

Textos de Fúlvia Moretto

A ex-aluna de Letras da PUCRS, Prof^a Dr^a Fúlvia Maria Luiza Moretto realizou seu doutoramento na USP com brilhante carreira universitária na UNESP de Araraquara.

Excelente pesquisadora dedicou-se aos estudos e investigações na Literatura Francesa. Entre os trabalhos destacam-se:

Jean-Jacques Rousseau entre os grandes humanistas, são estudadas as unidades: Razão; Eu; Natureza; Felicidade.

Letras Francesas, estudos de Literatura.

A apresentação do livro é do Mestre João Alexandre Barbosa. A seqüência dos temas é riquíssima entre os quais destacamos:

- Paradoxal Denis Diderot.
- Lamartine – uma obra complexa.
- As notas de trabalho de Émile Zola.
- Gide e a renovação do romance.
- O mundo mágico de Jean Cocteau.
- Jean-Paul Sartre de roupa nova.

Seguem-se valiosas resenhas.

Caminhos do Decadentismo Francês, teve a organização, tradução e notas de Fúlvia Moretto:

a) A introdução: caminho da história, caminhos do fazer; Tentativa de definição.

b) Autores

c) Textos de Mallarmé, Théophile Gautier, Artur Rimbaud, Paul Bourget, J. K. Huysmans, Paul Verlaine, Jules Lemaitre, Ernest Raynaud, Anatole Baju, Remy de Gourmont.

d) Herança da Crítica.

O trabalho de Fúlvia Moretto é uma sucessão de aulas práticas sobre o Decadentismo, o Simbolismo a caminho do Modernismo.

Prof. Ir. ELVO CLEMENTE

Autobiografia feminista: o confronto do *eu* e do social no romance de escritoras latino-americanas

Cristina Ferreira-Pinto*

Resumo: Neste artigo, abordo duas tendências do romance de escritoras latino-americanas nas últimas décadas do século vinte: o compromisso com a realidade social e política e a introspecção da realidade característica do sujeito feminino. Procuro ainda ressaltar a importância da relação dialética entre o social e o político na construção e reconstrução de uma identidade de mulher.

Abstract: In this article I deal with two tendencies in the novel by Latin-American women writers in the last decades of 20th century: the commitment to socio-political reality and the introspection of reality characteristic of the female subject. I also try to emphasize the importance of the dialectic relation between the social and the political in the construction and reconstruction of woman's identity.

Seguindo uma tradição que remonta a Bartolomé de las Casas e às primeiras obras escritas na América colonial, os escritores latino-americanos têm produzido uma literatura profundamente enraizada com a realidade sociopolítica de seus países.¹ Mesmo em períodos/movimentos literários caracterizados pela preocupação estética fundamental, como o Modernismo brasileiro de 22 ou o *boom* latino-americano das décadas de 1940 e 50, essa literatura apresenta ainda uma forte preocupação com a realidade imediata ou local. Tanto no Brasil como nos países americanos de língua espanhola, a literatura tem servido freqüentemente como veículo

* Cristina Ferreira-Pinto (Rio de Janeiro, 1960) é mestra (1984) e doutora (1989) em literaturas brasileira e hispano-americana pela Tulane University (Nova Orleans).
1 Uma primeira versão deste ensaio foi publicada na *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, [Berkeley, Califórnia], n. 45, 1997, p. 81-95.

para retratar, estudar e denunciar a realidade social e política, o que Carlos Fuentes caracterizou como "an urgent literature", uma literatura urgente (Meyer 1). O estabelecimento de governos democráticos estáveis em vários países da América Latina no último quartel do século vinte permitiu entrever o surgimento de uma nova ordem social no continente. Entretanto, persistem muitos dos motivos de urgência na literatura, como a pobreza, as constantes crises econômicas, a ameaça de uma nova ditadura ou a violência urbana.

Esse sentido de urgência e a preocupação com a realidade social também permeiam a literatura produzida por mulheres latino-americanas, tanto em obras voltadas para uma realidade exterior e concreta, quanto em obras que se debruçam sobre uma realidade interior e subjetiva, cuja característica mais aparente seria a introspecção psicológica das personagens femininas. Essa característica de introspecção está presente na literatura de autoria feminina, o que muitas vezes fez com essas obras fossem rejeitadas, rotuladas pelos críticos como "menos universais", "menos problemáticas" (Castillo xix), como se a realidade dita "feminina" pertencesse a uma esfera completamente isolada da práxis social e da construção diária de uma nação.

A partir de fins da década de 1960, a produção literária de mulheres latino-americanas parecia apontar para duas tendências principais: uma claramente engajada com a realidade social e política, tal como a de Claribel Alegria em El Salvador, Elena Garro no México, e Tania Faillace no Brasil. E outra tendência, mais subjetiva, intimista, que enfoca o sujeito feminino e questões a ele concernentes; o melhor exemplo dessa tendência seria obviamente Clarice Lispector, cuja influência ultrapassou as fronteiras nacionais. Entretanto, essas duas tendências não se encontram radicalmente diferenciadas e sim, ao contrário, constantemente interligadas, como atesta a obra poética e ficcional de várias escritoras, como Lygia Fagundes Telles, a mexicana Rosario Castellanos e a chilena Isabel Allende.

A proposta deste ensaio é justamente examinar de que modo o romance de escritoras latino-americanas nas últimas décadas do século vinte reúne essas duas tendências: o compromisso com a realidade social e política e a introspecção da realidade interior do sujeito feminino. Além disso, quero ressaltar a importância e a relação dialética que o social e o político têm na construção e reconstrução de uma identidade feminina. Examinarei aqui obras que apresentam um projeto narrativo autobiográfico: *En breve cárcel* (1981) da argentina residente nos Estados Unidos Sylvia Molloy, *Mulher no espelho* (1983) da brasileira Helena Parente Cunha e

Más allá de las máscaras (1984) da chilena Lucía Guerra. É importante observar, no entanto, que a autobiografia como modelo narrativo é explicitamente rejeitada pelas protagonistas tanto de Molloy como de Parente Cunha. Ademais, ambas personagens encontram-se envolvidas em projetos de escrita que não se enquadram facilmente nas categorias críticas que tradicionalmente têm definido o gênero autobiográfico, enquanto autobiografia de uma pessoa real ou enquanto ficção autobiográfica. De fato, a protagonista de Molloy afirma: "Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía [...]" (68). Sua asserção é semelhante àquela feita pela protagonista de Parente Cunha: "não vou escrever minhas memórias, nem meu retrato, nem minha biografia" (Cunha 3). A protagonista de Guerra, por outro lado, dirige-se oralmente a uma interlocutora, a quem conta sua história. Esse aspecto confere ao romance o caráter de narrativa confessional. Esta representa, como assinalam vários críticos, uma variante do gênero autobiográfico.

Entretanto, é importante assinalar a aparente rejeição da autobiografia nos textos de Molloy e Parente Cunha, por um lado, e, por outro, o cunho confessional *oral* (i.e., não escrito) que Guerra optou por conferir ao discurso da sua personagem. Estes aspectos apontam para a relação de conflito existente entre a mulher escritora e a tradição do gênero autobiográfico (cf. Brownley e Kimmich 1). Os parâmetros críticos que têm identificado a autobiografia não levam em consideração diferenças de gênero sexual; ao contrário, assumem sem questionar que o sujeito autobiográfico é masculino e pertence à cultura dominante. Shari Benstock afirma que nessa tradição o *eu* autobiográfico representa uma entidade orgânica e prossegue: "This concept of the autobiographical rests on a firm belief in the *conscious* control of artist over subject matter; this view of the life history is grounded in authority" (9).² Para o sujeito masculino da cultura dominante – ao contrário do homem das classes dominadas, o homem negro, o homossexual, etc. – esse conceito não constitui um obstáculo, já que ele representa "the phallic power that drives inexorably toward unity, identity, sameness" (Benstock 9).³ Para o sujeito feminino, entretanto, esse *eu* orgânico e confiante na sua autoridade social e cultural é bastante problemático, considerando o status subalterno da mulher no contexto de uma cultura masculinista (cf. Brownley e Kimmich xiii).

² "Esse conceito do autobiográfico se apóia em uma firme crença no controle *consciente* do artista sobre o assunto de que trata; essa visão da história de uma vida está firmemente baseada na autoridade". (Esta e as demais traduções dos textos em inglês são da autora deste ensaio; tradução da autora.)

³ "O poder fálico que inexoravelmente leva à unidade, identidade, mesmice" (idem).

Desse modo, Martine Watson Brownley e Allison B. Kimmich afirmam quando afirmam: "The woman autobiographer [...] may write with a certain amount of self-consciousness or hesitation because she feels uncomfortable with the masculinist 'I' [...] she may write using a double voice, one that affirms and then undermines her authority as autobiographer" (95).⁴

A narrativa autobiográfica ou confessional de autoria feminina, portanto, vai problematizar as convenções sociais e literárias do gênero, enfocando o sujeito do discurso como um ser fragmentado e enfatizando o caráter relacional de sua identidade, i.e., de que modo um sentido de identidade é constituído a partir das relações do *eu* com outros indivíduos. Esse caráter relacional, aliás, inclui também a pessoa de uma leitora implícita, formando-se assim uma rede de relações ou uma comunidade feminina. Ao buscar alcançar a pessoa que lê, a narrativa pode chegar a adquirir uma dimensão pública, tornando-se, como afirma Rita Felski em *Beyond feminist aesthetics* (1989), um "modelo exemplar de conscientização" (87). A narrativa encontra-se então "marked by a tension between a focus upon subjectivity and a construction of identity which is communal rather than individualistic" (115).⁵ Essa tensão verifica-se em vários dos textos de escritoras latino-americanas aqui citadas, pois neles a história pessoal do sujeito feminino questiona a história da comunidade e, através do próprio ato narrativo, empenha-se em um processo de auto-análise que é ao mesmo tempo uma análise histórica, já que o nacional e o individual encontram-se entrelaçados.

Um exemplo conhecido é *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende. Aqui a narradora (que brevemente cede a voz narrativa ao avô) conta sua história pessoal, a história da sua família, juntamente com a história da nação chilena, desde o final do século dezenove até os momentos que se seguiram ao golpe que derrubou Salvador Allende, relacionando-se dessa maneira as esferas privada e pública. Nesse romance de Allende, como em muitas outras narrativas em primeira pessoa escritas por autoras latino-americanas, existe uma intenção de conscientizar o público leitor. Essa característica, mais comum na literatura das últimas décadas do

século vinte, já é encontrada em obras anteriores, como por exemplo, *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, e *La brecha* (1961), da chilena Mercedes Valdivieso. Nessas obras a história da narradora representa uma tentativa de retomar o passado e redefinir uma identidade, enquanto que, em última instância, serve também um propósito didático, informando – quando não educando – o leitor (e particularmente a leitora). O privado adentra portanto o espaço público para beneficiar toda a comunidade, em particular uma comunidade feminina que se cria a partir do texto ficcional e que envolve uma protagonista (e talvez outras personagens femininas), a autora e a leitora.

A constituição de comunidades femininas pode ocorrer também no nível textual, pela criação de situações narrativas dentro das quais as relações entre personagens não são necessariamente definidas pela ordem patriarcal, mas sim por relações espontâneas que vêm a constituir pequenas comunidades femininas. As comunidades femininas estabelecidas no e a partir do texto literário não estão presentes somente em obras de autoras latino-americanas, mas são de modo geral recorrentes na narrativa feminina ocidental, tal como observou Nina Auerbach em sua obra pioneira *Communities of women: an idea in fiction* (1978). Constituindo-se fora do domínio masculinista, essas comunidades são de grande importância para o sujeito feminino, cujo processo de redefinição de uma identidade é, antes de mais nada, relacional (Gilligan).

Os romances de Miguel Pereira, Valdivieso e Allende, enquanto ficções autobiográficas, trabalham com elementos característicos da autobiografia ou da literatura confessional, em particular com a retrospectiva (ou seja, o debruçar-se sobre o passado para resgatá-lo) e com a apresentação do sujeito narrativo segundo dois marcos cronológicos: narrador no presente e ator no passado. Estes elementos adquirem nova dimensão em *En breve cárcel*, em *Mulher no espelho* e em *Más allá de las máscaras*. Nestas obras a divisão do sujeito narrativo ultrapassa a simples distinção implícita entre o *eu* que narra suas memórias ou confissões e a pessoa mais jovem que viveu os eventos narrados, para manifestar-se estruturalmente no texto através do deslocamento do *eu*, que passa a assumir a posição de um *ela* e, às vezes, também de um *tu* ou *ocê*. O projeto narrativo que se empreende nesses romances é o de procurar compreender, definir e redefinir o *eu* feminino. Embora pareça pertencer exclusivamente à esfera privada, entretanto, esse projeto sobrepõe o espaço privado ao público, ao espaço da História, oferecendo uma perspectiva nova, pessoal e subjetiva da realidade, em vez de uma visão que se quer "objetiva". O segundo elemento

⁴ "A mulher que escreve sua autobiografia [...] provavelmente escreve com um certo grau de autopolicimento ou hesitação porque ela não se sente à vontade com o eu masculinista. [...] ela provavelmente escreve usando uma voz dupla, uma voz que afirma e logo sabota sua própria autoridade como autobiógrafa" (tradução da autora).

⁵ "Marcada por uma tensão entre um enfoque sobre a subjetividade e a construção de uma identidade comunitária em vez de individualista" (idem).

mencionado acima – a retrospectiva – manifesta-se também explicitamente como repetição: o *eu* narrativo conta e reconta sua história com o intuito de reavaliar e reconstruir o seu passado. A repetição do ato de narrar confere ao texto um caráter circular o qual, por sua vez, chama a atenção do leitor para a própria repetição como mecanismo narrativo.

En breve cárcel, amplamente saudado pela crítica quando de sua publicação, representou um “texto inaugural” na literatura feminina latino-americana (García Pinto 696). A narrativa inicia-se com um texto que se inscreve dentro do texto: a protagonista encontra-se em um pequeno apartamento escrevendo sua história pessoal, uma história que se fabrica de memórias, elementos autobiográficos da infância, eventos recentes e sonhos. Constitui-se assim uma narrativa formada de fragmentos díspares que a protagonista trata de juntar na tentativa de chegar a um todo orgânico. Nesse processo, o romance põe em relevo dois procedimentos inerentes ao ato da escrita – o procedimento da seleção e o da organização – e, a partir deles, a função da escrita, qual seja, a de permitir um retorno do sujeito ao passado, permitindo-lhe reviver determinadas experiências, reencontrar indivíduos que passaram por sua vida e organizar e reorganizar esses elementos segundo um novo entendimento deles. A escrita, portanto, não só representa um veículo através do qual o *eu* que escreve procura compreender seu passado e a si mesmo, mas é também um instrumento que possibilita ao sujeito impor sua própria ordem a esse passado e escrever sua identidade. Desse modo, o ato da escrita é claramente um ato pelo qual o sujeito se concede agência.

A princípio, a protagonista de *En breve cárcel* propõe-se inscrever em seu relato a duas pessoas de seu passado recente – Vera, sua ex-amante – e de seu presente – Renata, sua amante atual e a quem espera no momento em que começa a escrever. Na verdade, a protagonista começa a escrever justamente porque espera, porque Renata se atrasou para o encontro que haviam marcado e termina por telefonar para avisar que já não poderá ir. Assim, apresenta-se aqui outro aspecto da escrita em sua função enquanto linguagem: esta, segundo Jacques Lacan em seus *Écrits* (1966-71), serve o propósito de preencher espaços vazios, compensa a falta de um objeto ou indivíduo, emergindo portanto do desejo. O relato que a protagonista escreve é então consequência do vazio: “¿Cómo anotar, cómo escribir alguna vez [...] salvo en función de la ausencia?” (Molloy 122).

À medida que inscreve em seu texto essas duas mulheres que marcaram sua vida adulta, a protagonista vai escrevendo também recordações de sua infância e sonhos evocados por associação de idéias, num processo muito semelhante ao psicanalítico. As personagens da sua infância aparecem em suas recordações e sonhos e o ato de inscrevê-los em seu relato permite-lhe compreender sua relação com cada indivíduo e a importância de cada um em sua formação identitária. Ela percebe “de maneira obscura” (Molloy 24) que deve haver alguma conexão entre as três, Vera, Renata e sua infância, e ao longo do relato procura encontrar então essa conexão, passando a rever suas relações familiares, com a irmã, Clara, a tia Sara, Isabel, a mãe, e o pai. É interessante o fato de que este não é individualizado por um nome próprio, enquanto que a mãe, sim, é. Essa diferença sugere que a relação da protagonista com o pai nunca saiu dos limites da visão infantil, ou seja, o pai permaneceu para a protagonista a figura autoritária da fase edípica da infância (e que, segundo Lacan, instaura o Simbólico), enquanto que a relação com a mãe modificou-se uma vez ultrapassada a fase semiótica, ou seja, uma vez rompida a união simbiótica da primeira infância. De fato, o texto fornece vários indícios da ausência emocional da mãe durante a sua infância e a separação física entre as duas. O relato que escreve vai representar então um reencontro com a figura materna e a superação de sua ausência.

Entre os vários fragmentos que reúne e reordena ao escrever sua história, um sonho em particular tem especial importância para a protagonista. No sonho, o pai manda que ela viaje para visitar a imponente deusa grega Artemísia, matrona de Éfeso (Molloy 77), equivalente à Diana dos romanos mas que, como Artemísia, representa fecundidade e outras qualidades femininas associadas com imobilidade e passividade. O sonho a perturba bastante para que reflita sobre ele e tente decifrá-lo, o que a leva a questionar pela primeira vez a autoridade paterna: “¿para qué la manda el padre, para adorar o para destruir?” (78). Ou seja: deve aceitar a identidade que o pai lhe impõe ou deve assumir uma identidade criada em seus próprios termos? Ela rejeita por fim a viagem a Éfeso porque prefere “otra Artemisa, otra Diana, la cazadora suelta”, de “pechos [...] pequeños y firmes” (Molloy 78). Artemisa e Diana representam qualidades femininas opostas: a de Éfeso é a imagem feminina tradicional que apóia e representa a ordem social patriarcal. Diana Caçadora, por outro lado, é a virgem fugaz, indefinível no que diz respeito à sua fecundidade, a que foge aos olhares (aos rótulos) masculinos e destrói os que ousam violar seu espaço. Dividida ante essas duas possibilidades – a ordem patriarcal

de Artemísia e a subjetividade independente de Diana – a protagonista “advina un camino ambiguo” (150), um itinerário que se apresenta como uma alternativa mediadora entre as duas faces da deusa, um itinerário que se constrói a partir das mulheres que marcaram sua vida: Isabel, a figura materna fecunda como Artemis mas emocionalmente ausente; Clara, a irmã, em cujo corpo infantil aprendeu a conhecer o seu próprio corpo; a tia Sara, que lhe ensinou a arte de narrar e criar relatos; Vera, autoritária como o pai; e, finalmente, Renata, solta, fugidia, que lhe escapa. Em cada uma a protagonista reconhece um fragmento da deusa, aspectos de uma mesma figura feminina, “receptáculo de múltiples versiones” (Molloy 150). Ao reconhecer a possibilidade desse outro itinerário, torna-se possível para a protagonista reconhecer-se em sua escrita como feita a partir “de la multiplicación y de lo contradictorio” (150), a multiplicação de fragmentos contraditórios que toma de cada pessoa que passou por sua vida, de cada vivência, de cada relação: “Ella también, ella que escribe, surge, como tantos dioses, de un juego de palabras y de lo que las palabras – pesadas como la matrona de Efeso, huidizas como la cazadora – muestran y esconden” (150). Portanto, é a partir da história que escreve e na qual inscreve seus fragmentos que pode atingir a compreensão de um todo: sua identidade, seu próprio *eu*, que nunca se quer orgânico mas que o sujeito alcança, ao contrário, para em seguida “rebelarse contra la fijeza” (Molloy 154), em um contínuo processo de construção, desconstrução e reconstrução identitária.

*

Mulher no espelho e *Más allá de las máscaras* têm muito em comum com a obra de Molloy no que diz respeito ao projeto narrativo e aos procedimentos utilizados. No entanto, os romances de Parente Cunha e Guerra diferem de *En breve cárcel* no que se refere à presença da realidade exterior no processo de formação do sujeito feminino. Entretanto, a aparente ausência em *En breve cárcel*, de qualquer comentário explícito sobre uma realidade sociopolítica que reprime e marginaliza a mulher lésbica já foi observada por outros críticos: ela confere ao texto uma ironia contundente (Foster 112, 113) e concorre para a construção de uma espaço próprio, lesbiano (Kaminsky 97, 109). Desse modo, Molloy problematiza a homofobia prevalente no espaço da ordem dominante que reduz o sujeito lesbiano ao silêncio e à invisibilidade. Existe, porém, uma pequena referência – que passa quase despercebida – à realidade

sociopolítica de um país que, logo saberemos, é a Argentina.⁶ É apenas uma breve menção a um discurso ouvido no rádio, “discurso que inaugura una larga ditadura” (Molloy 66), mas esse evento, talvez sem maior importância, funciona como um índice da posição marginal da protagonista em relação ao poder dominante (silêncio da protagonista *versus* voz autoritária do poder). A voz desse ditador, em sua brevíssima aparição, serve também como metáfora da relação que tem existido na América Latina entre repressão política e repressão sexual e de costumes. As ditaduras militares, assim como as ditaduras populistas – como a de Juan Domingo Perón na Argentina, ou a de Getúlio Vargas no Brasil – são desse modo uma manifestação, no nível do espaço público nacional, do sistema patriarcal que tem vigorado no contexto latino-americano e que afeta diretamente a mulher dentro do espaço privado do lar.

Em *Más allá de las máscaras* e *Mulher no espelho*, por outro lado, a representação da chamada realidade exterior é claramente um elemento fundamental no processo de redefinição de uma identidade pelo sujeito feminino, já que são frequentes as referências a essa realidade. Os romances de Guerra e Parente Cunha enfocam aspectos relacionados à construção da nação: a situação sociopolítica chilena depois do golpe militar de 1973 e a formação étnico-social do Brasil, destacando-se o perfil de uma sociedade patriarcal e racista. Dessa maneira, as relações de poder que têm definido essas duas sociedades encontram-se não só “inscritas na representação da mulher” (Lúcia Helena 45), mas participam também do processo de formação da identidade da mulher que (se) escreve. O escrever-se é, pois, um ato de reescrever a História cuja subjetividade não é jamais negada pelo sujeito narrativo mas é, antes, posta em relevo.

Muitas são as semelhanças temáticas entre o romance de Guerra e o de Parente Cunha: ambas as protagonistas são mulheres de classe média, casadas e têm filhos; uma escreve para um jornal e a outra vem, no decorrer da narrativa, a escrever e publicar um livro; ambas têm quarenta e poucos anos e aí, na meia-idade, enfrentam uma crise que as força a reconhecer seu próprio descontentamento e, logo, a rejeitar pouco a pouco cada um dos papéis

⁶ Somente ao final do romance são revelados os nomes dos lugares onde a narradora de *En breve cárcel* viveu e vive no momento em que escreve seu relato. Entretanto, ao longo da narrativa há alguns indícios que levam a pensar ser a Argentina o país onde ela passou a infância; sem dúvida, o fato de que Molloy é argentina oferece uma referência extratextual que apóia desde o princípio essa possibilidade. Kaminsky discute a importância das referências geográficas (ou da falta delas) no romance de Molloy, especialmente a tensão que surge do desejo – sempre adiado – de citar o nome das cidades onde se desenrola a história da narradora (cf. Kaminsky 108-11).

femininos em que se viam confinadas: filha dócil, esposa obediente, mãe dedicada. Ao longo desse processo, tanto Cristina, de *Más allá de las máscaras*, como a protagonista sem nome de *Mulher no espelho*, começam a viver novas experiências, aventurando-se em novos espaços e atitudes e redescobrimo sua sexualidade através de relações casuais, e freqüentemente insatisfatórias, com diferentes homens. Enquanto que *Mulher no espelho* explora mais seu caráter de metaficção, revelando e comentando seus mecanismos metafóricos e procedimentos narrativos, *Más allá de las máscaras* expõe sua faceta paródica, apresentando-se categoricamente como a antítese de um projeto literário masculino, ao negar, já no início da narrativa, qualquer relação entre a história que aí se narra e tudo aquilo que tradicionalmente constitui a História oficial: “la patria”, “los héroes”, “los tiranos”, “fusiles”, “fórmulas científicas”, “estric-tos manuales” (Guerra 13).

Entretanto, a história pessoal que a narradora conta não pode ser considerada como alheia às instituições sociopolíticas que determinaram a história recente de seu país. O impacto dessas instituições sobre o relato da narradora e, portanto, sobre o processo constitutivo do *eu*, é claramente representado no encontro de Cristina, a narradora, com Aurora, uma mulher da classe operária em greve de fome por melhores condições de trabalho. Conhecer Aurora e sua história faz com que a narradora se torne mais consciente de sua própria história e de seu lugar na sociedade. Aurora exerce aqui a função do Outro no processo de reconstrução de uma identidade pelo sujeito. No caso específico de Cristina, Aurora ajuda-a a tomar consciência da realidade sociopolítica em que vive (repressão política, precárias condições de vida do povo chileno) e a tornar-se um membro ativo dentro dessa realidade, usando para isso o instrumento que ela tem em suas mãos: a escrita, “el poder de las palabras” (Guerra 86). Assim, a narradora deixa de redigir somente artigos superficiais para a seção “feminina” do jornal para o qual trabalha, para empenhar-se em questionar, investigar e escrever sobre a realidade concreta que a cerca, ao mesmo tempo em que inicia também seu projeto mais crucial – o de narrar-se, contar sua própria história.

Outro elemento importante na formação de uma identidade pelo sujeito feminino é a figura da interlocutora – a mulher (a leitora) a quem a narradora se dirige por “usted” e que escuta (lê) a história do sujeito – e cuja presença faz do ato de narrar (ato confessional, privado) uma história pública (que beneficia e passa a pertencer então à comunidade). A interlocutora é alguém com quem a narradora pode identificar-se; ela é “a point of identifica-

tion, one that . . . sustains some sense of coherence while [the subject] comes to terms with a dependence on the images [she] receives from others” (Brennan 13).⁷ A identificação narradora-interlocutora (leitora) se estabelece em termos de classe social: ambas são mulheres burguesas, isoladas e protegidas da realidade exterior, à qual a narradora tem acesso através de Aurora: “usted y yo estamos detrás de un muro que nos separa de Aurora y de todas aquellas mujeres que sabiamente han descubierto una verdad en tazas trizadas, ropa de tela áspera y cuartos fríos” (Guerra 87). Ao final, a interlocutora é também a “primeira” mulher a beneficiar-se do relato da narradora, o qual cumpre assim uma função didática.

O projeto que se pretende em *Más allá de las máscaras* – narrar uma história que “no tiene nada que ver con las historias escritas por los hombres” (Guerra 13) – forçosamente só pode concretizar-se através do uso de uma linguagem própria, já que a linguagem dominante representa “the very symbolic system that both constructs and is constructed by the writing subject,” não sendo portanto adequada ao projeto do sujeito feminino (Benstock 8).⁸ Assim como temos aqui uma narrativa que se caracteriza pela desidentificação com tudo o que representa a “História”, observa-se também a construção de uma linguagem que procura constituir-se fora do domínio de um “Discurso” com letra maiúscula, discurso masculinista, falocêntrico. Berta López Morales afirma que em *Más allá de las máscaras* encontramos “a feminine subject of discourse who recognizes herself in her writing, even though her production is still inscribed within the dominant cultural and social norms which devalue her in society” (López Morales 124).⁹ Essas normas da cultura dominante a que López Morales se refere representam o que John Brenkman chama de “the concrete discourse of the community”, ou seja, “o discurso concreto da comunidade” (147), dentro do qual o sujeito feminino se insere. Entretanto, esse discurso, refletindo a ideologia dominante, mostra-se inadequado à expressão do *eu* feminino; neste caso, torna-se premente verificar até que ponto é possível a subversão da linguagem dominante, masculinista, pela mulher. Em outras palavras, como pode ela se reconhecer

⁷ “Um ponto de identificação que [...] sustenta um certo sentido de coerência enquanto o sujeito não chega a reconhecer sua dependência das imagens que recebe de outros” (tradução da autora).

⁸ “O próprio sistema simbólico que ao mesmo tempo constrói e é construído pelo sujeito que escreve” (tradução da autora).

⁹ “Um sujeito feminino do discurso que se reconhece no que escreve, apesar de sua produção estar ainda inscrita dentro das normas culturais e sociais que a desvalorizam na sociedade” (idem).

no espelho da sua produção narrativa quando essa produção se inscreve no parâmetro do discurso dominante? Considerando o contexto narrativo do romance de Guerra, esse discurso associa-se à ideologia patriarcal e de direita da ditadura chilena. Ao contar sua história, e para poder reavaliar seu passado e tentar reconstruir uma identidade, a narradora de *Más allá de las máscaras* tem que reconhecer a existência dessa ideologia a nível de discriminação sexual, repressão política e opressão econômica. Esse processo ocorre no domínio da linguagem e vai revelar de que modo a narradora (e, obviamente, a própria autora) faz uso do discurso dominante, subvertendo-o.

Em um estudo sobre *Más allá de las máscaras*, Elías Miguel Muñoz identifica aí dois usos opostos da linguagem: “uno romântico, sentimental, que parodia la mitología amorosa del folletín, de la novela rosa y de los boleros; otro que desmitifica e interroga violentamente al primero” (141-42). Cada um serve como veículo de expressão para um aspecto diferente da experiência vivida pelo sujeito: um, a narradora sendo ainda manipulada pelo discurso masculino (Muñoz 142); e o outro, a narradora como uma mulher que luta para construir uma nova identidade. Entretanto, entre a linguagem romântica e a linguagem que denuncia e questiona a realidade do sujeito podem-se identificar também outros níveis do discurso, à medida em que a narradora tenta moldar e transformar a linguagem para que esta se torne um veículo adequado à auto-expressão. Observa-se assim que a linguagem romântica inicial com a qual a narradora descreve suas fantasias evolui paralelamente ao desenrolar de seu primeiro caso amoroso e do despertar de sua sexualidade, até chegar a uma linguagem claramente erótica. Esta, por sua vez, cede lugar a uma linguagem de desilusão e logo cinismo, para adotar por fim um tom explosivo, ao denunciar o absurdo da sua situação de mulher num contexto determinado pelo poder masculinista: “Fue entonces cuando me dieron ganas de subirme a la mesa y pararme frente a ellos para gritarles las blasfemias más espantosas: hijos de puta, bastardos, mal paridos, conchas de su madre” (71-72). A narradora incorpora também em sua história outros discursos, tais como um poema sentimentalóide, linguagem jornalística e slogans comerciais usados para vender produtos femininos tais como “Ob” e roupa íntima. A colagem lingüística que daí resulta funciona para desmitificar falsas imagens da mulher originadas no desejo masculino. A narrativa denuncia também o sexismo presente na língua castelhana (veja-se, por exemplo, “hombre público” versus “mulher pública” 74), ao mesmo tempo em que, através de Aurora, restaura o sentido origi-

nal de palavras esvaziadas pela retórica política: “Usté y yo somos compañeros y compañero significa con quien se comparte el pan” (80).

Todos esses diferentes registros lingüísticos constituem a história da narradora e constroem um novo sentido de identidade pois, como observa Brenkman, “the subject is constituted by language and becomes self-constituting through language” (143).¹⁰ Em sua narrativa – sua história, a história da comunidade – a linguagem representa um instrumento de autodeterminação e também um veículo para a conscientização daqueles que a escutam/lêem. Na história que conta e em seu trabalho como jornalista a narradora emprega o poder da palavra, arma que Aurora a incentiva a usar: “Escriba, escriba mucho” (86). No entanto, ela tem consciência de que não possui autoridade para escrever sobre o Outro – sobre Aurora, os mineiros em greve, os corpos que aparecem diariamente pelas ruas. Ao contrário, ela se propõe escrever sobre a única matéria sobre a qual pode exercer autoridade: sua própria pessoa. Sua história pessoal serve assim dois propósitos: como um processo de auto-análise, um meio do sujeito avaliar e compreender o seu passado e construir um novo sentido de identidade; e como um veículo para denunciar a realidade do seu país, para contar a história de toda a comunidade.

*

De um modo extremamente inovador e bem realizado, *Mulher no espelho* põe em relevo a divisão interior do sujeito feminino que é representada, no romance de Guerra, pelo deslocamento do *eu* narrativo a *ela*, passando-se frequentemente da primeira para a terceira pessoa. Esse procedimento assinala, em *Más allá de las máscaras*, a divisão do sujeito entre a mulher que narra e aquela que vive os eventos narrados; à medida, porém, que a protagonista-narradora vai libertando-se das máscaras femininas impostas e vai assumindo uma identidade criada em seus próprios termos, o *eu* torna-se predominante e deixa eventualmente de representar-se como objeto narrado, eliminando assim a presença da terceira pessoa.

Mulher no espelho, por sua vez, trata de uma mulher que, postada entre os espelhos das portas de um armário dispostos um diante do outro, encontra sua imagem multiplicada e começa aí seu processo de auto-reconhecimento. Dentre essas infinitas imagens duas se personificam em vozes narrativas que se alternam no

¹⁰ “O sujeito é constituído pela linguagem e se autoconstitui através da linguagem” (tradução da autora).

texto – a da protagonista propriamente dita e a da “mulher que me escreve”, uma espécie de *alter ego* da primeira mulher. Estas duas vozes podem ser vistas como aspectos opostos da mesma personagem, representando, por um lado, a mulher reprimida e submissa que a protagonista tem sido e, por outro, a imagem de uma mulher liberal e não conformista que a protagonista aspira a ser. As duas se enfrentam em um diálogo, um combate, em monólogos que se alternam formando o que a narradora chama de “jogo eu-ela” (Cunha 19) – o *eu* que fala (narra) e a outra, a mulher criada por esse *eu* para escrevê-lo. Através da presença dessas duas entidades femininas – a protagonista-narradora e a “mulher que me escreve,” imagens reversas e contraditórias da mesma pessoa – o texto questiona de forma radical o conceito de unidade do sujeito e o próprio projeto autobiográfico ao negar-se como tal. Ao mesmo tempo, a narrativa levanta o problema da autoria do/autoridade sobre o texto, por um lado e, por outro, a questão da autonomia do sujeito, que se quer agente e não objeto *sujeito ao desejo* do Outro. A narradora-protagonista afirma sua autoridade sobre si mesma como matéria do texto que se vai compondo; seu objetivo, que se procura realizar através da escritura, é criar-se, inventar-se como sujeito, como agente na dialética indivíduo-realidade. Essa personagem sem nome, esse *eu* que se deixa escrever por outro (outra), é portanto criadora e criatura – além de receptor último da narrativa que se tece – e, não só se apresenta como ficção (lingüística) como também declara a ficcionalidade do mundo dito “real” (cf. Cunha 3). Ao apresentar-se como ficção lingüística, a protagonista de Parente Cunha corrobora a idéia de que o sujeito da narrativa autobiográfica constitui, não “an a priori essence, a spontaneous and therefore ‘rue’ presence, but rather a cultural and linguistic ‘fiction’” (Smith 45).¹¹ Esse conceito do sujeito autobiográfico como ficção lingüística enfatiza a relação entre linguagem e subjetividade, já que é a linguagem a condição necessária para que o sujeito se constitua como tal (Eakin 7-8).

Assim como se apresenta como ficção, a narradora de *Mulher no espelho* afirma repetidas vezes que a “mulher que me escreve” é também produto de sua invenção. A relação entre essas duas faces, que se enfrentam a partir de posições, atitudes e vivências opostas, constitui a base para a construção de uma comunidade feminina envolvendo a narradora, a mulher que escreve, a (uma possível) leitora e a autora. A existência dessa comunidade feminina, abar-

cando texto e não-texto, chama a atenção para o papel de quem lê no processo de construção do relato e, ao mesmo tempo, aponta mais uma vez para o fato de que o sujeito feminino desenvolve tanto um sentido de identidade como uma percepção da realidade a partir de um esquema de relações com o Outro: a mãe, o pai, a família, a sociedade. Jenijoy LaBelle, por outro lado, relaciona o conceito de uma comunidade de mulheres com o espelho, imagem recorrente na literatura feminina e imagem-chave no romance de Parente Cunha. Diz LaBelle: “For a woman, what one is is what one is with. Community defines being, and the primary, most important, and unavoidable other-self with whom one forms a community is the presence in the mirror” (172).¹² LaBelle sugere que a presença do espelho como um leitmotiv em textos escritos por mulheres contradiz a teoria lacaniana do “estágio do espelho”, já que este, segundo Lacan, constitui um único evento originário enquanto que, segundo LaBelle, o “estágio do espelho” representa para a mulher, não um estágio, mas sim um processo contínuo e instável de auto-realização (LaBelle 10). As imagens que o sujeito feminino encontra no espelho ora funcionam como cúmplices ora como inimigas ao longo do caminho que a mulher percorre em direção ao autoconhecimento, faces que ouvem, que revelam, que instigam. O espelho é pois parte da “experiência educativa” vivida pelo sujeito, sendo o ato de olhar-se muitas vezes uma extensão do próprio processo da escritura (LaBelle 154, 159), tal como se verifica em *Mulher no espelho*.

A comunidade feminina a que me referi anteriormente tem origem, em *Mulher no espelho*, na figura da narradora, ou seja, é ela quem constrói essa rede de relações, já que ela “inventa” a mulher que escreve, convoca a participação da leitora e determina (ao limitá-lo) o papel da autora no processo narrativo (Cunha 54, 81, 84). Essa comunidade de mulheres opõe-se à rede de relações familiares dentro da qual a protagonista vive e da qual quer libertar-se, relações em que a figura masculina – pai, irmão, marido, filhos homens – é dominante. A criação de um espaço feminino, marcado por um lado pelo ato narrativo e, por outro, pelo espelho, representa assim uma rejeição desse mundo masculino. O ato de narrar evoca também duas figuras femininas da infância: a mãe – presença ausente, silêncio – e a ama negra – fonte de conforto e proteção, único elemento positivo do passado que a protagonista trata de reconstruir.

¹¹ “Uma essência a priori e portanto uma entidade ‘verdadeira’, mas sim uma “ficção” cultural e lingüística” (tradução da autora).

¹² “Para uma mulher, com quem ela está implicada no que ela é. A comunidade define o ser, e o outro-eu mais importante e inevitável, o outro-eu primário com o qual ela forma uma comunidade é a presença no espelho” (tradução da autora).

A ama negra é importante para a narradora, primeiro em seu processo de formação devido ao papel que exerce como mãe-substituta; e, logo, no processo de redefinição de uma identidade pelo sujeito feminino. Tal como Aurora em relação à narradora de *Más allá de las máscaras*, a ama negra em *Mulher no espelho* revela à protagonista a existência de um outro mundo que é excluído do espaço da família pela autoridade do pai, assim como é marginalizado no espaço público pela ordem dominante: o mundo da cultura negra, das tradições africanas, dos deuses afro-brasileiros. A ama, como mulher negra e como empregada doméstica, é um elemento duplamente marginal dentro do contexto da família patriarcal, servindo, ao mesmo tempo, de contato entre esse espaço privado e o espaço público. Este é não só a rua, mas também o espaço ainda mais remoto e marginal da cultura negra e do candomblé. No contexto doméstico, a posição marginal da ama negra a sujeita à autoridade masculina, patriarcal, branca, que proíbe ou pelo menos limita sua circulação pelo espaço da sua própria cultura. A figura da ama funciona assim como um primeiro *close-up* sobre o retrato que se traça das relações raciais e de classe na sociedade brasileira, tal como tomam forma no contexto específico da cidade de Salvador da Bahia. Através da personagem da ama e da própria protagonista que questiona suas origens e seu lugar na sociedade "branca" (por exemplo: "Mas painho, eu não sou branca, eu sou morena," Cunha 112) *Mulher no espelho* expõe o sistema patriarcal de opressão da mulher como sendo uma manifestação da ordem escravocrata que se perpetua na mentalidade do povo brasileiro. De forma semelhante, *Más allá de las máscaras* mostra que a mesma ordem dominante que coloca a protagonista numa posição submissa à autoridade e ao desejo masculinos é também causa da repressão política e da opressão econômica sofrida pelo povo chileno.

Existe assim em *Mulher no espelho* uma oposição de espaços: por um lado, o espaço fechado da casa (casa do pai, apartamento do marido, quarto em que a "mulher que me escreve" tem relações sexuais metódicas e sem prazer com o marido) ao qual se associa a imagem dos ratos e pés roídos; e o lado oposto, que se apresenta como um espaço aberto caracterizado por imagens sensoriais: a água do mar, o cheiro de manga, o som dos atabaques, o farfalhar das folhas da mangueira. Todas estas imagens relacionam-se com a cultura afro-brasileira, especialmente com a religião do candomblé, e com o passado africano que a protagonista tenta recuperar. À medida que a narrativa se desenrola, a protagonista começa a sair pouco a pouco do espaço fechado do apartamento e a percorrer as

ruas da cidade, encontrando então o espaço do Outro – das prostitutas, dos bares sujos, dos negros pobres (106-108) e o espaço da herança cultural africana, na figura do "preto bonito" e no terreiro de candomblé.

O reconhecimento do Outro forma parte do processo de autoquestionamento e de tentativa de reconstrução de uma identidade pelo sujeito; aqui esse reconhecimento permite à protagonista enunciar claramente, pela primeira vez, a existência de um passado africano perdido, censurado pela ordem patriarcal (o pai, o marido, a sociedade burguesa). O ritual de candomblé do qual a protagonista participa oferece-lhe uma vez mais o mesmo acolhimento e proteção que na infância ela encontrava na ama negra (cf. Cunha 20, 128). Sua presença no terreiro, assim como a ida do preto bonito ao seu apartamento, sugere a fusão dos espaços opostos, a qual precederia uma possível fusão *eu-ela*. A união do espaço da cultura negra e do espaço da ordem burguesa é, porém, momentânea, pois a protagonista toma logo consciência da sua posição alienada, estrangeira, nas ruas negras de Salvador, no terreiro de candomblé, na existência do preto bonito: "Quem sou eu [...]? Com que direito invadi aquele espaço, distanciada e protegida na minha curiosidade pelo pitoresco?" (Cunha 108). Reconhecer e assumir seu cabelo crespo, sua pele morena, não é suficiente para superar barreiras mantidas por um sistema social rígido: as "salas com lustre de cristal, [...] prataria portuguesa" e outros signos da dominação européia (110-11) não se misturam com os caminhos marcados pelo som de atabaques e agogôs. É assim, pois, que a protagonista de *Mulher no espelho* também reconhece sua *não* autoridade sobre o Outro: narrar a história da comunidade só é possível portanto narrando-se a si mesma, ou seja, através de um projeto autobiográfico.

*

Tanto *Mulher no espelho* como *Más allá de las máscaras* reúnem no ato narrativo a representação autobiográfica do sujeito feminino e a representação da realidade exterior mediada por esse sujeito. Em *En breve cárcel*, por sua vez, a quase total omissão da realidade exterior sublinha a marginalidade da mulher lésbica, reduzida ao silêncio e à invisibilidade social. O objetivo primeiro destas três obras é a reconstrução de uma identidade pela mulher que se assume como sujeito criador do próprio texto – da própria história. Em *En breve cárcel* este objetivo é alcançado uma vez que a protagonista reconhece aspectos de sua identidade nas imagens opostas das duas Dianas e nas mulheres que povoaram sua vida, enquanto que em *Más allá de las máscaras* a realização desse objetivo é repre-

sentado por uma boneca de louça, símbolo patriarcal do sujeito feminino, que se quebra e expõe assim sua artificialidade. Já em *Mulher no espelho* ele se manifesta na busca da fusão *eu-ela*. A união dessas duas entidades é aparentemente alcançada ao final da narrativa quando a protagonista encontra sua face num fragmento do espelho que foi rompido. Pode-se deduzir, entretanto, que essa face é apenas uma entre múltiplas faces em inúmeros fragmentos do espelho. Desse modo, a idéia de que *eu e ela* encontram-se reunidos em um sujeito orgânico não passa de uma ilusão, e sob este aspecto a narrativa não teria tido êxito em seu objetivo. O que sim ocorre, no entanto, é a criação de um *sentido* de identidade e nessa medida a narrativa autobiográfica cumpre seu propósito. Nos três romances, a reconstrução de uma identidade pelo sujeito feminino realiza-se como processo, como uma busca contínua, deixada em aberto no romance de Molloy ou formando uma narrativa circular que será contada repetidamente em *Más allá de las máscaras* e em *Mulher no espelho*. "Narrarme" (81), diz Cristina ao final de *Más allá de las máscaras*, remetendo-nos ao começo do texto: "no sé como empezó todo esto" (13); e a protagonista de *Mulher no espelho*: "Nossa ilusão nós devemos vivê-la até o fim. Até fechar o círculo. Ou até abrir, para recomeçar" (117).

O caráter aberto ou circular de cada texto enfatiza o caráter processual da narrativa assim como da formação do sujeito. Enquanto que a repetição representa um movimento "from passivity to... mastery" (Brooks 101), ou seja, da passividade ao domínio, da submissão a uma posição de autoridade, o todo orgânico do sujeito feminino é continuamente adiado pela razão de que, de fato, não pode nunca chegar a ser alcançado. A redefinição de uma identidade pelo sujeito é portanto sempre um processo, já que o sujeito não é simplesmente uma "entidade" cristalizada e sim uma "atividade" (cf. LaBelle 3), um ser "em andamento". Da mesma forma, a chamada realidade exterior, quando presente, jamais é representada a partir de uma posição autoritária tomada pelo sujeito; ao contrário, sua representação se dá a partir da perspectiva subjetiva, marginal, tradicionalmente desvalorizada, da mulher, podendo-se afirmar que o sujeito lesbiano de *En breve cárcel* apresenta duplamente essa perspectiva. Recusando uma posição de autoridade, o que problematiza a autobiografia e o conceito orgânico do sujeito, *En breve cárcel*, *Más allá de las máscaras* e *Mulher no espelho* são romances que integram o projeto autobiográfico feminino em uma dimensão social, o que lhes confere um lugar na longa tradição latino-americana de uma literatura comprometida com a realidade.

Obras citadas

- ALLENDE, Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza y Janes, 1982.
- AUERBACH, Nina. *Communities of women: an idea in fiction*. Cambridge: Harvard UP, 1978.
- BENSTOCK, Shari. (1991). The Female Self Engendered: Autobiographical Writing and Theories of Selfhood. 1991. In: BROWNLEY, Martine Watson; KIMMICH, Allison B. (orgs.). *Women and autobiography*. Wilmington [Delaware, USA]: Scholarly Resources, 1999.
- BRENKMAN, John. *Culture and domination*. Ithaca: Cornell UP, 1987.
- BRENNAN, Teresa. Introduction. *Between feminism and psychoanalysis*. In: ———. (org.). London, New York: Routledge, 1989, p. 1-23.
- BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: design and intention in narrative*. New York: Knopf, 1984.
- BROWNLEY, Martine Watson; KIMMICH, Allison B. (eds.). *Women and autobiography*. Wilmington [Delaware, USA]: Scholarly Resources, 1999.
- CASTILLO, Debra. *Talking back: toward a latin american feminist literary criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. Florianópolis: FCC, 1983.
- EAKIN, Paul John. *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention*. Princeton: Princeton UP, 1985.
- FELSKI, Rita. *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- FOSTER, David William. *Gay and lesbian themes in latin american writing*. Austin, U. of Texas P, 1991.
- GARCÍA PINTO, Magdalena. La escritura de la pasión y la pasión de la escritura: *En breve cárcel* de Sylvia Molloy. *Revista Iberoamericana*, 132-133 (1985), p. 687-696.
- GILLIGAN, Carol. *In a different voice: psychological theory and women's development*. Cambridge: Harvard UP, 1982.
- GUERRA, Lucía. *Más allá de las máscaras* (1984). Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1986.
- HELENA, Lúcia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80: problemas teóricos e históricos. *Luso-Brazilian Review*, v. 26, n. 2, 1989, p. 43-57.
- KAMINSKY, Amy K. *Reading the body politic: feminist criticism and latin american women writers*. Minneapolis: U. of Minnesota P., 1993.
- LaBELLE, Jeninoy. *Herself beheld: the literature of the looking glass*. Ithaca: Cornell UP, 1988.

LACAN, Jacques. *Écrits*. 1966-71. Trad. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, 1977.

LÓPEZ MORALES, Berta. Language of the body in women's texts. In: CUNNINGHAM, Lucía Guerra (org.). *Splintering darkness: latin american women writers in search of themselves*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1990, p. 123-130.

MEYER, Doris. *Lives on the line: the testimony of latin american authors*. Berkeley: U. of California P., 1988.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Amanhecer*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

MOLLOY, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

MUÑOZ, Elías Miguel. La mujer y la historia en *Más allá de las máscaras de Lucía Guerra*. *Continental, latin american and francophone women writers. Selected papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1984-1985*. Org. Eunice Myers e Ginette Adamson. Lanham: UP of America, 1987, p. 139-147.

SMITH, Sidonie. *A poetics of women's autobiography: marginality and the fictions of self-representation*. Bloomington: Indiana UP, 1987.

VALDIVIESO, M. *La brecha* (1961). Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1986.