casa que os romances penetravam nas casas e se foram encaixando nas estantes. Era preciso empolgar as leituras sem lhes ferir a sensibilidade nem macular a inocência.⁶⁹

Essas mensagens sobre as imagens da mulher foram passadas, sutilmente, através das artes (não só a literatura, que entrava em casa mais facilmente, mas também pela pintura, escultura etc). Na pintura, pela disposição do corpo, do vestuário, do ambiente; na literatura, através da descrição do comportamento, do corpo e do vestuário e, dependendo das tramas amorosas, através da conduta: as mulheres que mostravam certas qualidades obtinham o que desejavam. Basicamente, as artes, no século XIX, assumiram o poder de ditar a representação idealizada da imagem da mulher, assim como, atualmente, este poder está nas mãos da mídia, da comunica-

⁶⁹ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: 1950, p. 54. Em outro capítulo, a mesma citação indicava uma resistência da mulher ao veto ou censura à leitura de romances, veto da Igreja que via nos romances uma maneira de desviar a mulher de suas tarefas e obrigações domésticas, bem como se transformar em elemento de insubordinação ao casamento (como acontece em *Madame Bovary*, de Flaubert ou *O primo Basílio*, de Eça de Queirós) ou dar condições de pensamentos e reflexões sobre sua condição e destino de vida (consulte, entre outros livros, os depoimentos e considerações de várias autoras no livro *Entre resistir e identificar-se*; para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina, ou o livro *Tecendo detrás dos panos* (vide referências completas no final). A repetição do texto, aqui nesse ensaio, vai ter outro viés. Sabendo os autores brasileiros que as mulheres liam às escondidas, e elas eram seu grande público, juntando-se aos jovens estudantes masculinos do curso superior, eles queriam atingir esse público com seus enredos, tratando do cotidiano e do destino de jovens e seus problemas amorosos. Basta verificar como Antônio Cândido, em *Formação da literatura brasileira*, ao analisar a produção de José de Alencar a divide.

ção de entretenimento, nas revistas, propagandas, filmes e novelas. Isto se deve às próprias práticas e à organização da sociedade burguesa capitalista. Primeiro, através da divisão sexual do trabalho, delimitando o espaço em que o homem e a mulher deveriam atuar; segundo, através das instituições que sustentavam e alimentavam a sociedade e que modelavam os seus papéis:

Os homens, enquanto transmissores da cultura na sociedade, incluindo o registro histórico, a ciência e as artes, veicularam aquilo que consideravam e julgavam importante. Na medida em que as atividades das mulheres se diferenciaram consideravelmente das suas, elas foram consideradas sem significação e até indignas de menção. Por isso as mulheres permaneceram à margem das principais relações do desenvolvimento histórico. Na medida em que os historiadores, em geral, pertencentes ao sexo masculino, devotaram seus maiores esforços à investigação da transmissão e exercício do poder, a mulher continuava a ser basicamente ignorada.⁷⁰

Assim, a grande maioria de escritores, na ascensão da burguesia, era homens que se distribuíram entre poetas, romancistas e dramaturgos. Além de idealizar um perfil de mulher, completamente diverso da mulher “real”, eles passaram o modelo para a mulher burguesa, de três tipos de comportamento: a mulher-anjo, a mulher-sedução – estas duas aceitas pela sociedade – e a terceira, a excluída, a mulher-demônio, a mulher tentação, precisamente a prostituta.

⁷⁰ A citação de June Hahner (1981, p.14), embora já tenha sido utilizada em outros ensaios da coletânea, aqui evidencia como, na sociedade capitalista, a divisão de papéis, em âmbito doméstico e público, ocultava o espaço doméstico.

A essa representação e a partir de modelos que vieram dos países europeus imperialistas, que detinham o poder de divulgar tais imagens, acoplou-se a imagem da mulher loura, simbolizando a mulher-anjo (quem não se lembra de Ceci, do romance *O Guarani*, de José de Alencar?). Foi conferido à personagem morena ora o sentido de pecadora, ora o sentido de tentação, ora uma inteligência e argúcia que não a tornava passiva como era idealizada a mulher destinada ao casamento.⁷¹

Ainda nos anos 50 proliferaram as revistas de fotonovelas, contadas quadro a quadro, como *Grande Hotel*. As fotonovelas eram fundadas nas regras e no código cultural da sociedade, e o enredo era sempre sobre um relacionamento amoroso, cuja protagonista sempre era uma moça bonita e loura que suscitava o amor do herói, mas nada fazia para conquistá-lo: apenas esperava vir à tona a verdade. Já a mulher morena, ou a mulher de cabelos negros, era a sua antagonista e agia utilizando-se de estratégias para conseguir a atenção (momentânea) do herói, no qual sempre suscitava uma paixão, mas sempre a morena sairia perdedora por ter-se utilizado de caminhos escusos, tentadores ou por per-

⁷¹ Observamos que, embora *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, tenha sido escrito em 1844, a personagem Carolina já tenha sido configurada como a mulher brasileira, há em sua historicidade elementos mouros e sentidos ambíguos como “graça feiticeira”, “inteligente e brejeira”, não apropriados aos procedimentos e comportamento da mulher-anjo, destinada ao casamento. Só em 1864, apareceria a imagem modeladora e domesticada da menina-anjo, construída em Emília, da ficção cidadina de José de Alencar, *Diva*. Embora não seja a mulher ideal, como a Cecília, de *O Guarani* (1857), menina-moça loura e passiva que segue Peri, pelo rio, aparentemente para criar uma nova cultura, a brasileira. Mas sendo a sociedade brasileira predominantemente composta de mulheres de cabelos negros, haveria problemas nos autores brasileiros de transplantar as “qualidades” das imagens de anjo, dos países imperiais para um país pós-colonial, como o Brasil.

seguir o herói ou criar situações ruins para a heroína. Mudando um pouco tais imagens, ainda hoje, as inúmeras revistas, como *Bianca* e outras, que se utilizam da mesma trama amorosa, fazem a permanência do código cultural, através da imagem padronizada da mulher para suas leitoras adolescentes. Até os modelos construídos para a mulher burguesa permaneciam mais ou menos os mesmos, e seu destino era a esfera doméstica, o casamento e os filhos.

Vejam aqui algumas das descrições das personagens de José de Alencar que têm como destino o casamento. Nunca é repetitivo para as pessoas que não são da área da linguagem ou das artes, a reiteração dos estereótipos forjados pela Modernidade para o comportamento da mulher, pois ainda perduram traços dessa modelação nas práticas sociais e no constructo discursivo da cultura brasileira, seja através da mídia ou das revistinhas lidas pelas jovens de todas as classes sociais a partir da adolescência, sem se esquecer da influência do cinema americano, divulgado, principalmente, durante o período dedicado aos jovens, como os horários da tarde e do início da noite. Assim, Emília, de *Diva*, é uma idealização ou modelo que ainda serve como medida para a sociedade (baiana). Emília vai ser descrita física e comportamentalmente em duas ocasiões, quando menina (puberdade) e no momento em que adolescente ainda, será apresentada à sociedade e estará apta a ter um pretendente e casar-se. A primeira descrição da personagem é a do patinho feio, desajeitada, sem formas definidas, aos catorze anos. Chamamos a atenção para a longa descrição do narrador para tratar da primeira qualidade que se exigia da mulher: o recato, que vai ser representado pela roupa e pelo receio de ser examinada pelo médico (mãos estranhas a seu corpo).

Como ela trazia a cabeça constantemente baixa, a parte inferior do rosto ficava na sombra.

Os olhos negros desmedidamente grandes afundavam na penumbra do sobrolho sempre carregado, como buracos, pelas órbitas.

A respeito do traje, que é a segunda epiderme da mulher e pétalas dessa flor animada, o da menina correspondia a seu físico. Compunha-se ele de um vestido liso e escorrido, que fechava o corpo como uma bainha desde a garganta até os punhos e tornozelos; de lenço enrolado no pescoço, e de umas calças largas, que arrastavam, escondendo quase toda a botina.

Emília ainda assim não parecia satisfeita. Estava constantemente a encolher-se, fazendo trejeitos para mergulhar o resto do pescoço e do queixo no talho do vestido, e sumir as mãos nos punhos das mangas. Caminhando, dobrava as curvas a fim de tornar comprida a saia curta; sentada, metia os pés debaixo da cadeira.⁷²

A mesma personagem ao ser apresentada à esfera pública, através dos bailes, com dezessete anos, vai ser descrita pelo mesmo narrador da seguinte maneira:

Visitando o negociante [o pai de Emília] vi entrar na sala uma linda moça, que não reconheci.

Estava só. De pé no vão da janela, cheia de luz, meio reclinada ao peitoril, tinha na mão um livro aberto e lia com atenção.

Não é possível idear nada mais puro e harmonioso do que o perfil dessa estátua de moça.

.....

Uma altivez de rainha cingia-lhe a fronte, como diadema cintilando na cabeça de um *anjo*. Havia em

⁷² ALENCAR, José de. *Diva*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v.1, 1965. p. 470.

toda a sua pessoa um quer que fosse de sublime e excelso que a abstraia da terra. Contemplando-a naquele instante de enlevo, dir-se-ia que ela se preparava para sua celeste ascensão.

Eu tinha parado na porta e admirava: afinal adiantei-me.

– Minha senhora!... murmurei inclinando-me.

As cores fugiam-lhe. Ela vestiu-se como de uma túnica lívida e glacial; logo depois sua fisionomia anuviou-se, e eu vi lampejos fuzilarem naquela densidade de uma cólera súbita.

Fulminou-me com um olhar augusto e desapareceu. Mas faltava ainda à inteligente menina o tato fino e o suave colorido que o pintor só adquire na tela e a mulher na sala, a qual também é tela para o painel de sua formosura.

Quando aos dezoito anos ela pôs o remate a esse primor de escultura viva e poliu a estátua de sua beleza, havia atingido ao sublime da arte. [...] Ela criara o ideal da Vênus moderna, a diva dos salões, como Fídias tinha criado o tipo da Vênus primitiva.⁷³ (grifos meus)

Mais impressionante, ainda, é a descrição da mulher sedutora, que reconhece a sua beleza, sabe que a beleza resume, para esta sociedade, todas as qualidades da mulher e a utiliza contra essa mesma sociedade. Seja a independente Aurélia, de *Senhora*, que segue as normas da sociedade, mesmo ridicularizando-as, seja Maria da Glória, a mariposa *Lucíola*, que não vai poder esconder seu comportamento, apesar dos trajes que utiliza na rua numa festa religiosa. Observe-se que há uma contigüidade na descrição de Aurélia e Emília:

⁷³ ALENCAR, *op.cit.*, p. 474.

Há anos raiou no céu fluminense uma nova *estrela*. Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a *rainha* dos salões. Tornou-se a *deusa* dos bailes; a *musa* dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. Era rica e formosa.

Quem não se recorda da Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira seu *fulgor*?⁷⁴ (grifos meus)

A descrição física:

Como acreditar que a natureza houvesse traçado linhas tão puras e tão límpidas daquele perfil para quebrar-lhe a harmonia com o riso de uma pungente ironia?

Os olhos grandes e rasgados, Deus não aveludaria com a mais infável ternura, se os destinasse para vibrar chispas de escárnio.

Para que a perfeição estatuária do talhe de sílfide, se em vez de arfar ao suave influxo do amor, ele devia ser agitado pelos assomos do desprezo?

Na sala, cercada de adoradores, no meio das esplêndidas reverberações de sua beleza, Aurélia bem longe de inebriar-se da adoração produzida por sua formosura, e do culto que lhe rendiam, ao contrário parecia unicamente possuída de indignação por essa turba vil e abjeta.

Não era um triunfo que ela julgasse digno de si, a torpe humilhação dessa gente ante sua riqueza. Era um desafio, que lançava ao mundo; orgulhosa de esmagá-lo sob a planta, como a um réptil venenoso.

⁷⁴ ALENCAR, José de. *Senhora*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

E o mundo é assim feito; que foi o *fulgor satânico* da beleza dessa mulher, a sua maior *sedução*. Na acerba veemência da alma revolta, pressentiam-se abismos de paixão; e entrevia-se que procelas de volúpia havia de ter o amor da *virgem bacante*.⁷⁵ (grifos meus).

A mulher descartada pela sociedade, a mulher-demônio, talvez por representar a própria tentação e ameaça para essa sociedade, apresenta-se na narrativa de Alencar em dois momentos distintos: numa festa religiosa, quando apresenta um comportamento externo de recato e ingenuidade, porém, com uma desigualdade para as moças casadoiras, ela está sozinha, e em um segundo momento, quando se revelará sensual e sexual na bacante e prostituta, que exhibe seu corpo para uma platéia distinta de poucos homens, mas que será por isso não só recriminada e excluída pela sociedade, como tem por destino a impossibilidade de ser mãe e tem a acusação final, com sua morte.⁷⁶ Quem não se lembra do mesmo destino que teve a protagonista de *A dama das camélias*? No século XX temos semelhante representação, embora seja uma construção curiosa com a personagem, *Gilda*, do filme homônimo, ou *Gilda*, a mulher de verdade. Embora esta vá ser excluída (afinal, o filme é um conjunto de autores), uma vez que a narrativa cinematográfica a exclui do seu país natal, a personagem vai ser construída de forma ambígua pelas suas editoras e roteiristas que são mulheres. Assim, *Gilda*, a mulher de verdade, reconfigura a mulher fatal, tentação podendo aparecer na sociedade do final do pós-guer-

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 782.

⁷⁶ Veja em *Deusa ou demônio*, a transcrição dos trechos selecionados para evidenciar *Senhora e Luciola*.

ra como um modelo de mulher diferente, dona de seu desejo e de seu destino.⁷⁷

Enquanto o homem construía o seu modelo idealizado de mulher, a mulher escritora do século XIX que, àquela altura, conquistasse, embora com muito esforço, um espaço na cena pública, passava a desmontar a imagem que lhe era oferecida.

Já o poema de Amélia Rodrigues era capaz de mostrar como um comportamento compreensível pelo homem pode ter um significado diferente para a mulher. Em:

A pétala de rosa

Lá voa nas asas do Zéfiro brando,
Por entre a ramada,
De rosa uma pétala singela e cheirosa,
De cor encarnada.

¾ “Qual é teu destino, gentil peregrina
Dos ermos da terra?
¾ “Que força te leva da sombra do vale
“P’ra o alto da serra?”

Assim lhe pergunta, num meigo suspiro
Gentil beija-flor;
Responde-lhe a pétala em doce transporte:
¾ “A força do amor!”

“Amor é a força que as almas eleva
“Da terra p’ra os céus!
“Amor é o canto que os anjos entoam
“Diante de Deus!

⁷⁷ Há uma série de reportagens na Internet sobre a construção do filme *Gilda*, e que demonstra a confusão de olhares entre homens e mulheres, elevando a personagem a um tipo novo de mulher. Talvez, uma atualização de Aurélia em maior escala. Vide a crítica de Ruy Castro sobre o título de “Mulher como *Gilda*? Nunca houve”. Mas há quem ache que seus namorados não estavam tão interessados nela.

“A brisa, prendendo-me terna em seus braços
 “da flor me arrancou;
 “Nas asas de gaze me leva às alturas
 “D’onde ela baixou.

“E eu, pobre, que amei-lhe seus doces adejos
 “me deixo levar
 “Ao belo palácio que iremos nas nuvens
 “Talvez habitar!

¾ “Louquinha! não sabes que o vento enganoso
 “Te pode perder?
 “E, em vez de levar-te do céu aos encantos,
 “Na lama da terra deixar-te morrer?...

“Ah! fica!... não corras após a ventura
 “Que é tão mentirosa!
 “D’amores não creias no voto ligeiro,
 “Oh, pétala mimosa!..’

¾ “Não, não!... já é tarde! sonhava um adejo
 Que erguesse-me aos céus,
 E as asas sentindo-lhe, entrego-me à dita...
 Meu pássaro, adeus!”

E o pobre coitado ficou suspirando
 Por vê-la fugir;
 Beijou-a de longe, - com ternas saudades,
 E pôs-se a carpir.

Depois, nos caniços dum lago onde fora
 Sedento beber,
 A mísera pétala achou desmaiada,
 Vizinha a morrer.

¾ “Oh, ei-la!... em suspiros lhe disse o piedoso
 Gentil beija-flor
 “O vento matou-a...” Responde-lhe a mísera:
 ¾ “Oh! não!... foi a crença na força do amor!...”⁷⁸

⁷⁸ A pétala de rosa. *Eco Santamarense*, Santo Amaro, 9 jan. 1884. O texto foi transcrito com pontuação atualizada.

Temos muitas produções em prosa que mostram a preferência – quando se trata de texto de autoria feminina – por personagens que retratem mulheres comuns, e outras que não se preocupam com a descrição da beleza física nem de seu comportamento, procurando mais expressar os conflitos que se passam no interior da personagem.

As escritoras tratam muito mais da primeira impressão que uma mulher deixa no homem e nessa impressão não comparece como pré-requisito o mito da beleza. O texto de Inez Sabino o pode ilustrar melhor:

Ainda observava a turbamalta [a Rua do Ouvidor] que subia e descia, quando lhe passou, rente, sem se fazer notar, uma senhora morena, graciosa e viva, que parou junto dele, procurando orientar-se. Um perfume delicadíssimo emanava dos seus cabelos e dos seus vestidos negros, completando o elegante vestuário um belo chapéu de palha com plumas pretas, que lhe ficava maravilhosamente. Ornava-lhe o pescoço uma gargantilha de ouro com uma safira e dois bonitos solitários que igualmente figuravam nas orelhas. Não tinha pintura; apenas um pouco de velutina lhe amaciava a epiderme, cobrindo-lhe o rosto simpático ligeiro véu igualmente preto. No atraente porte, possuía esse quê que se não define, mas que nos prende instintivamente a alguém que nos é totalmente desconhecido, mas que nos grava n’alma o gérmen da mais formosa impressão.⁷⁹

Também não é demais dizer que, enquanto os romances românticos procuravam focalizar os impedimentos e rituais do namoro e o seu desfecho se fazia com o casamento do

⁷⁹ SABINO, Inez. *Lapidações*. Rio de Janeiro: 1891. p. 78.

casal, na mesma época, as escritoras construía­m seus enre­dos, iniciando pelo casamento para evidenciar como suas protagonistas eram mulheres infelizes. Adeptas do casamen­to por amor e do divórcio, no caso de consórcios “arranja­dos” ou predeterminados pelos pais, algumas delas dariam outra chance às suas heroínas, inclusive a prostitutas e seus descendentes.

O conto “A seduzida”, de Amélia Rodrigues, trata de uma bela moça que é seduzida pelo primo, por ser seu pro­fessor de francês.

[Jovem] airosa como uma palmeira, delgada, ar aris­to­crático, mãos pequenas, pés delicados, olhos ne­gros, vivos e cintilantes, testa ampla e nobre, sempre oculta por uma miúda franja de cabelos crespos: alva, sem mancha, com a boca pequenina, ornada de uns lábios rubros, adivinhava-se já em Matilde Tinoco uma futura beleza, quando a idade desenvolvesse-lhe as formas.⁸⁰

A jovem é seduzida, tem uma filha e o sedutor a aban­dona, tomando-lhe a criança que será criada pela futura ma­drasta. A mãe, para sobreviver, torna-se prostituta. Não é demais informar que apesar das predições da madra­sta e de sua filha legítima com o sedutor de que a criança seguirá o caminho da mãe, isso não ocorre.

Em outro conto, “Seis dias no mar”, a personagem nar­radora, viajando para o exterior, tem como companheiras de navio duas norte-americanas que passam a falar de suas vidas. Em uma de suas conversas, quando elas trocam informações

sobre seus países, uma fotografia de mulher (era a irmã da norte-americana) cai da bolsa e a narradora a entrega:

Ao entregar-lhe, notei que uma nuvem de tristeza pas­sara-lhe pelo semblante simpático, pondo a fotogra­fia não já na algibeira, mas sim dentro do livro, acom­panhando isso de um profundo suspiro.

Imaginei, logo que uma dessas mágoas de coração, um desses choques comuns da desventura, ligava-se no entretanto àquele retrato; sem querer ser indiscre­ta, esperei que me dissesse alguma coisa a propósito. Emocionada, principiou a narrar esses episódios co­muns, mas desgraçadamente reais no longo tirocínio da vida humana.

A irmã, divorciara-se a uns dois meses de um homem a quem amara, que mal recompensara-a de tanto afe­to, fazendo-a suicidar-se moralmente. Ela, virtuosa e pura, quis meter-se à redentora, saindo crucificada. Ele, no próprio lar desrespeitava-a, dando-se diaria­mente toda essa série de misérias que repugna e enoja, mas que as portas das residências cerra às vistas dos indiferentes.

Eu ouvia-a em silêncio. Nada do que me narrava era novo para mim. Tenho visto já tantos exemplos! Co­nheço tão a fundo o coração humano!⁸¹

As escritoras do século XIX não entraram no jogo lite­rário de construir personagens femininas como mulheres-an­jos, hipócritas, falsas ou satânicas, seguindo o modelo exem­plar de Eva que “tentou” Adão com a maçã. O romance foi o espaço ideal para que elas discutissem o cotidiano e todas as coisas que as atormentavam.

⁸⁰ RODRIGUES, Amélia. A seduzida. In: _____. *Bem-me-querer*. Salvador: Typ. Salesianas, 1909.

⁸¹ RODRIGUES, Amélia. Seis dias no mar. In: *Bem-me-querer*. Salvador: Typ. Salesianas, 1909. p. 50.

Na contemporaneidade, datando melhor, a partir do final dos anos 60, vamos ver que a mulher avança na discussão da 'condição feminina', passando a escavar o passado e o seu próprio passado, formado pela internalização de sistemas entrelaçados pela religião católica com as regras da sociedade patriarcal escravocrata, que se acopla com a proposta da burguesia, construindo uma mulher subalterna, reprimida e insegura. Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha, que se construíram e viveram sob a égide desses patamares acoplados, já que são baianas, saíram de Salvador, por necessidades diferentes, operam com o mesmo caldo natural em suas produções, embora tomem caminhos diversos na discussão da imagem/representação da mulher baiana e brasileira em suas produções.

Helena Parente Cunha, autora de *Mulher no espelho*, centra a discussão nos papéis sociais que a mulher ainda tem internalizado, mesmo que essa mulher, interiormente, com uma voz transgressora e questionadora, denuncie o modo como a ordem patriarcal reprime e não dá possibilidades a outras vias. Seus livros (narrativas longas e curtas) são expressões de denúncia e de questionamento do código patriarcal burguês. Partindo desse código, segundo o qual a mulher, para ser notada e desejada, deve ser bonita, o conto "Moça bonita" desfaz a ilusão:

Era no tempo do bonde. Aquela moça, lindeza sentada, flertando com o rapaz, simpatia em pé no estribo. Ela não tirava os olhos dele. Ele não tirava os olhos dela. Fulgurações. Ele sorri. Ela sorri. Presenças que se possibilitam [...] Ela. Sentada, junto à amiga, cumplicidade. Em pé no estribo, junto ao amigo, participação. [...] A amiga dá o sinal para o próximo ponto. A moça, lindeza sentada, se ergue. O rapaz, simpatia

no estribo, desceu. De pé, no meio-fio, aguarda. Revelação. O visível. A amiga ajuda a amiga. A moça não mais sorri, delimitada. Segurando a muleta, dentro das botas ortopédicas, a amiga se ajuda na amiga. A moça, compaixão, caminhava. Quando buscou o rapaz, não viu mais. Faltaram-se.⁸²

Ora, as produções das escritoras elegem como narradora ou protagonista a mulher, mas essa imagem da mulher não só questiona a beleza, a velhice, o amor, a repressão, mas também suas escolhas. Criadas, ainda, para o casamento, a ruptura em busca de sua liberdade sempre causa ou cria conflitos.

Sonia Coutinho centra a sua ficção na decisão da mulher casar-se ou ficar solteira. Tanto uma quanto a outra opção vão criar conflitos, deixando bem clara a fratura entre a formação e a experimentação em um mundo novo. Suas personagens se frustram, não conseguem nem o amor (construção idealizada burguesa) nem o companheirismo (a visão de convivência da contemporaneidade).

A própria sexualidade das personagens ainda se encontra no centro do impasse e da ficção e parece que ainda não está resolvida:

[...] o fato de ter permanecido virgem, praticamente, até os 25 anos – através de todo aquele primeiro casamento. Sim, em grande parte porque acreditou no que lhe disseram durante a infância e a adolescência inteiras, em casa e no colégio religioso, onde estudou: que era feio fazer sexo, que sexo é pecado, que uma mulher se conspurca, fazendo sexo. Isto tinha sido transmitido a todas as mulheres de sua geração, e não sabe

⁸² CUNHA, Helena Parente. A moça bonita. In: *Cem mentiras de verdade*. contos. 2.ed. Rio de Janeiro: 1990. p. 4.

como as outras reagiram (evitavam falar a respeito, mesmo quando íntimas suas). Mas ela, ah, ela acreditou. E então, mesmo quando deixou de acreditar, aquilo ficou indelevelmente impresso em algum recanto de sua mente.⁸³

Comportando-se como uma mulher mais moça, seja pelo vestuário, seja pelo comportamento; encontrando um parceiro mais moço, pelo qual se sente atraída, mas impedida de agir por causa da internalização da repressão, a personagem se esconde ou resiste à tentação. Se rompe, ou tenta permanecer sozinha, atravessam essas personagens, parceiras da vida dessas escritoras, as repressões internalizadas que mantêm a mulher paralisada. Se ela tem consciência de sua condição, vive como em uma prisão, e essas repressões se voltam e espreitam a toda hora, como no miniconto de Helena Parente Cunha:

Estendida sobre a mesa, a toalha bordada de extremo linho engomado. Bem no centro, a floreira com crisântemos fervorosos. De cada lado, dois castiçais de prata, as duas velas sinceras. Dois lugares. Duas cadeiras. Dois guardanapos. Duas xícaras de porcelana chinesa. Dois talheres. Dois. Duas/ O bule de chá convincente. O prato de torradas, a manteiga, a geléia, o queijo, o bolo de chocolate. Indeléveis. Todo o serviço de prata. Na jarra de cristal, a água isenta. Os dois copos de bacará. Tudo apurado para o chá das cinco. Tudo obtido. Tudo originado. Absorvidamente. Como ela faz todas as tardes, no fim da tarde. Como todas as tardes, no fim da tarde, ela se senta diante do lugar vazio e toma seu chá das cinco. Como todas as tardes, sozinha. [...].⁸⁴

⁸³ COUTINHO, Sônia. *O jogo de Ifá*. São Paulo: Ática, 1980. p.19.

⁸⁴ CUNHA, Helena Parente. O fim da tarde. In: _____. *Cem mentiras de verdade*. contos. 2.ed. Rio de Janeiro: 1990. p. 3.

Silenciadas, mas não esquecidas



*Uma escritora silenciada:
uma análise da defasagem do tempo na
publicação de autoria feminina*

[...] durante o período colonial, no século XIX,
a presença de homens controlando os discursos das mulheres
estava muito evidente. Eles eram a oposição.

Agora a situação mudou um pouco.

Ainda há uma luta pelo poder interpretativo,
mas é menos clara,

menos óbvia. Já não se sabe onde está a oposição,
quem a encarna. Não é um padre, não é um intelectual
letrado. É algo mais difuso.

Jean Franco⁸⁵

Por ter-se constatado que o discurso da mulher foi controlado pelo homem, no século XIX, não se pode deixar de registrar as várias formas de censura existentes.⁸⁶

Por outro lado, muitas vezes observei que as pesquisadoras da área de resgate de escritoras do século XIX têm sérias dúvidas sobre o que deve ser resgatado. Quero dizer, muitas se perguntam se devem resgatar todas as escritoras ou

⁸⁵ FRANCO, Jean. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 jul.2000.

⁸⁶ O texto é resultado de pesquisa sobre as escritoras baianas do século XIX e XX. Foi modificado e revisado, tomando-se como texto base o texto de Maria Augusta Guimarães: Uma escritora esquecida. In: *Seminário nacional mulher & literatura*, 8., 2001, Salvador. Anais... Salvador: Quarteto Editora; FD Informática, 2001. 1 CD-ROM.

se devem fazer uma seleção segundo o valor literário ou a consciência que a escritora revela sobre a condição da mulher naquela época.

Eu registro de antemão meu posicionamento. Sou a favor de que se faça o resgate de todas as escritoras, independente do valor de sua produção e da ideologia que ela persegue, porque, se tiver como regra estabelecer uma seleção, estarei, de certa maneira, repetindo os paradigmas construídos pela literatura (opiniões de críticos e de historiadores) que excluíram das histórias literárias e do cânone as produções escritas pelas mulheres, notadamente aquelas que escreveram no século XIX e na primeira metade do XX.

Dessa constatação, alguns questionamentos podem ser levantados: como analisar a produção de autoria feminina por valores estéticos vigentes, esquecendo-se de que esses mesmos valores foram os responsáveis pelas suas exclusões? E, ainda, como trabalhar com os paradigmas estéticos e especificamente o conceito tão caro ao século XX, como a “literariedade”, se eles se encontram na mira do fogo cerrado dos estudiosos contemporâneos, convencidos de que tais parâmetros são construções discursivas e taxionômicas definidas pela Modernidade? Sabendo-se de todos esses questionamentos, porque, então, as pesquisadoras têm tanto receio de resgatar todo esse imenso material elaborado pelas mulheres? Será que não temos, inconscientemente, internalizado o paradigma estético e estamos apenas resgatando textos de mulheres que se mantiveram na clave da modernidade, considerando-os como significativos da “literariedade”? Será que, em vez de questionarmos o cânone moderno, estamos apenas evidenciando que os críticos, injustamente, se esqueceram de incluí-las? Será que queremos dar voz a todas, desmontando o constructo discursivo da

Modernidade, ou estamos construindo a nossa própria exclusão? Quais os paradigmas literários que tenho em mãos para fazer tal exclusão? Os da Modernidade. Vejo, portanto, que mesmo no âmbito dos estudos sobre a mulher e as relações de gênero, há divergências quanto às escolhas e aos critérios entre as pesquisadoras.

Porém, minha proposta é de não relegar nenhuma escritora que tenha publicado durante a Modernidade. Creio ser esta a minha contribuição para a memória cultural e para a construção de uma outra história que venha a ser escrita. Não agora, mas o tempo poderá acolhê-las.

Dentro dessa proposta, trago, hoje, a história de um livro que reúne poemas de uma jovem que viveu entre 1850 e 1870. Se ela, mais tarde, como sempre acontecia com a produção das mulheres, tinha intenção de publicá-la, não o sei. Mas tomando conhecimento do seu livro, que existe na Fundação Clemente Mariani, guardado como obra rara, senti que valeria a pena discutir as dificuldades que as mulheres tinham para emergir na cena pública.

A autora é Maria Augusta Guimarães e seu livro, publicado 24 anos após a sua morte, pela iniciativa de seu primo e escritor, Eduardo Carigé, tomou o título de *Lira dos vinte anos*, título homônimo ao livro de Álvares de Azevedo. Talvez a escolha do título tenha sido intencional, primeiro, para relacionar a vida dos dois poetas – que morreram muito cedo, demonstrando em seus textos as suas potencialidades –, segundo, o próprio conteúdo dos poemas selecionados, de atmosfera romântica, muito embora Maria Augusta Guimarães tenha nascido justamente um ano antes da morte de Álvares de Azevedo.

Mas não é para desqualificar de pronto a defasagem entre as escritoras e os românticos. Pelos estudos atuais sobre a literatura baiana, a atmosfera romântica chegou, tardi-

amente, à Bahia, sendo que os primeiros textos considerados românticos datam de 1855. É considerado um dos primeiros, *Clássicos e românticos*, do repentista Francisco Muniz Barreto, mas, pela análise da sua produção, o escritor é um autor de transição entre momentos estético-estilísticos; no entanto, no mesmo ano, Junqueira Freire publica *Inspirações do claustro*, (1855), Agrário de Menezes encena sua primeira peça de teatro (1855), sendo que Castro Alves só publica em 1871 – *Espumas flutuantes*. No plano mais geral da literatura, Gonçalves Dias publicara seu primeiro livro *Primeiros cânticos*, em 1847, a poesia intimista de Casimiro de Abreu viria à luz em 1859, com *As primaveras*. Se ainda se levar em conta que os poemas de Adélia Fonseca, embora escritos pela década de 50, só vão ser publicados em 1866, a produção da autora em questão não está fora dos modelos baianos.⁸⁷

Sabendo-se que a escritora Guimarães teve uma educação informal, nunca saiu do engenho do pai e que sabia do mundo através do primo e dos irmãos que estudavam na cidade de Salvador, suas epígrafes demonstram ter sido uma leitora voraz. Através destas, constatei que suas leituras eram predominantemente de inspiração romântica: Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, José Bonifácio, Gonçalves Dias e Castro Alves, além de Chateaubriand, Tibúrcio Vellasques, S. Benne, Guimarães Júnior, Garrett e uma mulher, Narciza Amália, de quem, provavelmente, a escritora baiana deve ter tido conhecimento através de periódicos, pois a primeira edição de seu livro *Nebulosas* é de 1872, um ano depois do poe-

⁸⁷ Atualmente, na revisão da historiografia literária, pesquisadores estão evidenciando que houve vertentes simultâneas, diversa e diferentemente da História oficial. Este é o caso da Bahia, que procurou desenhar uma linha, que sempre ou quase sempre é silenciada nas histórias lineares de cunho nacionalista.

ma de Maria Augusta Guimarães, que vem datado de 1871.

Pouco se sabe de sua vida. Única filha mulher de José Gomes da Silva, proprietário do engenho Socorro, situado nos arredores do atual município de Aratuípe, no Recôncavo Baiano, e de Maria Augusta Carigé Gomes, nasce em 22 de janeiro de 1851, casa-se com o advogado e poeta João Batista Guimarães Cerne,⁸⁸ em 1872, e morre de complicações de parto, em 1873. Os versos do livro correspondem à época em que ela era solteira.

Seus versos, pelo menos aqueles que constam do livro, são, preferencialmente, subjetivos, dentro das regras e limites possíveis para uma moça de família, mas demonstram segurança e regularidade na escrita de poemas. Tratam da descrição da natureza, do amor à Pátria, da tristeza e da morte prematura, e também de amor – estes últimos são endereçados ao seu futuro marido.

O livro, no entanto, só foi publicado em 1896, quase vinte anos depois de seu falecimento, pelo seu primo Eduardo Carigé; mas o contexto era outro, ou melhor, estava o país em pleno momento realista-naturalista-parnasiano. Para que não houvesse prováveis censuras a uma produção defasada no tempo, parece que os paratextos apensos à produção serviram de justificativas.

Na introdução-biografia, intitulada “Maria Augusta Guimarães”, de autoria de Eduardo Carigé,⁸⁹ escritor reconhecido na cena baiana, ele faz uma rápida e comovida traje-

⁸⁸ João Batista Guimarães Cerne nasceu em Valença, 1846. Publicou *Favos e travos* (Recife, 1869); ficou noivo de Maria Augusta em 1871, e casa-se em 22/2/1872. No texto de Pedro Calmon aparecem duas datas para o poema dedicado por ele a Maria Augusta, quando faz referência ao noivado: Bahia, 1863 e Recife, 1870.

⁸⁹ Por ter sido publicado em 1896, em pleno momento naturalista-parnasiano, provavelmente não teve nenhuma ressonância.

tória da poeta. Parece que o livro foi editado à revelia do marido,⁹⁰ pois não há sequer uma menção a ele. Por outro lado, toma-se conhecimento de que os versos editados foram reunidos pelo irmão da escritora, textos que foram escritos antes do casamento, que se deu em 1871.

Os poemas, portanto, vêm à luz sem o controle da autora e, provavelmente, censurados pelo seu próprio irmão e pelo primo. Diante da aparente rebelião de temas construídos pelas mulheres escritoras do final do século XIX, Carigé deseja passar a imagem idealizada da escritora com todos os toques convencionais da uma mulher de sua classe, isto é, as “qualidades” de delicadeza, suavidade, castidade e pureza.

O editor, hora alguma, informa ao leitor se houve uma seleção, mas a própria imagem construída por ele para a autora e a sua intenção de mostrar, através dos textos, um modelo para as novas gerações, indicia uma seleção. Também, a escritora não poderia, ao longo de quatro anos de atividade literária, ter escrito apenas trinta e três poemas e ninguém iria publicar se tivesse produzido tão pouco. Por outro lado, pelo próprio equilíbrio dos poemas, estes não seriam de alguém principiante. Provavelmente, a seleção deve ter-se relacionado com a finalidade da publicação, como me referi acima, pois o livro deveria servir de ‘modelo’ para as novas gerações de mulheres que, àquela altura, eram consideradas “transgressoras”.

Nas palavras do primo, foi:

[...] no engenho, nesse poético local, nessa habitação singela que minha imaginação assistiu ao alvorecer [de

⁹⁰ O capítulo XXIV do compêndio *História da literatura baiana*, de Pedro Calmon, com o título “Outros poetas” cita os poetas menores, e reúne cerca de 47 poetas, dentre eles nove mulheres, onde inclui o nome da poeta em discussão.

sua] poesia. Não dessa poesia *realista que hoje domina o espírito da mocidade* e que não nos comove como o lirismo casto e puro, que nos encanta o pensamento com o rendilhado da harmonia (grifos meus).⁹¹

Passados anos, o discurso idealizador da mulher se revela em toda força em contraponto às iniciativas femininas e feministas que circulam pelas sociedades baiana e brasileira. Também, não posso descartar outra seleção prévia, a realizada pelo irmão (Júlio César Gomes da Silva), que, em sua nota, informa que passa às mãos de Carigé os poemas que “foram conservados”.⁹²

Mulher idealizada pelos dois, vivenciando outro contexto histórico e trazendo à tona os poemas como um possível modelo a ser seguido, estava limitada a determinados temas, e não há dúvida de que a hipótese de seleção é certa. Inclusive também porque só foram recolhidos os textos escritos entre os anos de 1869 a 1872. Sabendo-se que as escritoras começavam bem cedo a escrever, com quinze ou dezesseis anos, a hipótese da seleção fica fortalecida.

Uma estratégia que aparece sempre nas publicações das mulheres também foi empregada pelo editor, na introdução: “[...] se [os poemas] não primam pelas imagens, salientam-se pela suavidade. [...] Se lacunas existem, ou mesmo falta de metrificção, deve-se levar em conta não só a idade da autora, como terem sido escritos ao correr da pena”.

Assim, seu editor estava seguindo os protocolos da época: era um literato e parente da escritora a introduzi-la no

⁹¹ CARIGÉ, Eduardo (Org.). Maria Augusta Guimaraes. In: GUIMARÃES, Maria Augusta da Silva. *Lira dos vinte anos*. Bahia: Tip. e Enc. do Diário da Bahia, 1896.

⁹² SILVA, Júlio César Gomes da. Duas palavras. In: *Lira dos vinte anos*. *Op. cit.*

cenário cultural, fizera já análise de possíveis restrições e estava negociando a condescendência do leitor.

Na verdade, em *Lira dos vinte anos*, recebemos o retrato pronto e idealizado de Maria Augusta da Silva Guimarães.

Se seus versos fossem publicados na época em que viveu, dentro da atmosfera romântica, acompanhando a corrente do mal-estar existencial, entre a produção de Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo, teriam uma recepção diferente. Não seriam esquecidos como foram, porque não seriam utilizados como modelo, mas seriam reconhecidos como a expressão literária da escritora.

Como escritora desconhecida, acho que a escolha de alguns poemas para a leitora contemporânea se faz necessária. Assim, passo a voz para a calada Maria Augusta Guimarães.

Desalento

*Correm meus dias lacrimosos, tristes
Como a noite.*⁹³
Gonçalves Dias

Que vida triste! Que tormento insano!
Quão triste é o meu viver!
Só tenho prantos p'ra abrandar meus males
E mitigar meu sofrer!

Como a flor que fenece ao romper d'alva
Sem ver o sol brilhar,
A minha juventude se consome
Sem viver! Sem amar!

⁹³ Os textos só foram atualizados com relação à ortografia. Erros de impressão foram preenchidos, sendo colocados entre [].

É bem triste, meu Deus, na flor dos anos
Um sofrer tão cruel!
Ver a taça do amor suave e doce
E só libar o fel!

Ver em lábios ditosos os sorrisos
E só curtir a dor!
Sentir o peito tra[n]sbordar de afeto
E não ter um amor!

Nas minhas horas de amargo pranto
Imploro a morte a Deus!
Deixando o mundo viverei contente,
Habitarei os Céus!
(Escrito em 1869)⁹⁴

Meus amores

*A minha prima Amélia G. de Sá
Oh! Mon pays, sois mès amours
Toujours!
Chateaubriand*

O meu belo país, o meu Brasil,
Seus campos, seu ameno céu d'anil,
E seu calmo luar;
Seus bosques, seus rochedos, suas fontes,
A cor esmeraldina de seus montes,
Seu dia a declinar;

Seus jardins matizados de boninas,
Seus laranjais floridos, nas campinas
Das aves o trinar;
Suas lousas queixosas a brincarem,
As lindas alvas garças a voarem
Pela amplidão do ar;

⁹⁴ *Lira dos vinte anos*, p. 37-8.

As [areias] que sussurram brandamente,
 Das argentinas ág[uas] as correntes
 Em brando crepitar;
 A rosa que balouça na roseira
 O sabiá, pousado na mangueira
 Saudoso modular;

Na montanha o balar dos cordeirinhos,
 O leve esvoaçar dos passarinhos
 Por entre lindas flores:
 Eis o quadro que encanta a minha vida
 E a visão mais bela e mais querida
 Dos meus puros amores.⁹⁵

O que serei

*A Guimarães Cerne
 Qualquer o fará mais belo
 Ninguém tão d'alma faria.
 Garrett*

Sim, dou-te o paraíso... nos meus sonhos
 De louca fantasia
 Dou-te risos de amor, dou-te perfumes
 Que minh'alma inebria...
 Serei a flor que amenize os teus espinhos....
 Serei tua Maria.
 Dou-te cantos fagueiros que trescalam
 Amor e poesia.
 Dou-te os puros anelos de minh'alma
 Onde a luz irradia.
 Serei a estrela na noite dos teus dias...
 Serei tua Maria.

⁹⁵ Escrito em 1869, p. 39-40.

De encontrar-te na terra, no meu seio
 A esp'rança nutria.
 E vi-te... e em pensamento ardente, louca
 Minh'alma te seguia.
 Serei a sombra que te vele os passos...
 Serei tua Maria.

Tua voz tem das fontes a doçura
 Das vagas a harmonia!
 Como o vento repete a voz dos mares
 Meu peito a repetia.
 Serei no espaço o eco dos teus cantos...
 Serei tua Maria.⁹⁶

Favos e travos

Meu companheiro fiel,
 Meu livrinho idolatrado,
 Confidente das saudades
 Que sinto do meu amado;
 Tu que ouves meus suspiros,
 Que escutas
 As minhas queixas,
 Que me segues todo o dia
 Que nem à noite me deixas;

Se acaso ele perguntar-te
 Meus sentimentos de amor,
 Não lhe digas meu livrinho
 Que só ele é meu senhor

Não lhe digas, quantas vezes
 Tenho-te alegre beijado,
 Quantas outras meus ciúmes,
 Tenho-te triste contado

⁹⁶ [s.d.], p. 41-2.

Nem a dor que me atormenta,
O zelo que me amofina,
Lendo os versos inspirados,
Pela ditosa Amarinna. (*sic*)

Não lhe digas ao Eterno
Como rendi oblações
Por não me ter esquecido
Nas suas recordações.
(1870)⁹⁷

Cruel Destino

ONTEM

*Ontem aberta a mocidade em risos,
A primavera toda abrindo em flor!
E hoje... as ilusões mortas, perdidas,
A vida em luto, o coração em dor.*
Tibúrcio Vellasques

Tinha na vida a esperança ao menos
Sozinha embora a d[i]vagar sem tino:
De maga estrela me bastava um raio,
Não era presa de cruel destino.

Não tinha dias de amargura e febre
No doce enlevo de um sonhar divino:
Não arrastava uma existência triste
Ao jugo férreo do cruel destino.

Meu peito virgem depurei um dia
Na dura prova do crisol mais fino:
Nasceram dela aspirações de moça
Que não vergaram ao cruel destino.

Eram as crenças minha luz nos ermos,
Fracas, zombava do poder ferino:
Passava ileso e a sorrir minh'alma
D'encontro as garras do cruel destino.

Era feliz, não tateava em trevas,
Alegre sempre desferia um hino:
Dias sem luz e noites sem miragens
Nunca as tivera do cruel destino.

HOJE

Hoje a desgraça me cobriu de sombras,
Como Asaverus, vago só, sem tino:
Da minha estrela já não sinto os raios,
Já tenho medo do cruel destino.

Tenho só penas e não mais sorrisos,
Hoje sou órfã de um favor divino;
Detesto a vida, pois me oprime agora
O despotismo do cruel destino.

Nem mais resiste o semimorto peito
A leve prova do crisol mais fino:
Adeus risonhas ambições de glória
Feroz triunfa o meu cruel destino.

Sinto hoje a febre requeimar-me a fronte
Vergada ao peso de um poder ferino:
Vá, moribunda, sucumbi minh'alma
Troféu – ludibrio do cruel destino.

Perdi já tudo que sorri na vida!
Nem mais a lira preludia um hino:
Fostes meu norte, mas soltei as velas
Por sobre as vagas do cruel destino.
(1870)⁹⁸

⁹⁷ p. 43-4.

⁹⁸ p. 51-3.

No dia dos meus anos

*Ver tão perto de ti o riso e o gozo
E em ti somente o desespero e a morte!
Pobre Maria! Que tremenda sorte!*

Guimarães Júnior

*Só resta hoje a minh'alma os campos infinitos...
Aquece-se a tristinha ao sol da eternidade....*

Narciza Amália

Foi-me outr'ora esse dia risonho,
Ledos cantos soltava ditosa:
Hoje sofro cruel desalento,
Hoje entôo uma nênia chorosa.

É que via o porvir acenar-me
Todo encantos, prazer e amor:
Hoje vejo o meu astro nublado,
Hoje os risos trocaram-se em dor.

Prelibaram meus lábios outr'ora
Doce néctar na taça do amor:
Hoje embalde procuro doçuras
Só encontro letal amargor.

Sim, outro'ora me aprazia
Ver o dia despontar,
Ver o crepusc'ô da tarde
E a lua nos céus brilhar.

Gozava, sim, a beleza
Da natureza louçã,
Gozava o canto das aves
Ledas saudando a manhã.

Da rola o triste carpir,
Da flor o doce perfume,
O murmúrio da fonte
Da vaga o brando queixume;

Enchiam minh'alma terna
De celeste poesia,
Ofertava a Deus meus hinos
E Deus p'ra mim se sorria.

Mas hoje qu'importa
Da rola o carpir!
Qu'importa-me a lua
Nos céus a luzir?

Qu'importa a beleza
E o aroma das flores?
Do mar os queixumes?
Do campo os verdores?

Só me resta a doce crença
Que me permite a ventura
De uma vida mais tranqüila,
Vida além da sepultura.
(1871)⁹⁹

Um pedido

*Le coeur n'est jamais [.....] de
Que quand il est nide.*

Inspirado cantor melodioso
Tu me pedes um canto?
Após o teu canto tão mavioso
Quereis ouvir meu pranto?

A minha lira, ao sofrimento aflita,
Ai! Só sabe gemer!
De lírios e de rosas não se enfeita
Partilha o meu sofrer!

⁹⁹ p. 50; 60-1.

Quisera, todavia, oferecer-te
Um canto festival,
Mas como cantarei, dize poeta
Se não tenho ideal?

Se um ente a quem me ame no meu peito
Na terra não achei?
Se não tenho a quem renda terno peito
Como pois cantarei?

Poeta, tu que podes, canta e goza
Do mundo as ilusões:
Que eu mártir de sofrer irei à lousa
Ilesa de paixões.

Aceita em vez de canto alegre e doce
Esta triste canção,
Que seria apazível si não fosse
Vazio o coração.¹⁰⁰

Roubaste-me

*O amor é muitas vezes a
coroa do martírio.*

Dr. Carigé

Pobrezinha como sou
Possuía um coração,
Que era cofre precioso
Das jóias de estimação
Eram afetos sagrados
Só a meus pais dedicados.

Tinha uma lira mimosa
Que de festões eu tocava,

¹⁰⁰ [s.d.], p. 67-8.

E cujos hinos sentidos
À Pátria e a Deus consagrava
Era o dote, a só riqueza
Que me dera a natureza.

Tinha sempre nos meus lábios
Mil sorrisos de ventura;
Nos olhos só tinha prantos
Para a alheia desventura,
Eram da rosa o perfume,
Que a caridade resume.

Mas incauta percorrendo
A esteira breve da vida,
Parei a escutar um canto
No prazer embevecida!
Era um canto de sereia
Da praia ao luar n'areia.

E tu, que entoavas meigo
E alegre a tua canção,
Sem o querer, ou querendo,
Roubaste meu coração:
Do peito na solidade
Plantou amor a saudade.

Tornei-me tristonha e muda,
Já não sabia cantar,
Ensaíava um canto ameno
Acabava a soluçar:
Na dor finou-se a lira.
Meu peito geme e suspira.

Té meus sorrisos fagueiros
Afim foram roubados,
E em paga dos meus tesouros
Me destes negros cuidados:
É que a quadra dos amores
Tem mais espinhos que flores. (1871)¹⁰¹

¹⁰¹ p. 71-73.

Confissão

Se tu soubesses como eu te amo
 E se soubesses como me inflamo
 Por teu amor;
 E se soubesse que com teus cantos
 Só tu podias secar meus prantos
 Calar-me a dor;

Talvez sentisses doce alegria
 Lendo em meus olhos toda a magia
 Que dá o amor;
 Mas tu não queres... cruel tirano.
 Deixas-me entregue ao desengano
 Desolador.

Mas tu não sabes... meus tristes prantos
 Depressa enxuga, e em ledos cantos
 Oculto a dor.

Mas este riso que ostento às vezes
 De amargo filtro esconde às vezes
 O amargor.

Pois eu não quero que olhos profanos
 Quando leiam negros arcanos
 Do meu amor;
 Desprezo altiva conforto alheio
 E do tormento dentro em meu seio
 Escondo o horror.

Se pois me vires, leda ou serena,
 Não imaginas a dor, a pena
 Do peito meu:

Ai! nunca saiba quanta amargura
 Faz que minh'alma no adejo pura
 Remonte ao céu.¹⁰²

¹⁰² p. 76.

Sofrimento

*Meu peito de gemer já está cansado
 Meus olhos de chorar.*
 Gonçalves Dias

Oh! Quanto custa esta existência aflita,
 A um terno peito que de amor suspira!
 Mitigo as dores que me ralam a alma
 Tangendo cantos na já frouxa lira.

Sofro sozinha, pois não acho um seio
 Onde abrigar-me de sofrer tangida,
 Qual avezinha que perdendo o ninho
 Papila e voa sem achar guardida.

Meus dias vejo em desalento amargo
 Passarem tristes sem prazer, sem dor!...
 Que vale um' hora de alegria e riso?
 Que vale um sonho de encantado amor?

Se essa ventura que me embala a alma
 Se essa vertigem que me faz ditosa,
 Passa ligeira, como passa a brisa
 Por entre as flores a gemer queixosa!...¹⁰³

Perdão

Ofendi-te, eu sei: perdoa,
 Pois o fiz sem intenção
 Já a certeza da culpa
 Deu-me inteira punição.

Foi um crime involuntário
 Não te devera ofender
 É força do meu destino
 De tudo me arrender.

¹⁰³ 91-2.

Mas deste golpe profundo
 Que feriu-me o coração.
 Não é bastante o teu castigo?
 Não me darás teu perdão?

Eu t'ó peço, eu t'ó suplico,
 Já por demais fui punida:
 Mereço a tua clemência
 Pois estou arrependida.¹⁰⁴

Amélia Rodrigues: uma escritora para ser lembrada

Oriunda de família de “brancos remediados”, Amélia [Augusta] Rodrigues [do Sacramento] nasceu em 26 de maio de 1861,¹⁰⁵ na freguesia Oliveira de Campinhos, no município de Santo Amaro, BA.¹⁰⁶

Na época, a cidade de Santo Amaro com a vizinha Cachoeira detinham, na Bahia, o poder político, econômico e

¹⁰⁵ Filha de Félix Rodrigues e Maria Roquelina Rodrigues, além de Santo Amaro, viveu em Salvador, no Rio de Janeiro e em Niterói, vindo a falecer em 22 de agosto de 1926, em Salvador, de problemas hepáticos, para onde retornara, três meses antes. Ainda que tenha tido grande atuação na imprensa religiosa, sua obra encontra-se completamente desaparecida de circulação. Porém, quando do seu centenário de nascimento, recebeu reconhecimento público e seu nome passou a designar o desdobramento de um município da região de Santo Amaro, além de ter sido emprestado a uma rua e também a uma escola na capital. Atualmente, é mais conhecida no espiritismo, o que se deve a alguns livros a ela atribuídos, todos psicografados por Divaldo Franco, fundador do Centro Espírita Caminho da Redenção, que mantém a obra social Mansão do Caminho. Deve-se registrar como uma ocorrência bizarra o fato de localizarem-se no fichário geral da Biblioteca Nacional os vários livros psicografados pelo médium, embora não seja mencionada na seção Periódicos, da mesma Biblioteca, a abundante produção da escritora para muitas revistas religiosas que as editoras Salesiana e Vozes, de Petrópolis, publicaram.

¹⁰⁶ Resultado da pesquisa *A construção do 'pensamento feminina' de Amélia Rodrigues*, realizada entre 1995-1997, com a colaboração das bolsistas de Iniciação Científica, atualmente, Alessandra Gomes, Ms., e Milena Brito, Dra., mais a ajuda das seguintes voluntárias, já licenciadas e atualmente Aline Paim, Ms., e Ana Angélica Nogueira Especialista em Letras.

¹⁰⁴ [s.d.], p. 103.

cultural, que era exercido por sua aristocracia, dona de vastas extensões de terras, ocupadas pela monocultura do açúcar, com amplos canaviais e engenhos numerosos, cuja vida cultural intensamente cultivada, ainda que produzida no âmbito restrito daquela região, jamais se desligava da que se produzia na Capital e até mesmo com ela interagia.

Vivendo em pleno regime escravocrata e monárquico, era de esperar que poucas possibilidades pudessem ser oferecidas a Amélia Rodrigues pois, segundo o costume, a educação formal das mulheres era relegada a um plano secundário restrito, em geral, às primeiras letras, à música e a uma língua estrangeira (o francês, quase sempre). No entanto, talvez, pela condição social da família de Amélia Rodrigues, esse lado não foi desprezado: sua instrução foi cuidadosa, possivelmente por ter parentes clérigos, um dos quais, o cônego Alexandrino do Prado Valadares, de quem recebeu as primeiras letras. Passou, em seguida, a realizar estudos adiantados sob a orientação dos professores Antônio de Araújo Gomes de Sá e Manuel Rodrigues Martins de Almeida. Com eles, aprofundou o estudo das matemáticas, do latim, do vernáculo e de línguas estrangeiras, inclusive o alemão;¹⁰⁷ tendo tido, além disso, con-

¹⁰⁷ O estudo de alemão foi de grande valor para a vida intelectual de Amélia Rodrigues, porque se constituiu em um meio para o conhecimento de novas pedagogias, bem como em um instrumento que lhe permitiu traduzir para o português alguns livros, para ela importantes, conforme consta da sua bibliografia.

Por outro lado, depreende-se do seu acervo, conservado em seis caixas, tipo arquivo, que Amélia Rodrigues lia muito e tinha múltiplas áreas de interesse: desde filosofia, ética e moral, a literatura nacional e estrangeira, sem desprezar as informações que lhe compunham o cotidiano, isto é, o que vinha acontecendo no Brasil e no mundo, como os movimentos socialistas, as lutas da mulher, entre outros. Tais informações eram obtidas por meio dos periódicos nacionais e estrangeiros que assinava (A caixa n. 6, correspondente a recortes de jornais, demonstrando com clareza).

tato com os clássicos, como era de se esperar da boa educação, na época. Amélia Rodrigues só ingressou em uma escola formal (e particular, pois pertencia à prof.^a d. Cândida Álvares dos Santos), aos 16 anos, com a intenção de preparar-se para o magistério primário, para cujo exercício, então, não se exigia diploma, por não existirem escolas normais no interior.

Aos 18 anos, concorre a uma vaga em um concurso público para professor primário no município e obtém o primeiro lugar. Foi designada para o Arraial da Lapa, localidade próxima de sua terra e de Santo Amaro. A esse concurso Amélia Rodrigues deve as primeiras citações elogiosas em diversos periódicos da Capital, as quais mais tarde se repetiriam, por ocasião de outro concurso, em 1892, quando se transfere para Salvador.

Por aquela mesma ocasião, 1879, Amélia Rodrigues iniciou sua atividade literária, publicando vários poemas, em jornais de Santo Amaro, principalmente no *Echo Santamarense*. O primeiro poema de que se tem notícia é “Ser pobre” e foi publicado em *O Monitor*, em 1º de novembro daquele ano. Sua colaboração em jornal na década seguinte se amplia, pois, em 1882, experimenta outro gênero, a ficção, escrevendo um folhetim, *O mameluco*.¹⁰⁸ A ele se seguiriam, muito mais tarde, *A promessa* (1896) e *Mestra e mãe* (1898); o primeiro foi traduzido para o alemão e o segundo foi distinguido com a Medalha de Ouro na Exposição Internacional Brasileira de 1908, tornando-se livro didático obrigatório na disciplina Moral e Cívica, do então curso primário.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Este folhetim foi publicado de 1º de outubro (n. 86) a 14 de novembro de 1882 (n. 110), com 33 capítulos. Está sendo preparada a edição crítica por Milena Britto, a sair brevemente.

¹⁰⁹ Além disso, *Mestra e mãe* foi indicado como livro de leitura dos terceiro e quarto anos primários, para a disciplina de Educação Moral e Cívica.

Amélia Rodrigues, em 1883, edita seu primeiro livro, *Filenila*, composto de um único poema. Esta particularidade – pode-se concluir – demonstra sua intenção de marcar presença na esfera das publicações.¹¹⁰ A diversidade de interesses da autora não pára, entretanto. Poucos anos depois, em 1886, passa a investir em outro campo, o do teatro. Escreve e encena, então, um drama em quatro atos, *Fausta*, sua única peça destinada ao público adulto,¹¹¹ uma vez que, posteriormente, perseguindo o mesmo veio, irá publicar mais de uma dezena de peças infantis, as quais, com bastante freqüência, seriam encenadas em escolas. E, no fim da década, já colaborava, também, com jornais de Salvador dividindo, portanto, o seu tempo entre o ensino, o jornalismo e a literatura.

Amélia Rodrigues, cuja carreira (as aparências o indicavam) deveria progredir com brilhantismo, a despeito das sanções que, na época, eram infligidas a qualquer mulher com pretensões semelhantes, sofreu grande abalo com a morte do pai, em 1891. Viu-se, por essa razão, desprotegida do amparo legal para as suas incursões públicas e tentou reagir, buscando novos espaços. Transferiu-se naquele ano para Salva-

¹¹⁰ Até agora, pouco se sabe sobre o livro, do qual não foi encontrado sequer um exemplar, seja no acervo da escritora, seja no acervo de seus familiares, seja nos das bibliotecas de Salvador. A maior referência sobre ele se encontra em um artigo de Antônio Viana, “Amélia Rodrigues” – um depoimento do articulista sobre seu contato com a escritora –, publicado na *Revista da Academia de Letras da Bahia*, em 1982.

¹¹¹ *Fausta* foi encenada com “retumbante êxito”, conforme as críticas dos jornais da época. No entanto, talvez por tratar de assunto cuja atualidade logo se perderia, com a Abolição da Escravatura, a peça permaneceu inédita até o momento da pesquisa. Contudo, encontrada em seu acervo, manuscrita e já corrigida, pela própria escritora, foi publicada em ALVES, Ivía (org. e apres.) *Amélia Rodrigues: itinerários percorridos*. Santo Amaro: NICSA/Salvador: Quarteto, 1998.

dor, fez novo concurso para o magistério, que logo voltou a exercer, e retomou suas atividades de sempre, especialmente o jornalismo. Parecia-lhe, então, que a capital, uma cidade maior, lhe proporcionaria a liberdade que suas ações requeriam. Mas pouco espaço conseguiu por lá, pois não havia um lugar, além daqueles, social e moralmente previsíveis na época, que pudessem ser considerados próprios para mulheres sozinhas. Para desempenhar atividades na esfera pública e ser respeitada, uma mulher deveria ter a autorização de um patrono, seja o pai, seja o marido. Não mais havia, pois, um homem que lhe pudesse legitimar as pretensões literárias, lhe abrisse caminhos, ou lhe estendesse o respaldo da posição por eles ocupada na sociedade – único modo de legitimamente divulgar o que escrevesse sem ser importunada ou considerada mundana.

Durante dois anos debate-se Amélia Rodrigues nessa situação incômoda, até que, estrategicamente, passa a colaborar, em 1893, para *Leituras Religiosas*, da recém-inaugurada Tipografia dos Salesianos, situada em Niterói. No periódico, publicação destinada à família católica, Amélia Rodrigues inicia uma série de trabalhos, espécie de crônicas em formato de carta a uma hipotética amiga, Artêmia, que trocara a vida comum pela reclusão de uma ordem religiosa. Como nem sempre ou nunca repercutem os acontecimentos do mundo num mosteiro, a amiga laica busca situar sua correspondente no compasso da vida deste “lado de fora”, comentando os fatos importantes que iam ocorrendo. E são estratégia e audácia, temperadas com humildade, que se detectam neste trecho bem-humorado com que Amélia Rodrigues inaugura sua colaboração com a Igreja Católica:

[...] ia eu a caminho de renunciar ao prazer da correspondência, quando achei para o problema uma solução arquimedal, e disse com os meus botões: – Vou bater à porta das “Leituras”, esse mimo de imprensa religiosa e pedir-lhe um cantinho onde dirigir-me a Artêmia [...] isto, sim senhora, nem mais nem menos: simplesmente um arrojo. E se as “Leituras” me mandarem plantar batatas?... Se me disserem que no salãozinho perfumado não tem ingresso quem deseja palrar por desfastio e que vá papaguear a outro ramo? Fico de asas cortadas! Quem não arrisca nem perde nem ganha. Insuflei-me de ânimo e lá fui. A condescendência com que me acolheram prova, e de sobra, o fato de estar eu aqui, de te achares tu a destrinçar toda essa enfiadeira de frioleiras alinhadas pela minha penazinha, que não saiu precisamente da oficina onde se fabricou... a de Rui Barbosa.¹¹²

A cidade curvava-se ao propósito da escritora que, a essa altura, também se duplicava em dona de colégio, uma escola mista para crianças – fato inovador na cidade –, de 1902 até, mais ou menos, 1912, após sua aposentadoria como professora do Estado. Tempos depois, tornou-se, ainda, diretora do abrigo da Pupileira, local para menores abandonados. Desde 1893, portanto, quando eram raras as editoras e bem poucos os veículos de divulgação, Amélia Rodrigues já

¹¹² Com o pseudônimo de Dinorah, Amélia Rodrigues passa a assinar suas “Cartas a uma amiga” em *Leituras Religiosas*, no ano de 1893. Posteriormente, essa produção foi enfeitada em um livro, de cuja publicação a própria Tipografia dos Salesianos se encarregou. Como era costume da época, Amélia Rodrigues mantém-se incógnita, ou assinando seus artigos nos periódicos simplesmente com as iniciais A. R., ou usando o artifício do pseudônimo, como o já mencionado Dinorah. Mais tarde, utiliza o pseudônimo de Zé d’Aleluia, em *Cidade do Salvador*, em outras seções assina Musa Alegre, Borboleta e Entre Rosas; Marphisa, em *Estandarte Católico*, na seção Aljôfares; e, por fim, Juca Fidélis, em *O Mensageiro da Fé*, nas seções Cena e Palestras.

encontrava guarida para colaborar com seções de periódicos, como o *Jornal de Notícias*,¹¹³ por exemplo. Contudo, quanto mais passou a aprofundar sua interação com a Igreja, mais encontrou espaço para publicar seus trabalhos.¹¹⁴ E tanto essa parceria foi-se estreitando que Amélia Rodrigues, desde o final do século, envolveu-se obstinadamente numa luta para a instalação da Ordem Salesiana, na Bahia, convencida de que a proposta de educação e os métodos de instrução propugnados por aqueles religiosos eram suaves e persuasivos, bem diferentes do que existia até então. Para a concretização do propósito, bem como para edificação da igreja da ordem dedicada a Nossa Senhora Auxiliadora, a escritora promoveu espetáculos beneficentes, inclusive oferecendo os direitos sobre os originais do seu livro de poemas *Bem-me-quereres* (1906).

Sua estreita relação com os salesianos e também com os beneditinos levou-a a preocupar-se com a multiplicação de abrigos para órfãos, além do que já dirigia, com abrir várias frentes de militância em favor da instrução gratuita do menino e da menina pobres, em favor da orientação e instrução de moças e mulheres provenientes de estratos sociais mais baixos, obtendo, para tal, grande ajuda de Henriqueta Catharino e suas escolas de costura e datilografia. Sempre

¹¹³ Colabora por essa época nas revistas *O Pantheon*, *O Álbum*, *O Livro*, *A Renascença*, *Revista do Grêmio Literário*, jornais como *A Tarde*, e nas revistas *Fon-Fon* e *D. Quixote*, estes últimos no Rio de Janeiro.

¹¹⁴ O jornalismo foi a saída encontrada por muitas escritoras para veicular o que escreviam. Este recurso, muito além da mera redação de notícias, permitia-lhes desenvolver uma vida literária mais elaborada, dar corpo a uma produção de conteúdo mais reflexivo e estilisticamente mais refinado. In: MACHADO NETO, A.L. *Estrutura social da república das letras* (1870-1930). São Paulo: EDUSP (cf. Grijalbo, 1973).

preocupada com a preservação de valores éticos e morais católicos, responsabilizou-se por co-participar da fundação de duas revistas, de cujos artigos se encarregariam mulheres-escritoras da sociedade local, *A Paladina* (1910-1917) e *A Voz da Liga das Senhoras Católicas* (1913-?). Mais ou menos em 1915, a convite do padre Sinzing, antigo conhecido seu, reforça-se a antiga parceria, e ela se transfere para Niterói, para trabalhar como editora, tradutora, co-autora de hinos religiosos, criadora de textos voltados para a formação da família católica, e sua atuação especialmente inesquecível, colaboradora do manual de orientação das leituras femininas, criado pelo padre Sinzing.¹¹⁵

Apesar de queixar-se muito do pouco dinheiro e de não encontrar tempo para escrever suas desejadas produções de maior fôlego (começava, então, a escrever *Flores da Bíblia*), Amélia Rodrigues registra, em correspondência, que sua carreira intelectual e sua atuação na militância junto ao público feminino se tornam bem mais diversificadas. Em 1919, funda a *Luz de Maria*, em Niterói, uma revista com o mesmo formato das que editava em Salvador, e colabora, ainda, ao mesmo tempo, em outras revistas religiosas publicadas pelo país. Talvez para divulgar a nova revista, por essa mesma época, dá uma entrevista ao jornal *A Noite*, na qual fala sobre a fundação da Aliança Feminina, uma agremiação de mulheres com a finalidade de educar as mães de família e, ao mesmo tempo, dar a toda mulher a oportunidade de escolher qualquer carreira que deseje para si, “sem que ela se

¹¹⁵ Baseada em uma edição de *Através dos romances: guia para as consciências*, de Frei Sinzing (Niterói: Vozes, 1923). Aparecida Paiva escreve sobre a censura católica nas primeiras décadas do século XX. Ver, desta autora, *A voz do veto: a censura católica à leitura de romances*. Belo Horizonte: Autêntica, 1997.

masculinize”.¹¹⁶ Amélia Rodrigues não se furta de denominar o movimento proposto como feminista, porém tem sempre a precaução de demonstrar a orientação católica que o rege, frisando divergir do feminismo sufragista e recusar a expressão ‘mulher moderna’, de outros movimentos da época.

No entanto, se, por um lado, cresce a militância em prol da educação e instrução das mulheres e da profissionalização para as mais pobres, a criação literária de Amélia Rodrigues sofreu impacto, expressivamente, negativo com a sua estreita colaboração com a Igreja. Em primeiro lugar escasseia sua produção poética, a qual, quando aparece, se resume a versos voltados para assuntos religiosos; desaparece, gradativamente, a narrativa de ficção longa para dar lugar ao conto que, igualmente, explora temas da religião e, por fim, suas crônicas assumem óbvio caráter educativo e moralizante. A intensificação de sua produção para o teatro, a partir de 1902, apesar de focalizar temas do momento e interferir no cotidiano da vida familiar, destina-se à formação de crianças e jovens, tendo uma intenção profundamente didática. A mudança é apontada por seus biógrafos, os quais, porém, não deram a devida importância às dificuldades de uma escritora, mulher pobre, solteira, sem o prestígio de um nome de família, fatos bastante difíceis de superar na época e no contexto em que vivia Amélia Rodrigues.¹¹⁷

¹¹⁶ A mulher avança. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 out. 1919.

¹¹⁷ O desejo de escrever de Amélia Rodrigues está bem explícito no ato arrojado de propor seus textos à Tipografia Salesiana. A primeira carta para Artêmia (1893), que se pode ler nos excertos deste trabalho, demonstra a habilidade e ousadia dessa mulher ante uma sociedade patriarcal e conservadora, que silenciava a maior parte das mulheres da sua e de outras regiões do país. A produção da autora em periódicos religiosos é copiosa.

A trajetória literária de Amélia Rodrigues estende-se de 1879 a 1926, abrangendo quase cinqüenta anos de mudanças marcantes dentro do contexto político e sociocultural da Bahia e do Brasil. Vivenciou a crescente laicização da sociedade, o crescimento dos movimentos socialistas, a luta da Igreja para permanecer no poder. Durante essas mudanças sucessivas e rápidas, que imprimiam modificação contínua nas atitudes da humanidade, leu muito e manteve-se atualizada sobre os acontecimentos do mundo e, em especial, sobre as ações dos grupos que pugnavam pela liberação da mulher.

Por essa razão, pode-se observar, na diversificada produção (conferências, artigos, ensaios, crônicas, contos, romance, poemas, teatro) de Amélia Rodrigues, que ela jamais deixou de tomar consciência dos fatos que compunham a realidade cambiante em que vivia. Acompanhando sua trajetória, percebe-se que sua linha de ação em favor da mulher, de início orientada apenas pelo imediatismo – sua instrução como forma de liberá-la do jugo da família (quase sempre arruinada, que a escraviza), ou de melhorar seu papel de mãe – vai-se modificando, ao longo dos vinte anos de militância, ora caindo nas armadilhas da ignorância da real compreensão da luta feminista, ora demonstrando um ponto de vista coerente com as reivindicações da mulher do seu momento.¹¹⁸ De alguma maneira, sua ida para o Rio de Janeiro facilitou-lhe a compreensão da luta pelo voto e pelas reivindicações assumidas pela mulher naquela época.

¹¹⁸ As principais conferências que permitem observar suas posições são: “Verdadeira missão da mulher”, “Ação social feminina”, “O feminismo e o lar”. Se a autora escreveu uma peça (bastante contraditória) sobre o trabalho da mulher fora de casa, intitulada “Progresso feminino”, invertendo os papéis do casal, é surpreendente, dois anos depois, como sua percepção se modifica, quando trata do voto da mulher na cena política.

Amélia Rodrigues, no início da carreira e por muito tempo na Bahia, produz textos dentro da estética romântica, estilo formador de seu gosto literário, nos quais, entre outros recursos tidos como apropriados para todo verso de autoria feminina, se utiliza em profusão de flores e de pássaros, referências metafóricas sempre recorrentes. A despeito disto, observa-se que ela, em pouco tempo, procura adquirir uma dicção própria, tentando abrir uma outra representação poética da feminilidade, apesar de permanecer utilizando um vocabulário considerado estritamente “próprio das poetisas”.

A atmosfera dos poemas da primeira década evidencia, ainda, uma outra vertente: a da poetisa questionadora do mundo, preocupada com a falta de justiça, inquiridora da sua condição de mulher. Alguns poemas de Amélia Rodrigues revelam esses embates, essas lutas internas.¹¹⁹ É um traço marcante na sua poética que evidencia uma aproximação, uma simpatia pelos marginalizados. Trata-se, talvez, de uma conjunção de sentimentos proveniente da reflexão sobre a própria marginalidade em que se encontrava como mulher e como pobre.

Ao passar a escrever sob a égide das editoras religiosas, que tinham como finalidade atingir um público feminino, mas de instrução heterogênea e nada intelectual, tornam-se claras algumas modificações em sua linguagem.¹²⁰ Seja em *Mestra e mãe* (1898), seja nos contos e peças de teatro, Amélia Rodrigues, embora aborde assuntos cruciais para o momen-

¹¹⁹ São os poemas “Coragem”, “La Folle de Logis” e “Clamor Inútil”.

¹²⁰ Até porque, a propaganda das *Leituras Católicas* procura explicitar o tipo de linguagem utilizado como forma de atrair um público não instruído ou intelectualizado.

to, tem um estilo ligeiro, calcado no vocabulário coloquial, na frase mais corrente e direta. É o que registra, à guisa de propaganda do livro citado, a contracapa do *Almanach Illustrado das Famílias Catholicas Brasileiras para o Anno de 1914*:

Ainda não lestes esse livro? É uma produção mimosa do aprimorado engenho da ilustre professora baiana, D. Amélia Rodrigues, escritora e poetisa. É um livro de subido valor, que agrada a toda classe de pessoas. A par de um estilo fácil e sugestivo, ele nos apresenta uma série de episódios que primam pelo interesse e pela moral. Sua leitura é útil às pessoas de idade, educa as crianças e agrada a todos. Lêde-o e vereis.

Tanto em *Mestra e mãe* quanto em *O mameluco*, a voz narrativa não se fixa na 3ª pessoa, preferindo oscilar entre esta e a primeira, a voz da narradora que emerge para sinalizar, apontar e comentar certos fatos, criando, intencionalmente, um tom mais íntimo, de conversa entre o leitor e a escritora. *O mameluco* procura discutir as impossibilidades e os preconceitos existentes entre as famílias aristocráticas e os mestiços, aos quais eram vedados laços de casamento com moças brancas. Já *Mestra e mãe*, apesar da sua estrutura, uma narrativa romanesca, procura servir de instrumento condutor, ilustrando com exemplos a ética e a moral cristãs.

A estrutura dos textos está construída por formas simples tais como ditados, casos, contos; emprega, com relação à linguagem, uma mistura de dicção mais íntima, mais oral, de conversa entre mulheres amigas, integrando a experiência com o conhecimento da ciência, distanciando-se do discurso hegemônico, principalmente em *Mestra e mãe*. Neste livro, a ligação dos capítulos parece seguir na direção de um romance de formação, mais ou menos esboçado, no qual opera com

duas pontas: a senhora vivida, representada por d. Mercês (uma senhora rica, do Ceará, que perdeu família e fortuna com a seca), mulher madura e experiente que recomeça sua vida, e Eufrosina, a jovem adolescente, órfã de mãe e que precisa de orientação adequada para ocupar, futuramente, o lugar de esposa, mãe e administradora do lar. Da interação dessas duas personagens, do encontro de uma (mestra e mãe) com a outra (discípula e filha) é que nasce a narrativa, permeada de ações pedagógicas e orientações instrutivas para que uma jovem se transforme no tipo ideal de mulher talhada para o lar.

Como ensaio reflexivo sob uma ética teológica, *Mestra e mãe* analisa o comportamento dos personagens em sociedade, isto é, o que deve ser resguardado extirpado pela sociedade. Sempre explicando tudo por meio de casos exemplares, uns abordando os aspectos morais, por exemplo, a hipocrisia, a inveja, a cobiça, a mentira, e outros, os sociais, econômicos e étnicos, por exemplo, a desigualdade entre classes, o preconceito racial.

Nas introduções de seus livros (tanto de prosa como de versos), Amélia Rodrigues assume quase sempre a mesma atitude de humildade que pode parecer mesmo ser autêntica. Entretanto, conforme análise de Zahidé Muzart, trata-se, muito provavelmente, de uma atitude intencionalmente ambígua, de uma habilidade de negacear, da exploração de uma aparente fragilidade que, a exemplo da maioria das mulheres escritoras da época, pode indicar apenas uma estratégia para facilitar a conquista de uma esfera para a qual não foi destinada – a pública, a literária.

As peças de teatro escritas por mulheres, nos fins do século XIX e nas primeiras décadas do XX, apesar de terem sido relegadas a um segundo plano pela historiografia

e pela crítica no País, revelam os fatos, as mudanças que vinham acontecendo no cotidiano. Aparentemente ingênuas, tais peças tocam em problemas agudos da sociedade, como o tratamento da agregada ou empregada, a separação ou desleixo dos pais, os comportamentos de aparência, a dificuldade de convivência entre pessoas de classes e etnias diferentes.¹²¹

O teatro de Amélia Rodrigues apresenta pontos importantes, conseqüência, por certo, do público a que se destina: as crianças, na absoluta maioria. Em primeiro lugar, suas peças têm finalidade claramente utilitária, são formadoras de caracteres; em segundo, a linguagem que nelas emprega para construir as falas das personagens, apesar de simples, apresenta-se sempre escorreita, reproduzindo, quando lhe compete, o registro de fala da classe pobre, alijada da instrução. Por último, as classes sociais são bem demarcadas, assim como o universo em que vivem. Curiosamente nunca constrói uma personagem absolutamente néscia entre as da classe baixa.

Vale registrar um deslize dentro do conjunto de peças analisadas. Intitula-se “Progresso feminino” (1924) e acompanha o rastro das opiniões deformadas com que os nossos periódicos e os dos outros países detratavam as feministas inglesas e norte-americanas. A ideologia, então dominante, e de certa forma, até hoje, inferia que esse tipo de luta inverte não só a natureza da mulher, mas também os papéis e a divisão de trabalho dentro da sociedade. O movimento não era visto, como se diz, com bons olhos e, por conseguinte, as

¹²¹ É importante frisar que as peças de Amélia Rodrigues foram publicadas por editoras religiosas e isto quer dizer que tinham um compromisso com os ditames e os parâmetros morais da Igreja.

autoras da época,¹²² invariavelmente, eram levadas a afastar-se desse tipo de militância.

As deturpações da imprensa – até contraditórias em relação aos preceitos da religião, tão caros a Amélia Rodrigues – influenciaram-na naquela peça teatral. Usa como motivo as conseqüências negativas que se operam na realidade, em virtude de a mulher escolher profissões que seriam “mais apropriadas” ao marido, enfatizando a inversão das posições, por meio de mudanças na personalidade, no comportamento e no modo de vestir da personagem feminina. Na rua, a mulher, uma advogada, exerce a profissão, veste roupas masculinas, fuma charutos. Em casa, dá ordens ao marido, um poeta, a quem compete tomar conta do filho pequeno, além de controlar o orçamento doméstico e os empregados. Evidentemente, a peça termina com a reversão das posições, voltando a ordem ao caos.

Finalmente, a escritora ainda produziu dezenas de textos e conferências publicados em plaquetes. No conjunto, observa-se que a autora não consegue perceber as próprias ambigüidades – ora avança, ora recua, inexplicavelmente. Isto faz supor que ou Amélia Rodrigues procurava caminhar entre os ataques da intelectualidade masculina e os requisitos da Igreja, deixando conscientemente à mostra fraturas e duvidades em seus textos; ou cedia a certos preconceitos e incompreensões que não conseguia superar na sua trajetória intelectual. Mas, sempre em busca, em *O feminismo e o lar*, um dos seus últimos trabalhos, publicado em 1922, a autora

¹²² Até agora já li artigos com o mesmo conteúdo escritos por Ana Ribeiro e por Eneida de Moraes (Pará, 1929), crônica transcrita para o jornal *Iara* (cópia cedida, gentilmente, pela pesquisadora Eunice F. Santos); também li duas peças de teatro, contemplando o mesmo assunto: uma, da própria Amélia Rodrigues, e outra, um monólogo, de Maria Luísa de Sousa Alves.

baiana expõe um pensamento que até então não havia ficado visível.¹²³

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

A menos que se chamasse Semíramis da Babilônia, Catarina da Rússia, Maria Teresa da Áustria ou Vitória da Inglaterra, outra sorte não tinha senão a que os homens lhe queriam dar, a sorte de escrava mais ou menos brilhante.¹²⁴

Como escritora, editora, tradutora, divulgadora de idéias progressistas sobre e para a mulher, Amélia Rodrigues, como Amália Nascimento a considera, é a primeira feminista da Bahia.

¹²³ Este conteúdo demonstra que a posição da autora não diferia muito do pensamento burguês que, fundamentado na divisão de tarefas entre os sexos, direcionava a mulher para a família e para a educação dos filhos, objetivos diretamente ligados à manutenção da integridade da civilização e da pátria, imaginário assumido pela Modernidade e pelos ideais republicanos. No entanto, como se viu antes, a escritora quando propõe uma nova pedagogia aplicada à mulher, bem como independentemente de classes sociais, mostra-se preocupada com a obrigação de a mulher ter uma instrução mais consistente, para que se lhe permita acesso às profissões, pelo menos às “adequadas à sua configuração psíquica”, Amélia Rodrigues já expõe idéias que, sem dúvida, apontam uma mentalidade propícia à atuação da mulher na esfera pública. Ela, assim, veiculava a crença da classe média, à qual pertencia: a instrução era um dos meios de mobilidade social, pois permitia que qualquer indivíduo ascendesse na sociedade a que pertencia e até mesmo que, dentro dela, alcançasse o poder.

¹²⁴ *Ação social feminina*. Salvador: Esc. Profis. Salesianas, 1923.

Produção de Amélia Rodrigues:¹²⁵

Em verso:

Filenila. Poemeto. Salvador, 1883.

Bem-me-quereres. Poemas. Bahia: Typ. Salesianas, 1906.

Catecismo em cânticos. Nictheroy: Esc. Profis. Salesianas, 1925; 2 ed. Niterói: Esc. Profis. Salesianas, 1941.

Flores da Bíblia. Poesia. Nictheroy: Esc. Profis. Salesianas, v.1 1923; Niterói: Esc. Profis. Salesianas, v.2, 1933. (Edição póstuma)

Ficção – Narrativa curta:

Do meu arquivo. Contos e fantasias. Bahia: [s.n.], 1913; 2.ed. Bahia: Livraria Ed. N. S. Auxiliadora, 1929.

Narrativa longa:

A promessa. Nictheroy: Leituras Católicas, 1896; 2. ed. *Leituras Catholicas*, Nictheroy, n. 83, fasc.XI, nov. 1914*. *Das Verfpprechen*. [s. l.: s. n.], 1903. [Versão de *A promessa*, de Lehmann, ilustrada por Gustav Olms].

Mestra e Mãe. [s. l. : s. n.]1898; 2.ed. [s. l. : s. n. : s. d.]; 3. ed. Petrópolis: Centro da Boa Imprensa, 1925; 4. ed. Bahia: Livraria Ed. N. S. Auxiliadora, 1929.

Um casamento à moderna: romance. Nictheroy: Esc. Profis. Salesianas, 1924.

¹²⁵ Foram produzidos alguns textos de minha autoria, enquanto o projeto se desenvolvia, o principal deles intitulou-se *Amélia Rodrigues: itinerários percorridos*, que foi citado no corpo do texto, livro no qual consta a primeira peça teatral e inédita da autora. Importante salientar ainda que a pesquisadora e doutora Milena Brito de Queiroz concluiu seu doutorado em 2003, acrescentando mais alguns textos que foram encontrados na sede dos Salesianos, no Estado de Minas Gerais. A tese citada analisa toda a produção literária de Amélia Rodrigues e encontra-se depositada na Biblioteca de Letras da UFBA.

Prosa literária:

Cartas a uma amiga, série de crônicas publicadas na revista *Leituras Religiosas*, a partir de 1893.

Biografias:

Uma flor do Desterro. Biografia de Madre Vitória da Encarnação. Nictheroy: Esc. Profis. Salesianas, [19...?].

Em teatro e teatro infantil:

Fausta. Drama em 4 atos. 1886. In: ALVES, Ivia (Org.e apresent.) *Amélia Rodrigues: itinerários percorridos*. Santo Amaro, NICSA, 1998;

A natividade. Drama sacro. 1889. (Música de R. Domeneck. e cenários de Lopes Rodrigues);

A caridade. A porfia das flores. *Leituras Recreativas*, Bahia, n. 5, Esc. Typ. Salesianas, 1901;

Marieta das Flores. O Bilhete de Loteria. Poesias. *Leituras Recreativas*, Bahia, Esc. Typ. Salesianas, 1901;

O charlatão. 1901; A madrasta. Drama em 1 ato. *Almanaque do Mensageiro da Fé*, Bahia, Typ. São Francisco, n. 3, 1917;

Borboleta e abelha. Drama. Nictheroy: Esc. Profis. Salesianas, 1921; 4. ed. In: *Palco Juvenil*. Petrópolis: Vozes, [s.d];

Filho adotivo [s.d.];

No campo da imprensa. Farsa. 1916;

Antes do leilão das flores. 1921;

Peças infantis. Nictheroy: Esc. Profis. Salesianas, 1922;

Arremedos de grande tom. *Publicações dramáticas*, Recife, [s.n.], n. 8;

A educação. O afoito e o teimoso. A loteria de Madrid ou a ocasião é que faz o ladrão. *Publicações Dramáticas*, [s.n.] Recife, n.10;

Hoje, amanhã. Santos amores. O meu dever. Se dependesse de mim. As duas colegiais. O ramo de flores. *Leituras Catholicas*, Nictheroy, Esc. Profis. Salesianas, n. 232, [s.d.]. Fascículo I: Teatro Infantil; 2. ed., 1922;

Pedindo desculpas no começo de uma festa de férias. O anjo dos pobres. O pintor malogrado. A ralhadeira. *Leituras Dramáticas*, Nictheroy: Esc. Profis. Salesianas. n. 236. Fascículos 1 e 2, Teatro Infantil;

Almas sertanejas. Drama nordestino em 3 atos. *Leituras Dramáticas de Lavrinhas*, Lavrinhas; São Paulo: Typ. Salesiana São José, 1923.; 2. ed. *Leituras Católicas*, Niterói: Esc. Industrial D. Bosco, n. 835, 1961;

O meu presente. As vontades de Letícia. *Leituras Catholicas*. Nictheroy, Esc. Profis. Salesianas, 1909. Fascículos 1, 2, e 3, Teatro Infantil.; 2. ed., 1924;

Dois gênios opostos. *Leituras Catholicas*, Nictheroy, Esc. Profis. Salesianas, 1924;

Vagabundo. Cômico-dramático. *Publicações Dramáticas*, Recife, Colégio Salesiano do Recife, n.121, [s.d.];

As férias; Lembrança de uma festa colegial. *Publicações Dramáticas*, Recife, Colégio Salesiano do Recife, [s.n.] [s.d.];

A leitora de romances. *Publicações Dramáticas*, Recife, Colégio Salesiano do Recife, [s.n.], [s.d.];

Progresso feminino. Comédia. *Leituras Catholicas*, Nictheroy. Esc. Profis. Salesianas, n. 506, 1924;

Leilão da rosa. Diálogo. Bahia: Instituto Feminino, 1926.

Conferências impressas:

O ódio sem fim: a propósito da perseguição religiosa. Bahia: Esc. Typ. Salesiana, 1901;

Ação social feminina. Nictheroy: Esc. Profis. Salesianas, 1923;

Verdadeira missão social da mulher. Discurso inaugural da Associação das Damas de Maria Auxiliadora, em 4 de agosto de 1907. Bahia: Esc. Typ. Salesiana, 1907;

O feminismo e o lar. Conferência pronunciada na Associação dos Empregados do Comércio da Bahia, em 27 de outubro de 1921. In: *Leituras Catholicas*, Nictheroy: Esc. Profis. Salesianas, 1923.

Traduções

Filho do homem, da baronesa Ana de Von Krane,;
Presépio de São Francisco de Assis, de Frei Mateus Achneiderwerth O. F. N.;

O bufarinheiro, de Y. D'Isné. *Leituras Recreativas*. Bahia: Escola Typ. Salesiana, 1902;

A porteira celeste. Lenda da antiga Viena (tradição oral);
Responso de Santo Antônio. Versão de Amélia Rodrigues.
Orbe Seráfico, Bahia, ano IV, n. 12, 1º jun., 1932 (?).

Ainda existe uma série de publicações que demonstra intensa colaboração em jornais e revistas do País, além da fundação e direção de três revistas: *A Paladina*, de Salvador (1910-1917); *A Voz da Liga das Senhoras Católicas Brasileiras*, de Salvador (1912-?); *Luz de Maria*, em Niterói (sem localização de data).

Adélia Fonseca: *a violência da sociedade moderna e a intenção de ser poeta*

Ainda no momento atual é comum ouvir-se frases e discursos desqualificadores sobre a mulher, mesmo por aquelas pessoas que se consideram sem preconceitos. Na realidade, elas não imaginam como tais idéias permanecem em suas falas, porque a maioria ignora que, como os anteriores, o sistema simbólico da Modernidade enreda a maneira de pensar e a linguagem, fazendo com que se internalizem tais preconceitos. Quando se trata da produção literária de mulheres que escreveram no século XIX e que, por causa do silenciamento de suas vozes, passam a ser totalmente ignoradas, desacreditada-se que tenha sido possível haver escritoras talentosas neste país elitista e escravocrata.¹²⁶

Esse meu comentário evidencia a invisibilidade do sistema simbólico e, para iluminá-lo, trago à tona uma conversa que tive com certo intelectual baiano. Casualmente, pouco tempo atrás, encontrando-me com ele, comentei que estava preparando uma entrevista para detectar as dificuldades que as escritoras da geração de 60 encontraram para se lançar

¹²⁶Texto apresentado, inicialmente, no Congresso da REDEFE, realizado em Belo Horizonte, outubro 1998, com alterações.

como escritoras. Referindo-me a uma delas, conhecida nosa, ele, entre uma atitude irônica e descrente, exclamou: “Mas qual foi a dificuldade que ela teve? Tinha um marido que a adorava. Seus pais não criavam problemas! Não, ela escreveu quando ela quis”. Indignada, tentei argumentar, mas percebi que era superior a ele qualquer forma de entendimento da questão. Meses mais tarde, quando fui entrevistá-la, tive conhecimento (através dela) de que seu primeiro livro a levou a uma grande depressão e que, para retomar sua vida cotidiana, a escritora (que tinha sido considerada liberta de preconceitos pela família, segundo aquele meu amigo) teve que fazer psicanálise, tal o impacto de ver no espelho toda a violência subjacente de sua família quando leu seu romance. Situação bastante irônica, parece-me, pois a rede (invisível) do sistema simbólico que ancora essa sociedade (que exclui a mulher sem que esta perceba) continua atuando e sendo modulada constantemente.

Torna-se mais difícil perceber ou visibilizar a violência contra a mulher quando se trata das artes e, dentre elas, a literatura; as diversas formas de violência estão ancoradas na cultura que vai ser expressa/representada através da linguagem, que não é neutra, e no discurso empregado diariamente, cotidianamente para se comunicar, pensar, opinar, julgar. Este discurso, com suas valorações e referenciais simbólicos, o qual se aprende e internaliza desde criança, apresenta-se tão naturalizado, tão no nível do senso comum, que se torna difícil analisá-lo e desconstruí-lo.

Na realidade, é mais visível a violência sobre o corpo, porque este apresenta as marcas de sangue, as fraturas, o extermínio da vida. Mas sem se tentar deprender do discurso os referenciais simbólicos que ancoram essa sociedade, a violência sobre o corpo da mulher é apenas mais um dado. E

me pergunto: Por que ocorre a violência contra a mulher? Esta violência encontra-se ancorada na construção dos próprios referenciais simbólicos que sustentam essa sociedade. É esse imaginário que, em primeiro lugar, exclui a mulher como o mais fraco, em segundo, desqualifica e em terceiro, informa ou enforma o papel que ela detém: a de procriadora e protetora da prole.

Tanto a divisão sexual assimétrica (e, também, hierarquizadora) quanto os papéis sociais, encontram-se ancorados e recebem sentido no sistema simbólico. É o universo simbólico que tanto legitima o discurso do senso comum: “lugar de mulher é na cozinha”, quanto o enunciado proferido pelo escritor norte-americano Faulkner, em uma entrevista, da mulher sem braços, sem pernas, sem cabeça, apenas uma genitália, a máquina de prazer.

Da mesma forma, os atores sociais se apropriam do discurso desqualificador para criar piadas, motes e historinhas nos quais a mulher é desqualificada, seja destituindo o “valor” do modelo constituído, seja desqualificando o desvio do modelo. A destituição de um lugar acima para um abaixo, do modelo idealizado e representado pela mulher loura, aplica-se quando se apresenta na frase: mulher loura, bonita e burra, queda vertiginosa do modelo de mãe em máquina sexual, coisificada para o prazer do homem. Inclusive esta frase deve vir acompanhada de um risinho (que dentro do simbólico confirma a descoberta da desqualificação).

A permanência da mulher apenas sob a representação de um “modelo físico” articulado à sua moral no sistema simbólico evidencia sua única função – a sexual. Pela “construção” de suas características, isto é, ser pouco afeita ao raciocínio, ter mais sensibilidade, ser fisicamente frágil ou pela ênfase dada ao instintivo, a sociedade designou um lu-

gar para ela, o espaço da casa (o ambiente doméstico), e colocou-a sob a proteção do homem. Este sistema binário, articulado pela polaridade assimétrica (corresponde aos pólos natureza *versus* cultura), construiu o sentido da sociedade moderna e traduziu-se pela limitação da mulher nas práticas sociais.

Vem desde o século XIX a denúncia dessas limitações e elas estão na escrita das primeiras mulheres que ousaram ultrapassar os muros de sua prisão.

Creio que, dentro da sociedade moderna, a primeira tentativa da mulher de sair do seu encarceramento foi através da escrita. Escrevendo, elas se lançaram no ambiente público e começaram a perceber as sutis barreiras que as prendiam ao “lar”.

Esses impedimentos vêm de vários lugares do discurso, mas concretamente se percebe através da crítica literária, lugar de poder de onde falavam e falam os intelectuais. Voz unânime que, do pedestal dos seus conhecimentos, desqualificava qualquer atividade literária da mulher. Desse lugar, o texto de autoria feminina prestava-se a reparos, a pontuar defeitos, a sinalizar deformações e equívocos. O lançamento de um livro escrito por mulher aviva, no crítico, o intelectual hierarquicamente superior, que tem o poder de mostrar o desvio do caminho quanto ao tema, quanto ao gênero, além de mostrar-lhe os erros em suas criações. Mas, se a mulher procurava seguir o discurso hegemônico da literatura então escrita, logo era chamada ao seu lugar, admoestada sobre o quanto ela – como mãe de família – estava ultrapassando as fronteiras delimitadas. Obrigando-a, além disso, a limitar-se a um vocabulário apropriado à representação construída e idealizada da mulher – a boa, a santa, a mãe. Não podiam tais críticos conceber que a mulher pudesse enveredar por temas discutidos do lado de fora do lar.

Em outras palavras, a produção do Romantismo, que era a corrente estética que estava em voga e representava o imaginário e o pensamento burgueses, apresentava-se como um espelho da vivência do poeta, construindo seus parâmetros a partir de temas que circulavam em torno da angústia da arte, o amor (novo padrão de união matrimonial), o sofrimento do amor não correspondido e a descrição dos sentimentos com relação ao objeto do seu amor. A partir do final do século XVIII, cristalizam-se esses parâmetros da nova poética e o poeta romântico injeta em sua criação um subjetivismo emocional que se traduz pela fuga para um mundo interior, lugar onde suas vivências e experiências serão transformadas em linguagem, em poesia.

A idéia era passar para a poesia sua experiência emocional. Dando muita atenção a linguagens de sons, tons e metros, o poeta recupera a aura de poeta/vate da Antigüidade e acredita fazer da linguagem poética um meio de expressar a si mesmo, a natureza e suas experiências. Assim, passa para o público leitor que sua poesia provém de sua experiência no mundo e que o poema é uma espécie de autobiografia ou vivências pessoais. Observe-se que, a partir dessa concepção poética, a mulher já estava excluída. Embora participante da maioria dos poemas escritos na época, ela é a musa, mas é só idealização, a musa inspiradora ou um modelo que deveria guiar o comportamento das mulheres de carne e osso. E as mulheres de carne e osso? Como poderiam ingressar nesse Olimpo?

Excluídas do mundo público, suas vidas limitavam-se às fronteiras do ambiente doméstico. Suas experiências deveriam alcançar, no máximo, as fronteiras do jardim com a rua, jardim onde estavam as flores, os pássaros e as borboletas. Este era o espaço da experiência vivencial da mulher e

aqueles deveriam ser os elementos a serem trabalhados em sua poesia. Assim, operando apenas com os elementos do jardim, isto é, com vocabulários e imagens já predeterminados, a poesia escrita por mulheres já estava excluída da “alta literatura”.¹²⁷ Não vou deter-me nas estratégias desenvolvidas pelas escritoras da época, mas tenho que evidenciar que aquelas que ultrapassaram os limites impostos foram desprestigiadas e muitas foram expostas ao ridículo ou mesmo à execração pelos críticos da época; muitas delas chegaram a ser consideradas, pelo jargão médico que emergia, como histéricas e aconselhadas a voltar-se para a família e para o trato dos filhos.¹²⁸

Pode-se pensar que essa atitude marginalizadora com relação a essas primeiras mulheres que romperam com o cárcere do “lar” não persistiria no final do século XX. Mas é um engano. Tomando a última história da literatura, escrita, em 1970, por Alfredo Bosi, presenciemos a mesma exclusão. Para centenas de escritoras do século XIX, apenas duas são

¹²⁷ Observa-se que, em geral, são excluídos do cânone: o popular, o humor, o satírico e o erótico. A chamada “baixa cultura” era excluída. Permanece como centro a “alta-cultura”. No entanto, há um estilo alto, romântico, beletrista e que deixou produção abundante também excluída no cânone: é o texto das mulheres do século XIX, texto sempre destacado nas críticas de jornais, em sua época, qual seção de trabalhos manuais, como “obras de Senhoras”. Não ousando inovar, as mulheres submeteram-se aos cânones masculinos. E, imitando-os, para se integrarem na corrente, também não foram reconhecidas nem respeitadas e, sim, esquecidas, mortas (cf. MUZART, Zahidé). A questão do cânone. In: *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1997).

¹²⁸ No caso das ficcionistas, suas heroínas são bem diferentes das heroínas criadas por escritores masculinos. Em geral, parece haver um diálogo. As heroínas passam por problemas que não são abordados pelos homens. Um exemplo é não procurar o amor para o casamento, existir um desnível social que não levará ao casamento, ser preterida pelo namorado, tornar-se a provedora da casa. Um universo totalmente diferente daquele descrito pelo homem.

contempladas e, do século XX, menos de uma dezena. Não há um tratamento igual nem apreciação, nem mesmo no espaço destinado à análise de suas obras, constituindo-se esta atitude numa grande violência. E se levarmos em conta que o compêndio é leitura mais comum nas escolas e universidades, difunde-se a idéia de que a produção textual de autoria feminina não é digna ou não tem valor “estético” para integrar o cânone. Articula-se, assim, minha conversa com o intelectual baiano, conversa que abriu as ponderações aqui desenvolvidas.

Difícil é perceber o velamento dessas escritoras e suas produções, mas são elas mesmas que denunciam, cada vez mais explicitamente, o desprezo e a posição secundária que seus trabalhos ocupam.

Até o momento, no meu contato com os textos de autoria feminina do século XIX, constatei duas atitudes assumidas pelas escritoras diante de suas aparentes limitações intelectuais e no espaço público: uma delas é a aceitação da limitação do campo de ação, acatando as regras impostas para a sua escrita; a outra demonstra uma consciência dessa rede invisível do sistema simbólico que se traduz nas regras literárias e sociais. E por isso, pude encontrar algumas dessas escritoras, mesmo trabalhando com os elementos do jardim – flores, pássaros – sendo capazes de formar estratégias e, com esses poucos elementos, construir uma linguagem simbólica em que demonstra seu encarceramento e suas limitações.

Adélia Fonseca, escritora baiana do século XIX, é provavelmente uma das primeiras que denunciam as investidas da mulher para escrever poesia dentro das normas do contexto romântico, como uma atividade dolorosa.

Tentarei mapear alguns problemas apresentados por Adélia Fonseca, indicativos de sua consciência de que existia

uma violência simbólica e da prática social com relação à mulher. Para explicitar sua posição, são trazidos à tona dois exemplos, porém, antes disso, vamos contextualizar sua vida e situá-la como poeta.

Tenho poucas notícias sobre a vida de Adélia Fonseca. Sei que provém de alta classe baiana (latifundiária), foi educada e instruída acima da média, tinha uma intensa vida intelectual, convivendo com os escritores da época e viveu no Recôncavo baiano. Irmã de Castro Rebelo e tia da condessa de Barral, preceptora das princesas régias, participa, portanto, da mais alta sociedade brasileira. Escreveu poesia desde 1849, recolhendo-as, em 1866, no livro *Ecoss de minh'alma*.¹²⁹ No entanto, como mulher da classe alta, via-se impedida de publicar qualquer coisa, pois não poderia usufruir dos recursos financeiros que proviessem da venda do livro. Dentro do sistema, ficava vedado à mulher ganhar dinheiro, e uma publicação transgredia duas normas: fronteiras e limites do espaço doméstico e a possibilidade de receber recursos financeiros pela publicação.

Creio, no entanto, ter ela encontrado uma estratégia para editar o livro, livrando-se da ditadura dos códigos, ao se proteger com a anuência dos principais escritores da época, pois, segundo seu "Prólogo", ela foi insistentemente convidada por dois poetas a publicar o livro. Assim, legitima a publicação e, conseqüentemente, afasta-se de ser julgada pela crítica, fugindo do debate com os jornalistas e críticos locais. A idéia de um livro circular com a finalidade de angariar fundos para as famílias que perderam seus provedores na Guerra do

¹²⁹ Publicação encontrada na Biblioteca Nacional, pela professora Zahidé Muzart, a quem agradeço a cópia.

Paraguai mostra uma segunda estratégia para chegar ao público sem ser condenada. Essa escritora sabia das teias que a enredavam e a prendiam.

Como me referi anteriormente, tendo consciência das limitações pela sua condição de mulher, denuncia tal situação em um poema dedicado ao visconde da Pedra Branca, em 1852, em que também denuncia os limites de trânsito entre homens e mulheres de famílias diferentes:

Que preconceito tirano m'impede
De voar pressurosa a teus lares?
De poder, na ventura de ouvir-te,
Extinguir da saudade os pesares?

.....

Com tuas sábias palavras
Vem m'ensinar a esquecer
Este mundo de mentiras,
Em que forçam-me a viver.
Ele, como tu sabes,
Tem costumes sociais,
Que nos privam de fazermos
O que desejamos mais.

.....

Vem ensinar-me a esquecer
D'estes usos sociais,
Que, sem razão nos proibem
O que desejamos mais.¹³⁰

Retomando o Prólogo, pude observar como Adélia Fonseca se esquivava da violência simbólica que ancora a sociedade. Lendo determinadas passagens do paratexto, detectei as contradições e a rede invisível de impedimentos que a autora

¹³⁰ Ao Sr. Visconde da Pedra Branca. *Ecoss da minh'alma*, op.cit., p. 132-3.

teve que ultrapassar para vir à cena com seus poemas, através de uma publicação, fato que não encontraria nenhum embaraço no caso de ser um homem. O melhor é deixá-la falar:

Instada, diversas vezes, por algumas pessoas de minha amizade, entre elas o sr. Francisco Moniz Barreto, insigne poeta, e primeiro repentista brasileiro, para que mandasse imprimir as minhas poesias, recusei sempre anuir a isso, não só por julgar que os meus pobres versos não mereciam as honras da publicação, como por sentir uma repugnância invencível em trocar por dinheiro aquilo que me saíra tão do fundo do coração. Parecia-me que parte d'aquelas letras estavam ainda umedecidas pelas lágrimas que derramei, quando as escrevi; e vendê-las – seria profanar sentimento tão puro, que mas havia inspirado.

Essa idéia poderia ser tomada como verdadeira se, no final do texto, não aparecesse a contradição: após uma série de agradecimentos a intelectuais/poetas da sociedade baiana, finaliza com as suas legitimações:

Resta-me agradecer, em meu nome, e no das famílias dos nossos irmãos marítimos, ao sr. Francisco Moniz Barreto a espontaneidade com que se prestou a ajudar-me na revisão dos *meus pobres versos*; ao sr. Camilo de Lelis Masson a generosa redução que fez no preço da impressão, e aos srs. assinantes o haverem contribuído para que eu *pudesse realizar um dos mais ardentes desejos do meu coração* (Grifos meu).

Revelando seu desejo de ver sua obra divulgada e lida, o argumento no momento de agradecer trai os impedimentos do lugar que ocupa na sociedade, evidenciando as contradições em que vive. A publicação, ao vir a público, obriga-a a seguir certas normas do invisível sistema simbólico.

Hoje, porém, resolvo-me a publicar esses, que intitulei Ecos da minha alma; porque a quantia, que resultar desta publicação, servirá para enxugar algumas lágrimas, talvez mais amargas do que foram as minhas, e longe de o profanar, purificaria esse sentimento, se ele não fosse por si mesmo imaculado.

Estou convencida de que ninguém, depois de ler o meu livro, por mais insulso e defeituoso que o ache, lamentará a quantia que houver com ele despendido, atendendo ao fim, a que é destinada, e menos censurará que, como brasileira, eu lance mão do único meio, que possuo, de prestar pequeno serviço às famílias desvalidas dos bravos, que se sacrificaram gloriosamente pelo Brasil.

Também inscreve a aceitação do marido e assim “marca” não estar ela infringindo qualquer norma, embora denuncie, sutil mas violentamente, que seu desejo está cerceado pela família e pela sociedade:

Meu marido, do teatro da guerra, onde se acha, aprovará, por certo, a lembrança que tive de seus irmãos de armas; e a aprovação dele me tornará menos amargas as longas horas de tão prolongada ausência.

Se Penélope, como a boa esposa de Ulisses tecia enquanto o marido velejava, para fugir de qualquer tentação, Adélia Fonseca, por seu lado e em outro contexto, ocupa-se com a escrita enquanto seu marido guerreia. As regras simbólicas estão mantidas, a mulher não saiu do âmbito do “lar”, está quite com a sociedade e, portanto, pode levar à cena pública para que todos possam comprar o seu “livrinho” sem sofrer admoestações.

Apenas lendo o texto de apresentação de seu livro de poemas, pude observar sua estratégia de ultrapassar quatro violentos impedimentos culturais, internalizados pelas nor-

mas simbólicas: 1) tentar sair do “fogo-cruzado” que a imprensa baiana travava sobre a atuação da mulher como escritora, aparecendo no ambiente público; 2) realizar seu desejo – a publicação de seus poemas; 3) ter uma atitude altruísta, voltada para os fracos, para as famílias que ficaram sem seus chefes na guerra do Paraguai, e, 4) finalmente, trabalhar, mas não auferir nenhum lucro pelo seu esforço, pelo seu trabalho em uma sociedade que paga por tudo o que é consumido (Modernidade capitalista).

Lembrando o comentário do intelectual do início desse ensaio, passo a refletir com que facilidade se descartam os impedimentos da mulher para escrever, para vir à público colocar as suas idéias. Por fim, concluo perguntando, já que, aparentemente, nenhum desses impedimentos tornam-se concretos e visíveis: que forças impediram ou silenciaram a maioria das mulheres de tornar públicas suas idéias, seus textos? Quantos textos de escritoras se perderam após a morte delas e pelo descuido dos filhos e parentes que achavam sem valor o que ali estava escrito, documentado?

O mameluco *um romance-folhetim de autoria feminina*

A Susana Alice, sem cuja ajuda não seria possível concretizar esta pesquisa.

O mameluco, de Amélia Rodrigues, foi publicado, aos pedaços, em um jornal do interior do Recôncavo baiano e ali permaneceu impresso por mais de um século, tendo o periódico sido encontrado na Biblioteca Central do Estado da Bahia.¹³¹ Embora este ensaio seja um resultado parcial de estudos sobre periódicos baianos e sobre a produção de autoria feminina, devo admitir que esta não é a melhor maneira de trabalhar com periódicos.¹³²

O resgate de um periódico exige a leitura e catalogação de seus dados, bem como o estudo crítico de toda a produção publicada. No entanto, como o jornal *Eco Santamarense* é uma publicação semanal, portanto não específico de literatu-

¹³¹ Agradeço, encarecidamente, a indicação e localização do texto à profa. dra. Susana Alice Marcelino, que gentilmente me informou de sua descoberta, demonstrando, mais uma vez, a generosidade da comunidade de pesquisadores de fontes primárias.

¹³² Este texto, inicialmente, foi publicado nos Anais do Colóquio da Associação Internacional de Lusitanistas. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.) *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 8, n. 2, dezembro, 2002. Nesta edição em livro apresenta pequenas modificações.

ra, e como se encontrou apenas parte deste, só foi possível resgatar o texto de Amélia Rodrigues, a única produção da autora que colaborou, por anos, no semanário.

O folhetim é um gênero da “baixa” cultura, segundo a taxionomia da Modernidade, e assim considerado por ser publicado em jornais para um público menos instruído e mais popular. Sua estrutura guarda certas especificidades: a seqüencialidade da trama, o *suspense* do final de cada capítulo e o clímax da história para um desfecho final em ponto de repouso, que sempre era representado pela superação dos obstáculos, resultando em casamento do casal principal.

Nos periódicos não apareciam apenas as produções esperadas e a eles destinados, mas também de profissionais/escritores que divulgavam para um público maior a primeira escrita de uma futura obra que, corrigida, seria editada em livro. Aconteceu muito no Brasil, e um dos principais escritores a utilizar desse recurso foi José de Alencar.

Podemos afirmar que, antes da segunda metade do século XX, era muito comum aparecer a primeira circulação de uma produção literária através da imprensa. E isso acontecia com o poema e com a ficção. Foi a partir da Segunda Guerra Mundial, pelo menos no Brasil, que a comercialização de livros se tornou mais intensa, porque abriram mais editoras. Sabe-se, por correspondência de escritores da primeira metade do século XX, como eles e elas se queixam da dificuldade para editar seus livros, principalmente, aqueles (as) escritores (as) que viviam fora do Rio de Janeiro.

Voltando-me para o momento atual, outra questão que diz respeito à pesquisa de periódicos está articulada à idéia de ter existido uma simultaneidade de vozes e não apenas um discurso hegemônico, aquele que foi eleito para a construção linear da história da literatura. Portanto, voltar aos velhos

periódicos tornou-se imprescindível e pertinente a fim de verificar o que ficou disperso, perdido e silenciado entre as folhas de um jornal. Tentar retirar desse limbo onde ficaram, bem como ressignificar esses textos excluídos, é contar outras histórias emudecidas pelo poder hegemônico de uma classe apoiada nas instituições que construíram uma identidade brasileira única para a literatura do País.

Não sendo mais tempo de rupturas, mas, sim, de inserções, hora de se contemplar não só os parâmetros de orientação nacionalista, que pesaram para excluir as outras vertentes, mas também colocar as manifestações excluídas em atrito e em diálogo com o discurso hegemônico, evidenciando a diversidade de caminhos, veredas e trilhas. Não vale a pena mais a apropriação de um código estético de representação que, sendo elitista, separou, classificou e hierarquizou a produção escrita em alta literatura, literatura popular e literatura de lazer, embrião da literatura de massa de hoje. Utilizar-se dessas normas, ainda, para silenciar e excluir as vozes denunciadoras ou que ousaram construir um contradiscurso, auxilia a desconstrução do discurso idealizado pela Modernidade, além de questionar a história literária oficial.

Mas, para que se percebam as sutis exclusões, preconceitos e as largas margens do poder hierarquizador, tem-se de verificar as condições de produção do século XIX, quando o jornal passa a ser diário e será o grande aglutinador de forças de tudo o que se passa na cena do país. Não é de admirar, portanto, que o jornal tenha se tornado um espaço aberto para as produções literárias e servido de intermediário entre o interesse público e a publicação posterior de livros. Dessa maneira, muitos textos (o que não quer dizer que não tivessem qualidade ou valor para o paradigma da Modernidade) tornaram-se livros, mas muitos outros permaneceram nos

jornais. E os folhetins, considerados literatura de lazer, foram as primeiras vítimas das taxionomias e hierarquias dos críticos literários.

Como o momento atual cada vez mais se preocupa em trazer à tona a multiplicidade de vozes, já que o cânone e a narrativa linear da História da Literatura encontram-se desestabilizados, a inclusão e ressignificação da produção dessas escritoras obrigam a um olhar mais demorado em suas narrativas.

O *mameluco* segue a orientação nacionalista, tematizando a situação do filho do colonizador com o nativo ou, em outras palavras, o resultado desse intenso cruzamento, o brasileiro, no seu contexto de vida e no estado social em que se encontra no País, talvez como uma resposta, uma suplementação ou um diálogo travado com os romances indianistas que se importaram mais em construir a imagem do índio do que mesmo saber em que situação se encontravam os descendentes, os filhos do resultado do cruzamento das duas raças.

O *mameluco* foi publicado, como noticiei acima, no pequeno jornal de Santo Amaro, município do Estado da Bahia, *Eco Santamarense*, ao longo do ano de 1882. A escritora tinha então 26 anos e já vinha publicando poemas no mesmo jornal e em outros na capital, desde os 18 anos. Foi publicado no terço inferior da primeira página, como era de costume para esse gênero, no período de 1º a 30 de dezembro de 1882, diariamente. O *folhetim* vai ser escrito logo depois da proibição definitiva do tráfico de negros (1850), porém antes da lei sexagenária (1885) e da abolição da escravatura (1888) e doze anos depois da Guerra do Paraguai (1864-1870), em uma região bastante resistente a qualquer mudança com relação à situação do negro na cena social.

E o que tem de importante voltar a focalizar esse folhetim, de 33 capítulos, para o momento atual?

Culturalmente, a ficção de Rodrigues se encontra na fronteira entre o romantismo e a entrada do pensamento científico, com a Faculdade de Medicina da Bahia e com a de Direito (1879/80) de Recife. Assim, o texto reflete as preocupações da sua época. Dentro de uma perspectiva de ressignificação, observa-se que a narrativa denuncia as práticas sociais vigentes, embora revestidas com um enredo aparentemente de atmosfera romântica.

A narrativa ficcional, além de sua inserção na série alternativa literária, é uma produção intelectual de uma mulher do século XIX – considerando as dificuldades e impedimentos que sofria a mulher escritora, ao entrar na área dominada pelos homens –, constituindo-se em um registro geográfico, histórico e cultural da sociedade do Recôncavo baiano, além de dar uma resposta alternativa à orientação proposta para a literatura nacional.

Estruturalmente, a trama não é linear, existindo um enredo principal e mais duas histórias que se desenvolvem paralelamente. O enredo coloca em cena três triângulos amorosos, com pessoas de culturas e etnias diversas, o que já vem a ser uma transgressão.

Na história principal, um dos triângulos configura as três raças. A heroína, filha do dono do engenho, descendente de família portuguesa, o futuro noivo, também branco, estudante de medicina e herdeiro de outro dono de engenho, e Fernando, o mameluco, sem herança, instrução média, destituído de suas terras e quase na mesma situação social de um escravo. Posteriormente, na narrativa, terá, dentro dos modelos românticos, um reconhecimento restrito ao ser elevado a administrador do principal engenho da região.

A ação se inicia quando Fernando, o mameluco, é arregimentado para integrar um grupo, formado na maioria de escravos, que está sendo levado à força para a Guerra do Paraguai em substituição aos filhos dos senhores latifundiários. Vai ser livrado pelos pedidos de clemência de Ramira, que insiste com o pai para falar com o dono de engenho para deixá-lo livre, visto que dele depende a existência da irmã mais moça. Instado a soltá-lo, basicamente por ser o pai de Ramira a pessoa que detém mais poder local, inicia-se a principal trama do romance. Daí em diante, a vida de Ramira estará às voltas com a existência de Fernando e de sua irmã. Assumindo o compromisso de cuidar dos dois irmãos o senhor de engenho percebe que pode transformar Fernando em seu administrador, levando-o para o seu território de poder junto com a irmã.

Este será o par principal (que de início já será um triângulo amoroso, pois Ramira está destinada a casar-se com um filho de senhor de engenho, contrato acordado por seu pai). Este triângulo representa uma transgressão às regras dos romances eleitos para integrar o cânone. O segundo triângulo é ainda mais transgressor, pois opõe ao casal Ramira e Fernando, portanto branca e mameluco, uma negra escrava, Luiza, que também ama Fernando e tem esperança de conquistá-lo. Tal fato seria possível, visto que o mameluco, como parte de um segmento social, estava mais próximo da servidão escrava do que alcançar a condição de marido de uma branca, filha de português, rico e dono de terras. Sendo uma escrava educada junto com Ramira, talvez fosse mais comum esse tipo de casamento, na sociedade baiana, do que o contrato nupcial de um mestiço com uma branca.

Evidentemente, apesar dessas possibilidades de mistura de raças e de colocar o amor em personagens de posições

sociais desiguais, o folhetim soluciona o impasse, de forma mais ou menos apaziguadora, porém só depois do herói conseguir provar sua força de vontade e capacidade de subir na escala social brasileira, ao se alistar por vontade própria para a Guerra do Paraguai, retornar com a patente de Capitão, condição que o tornará digno de trabalhar como administrador do engenho e após o pai de Ramira ter perdido o controle de suas terras devido a uma insurreição de escravos e Ramira ter ficado sem herança, além de, na época, ter sido salva por Fernando da insurreição dos escravos de seu engenho e dos engenhos próximos. Só assim, diminuída a diferença econômica e política entre o casal, os dois podem casar-se. De alguma maneira, os dois ficam no mesmo patamar econômico e as diferenças raciais parecem anular-se. É evidente que, mesmo sendo educada e sendo uma escrava consciente de sua posição de escrava, Luiza, apesar de seu amor, já está descartada antes mesmo de se declarar.

O terceiro triângulo trata da vida afetiva dos instrutores de Ramira, o professor brasileiro, pobre, e a preceptora francesa que irão, de início, aproximar-se, embora existam restrições da francesa ao homem brasileiro e à convivência da irmã de Fernando na casa grande, como companheira de Ramira, o que vem a criar um triângulo amoroso entre um branco da terra, uma mestiça e uma estrangeira. Nesse triângulo, as duas mulheres estão em desigualdade de condições quanto à instrução, quanto ao local de nascimento e quanto às idéias, pois, se Madalena (a mestiça) por condição e situação econômica era uma mulher dependente, mas à moda brasileira e de região latifundiária escravocrata, a outra (*mademoiselle* Marie Fleur) era independente, mantinha-se pela profissão e provinha de um país estrangeiro metropolitano e imperialista. No entanto, a autora prefere o casamento entre os brasileiros.

Esta preferência estaria, de alguma forma, invertendo a prática social da época, já que estava no ar a idéia, ou melhor, começava-se a desenhar firmemente a ideologia de branqueamento; mas, por outro lado, observando-se a condição da mulher na sociedade, Madalena preservava as condições e regras da sociedade fundiária, mais propícia a um casamento que a elevaria, ao mesmo tempo em que a obrigava ao âmbito doméstico como esposa e mãe. Ser mestiça, provavelmente não seria um elemento complicador, já que se tratava de um segmento social médio, sem muita expressão em uma sociedade que tinha fortemente demarcados dois grupos sociais: no topo da pirâmide, os donos de terra e na base, os escravos. A formação de um segmento médio seguia, no romance, as práticas sociais existentes.

A trama tem mil peripécias, como era comum acontecer nos folhetins, mas chama a atenção porque a autora não narra apenas uma simples estória de amor, mas acrescenta, em grande parte do folhetim, algumas questões polêmicas da época, tais como o recrutamento indiscriminado e obrigatório de homens mestiços e escravos para a Guerra do Paraguai, principalmente como uma troca de favores, para conseguir uma patente no iniciante exército do país ou em favor da vida e da carreira dos filhos, herdeiros de terras e de títulos. Comenta as péssimas condições de vida dos escravos e faz o registro histórico bem como as denúncias das pequenas e variadas insurreições de escravos, não registradas nas histórias oficiais; a autora, preocupou-se, ainda, em contradizer o discurso científico, sustentado pelas teorias médicas da Faculdade de Medicina que evidenciavam a pouca inteligência da raça negra e que por isso não adiantava oferecer-lhes qualquer tipo de instrução, pois que eles não se integrariam à sociedade.¹³³ É esse tipo de questionamento que a escritora

denuncia, sempre incluindo um ou mais negros que compreendiam sua condição, esclarecendo os outros, evidenciando sua inteligência e, principalmente, revelando a destituição de seu *status* dentro de sua própria cultura – príncipes, curandeiros – que tinham poder em suas tribos e, ao chegar ao Brasil, vão ser misturados e tratados similarmente como simples mão-de-obra nas plantações de cana.

No entanto, e acima de tudo, parece-me que o texto escrito por Rodrigues insiste em dialogar com Alencar, perguntando qual a condição cultural dos vários “Moacires” (simbolizado pelo Moacir, filho de Iracema, o filho da dor e do cruzamento do colonizador e do nativo), ao trazer à cena a situação marginal do mameluco.

O mestiço (o Moacir, de *Iracema*), que na concepção romântica era o verdadeiro herdeiro da terra, passa, no texto de Rodrigues, a ter uma condição marginal, “indivíduo” sem direitos que poderia ser tratado semelhante ao escravo, mas nunca como o dono da terra. O diálogo se torna tão explícito que a autora introduz a estória dos pais dos mestiços, fazendo lembrar a história afetiva de Iracema (a índia que se apaixona e vive com o português). E nessas ocasiões é que o livro cresce, porque se torna uma denúncia da condição social de raças e da mistura de raças.

É preciso lembrar, ainda, que esse folhetim foi escrito na transição do pensamento romântico para o momento cientificista, quando o modelo cientificista se afirma, classificando, hierarquicamente, as raças e fazendo questão de desqualificar qualquer tipo de cruzamento étnico. Daí a refe-

¹³³ Não esquecer as freqüentes insurreições isoladas ou grupais, como a revolta dos Malês e outras. Para melhor compreensão da escravidão no Brasil consultar os livros de João Reis, historiador baiano.

rência ou a inserção de fatos históricos e a crítica às práticas sociais da época. Colocando como donos da terra (os engenhos produtivos) os portugueses ou seus descendentes, os estratos sociais permaneciam bem definidos por segmentos e por economia. Na escala mais baixa, estão os negros como escravos, embora a autora não os considere brancos ou incapazes de aprendizagem, designando personagens negros com a mesma inteligência que as pessoas da raça branca, resistentes, capazes de lutar por sua cultura, conscientes de sua situação na nova terra, apenas inferiorizados como mão-de-obra por uma situação contingente. A situação do mestiço aparece representada de uma maneira bem pior, por ter que seguir ao sabor das ondas, não tendo um lugar certo para se situar.

Escrevendo o folhetim em um jornal eminentemente escravocrata, ao lado de várias notícias contrárias a qualquer libertação de escravos e junto aos vários anúncios de escravos fugidos, creio que o texto se torna uma grande transgressão para a época.

No estudo vertical que fez Milena Britto em sua dissertação sobre *O mameluco*, a denúncia e a crítica à guerra que estão inscritas no folhetim são posições da mulher que permanecem atuais. Portanto a autora, talvez por seu olhar de mulher, pôde enquadrar a situação em parâmetros menos convencionais, menos guerreiros como insistia a ideologia revolucionária da Modernidade e que estão mais próximos do olhar atual.¹³⁴

¹³⁴ Este artigo foi escrito durante o período de 2001 e ainda os EUA não haviam declarado, tão explicitamente, a “guerra” contra o “eixo do mal”, levando o mundo a obedecer a um comando guerreiro e imperialista, que não se sabe aonde vai levar. No entanto, a posição feminista e das mulheres continua a ser contra a guerra e de todo tipo de violência e discriminação.

Percebe-se, na trama do romance, a rejeição às teorias científicas com referência à inferioridade de raças, tão bem denunciada em *Fausta*, bem como nessa narrativa, que amplia o raio de ação para o mestiço, quando se infere que tanto o primeiro quanto o segundo não têm as mesmas condições e oportunidades (econômica e socialmente) que os proprietários de terras da região.

Por fim, chamo a atenção para o diálogo que Amélia Rodrigues abre com o romance *Iracema* (1865), mostrando que Moacir/Fernando, agora adulto, estaria à margem da nação brasileira, sendo espoliado de suas terras, herança de seu pai, pelos seus gananciosos tios portugueses, que as tomaram por falta de documentos que evidenciassem o casamento dos seus pais – o português com a mulher indígena. Sem essa documentação institucional, o Estado Moderno, não dando conta dessas uniões, facilitava ou ignorava a facilidade de despojar os descendentes de suas heranças. Portanto, Moacir/Fernando dentro da sociedade brasileira, tendo sido reconhecido no Romantismo como o verdadeiro dono da terra, o híbrido do colonizador e da autóctone, permanecia fora do sistema moderno da nação e talvez, como evidencia a narrativa, só com muita dificuldade ou demonstrando mais “qualidades” do que os outros (brancos) terá condição de inserir-se na sociedade.

Meses depois, na cidade de Cachoeira, o capitão Fernando Santa Luz recebia por esposa Dona Ramira de Avilez e Sipião e Sophia as suas cartas de liberdade. Paulo vendera a fazenda, e os negros restantes que haviam sido presos acabavam lentamente castigados nas cadeias públicas. Foi uma punição terrível, mas quem chamaria-a injusta?

Os recém-casados mudaram-se para a corte, onde felizes e descansados já se esqueceram talvez de seu formoso Paraguassu.¹³⁵

Referências

- ALENCAR, José. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v.1, 1965.
- ALVES, Branca Moreira. *Ideologia e feminismo: a luta da mulher pelo voto no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- ALVES, Ivia. (Org.) *Amélia Rodrigues: itinerários percorridos*. Santo Amaro: NICSA; Salvador: Quarteto, 1998.
- ALVES, Maria Luíza de Souza. *Cânticos escolares*. Petrópolis: Vozes de Petrópolis, 1924.
- _____. O feminismo. *Almanaque de O Mensageiro da Fé*, 1923.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby. *Mulheres de ontem?: Rio de Janeiro – século XIX*. São Paulo: T.A Queiroz, 1988.
- BUITONI, Dulcília H. S. *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Loyola, 1981.
- CALMON, Pedro. *Memórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. *História da literatura baiana*. Salvador: Prefeitura de Salvador, 1949.
- CÂNDIDO, Antônio. Os três Alencares. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, v.2, 956.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

¹³⁵ Milena Britto de Queiroz, Dra., defendeu sua tese de Mestrado em 2001, tendo como trabalho central o estudo do folhetim *O mameluco*.

- COUTINHO, Sonia. *O jogo de ifá*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.
- CUNHA, Helena Parente. *Cem mentiras de verdade*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- FERREIRA, Silvia; NASCIMENTO, Enilda (Org.) *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002. (Coleção Bahianas, 7).
- FONSECA, Adélia. *Ecos de minh'alma*. Salvador: [s.n.], 1866.
- GERGEN, Ed; MCCANNEY, Mary *O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento*. Trad. Ângela Melin. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; Brasília, DF: EDUNB, 1993.
- GUIMARÃES, Maria Augusta. *Lira dos vinte anos*. Bahia: Tip. e Enc. do Diário da Bahia, 1896.
- HAHNER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas (1850-1937)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LAGO, Mário; ALVES, Ataulfo. *Ai que saudades de Amélia!* Disponível em <www.cifrantiga.hpg.ig.com.br/Crono1/ataulfo_alves.htm>
- LEMAIRE, Ria. Expressões femininas na literatura oral. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Trad. Dioneia dos Santos Lages Porto Alegre: UFRGS, 1995.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Trad. Márcio V. Barbosa e Maria Emília A Torres Lima. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.
- MUZART, Zahidé. Resgates e ressonâncias: uma *beauvoir*

tupiniquim. In: ANPOLL, 15., 2000, A MULHER NA LITERATURA. Disponível em: <<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigos/ArtigosIndex.html>>

_____. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. *Trocando idéias*. Santa Catarina: UFSC, 1994.

_____. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita T. (Org.) *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1997.

NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 3.ed. São Paulo: Pontes, 2001.

PRIORI, Mary del. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Afrontamento, 1997.

_____. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil colônia*. Brasília, DF: EDUNB, 1993.

PROJETO PRÓ-GAVIÃO. *Programa de sensibilização de professores para uma Educação não discriminadora*. Salvador, 1999. (Texto elaborado por Ivia Alves para o projeto executado pela equipe do NEIM)

QUEIROZ, Milena Britto de. *A produção literária de Amélia Rodrigues: O mameluco*. 2001. Dissertação. (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador

_____. *Entre a cruz e a caneta: a vida e a produção literária de Amélia Rodrigues*. 2003. Tese. (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RODRIGUES, Amélia. *O mameluco*. *Eco Santamarense*, Santo Amaro, 1882.

_____. *Bem-me-querer*. Bahia: Escola Tip. Salesiana, 1906.

_____. *Ação social feminina*. Niterói: Escolas Profissionais Salesianas. Leituras católicas. Ano XXXIV. Fasc. 400, set. 1923.

- SABINO, Inez. *Lapidações*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1891.
- _____. *Lutas do coração*. Florianópolis: Mulheres: EDUNISC, 1999.
- SAFFIOTI, H. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Rio de Janeiro: [s.n], 1979.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SCHMIDT, Rita T. Pensar (d)as margens: estará o cânone em estado de sítio? In: CONGRESSO ABRALIC, 5., 1997, Rio de Janeiro. *Anais: Cânones & Conceitos*. Rio de Janeiro: Abralic, 1997. v. 1, p. 287-291.
- _____. Cânones e contra-cânone: nem aquele que é o mesmo, nem este que é o outro. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.) *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL: Unisinos. 1996.
- SHARPE, Peggy (Org.) *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 1997.
- SHOWALTER, E. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Trad. Wáldea Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SIQUEIRA, Elizabete A. et al. *Um discurso feminino possível: pioneiras da imprensa em Pernambuco - 1830 - 1910*. Recife: UFPE, 1995.
- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- VASCONCELLOS, Eliane. *A mulher na língua do povo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- UMA MÃE BAIANA (autoria desconhecida). Resgate de Maria Thereza Cauiby Bernardes (Texto mimeografado).

Imprensa Universitária

Coordenação Gráfica: Luiz Henrique Farias

Fotomecânica: *Cristovaldo Caitano*

Impressão: *Davi Lima Macedo*

Acabamento: *Nivaldo Lisboa*

Impresso na Gráfica da **Universidade Estadual de Santa Cruz**
Ilhéus - Bahia

Ivia Alves começou sua trajetória como professora de Literatura e em 1968, já publicava seu primeiro trabalho de crítica literária. Recentemente aposentada do Instituto de Letras da UFBA, permanece trabalhando no Programa de Pós-Graduação de Letras e Linguística e como pesquisadora permanente do NEIM (Núcleo de estudos interdisciplinares da mulher), órgão suplementar da FFCH/UFBA, onde desenvolveu e desenvolve vários projetos relacionados com a produção literária de escritoras baianas. Pós-doutora pela PUCRS, Doutora em Literatura Brasileira pela USP, pesquisadora do CNPq, tem vários níveis de participação em eventos nacionais e internacionais. Seus principais livros são: *Arco & Flexa*: contribuição para o modernismo brasileiro; *Herberto Salles* (uma biografia); *Amélia Rodrigues*: itinerários percorridos; *Eugenio Gomes* - leituras inglesas e *Retratos á margem*: antologia de escritoras das Alagoas e Bahia. Mantém uma Home Page sobre autoras baianas no portal da UFBA/NEIM. Tem, também, inúmeros capítulos em livros e em coletâneas. Pesquisa, principalmente, literatura brasileira (estudo de fontes primárias e questionamentos da historiografia), dá primazia aos estudos de autores baianos como Vasconcelos Maia, Jorge Amado e, atualmente, desenvolve uma pesquisa sobre Imagens e representações da mulher no século XXI.