

DEZ ANOS DE LITERATURA FEMININA BRASILEIRA*

Luiza Lobo

Professora de Literatura Comparada na
Faculdade de Letras da UFRJ

Há quase cem anos Chekhov escreveu "A querida" (1898), conto no qual a personagem feminina Olenka só conseguia ser feliz se vivesse ao lado de alguém: um marido, um filho ou um pai. Noutro de seus contos, "Três anos" (1895), Polina Nilolaevna Ras-sudina, feminista *avant la lettre*, viveu sozinha e se sustentou por longos anos, até que sucumbiu a um casamento sem amor.

Podem-se verificar notáveis coincidências entre a literatura brasileira e a russa do século XIX, não apenas pela estrutura agrária dos dois países, à época, mas também pelas influências francesas e inglesas que receberam.¹ Mesmo assim, na obra do maior romancista brasileiro do século XIX, Machado de Assis, é impossível encontrar, em toda a sua galeria de sutis personagens femininas, uma só que buscasse se auto-sustentar e defender seus próprios pontos de vista. Todas eram viúvas, solteironas ansiosas por se casarem, ou mulheres casadas que viviam, suposta ou realmente, uma relação triangular.² Ironicamente, Machado foi o maior defensor do ponto de vista feminino, quando muito poucas mulheres escreviam.

Realmente, o que se constata no Brasil, nos últimos dez anos, tanto no plano social quanto literário, é que as mulheres têm buscado e conseguido se libertar de papéis tradicionais. É plausível

* — Em 1985, durante pós-doutoramento em Literatura Comparada na New York University, esta palestra foi proferida, numa versão resumida, sob o título "Women Writers in Brazil Today", em oito universidades norte-americanas: Yale, Princeton, Columbia, Texas, Carolina do Sul, Novo México, Arizona e Massachusetts.

também fazer-se a distinção entre literatura de mulheres, escrita por mulheres, e literatura feminina, isto é, com voz feminina — a qual nem sempre é fácil de determinar. No entanto, o fundamental não é precisar o que é essencialmente feminino, como faz em grande parte a crítica francesa, mas sim o efeito que esta voz “feminina” produz, ou seja, um texto com uma representação consciente e originalmente contra-ideológica — como veremos adiante.

Como Irma Garcia em seu livro *Promenade femmilière*,³ partiu de citações das próprias obras literárias, em vez de uma estrutura teórica previamente determinada. Segundo Wolfgang Iser, citar autores é muito menos reducionista que parafraseá-los.⁴

A partir da produção feminina brasileira nos últimos dez anos, é possível dividir esses textos em dois grupos principais, com subdivisões internas: o primeiro compreende aquelas autoras que talvez se destaquem no estilo, mas não conseguem renovar seus papéis enquanto mulheres na tradição literária; e o segundo aquelas que apresentam uma nova voz no seu discurso. As tendências do primeiro grupo são: 1) existencial; 2) experimentação textual; 3) alegoria política. No segundo grupo notamos, por outro lado, a ênfase no humor e o uso da forma de diário, cartas, poemas, sob o ângulo do erotismo.

No século XIX destacam-se poucas vozes femininas: Nísia Floresta, uma feminista, Gilka Machado, Francisca Júlia, Maria Firmina dos Reis, a primeira romancista a mencionar o tema abolicionista no Brasil, entre outras. No século XX, destaca-se no romance regionalista nordestino Rachel de Queiroz, com *O quinze* (1930). Pagu (Patrícia Galvão), recentemente descoberta pelos irmãos Campos, foi uma das maiores revelações femininas na prosa urbana do início deste século, com o romance proletário *Parque industrial* (1933), apresentando uma visão psicológica das operárias das fábricas de São Paulo. Considerando esta visão condenável, o Partido Comunista Brasileiro, à época, obrigou-a a publicar o livro sob o pseudônimo de Mara Lobo.⁵ Na poesia, Cecília Meireles, participante do grupo modernista da revista *Festa* (1927), guarda em sua poética traços arcaizantes e simbolistas. A celebrada Cora Coralina e Henriqueta Lisboa não escapam, por outro lado, das tintas parnasianas ainda embutidas na sua poesia.

Na década de 1960, Clarice Lispector, dentro do modernismo, sob a influência de Heidegger e Sartre e seguindo a técnica do

fluxo de consciência empregado por Virginia Woolf,⁶ publica, talvez, sua obra-prima: *A paixão segundo G.H.* (1964).

Apesar da ditadura no período 1964-1984, com o início da abertura política em 1979, a participação feminina na literatura brasileira aumentou de forma impressionante nos últimos dez anos. No decênio anterior, estabeleceu-se o curioso fenômeno de que as mulheres participaram ativamente nas guerrilhas e no movimento político civil, mas, relativamente, pouco escreveram sobre temas políticos na ficção.

No primeiro grupo aqui estudado, temos autoras que se questionam enquanto mulheres e escritoras, mas que não conseguem se libertar de antigos papéis literários. Em suas obras, nada mais fazem que mimetizar sua extrema dependência patriarcalista no plano social. Escrevem frequentemente na primeira pessoa, o narrador refletindo o ponto de vista do autor, em contínua reflexão autobiográfica. Suas protagonistas limitam-se a relatar sua experiência de vida — geralmente restrita a sentimentos imediatos, numa tênue cópia de Clarice Lispector e Virginia Woolf — através de contínuos monólogos. Sua escrita é um contínuo monólogo a partir de uma imagem vista através de um espelho. Para Lacan, só se alcança a identidade a partir da visão da própria imagem num espelho, mas que passa para nós a refletir a imagem de um Outro.⁷ Aqui, contudo, este Outro não aparece como a imagem da Alteridade, mas se instaura como o domínio do Mesmo.

A voz descritiva, lastimosa, monológica dessa prosa feminina e denotativa nos fala da decadência do corpo, da solidão, das rugas e perplexidades diante das questões existenciais, sem apresentar alternativas. O enredo centra-se em seu fracasso no amor, no casamento, nos relacionamentos e na perda de esperança no futuro. Quase nunca essas obras se referem a qualquer atividade de trabalho, senão o doméstico e a vida em família.

Assim monologa a protagonista de Rachel Jardim, em *Inventário das cinzas*:

³Para mim, romper o casamento significou precipitar-me de cabeça no vazio.

⁴Procurei emprego. Até então nunca tinha considerado a possibilidade de me sustentar.

⁵Resolvi emagrecer para fixar minha postura de velha. Quero ser uma velha magra. Estou, agora, com o corpo que terei quando velha: cinquenta quilos, apenas dois mais do que o meu peso na mo-

cidade. Alimento-me com reserva; cultivo o prazer de esboçar agora a magra versão óssea da figura que começa a se encaminhar para suas cinzas".⁸

Este romance se divide em três partes, sendo que a primeira e a terceira narram a vida da protagonista, em primeira pessoa, e a segunda é um diário autobiográfico da autora — a própria Rachel Jardim. Contudo, não há qualquer mudança de tom entre essas partes: todas compartilham o mesmo sentimento de perda, medo, incerteza e angústia diante da vida.

Em *Antes que o amor acabe*, de Patrícia Bins, marido e mulher vivem um casamento sem amor. Mas não há qualquer mudança de perspectiva ou de estilo no tom de frustração usado na primeira pessoa quando ele ou ela narram seus sentimentos.⁹

Inúmeros contos e romances dessa época apresentam esse tom de *Morte e melancolia*, como o chama Freud, e que ocorre quando se é privado de alguém que se ama pela morte ou pelo abandono.¹⁰

O quarto fechado, de Lya Luft,¹¹ versa sobre a morte em todas as suas aparências: destruição do eu, da arte, doença, loucura e a morte real de um dos gêmeos da protagonista, que se suicida. É durante o funeral do menino que se passa o romance.

Sobre o tema da morte, escreve Rachel Jardim em *Inventário das cinzas*:

"Ninguém responde por mim. Que estranha sensação. Ontem, na hora de dormir, tranquei toda a casa e pensei: é como se estivesse trancando meu próprio túmulo. E essa idéia não me perturbou.

Dentes. Pequenos túmulos, sepulcros caídos por fora, podres por dentro. Opõem pouca resistência à velhice. É neles que se inicia a decomposição.

Não consigo me imaginar velha num caixão. Gostaria de morrer com meu rosto de agora, acho que ele é muito adequado, está, como se diz de uma calda grossa de açúcar caramelado, no 'ponto' para morrer".¹²

Para Agda, personagem que dá título a um conto de Hilda Hilst, seu corpo idoso, repulsivo se torna uma obsessão tão impressionante que ela prefere se afogar num poço lodoso, em tons de Poe:

"O maior prazer é afogar minha pele velha e amarelada neste lodo e nunca mais deixar ninguém ME TOCAR. NUNCA MAIS".¹³

A fragmentação é outro aspecto do discurso feminino. Nos poemas e contos de Adélia Prado, a voz do narrador centra-se nos aspectos autobiográficos da própria autora, que vive em Minas Gerais (Divinópolis). Por toda a obra, mas principalmente num trecho mais flagrante de *Cacos para um vitral*, ela confessa sua incapacidade de captar a realidade como um todo, escolhendo a fragmentação como sua técnica narrativa — típico sentido de inferioridade feminina?

"No caderno de Glória: um romance é feito das sobras. A poesia é núcleo. Mas é preciso paciência com os retalhos, com os cacos. Pessoas hábeis fazem com eles cestas, vitrais, que por sua vez configuram novos núcleos. Será este pensamento vaidoso? Por certo. Quero ser um poeta extraordinário e desejo poder escrever um teatro muito engraçado pra todo mundo rir até ficar irmão".¹⁴

Com base na obra psicanalítica de Melanie Klein, seria possível argumentar que, no discurso feminino, a fragmentação se dá antes mesmo da observação externa e objetiva ter lugar, no interior da mente da mulher. Neste caso, isso ainda reforçaria a afirmação de Walter Benjamin de que a fragmentação na obra de arte contemporânea é resultado da sociedade capitalista.¹⁵ Tal fragmentação, característica da visão feminina do mundo, é homóloga ao papel fragmentado exercido pelas mulheres na sociedade. Historicamente, ela tem sido um obstáculo para experiências vitais mais ricas, como Virginia Woolf demonstrou em seus textos sobre "um quarto próprio", onde circula o "anjo da casa".¹⁶

O fato de as mulheres serem restringidas social e psicologicamente as torna prisioneiras de seus próprios corpos, casas ou muros de seus jardins. Como afirma Chombart de Lauwe: "A casa corresponde a uma certa imagem da família e dos parentes distantes na sociedade". E: "O espaço expressa não apenas as estruturas sociais, mas também as tensões, os conflitos, a dominação entre classes, grupos étnicos, etários e categorias sexuais".¹⁷

Les coins de la maison, esses recantos íntimos da casa apontados por Gaston Bachelard, servem como local recôndito para as mulheres se ocultarem na memória e no tempo psicológico. A dimensão do tempo-na-memória é a negação do mundo exterior.¹⁸ O espaço interior se relaciona ao único universo que as mulheres conhecem desde a sua infância: a percepção da família e sua inevitabilidade.¹⁹

Para Lya Luft em *Reunião de família*, a vida familiar se torna uma armadilha em que a mulher encara "as ruínas e a fragmentação do mundo feminino".²⁰ Esta seria talvez a explicação para o fracasso de Norma Pereira Rego ao tentar descrever a efervescente vida no Rio nas décadas de 60 e 70, em *Ipanema dom divino*.²¹ A obsessão da autora-protagonista com seu ex-marido se sobrepõe a qualquer descrição exterior nesse ativo período cultural, quando se inicia a ditadura.

Julia Kristeva afirma que as mulheres deveriam abandonar tudo que na sociedade é acabado, estruturado, significativo, e começá-la de novo.²² Uma tal negação poderia significar cair em silêncio: "O silêncio é a marca da histeria. As grandes histéricas perderam o poder da palavra, elas são afônicas e por vezes perderam mais do que a fala" — escreve Hélène Cixous. "Inversamente, histérica é a mulher que não pode perguntar ao mestre o que ele quer que ela queira: ela não quer nada, realmente não quer nada".²³

Inversamente ao que afirma Hélène Cixous, no entanto, ao menos de acordo com a pesquisa de Maria Inácia d'Ávila Neto com mulheres brasileiras no ano de 1976, elas freqüentemente desenvolvem, em suas interações psicossociais, uma personalidade autoritária e repressiva para serem aceitas pelo grupo masculino dominante.²⁴ Isto as torna mais conservadoras que os homens, talvez como uma resposta defensiva numa sociedade altamente repressiva, como o Brasil.

Neste sentido, pouca atenção se tem dado a certos mitos sobre a posição da mulher na sociedade, tais como o da "mãe de santo", no candomblé da Bahia e na macumba.²⁵ As negras, e principalmente as mulatas são consideradas mais autênticas na expressão de seus sentimentos e sua sensualidade. No entanto, o terreiro de macumba, normalmente conduzido por mulheres negras, as "mães de santo", é talvez o único espaço em que essas mulheres ocupam uma posição hierárquica mais elevada em nossa sociedade.

O motorista de táxi vê na protagonista de *Inventário das cinzas*, de Rachel Jardim, uma "filha de Iansã" que não precisa esconder a idade, por ser a deusa da natureza e da espontaneidade.²⁶ Os dois irmãos de *O jogo de Ifá*, de Sônia Coutinho, Renato e Renata, têm suas vidas intrincadas neste jogo de profecia do candomblé baiano.²⁷ A protagonista de *A mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha, se deixa envolver por um negro e se hipnotizar

pela cultura mítica da Bahia — mas seu desejo de liberdade lhe custa o abandono dos filhos, do marido, e termina em morte e punição.²⁸

A mera prática da experimentação na linguagem, enquanto mudança no tempo, desenvolvimento da imaginação e inventividade do enredo não basta para inverter os papéis destinados à mulher pela sociedade — se não houver mudança de valores estabelecidos. A segunda tendência da literatura do período parte do chamado "realismo mágico" sul-americano — representado, com maior êxito que na literatura feminina do Brasil, por J. J. Veiga, Dalton Trevisan e Vítor Giudice.²⁹

Nélida Piñon emprega o imaginário como base do enredo de seus romances e contos: um narrador abstrato e distanciado serve, com freqüência, a uma função crítica no texto, mas usando uma linguagem extremamente racional, destoante da linguagem literária.

Em "Ave do Paraíso",³⁰ por exemplo, há uma grande discrepância entre a voz crítica na primeira do singular e a romântica estória da vida da protagonista, afinal moça simples, sem cultura. Também em "I love my husband",³¹ conto com título em inglês, a mesma contradição ocorre entre o tom crítico, abstrato, distanciado da narração e as palavras amorosas que a personagem tenta expressar.³²

Regina Célia Colônia parte da experimentação com o vocabulário e os recursos visuais da poesia concreta. Em seu livro de poemas *Sumaimana* utiliza a semântica da língua quechua dos índios andinos para obter efeitos líricos.³³ Nos contos de *Canção para o totem*,³⁴ as palavras são mais permeadas com o visual do que com o sentido dicionarizado.

Lygia Fagundes Telles começou a publicar em 1944, com *Praia viva*. Suas estórias são psicológicas, freqüentemente baseadas na vida familiar. Emprega o suspense e mudanças temporais. A narração, geralmente em terceira pessoa, mostra uma perspectiva externa e crítica de suas personagens. *Antes do baile verde* (1970), contos, recebeu em 1969 o Prêmio Internacional de Contos. A partir de *Verão no aquário* (1963) e *As meninas* ela se tornou mais experimental. Seus últimos livros de contos, *Seminário dos ratos* (1977) e *Mistérios* (1981) receberam um tratamento de realismo mágico.³⁵ Duas importantes personagens femininas estão em "Pomba enamorada ou uma história de amor" — perso-

nagem simples, proletária, que repete o feito de Clarice Lispector em "Uma rapariga" e na Macabéa de *A hora da estrela* e em "Apenas um saxofone".³⁶

Uma terceira tendência dentro do primeiro grupo pode ser denominada de alegoria política. Poderia ser uma categoria muito mais promissora para a exploração pelas mulheres, uma vez que se baseia no medo, tão presente numa sociedade repressiva como a brasileira da última década. Segundo Hélène Cixous, uma atmosfera amedrontadora de suspense é peculiar às mulheres, pois "antigas histórias consistem do reprimido da cultura".³⁷ Os anos de ditadura poderiam ter servido como base para um novo modo de relatar histórias, onde as mulheres pudessem projetar seu próprio temor, provocado pela sociedade e a família, como um escape para sua ansiedade. Para Cixous, "a economia do retorno da libido poderia provocar uma verdadeira revolução numa língua selvagem"³⁸ — mas isto não ocorreu.

Memórias do medo, romance de Edla van Steen,³⁹ alude metaforicamente ao regime militar de 64, logo no início do enredo, quando uma mulher desaparece, possivelmente seqüestrada pelas forças da repressão. Contudo, na segunda parte do livro, ao optar pelo realismo mágico no rapto de um professor por uma aluna particular desequilibrada, no porão de sua casa, e seu posterior enterro no jardim, a autora marca um descompasso dentro do gênero literário escolhido, pondo em risco o senso de verossimilhança interna da obra.

Outro romance escrito como alegoria política é **Sortilegiu**, de Myriam Campello.⁴⁰ A heroína rebela-se contra o marido, um rei, contra as convenções sociais, e participa de um grupo de guerrilheiras lésbicas — que no entanto nunca chega a reagir contra o reino do marido dela. A mistura do plano fantástico, onírico, com o político quebra a unidade do enredo.

É em **O pardal é um pássaro azul** e **O estandarte da agonia**, de Heloneida Studart, que a literatura feminina mais se aproxima do contexto político, focalizando o amor, a guerrilha e sua repressão, mas em parte abandonando o alegórico.⁴¹

Chegamos assim ao segundo grupo de escritoras, que apresentam uma nova voz na literatura feminina contemporânea. Algumas empregam o humor para obter a liberação da linguagem, enquanto outras usam a forma epistolar ou de diário e o erotismo como

meio para exprimir suas experiências e revelar a natureza dos sentimentos femininos recalcados.

O humor pode ser considerado uma das técnicas contra-ideológicas mais eficazes para reverter valores, desde o Simbolismo, e ainda mais desde o Surrealismo. Originando-se nas camadas mais interiores da mente e portanto mais independentes das forças externas, repressivas da sociedade, abala os dados do consciente e as normas do social.

Assim como em muitas histórias de Kafka, o humor introduz uma nova realidade, ao dividir o significado em consciente (permitido, aceito, lógico, dado) e inconsciente (inesperado, surpreendente, extraordinário, absurdo, analógico), e desloca assim o significante (o inconsciente, para a psicanálise) para o significado (sentido social, denotativo).⁴²

Através de jogos de palavras, em seu livro de poemas **Finesse e fissura**, Leduša inverte as normas sociais, a sintaxe e a gramática, e ridiculariza os valores que têm sido atribuídos às mulheres na sociedade urbana moderna:

rendas

em geral

fico à vontade no ócio

leio proust

adolesço eternamente

penteio nuvens

en rétarde

vento de janeiro

penetra o apartamento

agita os discretos véus

que o amor teceu

lúcio me amava muito

mas só agora soube

lá em barcelona

dém odé

ulisses não se mandou

como manda o figurino⁴³

Assim, para este novo tipo de mulher, ficar em casa não é uma experiência atemorizadora e mortificante de perda da identidade, mas sim uma oportunidade para ler e lembrar-se de viagens com amores ambíguos, no verão. Ao descartar as letras maiúsculas, a autora desveste a literatura de sua aura — uma camada simbólica das mais apavorantes para a maioria das mulheres, que não conseguem ir além do próprio eu para alcançar a cultura como um todo.

dama

pavôr que tenho

é de amor sem susto

a noiva de prometeu

roubando o fogo dos homens

para dar aos deuses

no plural

ardo⁴⁴

O humor realiza a total inversão dos valores sociais tradicionalmente atribuídos às mulheres. Aqui a voz da poeta foge às relações amorosas tranqüilas, familiares ou exclusivas; ao brincar com o sentido da palavra "fogo", ela se compara a Prometeu na estrutura circular do poema.

deslavada
meu querido antônio
não pude ir
pneu furou
não sei trocar⁴⁵

Como em muitos poemas do "Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade" (1927), "deslavada" é uma metonímia da expressão completa, "mentira deslavada", e aqui serve para enfatizar que a fragilidade feminina é uma falsa desculpa.

.....
pernilongos insolentos
pintam de humor a tragédia
por tanto tempo esperada
ledusha false demente
encontra-se apaixonada

new-malacovski

prefiro toddy ao tédio.

de leve

feminista sábado domingo segunda terça quarta quinta e na sexta lobiswoman.⁴⁶

Estes poemas de *Risco no disco*, segunda parte de *Finesse e fissura*, empregam humor e uma voz externa, irônica — como se vê, muitas vezes, no estilo em prosa de Márcia Denser.

A forma epistolar, o diário e o erotismo têm sido recursos usados para revelar a experiência cotidiana da mulher. Ana Cristina Cesar (1952-1983) os empregou em *Cenas de abril*, *Correspondência completa*, *Luvax de pelica*, depois reunidos em *A teus pés*.⁴⁷ Aí se combinam fragmentos em prosa e versos livres. A narração, na primeira pessoa, extremamente autobiográfica, parece descortinar um observador escondido em algum canto do quarto. Para Georges Bataille, esta *Experiência interior*,⁴⁸ termo que ele prefere a "misticismo", significava uma sensação interior e um conhecimento do eu, que o ser humano, e especialmente o artista alcança, quando supera o sentimento de silêncio e solidão. Para Bataille, a consciência da solidão e da morte é o único caminho para

comunicar a arte; só assim a Arte se torna uma vitória de Eros (Vida, Amor) contra Thanatos (Morte, Repressão).

Nos poemas de *A teus pés* que se seguem, a intensidade dessa contradição é vista autobiograficamente, quer à luz do humor, quer à luz da experiência feminina cotidiana, não isentas de toques do trágico.

MOCIDADE INDEPENDENTE

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir mais as conseqüências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voar pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o Estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furioso: é agora, nesta contramão.

EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura indiscrição pela tua história bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura. MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES. Me encoeto contra a mureta do bondinho e choro. Pegu um táxi que atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os jornais não convocam para a guerra. Torça, filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor.⁴⁹

Cenas de abril é um livro em prosa e versos livres que emprega o "diário íntimo" (*Jornal íntimo*, p. 80-1), e as cartas para exprimir lembranças e referências de viagens. O gosto pela viagem é uma evasão para o medo da mulher de perder sua identidade, por viver trancafiada.⁵⁰ O diário e a carta são a forma mais perfeita para escapar a esta realidade feminina, pois não têm fronteiras, limitações ou sentido de espaço. Como escreveu Anais Nin: "A tristeza me levou a construir uma caverna para me proteger: meu diário".⁵¹ A principal característica desta escrita é que "se pode interromper uma carta ou diário em qualquer ponto, com qualquer extensão. O Diário acompanha o ritmo da vida".⁵² Virginia Woolf mostrou como, no passado, muitas escritoras escolheram essa forma por

precisarem interromper seu trabalho seguidamente, devido a suas famílias.⁵³

RECUPERAÇÃO DA ADOLESCÊNCIA

é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço⁵⁴

CARTILHA DA CURA

As mulheres e as crianças são as primeiras que
desistem de afundar navios.⁵⁵

Nas duas passagens anteriores a estas o *script* cinematográfico e o uso dramático do gênero feminino como forma apelativa; aqui a ruptura dos famosos versos dos poetas simbolistas franceses sobre morte e navegação constituem modos de autoquestionamento que abrem um espaço entre escritor e leitor, a base da *écriture* moderna para a hermenêutica de Paul Ricoeur. Este espaço em branco pode ser inserido no texto quer pelo humor, quer por uma posição questionadora por parte do narrador/autor. Em *Memórias do medo*, Edla van Steen representa suas dúvidas enquanto autora expressando ao final de alguns dos capítulos sua indecisão sobre como continuar o enredo.

Os aspectos acima apontados nos fazem discernir as fronteiras existentes entre um modo masculino, seguro de conduzir a narração e o intuitivo e feminino. Claro que o ideal, conforme Virginia Woolf afirmou com frequência, seria o modo andrógino na literatura. Mas, segundo Viviane Forrester, "... pode haver uma escrita feminina produzida por mulheres, mas nem o masculino nem o feminino existem. O texto deve conter esta diferenciação em si mesmo".⁵⁶ Em "Is There a Woman in This Text?", Mary Jacobus também conclui que o feminino e o masculino não se relacionam necessariamente ao gênero feminino, e que o fundamental é o efeito do texto sobre o social.⁵⁷ Basta realmente citar o exemplo de Proust como representante de uma escrita feminina, como é compreendida culturalmente (passiva, delicada, etc.) e o de Marguerite Yourcenar como de escrita masculina, semelhante a Flaubert — cuja escrita é, por sua vez, um caso aberto ao questionamento. Quanto maior for o autoquestionamento da mulher, melhor será para a literatura feminina, pois ela inaugurará uma nova sintaxe, gramática, ideologia e normas sociais. No dizer de Luce Irigaray,

em *Speculum de l'autre femme*, a escrita feminina não é fechada nem aberta, mas ainda por ser definida.⁵⁸

A escrita erótica é um dos filões mais promissores. Pode-se considerar que se iniciou na década de 70, sob o impacto de concursos de literatura erótica promovidos pela revista *Status*, e sob a influência do estilo de Rubem Fonseca. Parcos são os exemplos de literatura feminina erótica em língua portuguesa: as cartas de Sórora Mariana Alcoforado para seu amado francês, escritas no convento e publicadas no século XVII — que depois se provou serem inautênticas, escritas por um homem; as *Novas cartas portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa; e o duvidoso estilo de Cassandra Rios.

Olga Savary é uma das poetas mais maduras e reconhecidas a produzirem poesias eróticas. Frequentemente utiliza a imagem de animais selvagens ou rurais para representar os sentimentos femininos.⁶⁰

Em sua impregnação lírica, a poesia consegue transmitir melhor os significados do erotismo, através da metáfora, que a prosa. Esta tem de vencer o obstáculo da maior incidência do vocabulário metonímico — se ainda aceitarmos a terminologia de Jakobson.⁶¹ Duas antologias organizadas por Márcia Denser servem para ilustrá-lo. Na primeira, *Muito prazer*,⁶² a necessidade de abordar o erotismo por meio de termos denotativos e metonímicos, bastante explícitos, para realizar um enredo, levou muitas autoras a fugir ao tema e revelar apenas as fontes de sua repressão — como fizeram Judith Grossmann, em "Tanganica" e Cecília Prada em "A chave na fechadura". A maior parte das histórias poderia figurar numa antologia sobre outro tema. Ficamos sabendo mais sobre como as mulheres se sentem reprimidas por suas famílias, seus maridos e a sociedade do que propriamente sobre o amor.⁶³

A segunda antologia, *O prazer é todo meu*,⁶⁴ é melhor sucedida em seu objetivo. Autoras como Sônia Nolasco Ferreira e Myriam Campello conseguem combinar o erótico com uma técnica narrativa refinada.⁶⁵ O conto de Márcia Denser, "Tigresa", já aparecera em *Animal dos motéis*.⁶⁶ Nesta "Novela em episódios" assim como nas "Duas novelas", *Exercícios para o pecado*, Márcia pratica o estilo violento e agressivo da geração *beat*. Um excessivo simulacro com a posição masculina, que lembra o Raduan Nassar de *Um copo de cólera*, impede entretanto a criação de uma voz feminina própria.⁶⁷

O erotismo é uma das armas que permitem atuar o "lado histórico das mulheres" — diz Hélène Cixous. Se Lacan tinha razão ao afirmar que as mulheres estão fora da ordem do simbólico, então, conclui, elas devem falar, falar e falar.⁶⁸

Edla van Steen constrói uma intensa atmosfera entre um casal que luta para não se ver mais, em "Carol cabeça lina coração".⁶⁹ Mas é no seu último livro de contos, *Antes do amanhecer*,⁷⁰ que melhor combina uma atmosfera de suspense com erotismo, em enredos altamente imaginativos, como "O Sr. e a Sra. Martins", "Aluga-se apartamento" e "Intimidade".

A autora que melhor desenvolve uma nova voz feminina é sem dúvida Sônia Coutinho. Em *Os venenos de Lucrecia*,⁷¹ mostra os problemas complexos de uma mulher que vive sozinha num grande centro urbano como o Rio. A partir dos diálogos contidos e o tom erótico reprimido, pode-se traçar um paralelo: sua prosa seria a versão feminina da de Rubem Fonseca.

Em *O jogo de Ifá*,⁷² irmão e irmã, Renato e Renata, buscam a própria identidade retornando para a família, na Bahia, enredados na estrutura de Amarelina, de Cortázar, ou na natureza andrógina do ser, entre as referências a Orlando, de Virgínia Woolf. O jogo de Ifá, que tem no candomblé função divinatória, é uma busca e um retorno, por parte de Renato, às camadas mais profundas do ser.

Para Lukács, em *História e consciência de classe*,⁷³ há sempre uma relação entre classe e ideologia — e isto torna difícil para essas autoras superarem sua posição de classe média. Contudo, para uma visão contra-ideológica da sociedade, o humor e o erotismo parecem ser a melhor resposta à literatura tradicional. Além de encontrarem uma nova voz feminina, essas autoras realizam o que Wolfgang Iser considera o verdadeiro fim do objeto estético: a representação.⁷⁴

Para Iser, o "horizonte" (ou campo, na teoria da Gestalt), é "a contínua interação de perspectivas que lança um novo foco em todas as posições lingüisticamente manifestas no texto cada posição é recolocada num contexto novo, resultando daí que a atenção do leitor é atraída para aspectos até então não percebidos".⁷⁵

Dentro da perspectiva de um novo eu feminino, estudou-se o problema da representação dos aspectos sociológicos ou psicossociais no texto, e viu-se a projeção do eu num outro eu, ou alte-

ridade, que é, segundo Lacan e Luce Irigaray, condição da busca da identidade (feminina).

As autoras do primeiro grupo aqui selecionado permanecem prisioneiras do que Iser chama de "tema" (ou figura, na teoria da Gestalt), isto é, dos elementos literários do texto. Para obter maior efeito, elas deveriam "transcender todos os elementos determinados", numa constante interação com um contexto mais amplo, a fim de obterem o objetivo da representação. Só então o "tema interagiria com o contexto maior", ou "horizonte", e o texto atingiria resultados mais elevados. O texto deve interagir com os dois sistemas que existem fora dele: o sistema da situação histórica e das normas sociais e o sistema das literaturas e das normas literárias que o antecederam.⁷⁶

O estado de extrema dependência da mulher na sociedade brasileira — que se reveste de aspectos ambíguos no mito da mulata como elemento interracial, por exemplo — mostra a importância do humor na literatura e na sociedade como válvula de escape e elemento perturbador das estruturas.

As mulheres deveriam começar a rir de si mesmas — afirma Hélène Cixous em *LA*⁷⁷ — em vez de continuarem se lastimando por toda a eternidade. As mulheres deveriam todas tornar-se Macunafmas da sociedade brasileira: devem se esquecer de suas consciências na ilha de Marapatá e rir um bocado. E não ser punidas por seu prazer, como Ci, mãe do Céu, que pagou por ele com a morte. Previamente à discussão sobre uma voz feminina, masculina ou mesmo andrógina, seria fundamental a discussão sobre as regras gramaticais, a sintaxe e as normas sociais que restringem a mulher na sua escrita. E sobre a superação de suas limitações de classe com o exercício de um papel realmente contra-ideológico no que fazem e escrevem.

Nova York, 1985 — Rio, 1986.

NOTAS

- 1 — Tracei um paralelo entre Dostoiévski e Machado de Assis em "As metáforas do humor em Machado de Assis", in *Letterature d'America*, Rivista trimestrale, Itália, Bulzoni, Anno 4, n. 18, Estate 1983, p. 65-81.
- 2 — Este é o enredo dos contos e romances mais famosos de Machado: "Trio em lá menor", "Missa do galo" e "A cartomante"; *Quincas Borba*, *Brás Cubas*, *Esau*

- e Jacó e no livro bem estudado por Helen Caldwell em *The Brazilian Othello of Machado de Assis, Dom Casmurro*.
- 3 — Garcia, Irma, *Promenade féminière, Recherches sur l'écriture féminine*, Paris, Éditions des Femmes, 1981, 2 v. As citações se referem ao v. 1. A autora propõe dupla escolha no estudo literário: escolha de autores, e então escolha de citações.
 - 4 — Iser, Wolfgang, "Narrative Strategies as a Means of Communication", in *Interpretation of narrative*, ed. Mario J. Valdés e Owen J. Miller, Toronto, University of Toronto Press, 1981, p. 101.
 - 5 — Após quase cinco anos na cadeia, de 1935 a 1940, Pagu viveu com o escritor Geraldo Ferraz, com quem escreveu *A famosa revista*, um livro, em 1945. Patrícia Galvão foi jornalista, e ainda jovem viveu com Oswald de Andrade. Para Kenneth David Jackson, o único personagem masculino bem desenvolvido de *Parque Industrial*, Alfredo Rocha, se baseava em Oswald de Andrade. Ver "Realismo social brasileiro nos anos 30", in *Jornal do Brasil*, 22 março 1978, reimp. in Campos, Augusto, *Pagu* (Patrícia Galvão), Vida-obra, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 282-90.
 - 6 — Fiz um paralelo entre a técnica narrativa das duas autoras em "Clarice Lispector e Virginia Woolf: uma comparação", in *V Congresso Nacional de Língua e Literatura, Anais*, Rio de Janeiro, SUAM/Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação, 1980, p. 39-52.
 - 7 — Lacan, Jacques, "Le stade du miroir", in *Écrits*, Paris, Gallimard, 1966. Ver também Irigaray, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974. Ver também *Feminine sexuality, Jacques Lacan and the école freudienne*, Ed. Juliet Mitchell e Jacqueline Rose, New York, Norton, 1982 (1. ed., 1968).
 - 8 — Jardim, Rachel, *Inventário das cinzas*, Rio de Janeiro, Salamandra, 1984, p. 57, 58, 117. Ver também *A cristaleira invisível*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
 - 9 — Bins, Patrícia, *Antes que o amor acabe*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. Para o ponto de vista do marido, ver p. 39.
 - 10 — Freud, Sigmund, "Deuil et mélancolie", in *Métopsiologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 147-74.
 - 11 — Luft, Lya, *O quarto fechado*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
 - 12 — Jardim, Rachel, *Inventário das cinzas*, ob. cit., p. 120, 132, 109.
 - 13 — Hilst, Hilda, "Agda", in *O papel do amor*, org. Edla van Steen, São Paulo, Indústria de Papel Simão, 1978/79, p. 155-63, p. 163. Ver também Grossmann, Judith, "A caminho da eternidade", p. 47-54.
 - 14 — Prado, Adélia, *Cacos para um vitral*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p. 79. Desenvolvi esta idéia em resenha para a *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, Secretaria de Ciência e Cultura, Ano 2, n. 4, 1985, p. 124-25.
 - 15 — Benjamin, Walter, "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", in *Teoria da cultura de massa*, org. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 209-40.
 - 16 — Ver Woolf, Virginia, "A room of one's own", "The art of fiction", "Dr. Arnold and Mrs Brown", "Jacob's room" e *Orlando*. Virginia Woolf utiliza ironicamente a expressão "o anjo da casa" em seu *Diário*, a partir do poema homólogo de Patmore (1823-96), poeta pré-rafaelita que tencionava, com ele, fazer a apologia do casamento.
 - 17 — Lauwe, Chombart de, "Éthnologie de l'espace humain", in *De l'espace écologique à l'espace corporel*, Paris, PUF, 1975, cit., in d'Ávila Neto, Maria Inácia, *O autoritarismo e a mulher; o jogo de dominação macho e fêmea no Brasil*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1978, p. 238, 240.
 - 18 — Garcia, Irma, ob. cit., p. 296. Sobre o tempo, p. 216 ss., 336, 298. Luce Irigaray afirma, a respeito: "Hors scène, hors représentation, hors jeu, hors je", ob. cit., p. 21.
 - 19 — Garcia, Irma, ob. cit., p. 307. "Há uma longa estória de amor entre uma mulher e seus objetos", ver *Alternatives*, n. 1, "Face-à-femmes", p. 94, cit. in Garcia, p. 367-8.
 - 20 — Schüler, Donald, resenha em *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 72, março 1983, p. 104-5, p. 105.
 - 21 — Rego, Norma Pereira, *Ipanema dom divino*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
 - 22 — Kristeva, Julia, "Lutte des Femmes", in *Tel Quel*, n. 58, p. 100.
 - 23 — Cixous, Hélène, "Castration or Decapitation?", trad. Annette Kuhn, in *Signs*, outono 1981, v. 7, n. 1, Special issue on French Feminine Theory, p. 41-55, p. 49.
 - 24 — D'Ávila Neto, ob. cit., p. 17, 77, 100-1. Ver também Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 613-4. Com relação à castração, ela diferencia a mulher simbolicamente pelo fator anatômico — um argumento contestável, p. 45-6.
 - 25 — Ver d'Ávila Neto, ob. cit., p. 50.
 - 26 — Ver Jardim, ob. cit., p. 130.
 - 27 — Coutinho, Sônia, *O jogo de Hó, São Paulo, Ática, 1980*.
 - 28 — Cunha, Helena Parente, *A mulher no espelho*, Florianópolis, Fundação do Estado de Santa Catarina, 1984.
 - 29 — Esses escritores brasileiros podem ser considerados dentro do "realismo mágico" no Brasil, movimento latino-americano representado por Gabriel Garcia Marquez, com *Cem anos de solidão* (1967), Cortázar, Borges, Vargas Llosa, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Miguel Ángel Asturias, Lesama Lima e outros.
 - 30 — Piñon, Nélida, "Ave do paraíso", in *Sala de armas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, p. 7-13, reimp. *Mulheras & mulheres*, Antologia de contos, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p. 122-8.
 - 31 — Piñon, Nélida, "I love my husband", in *O calor das coisas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p. 57-67, reimp. *Mulheras & mulheres*, ob. cit., p. 113-21.
 - 32 — Em "A sombra da caça", a distância entre o discurso lírico e a linguagem crítica usada para descrevê-la quebra a atmosfera de realismo mágico construída. In *O calor das coisas*, ob. cit., p. 105-7, reimp. in *O papel do amor*, ob. cit. p. 101-7. O mesmo problema ocorre em "O revólver da paixão". In *O calor das coisas*, p. 121-8.
 - 33 — Colônia, Regina Célia, *Sumaimana*, 2. ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves/Pró-Memória/INL, 1984, (1. ed., 1974).
 - 34 — Colônia, Regina Célia, *Canção para o totem*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Caixa Econômica de Goiás, 1975.
 - 35 — Telles, Lygia Fagundes, *Mistérios*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, e *Seminário dos ratos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
 - 36 — Telles, Lygia Fagundes, "Pomba enamorada ou uma história de amor", in *O papel do amor*, ob. cit., e "Apenas um saxofone", in *Mulheras & mulheres*, ob. cit., p. 77-87, reimp. in *O prazer é todo meu* (ver nota 64).
 - 37 — Cixous, Hélène, "Castration or decapitation?", ob. cit., p. 52.
 - 38 — Idem, p. 49.
 - 39 — Steen, Edla van, *Memórias do medo*, São Paulo, Melhoramentos, 1974.
 - 40 — Campello, Myriam, *Sortilegio*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC/INL, 1981.

- 41 — Studart, Heleneida, *O pardal é um pássaro azul*, 2.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. (1.ed., 1975). *O estandarte da agonia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- 42 — Em meu artigo "Humor da palavra e sentido do lugar em Guimarães Rosa", publicado em *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, Ano 4, n. 10, 2º, 3º, 4º trimestres 1982, p. 10-16, apliquei a *Logique du sens*, de Gilles Deleuze, e *O chiste e suas relações com o inconsistente*, de Freud, em *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa. Ver também *A interpretação dos sonhos e Psicopatologia da vida cotidiana*, de Freud.
- 43 — Ledusha, *Finesse e fissura*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 18, 21, 63. (p. 11-67, nocaut. p. 70-105, risco no disco.)
- 44 — Idem, p. 26, 27.
- 45 — Idem, p. 45.
- 46 — Idem, p. 72, 88, 87.
- 47 — Cesar, Ana Cristina, *A teus pés*, São Paulo, Brasiliense, 1983. (1.ed., 1982).
- 48 — Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, 6 v. v. 5.
- 49 — Cesar, Ana Cristina, *A teus pés*, ob. cit., p. 15, 16.
O humor de sua poesia lembra o de Lewis Carroll, ou dos poetas modernistas Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, porém talvez mais trágico. O último é citado em "Casablanca" (p. 60), e p. 61 de *Cenas de abril*. Ana Cristina Cesar fez parte da antologia *26 poetas hoje*, org. Heloísa Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro, Labor, 1976, reunindo a chamada "geração de mimeógrafo", que negava a herança dos grandes modernistas. A respeito da "Imprensa alternativa" nos anos de ditadura, ver *CPC, Vanguarda e desbunde*, São Paulo, Brasiliense, 1980, da mesma autora.
- 50 — Garcia, Irma, ob. cit., p. 329.
- 51 — Nin, Anais, *Journal*, v. 1, p. 319, cit., in Garcia, p. 310.
- 52 — Garcia, Irma, ob. cit., p. 164.
- 53 — Woolf, Virginia, *A room of one's own*, New York, Harcourt, Brace & World, 1929.
- 54 — Cesar, Ana Cristina *Cenas de abril*, ob. cit., p. 57.
- 55 — Cesar, Ana Cristina, *A teus pés*, ob. cit., p. 17.
- 56 — Forrestier, Viviane, "Féminin pluriel", in *Tel Quel*, Paris, n. 74, p. 12.
- 57 — Jacobus, Mary, "Is There a Woman in This Text?", in *New Literary History*, Virginia, v. 14, n. 1, outono 1982, p. 117-41.
- 58 — Irigaray, Luce, ob. cit.
- 59 — Lombardi, Bruna, *O perigo do dragão*, 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 1984.
- 60 — Savary, Olga, *Magma*, São Paulo, Massao Ohno/Roswitha Kempft (1982), p. 28, 29. Ver Marly de Oliveira, *A força da paixão & A incerteza das coisas*, Brasília, Thesaurus, 1984, onde a abordagem é filosófica. Em 1963 Marly de Oliveira recebeu o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras com *A suave pintura*.
- 61 — Lacan considera impossível separar-se a metáfora da metonímia, pois são dois processos complementares do inconsciente. Ver *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- 62 — *Muito prazer*, Contos eróticos femininos, seleção Márcia Denser, Rio de Janeiro, Record, 1982.
- 63 — Ver, por exemplo, Marina Colasanti, "Menina de vermelho, a caminho para a Lua", p. 49-58.
- 64 — *O prazer é todo meu*. Contos eróticos femininos, seleção Márcia Denser, Rio de Janeiro, Record, 1984.
- 65 — Myriam Campello obtém o melhor efeito erótico, em "Cenas de sexo explícito", p. 70-5. Em "As mil e uma noites", p. 123-33, Sonia Nolasco Ferreira pune a sua personagem impiedosamente, indicando que o casamento só é feito para as mulheres que não se envolveram sexualmente antes dele.
Renata Pallotini em "A mulher sensual", p. 100-15, parte da frustração psicológica da personagem, mais em tom grotesco que erótico, e conclui com o casamento.
Regina Célia Colônia em "O planeta Gauguin", p. 90-99, pratica mais a experimentação da linguagem que o erótico.
- 66 — Denser, Márcia, *Animal dos motéis*, Novela em episódios, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Masseo Ohno, 1981.
- 67 — Denser, Márcia, *Exercícios para o pecado*, Duas novelas, Rio de Janeiro, Philobliblion, 1984. Ver Raduan Nassar, *Um copo de cólera*, 2.ed., São Paulo, Brasiliense, 1984.
- 68 — Cixous, Hélène, *Signs*, Londres, n. 7, p. 47. Sua argumentação baseada na anatomia do corpo feminino acabaria por limitar as mulheres de forma determinística.
- 69 — Ver *O papel do amor*, ob. cit., p. 171-3.
- 70 — Steen, Edla van, *Antes do amanhecer*, São Paulo, Moderna, 1977.
- 71 — Coutinho, Sônia, *Os venenos de Lucrecia*, São Paulo, Ática, 1978.
- 72 — Coutinho, Sônia, *O jogo de Ifé*, São Paulo, Ática, 1980.
- 73 — Lukács, Georg, *Histoire et conscience de classe*, Paris, Minuit, 1960.
- 74 — Iser, Wolfgang, "The Interplay Between Creation and Interpretation", in *New Literary History*, Virginia, v. 15, n. 2, inverno 1984, p. 387-95, p. 387.
- 75 — Iser, Wolfgang, "Narrative Strategies as a Means of Communication", ob. cit., p. 112.
- 76 — Iser, Wolfgang, idem, p. 100.
- 77 — Cixous, Hélène, *LA*, Paris, Gallimard, 1976. Ver também "The Laugh of the Medusa", in *Signs*, trad. Keith Cohen e Paula Cohen, Londres, n. 1, verão 1976, p. 887.