



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Maria Alessandra Galbiati

Reverendo o gênero: a representação da mulher no *Bildungsroman* feminino
contemporâneo

São José do Rio Preto
2013

Maria Alessandra Galbiati

Revedo o gênero: a representação da mulher no *Bildungsroman* feminino
contemporâneo

Tese apresentada para obtenção do título de Doutor em Letras, área de Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Peter James Harris

São José do Rio Preto
2013

Galbiati, Maria Alessandra

Revedo o gênero: a representação da mulher no *Bildungsroman* feminino contemporâneo/ Maria Alessandra Galbiati. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2013.

120 f.; 30 cm.

Orientador: Peter James Harris

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. *Bildungsroman*. 2. Autoria feminina. 3. Representação da mulher. 4. Relações de gênero. 5. Feminismo. 6. Mulheres na literatura. I. Harris, Peter James. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8-055.2

Maria Alessandra Galbiati

Revedo o gênero: a representação da mulher no *Bildungsroman* feminino
contemporâneo

Tese apresentada para obtenção do título de Doutor em Letras, área de Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Peter James Harris
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira
UFSCAR – São Carlos

Profa. Dra. Marisa Correa Silva
UEM – Maringá

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 1 de março de 2013.

AGRADECIMENTOS

A minha família, pela maneira particular que cada um me apoiou. Em especial, a minha mãe, que me incentivou a continuar diariamente, mesmo nos dias mais difíceis.

Aos amigos José Eduardo, Jefferson Felipe, Celso Rocha, Josiane Gonzaga, Karina Vitagliano, Bárbara Moura, Tiago Mendonça, Renan Tófole, Talita Serpa, Ana Lúcia, Gileusa Carpanezi, Lucilene Machado, Maria de Lourdes, Márcia Oliveira, Vitor Moura, Luciene Cavalcanti, Juliane Chatagnier, Rachel Hoffmann e família da Escola União Brasil, pelo apoio constante, participando (discussões teóricas, impressões sobre os romances, pesquisa bibliográfica, entre outros) de todos os momentos alegres, desafiadores e angustiantes.

A todos os professores, que contribuíram para o meu processo de autoformação acadêmica, científica e cultural durante o período do doutorado. Em particular,

Ao Prof. Peter James Harris, por me acompanhar desde a Iniciação Científica e acreditar sempre no meu potencial de pesquisadora.

À Profa. Carla Alexandra Ferreira, pela percepção sensível do meu interesse pela literatura de autoria feminina e pelos conselhos, desde a elaboração do projeto de Mestrado em 2006 até a defesa desta tese de doutorado.

Aos Profs. Orlando Amorim e Arnaldo Franco Jr., pelas orientações precisas e pelo profissionalismo indiscutível desde a minha aprovação no processo seletivo em 2006.

À Profa. Marisa Correa, pela brilhante capacidade de interpretação literária, pela paixão ao magistério e pela dedicação exclusiva aos alunos e amigos.

À Profa. Cláudia Nigro, por ter sido a primeira docente a me oferecer um estágio na graduação, me incentivando sempre a ampliar meu horizonte de expectativas e propondo novos desafios teóricos.

A todos aqueles – dentre eles, colegas que compartilham da pesquisa acadêmica, familiares, servidores, funcionários, Coordenação e Conselho do Programa de Pós-Graduação em Letras – que, direta ou indiretamente, acompanharam estes quatro anos de minha vida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da bolsa de doutorado.

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a analisar a forma pela qual a representatividade da mulher está construída nos romances *Rubyfruit Jungle* (1973), da norte-americana Rita Mae Brown, e *Hotel du Lac* (1984), da inglesa Anita Brookner, abordados como *Bildungsromane* femininos contemporâneos. Ao se considerar o contexto sócio-histórico no qual as obras foram produzidas, observa-se que o novo papel da mulher neste cenário aponta uma mudança na sua representação cultural, fortalecendo a crítica social quanto ao *status* tradicional feminino. Na busca pela afirmação da individualidade e pela realização dos anseios pessoais, as trajetórias das heroínas Molly Bolt e Edith Hope são marcadas por uma situação ainda desfavorável às mulheres, uma vez que a construção do feminino acontece em ambientes desarmoniosos ou traumáticos, apresentando uma contradição entre o espaço conquistado na sociedade contemporânea e sua respectiva representação literária. Assim, as autoras, ao estabelecerem uma espécie de tradição consciente com o paradigma do *Bildungsroman*, retomam de maneira crítica os valores humanistas da *Bildung* germânica e problematizam a influência explícita/implícita do pensamento patriarcal na construção do feminino, oferecendo novas perspectivas. A capacidade de autoanálise das duas heroínas sobre sua posição como sujeito no mundo e conscientização de sua diferença sobressai-se. Por isso, seja na fase de despertar na adolescência, seja num momento de renascimento pessoal na meia-idade, Molly e Edith escolhem os próprios valores do aprimoramento estético-espiritual e da liberdade-responsabilidade no processo formativo. Entende-se que estas decisões revelam-se formas de rejeição das normas culturais pré-estabelecidas às mulheres, promovendo a escrita como caminho para a afirmação de identidades femininas antipatriarcais. Portanto, o *Bildungsroman* feminino deveria ser abordado pela permanente problematização crítica da narrativização do desenvolvimento pessoal e social da heroína no confronto com a sua realidade cultural, independentemente do fato de haver sucesso ou fracasso no final da busca, pois, a heroína figurada, em moldes renovados, é um ser em contínuo processo de autoformação.

Palavras-chave: *Bildungsroman* feminino contemporâneo. Autoria feminina. Representação da mulher. Relações de gênero. Feminismo.

ABSTRACT

This thesis is an examination of the representation of women in the contemporary female *Bildungsromane*, *Rubyfruit Jungle* (1973), by Rita Mae Brown, and *Hotel du Lac* (1984), by Anita Brookner. Considering the socio-historical context in which the works were produced, it is observed that the new role of women in this scenario indicates a change in its cultural representation, strengthening social criticism about the traditional female status. In the quest for affirmation of individuality and fulfillment of personal desires, the trajectories of the heroines Molly Bolt and Edith Hope are still marked by an unfavorable situation for women, since the construction of the feminine character occurs in traumatic or disharmonious environments, and presents a contradiction between the position attained by the character in contemporary society and its respective literary representation. Thus, by creating a sort of conscious tradition with the *Bildungsroman* paradigm, the female authors critically revisit the humanist values of the Germanic *Bildung* and question the explicit or implicit influence of patriarchal thought on female representation, offering new perspectives. The ability of the heroines to evaluate their own position as subject in the world and their awareness of their difference stands out. Thus, whether in an awakening in adolescence or a personal rebirth in midlife, Molly and Edith choose their own values for their aesthetic-spiritual improvement and freedom-responsibility in the *Bildung* process. It is understood that these decisions reveal themselves as forms of rejection of pre-established cultural norms for women, promoting writing as a way of asserting non-patriarchal female identities. It is argued that female *Bildungsroman* should be addressed by a constant critical interrogation of the form of narrating the personal and social development of the heroine in her confrontation with her cultural reality, regardless of whether there is success or failure at the end of her quest, since the heroine represented in renovated patterns is a person in a continuous process of self-education.

Keywords: Contemporary female *Bildungsroman*. Female authorship. Representation of women. Gender. Feminism.

SUMÁRIO

Introdução	7
1 Revendo o gênero	27
1.1 A tradição do <i>Bildungsroman</i>	27
1.2 A criação do termo e a difusão do conceito	29
1.3 Dados temáticos e formais que fundamentam o gênero <i>Bildungsroman</i>	33
1.4 O <i>Bildungsroman</i> feminino	38
2 <i>Rubyfruit Jungle</i> : a escrita reivindicante	45
3 <i>Hotel du Lac</i> : a escrita da maturidade	74
Considerações finais	105
Referências	109

Introdução

Na história literária ocidental, sabe-se que a produção de textos revela-se predominantemente masculina. Os discursos dominantes – pensando no conceito foucaultiano de discurso¹ – circunscrevem espaços privilegiados de expressão e, por consequência, silenciam as produções das minorias e dos marginalizados (incluindo a mulher). Para que o direito de falar seja garantido, o sujeito que fala se investe de um poder advindo do lugar que ocupa na sociedade, delimitado em função de sua classe, raça, seu gênero, etc., os quais o definem como o paradigma do discurso proferido. Historicamente, esse sujeito imbuído do direito de falar é de classe média-alta, branco e do sexo masculino.

Seguindo este raciocínio, a marginalidade do *status* da mulher escritora pode ser explicada pelo fato de que ela sempre esteve inserida numa cultura literária organizada por normas, leis, valores e julgamentos patriarcais. Por isso, não só a escrita lhe era uma ideia impossível ou inconcebível, como também fazer parte de comissões editoriais, científicas e postos de liderança nas universidades. Por patriarcalismo, entende-se:

uma autoridade imposta institucionalmente, do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar, permeando toda organização da sociedade, da produção e do consumo, da política, à legislação e à cultura. Nesse sentido, o patriarcado funda a estrutura da sociedade e recebe reforço institucional, nesse contexto, relacionamentos interpessoais e personalidade, são marcados pela dominação e violência (BARRETO, 2004).

Em particular, a forma histórica do patriarcado, que “se viabiliza ao associar ideológica, arbitrariamente, a secundariedade ao feminino em vista de seu papel na reprodução [sócio-biológica da espécie]” (CAMPOS, 1992, p. 115), implica o modelo tradicional de família, cuja origem pode remontar aos valores da vida social da civilização romana: instituições centrais (casamento e família), obediência à autoridade masculina (pai, marido) e valorização da mulher como alicerce fundamental (mãe, esposa, dona de casa).

Por muito tempo, a ideia de conciliar criatividade, independência e vida doméstica das mulheres era incompatível, devido aos conceitos hegemônicos predominantes em vários campos socioculturais, como, por exemplo, se observa no pensamento de Rousseau de que a

¹ Para Michel Foucault (2010), as práticas discursivas e os poderes que as permeiam estão associados a uma ordem dominante, cuja prolixidade de conteúdos reproduz o sistema de valores tradicionais de uma sociedade em uma determinada época. Para entendê-los, deve-se promover a explicitação das condições de funcionamento do jogo discursivo e de seus efeitos.

mulher deveria ser educada desde a infância para encontrar sua realização “natural”, colocando-se a serviço do homem, segundo Alves & Pitanguy (2007).

Na década de 1920, Virginia Woolf já escrevera ensaios sobre a escrita de mulheres, perguntando-se quais eram as barreiras que as mulheres enfrentam na tentativa de produzirem literatura; por que não havia uma escrita feminina contínua antes do século XVIII; quais são as consequências, para a mulher autora, das mudanças históricas da posição das mulheres na sociedade. Em *Um teto todo seu*, na sua fábula sobre Judite, a fictícia irmã de Shakespeare, radicalizou sua posição: “qualquer mulher nascida com grande talento no século 16 teria certamente enlouquecido, ter-se-ia matado com um tiro, ou terminaria seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada” (WOOLF, 1985, p. 65).

Em *The Madwoman in the Attic* (1984), Sandra Gilbert e Susan Gubar desenvolveram a tese da “angústia da autoria”: sentimento experimentado por gerações de escritoras, anteriores ao século XX, porque as definições básicas sobre autoria são fundamentalmente patriarcais. Segundo Duarte (1997), no século XIX, nem mesmo às (poucas) mulheres instruídas e pertencentes a uma classe social cheia de recursos era concebível a ideia de se tornar escritora, mesmo que tivesse vocação.

A dificuldade de uma mulher tornar-se escritora acompanhou o século XIX e entrou no século XX, por conta da associação à imagem da mulher ideal. O discurso sobre o papel feminino impõe-se na sociedade burguesa em ascensão, definindo a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem; quando sai da esfera doméstica ou rejeita atividades que lhe são culturalmente atribuídas, torna-se potência do mal, um monstro.

As tarefas desempenhadas pela mulher no âmbito do lar deixaram de ser consideradas trabalho, solapadas pelas ideias do amor, da felicidade familiar e doméstica. A divisão entre a esfera “pública” – presidida pelo homem – e a esfera “privada” – protagonizada pela mulher –, que tanto havia engrandecido o puritanismo inglês do século XVII, fez-se uma inquebrantável realidade entre as famílias burguesas do século XVIII (BAUER, 2001, p. 60-61). Tal discurso trouxe profundas repercussões na vida e na condição da mulher contemporânea. Ao longo do século XX, viu-se o fortalecimento de um grupo contrário à imagem estereotipada da mulher, a sua área de atuação restrita e a suas atividades delimitadas, reivindicando respeito, liberdade e direitos sociais.

Na ficção, “o anjo e o monstro são aspectos da imagem da autora e suas estratégias antipatriarcais”. As autoras dos séculos XIX e XX criaram suas personagens sob o constructo anjo-monstro, “independentemente de seu estado de humor [...], desenvolvendo ações

simbólicas que subvertem a opressão patriarcal e denunciam a exclusão feminina enraizada na cultura e, conseqüentemente, na literatura” (BONNICI, 2007, p. 22-23).

O temor de uma escritora consistia de que, por não poder criar e por não poder se tornar ela própria uma precursora, “o ato de escrever a isolasse ou mesmo a destruísse, uma vez que ela não poderia lutar com um escritor como seu predecessor em termos masculinos e vencê-lo” (CAMPOS, 1992, p. 120). A luta feminina deveria, então, acontecer sob a forma de revisão da leitura de mundo dos escritores e de sua própria relação com esta leitura. Portanto, para uma mulher se definir como “autora”, teria que redefinir os próprios termos de sua socialização, ou seja, a busca por um modelo feminino, de precursoras, ligada ao desejo de legitimação.

O problema é que o patriarcalismo enxergou o gênero como um obstáculo ou uma inadequação, vitimando a mulher-escritora no processo de internalização de sua inferioridade. Assim, a literatura produzida por mulheres, antes do século XX, denuncia uma visão androcêntrica (paradigmas, estratégias de leitura, cânone, etc.), universalizando as experiências masculinas para todos os seres humanos, sem reconhecer a singularidade da experiência feminina.

Nascida nos anos 70-80, no campo da Teoria Feminista, entende-se a noção de gênero como “uma categoria relacional de análise das construções culturais que estabelecem relações sociais de dominação de um sexo sobre o outro” (SCOTT, 1990, p. 5). Uma maneira de distinguir os sexos e de caracterizar “masculino e feminino que acompanham nas culturas a presença de dois sexos na natureza” (HEILBORN, 1994).

A distinção conceitual sexo/gênero ofereceu condições para que se compreendessem, por um novo ângulo, as desigualdades sociais, políticas e culturais entre os sexos. Os estudos de gênero, dentro da Crítica Feminista, analisam a conexão entre a inferiorização social e a exclusão literária a que a mulher esteve sujeita, por meio das relações sociais de gênero.

Os papéis sociais dos sexos são construídos dentro de um determinado recorte cultural, através do qual uma realidade social organiza-se, divide-se e é vivenciada simbolicamente, a partir da interpretação das diferenças entre os sexos, ou seja, os comportamentos associados com masculinidades e feminilidades em um grupo ou sistema social. Por isso, na constituição do sistema gênero-sexo,

[...] a diferença biológica dos sexos é marca elementar e universal da alteridade, o conteúdo de tal diferença já transcende o biológico e, inscrevendo-se no cultural, mergulha no variável e no relativo histórico. [...] a reflexão contemporânea sobre a condição feminina a que o tipo de organização social hegemônico no Ocidente vem

assistindo [...] abrigou em si questionamento de igual ordem acerca dos papéis atribuídos aos sexos (CAMPOS, 1992, p. 112-113).

Elaine Showalter, em *A Literature of Their Own* (1999), faz um estudo sobre romancistas inglesas do século XIX e XX e, nele, definiu três períodos na história de desenvolvimento da escrita literária das mulheres:

1. 1840-1880 – *Feminine Phase* (fase feminina): uma fase prolongada de imitação dos modos/modelos prevaletentes da tradição dominante e a internalização de seus padrões artísticos e sua visão dos papéis sociais; na “escrita feminina”, a mulher adota pseudônimos (Charlotte Brontë assina *Jane Eyre* como Currer Bell; Mary Ann Evans assina *Middlemarch* como George Eliot), vestuário e padrões de conduta masculinos.
2. 1880-1920 – *Feminist Phase* (fase feminista): uma fase de protesto contra estes padrões e valores e de reivindicação pelos direitos e valores das minorias, incluindo, autonomia; a “escrita feminista” marca a luta contra o rebaixamento e a exclusão.
3. 1920 até hoje (com um estágio novo de autoconscientização nos anos 60) – *Female Phase* (fase fêmea): uma fase de autodescoberta, uma busca por identidade e por uma estética específica; a “escrita fêmea” casa-se com a segunda onda do Feminismo, iniciada na década de 1960. Enquanto as ativistas preocupavam-se com igualdade, fim da discriminação, autonomia e integridade do corpo feminino (aborto, contracepção e pré-natal de qualidade), as escritoras mostravam esta recente conscientização, maturação e autorrealização ao estabelecer um discurso próprio.

Estas fases foram revisadas no livro *A Jury of her Peers* (2009), a primeira tentativa de se escrever uma história literária de autoras norte-americanas. Showalter afirma que, no final do século XX, a literatura feminina atingiu o quarto e último estágio o qual ela chama de “*free*”: em pleno século XXI, as autoras podem escolher os assuntos e a forma como serão desenvolvidos.

Observando antologias enciclopédicas da escrita de mulheres, é possível falar na existência de uma tradição literária feminina. É só analisar os mais de 350 anos de história das autoras, amadoras ou profissionais, dentro ou fora do cânone, de gêneros literários tradicionais ou populares, voltadas ou não para o mercado editorial. Com base em ambos os livros de Showalter, as escritoras de ficção em língua inglesa, desde o século XVII até a contemporaneidade (principalmente, as dos EUA e do Reino Unido), têm seu lugar

assegurado no legado literário ocidental. Por isso, embora se saiba que a produção literária feminina fora discreta (ofuscada, escondida, marginalizada) – quando comparada à masculina –, não há como negar que ela exista. Seja poesia, drama ou prosa, a mulher esteve e está presente. A pergunta que se faz é: por que a voz da mulher foi silenciada na história literária ocidental? Showalter (2009) sugere algumas hipóteses:

Talvez essas mulheres, e outras como elas, chegaram à maturidade no momento errado, entre dois movimentos. Quiçá, eram muito contaminadas pelo sentimentalismo ou eram muito radicais. Possivelmente, eram muito limitadas e intensas. Talvez elas não tenham explorado suas vidas interiores; talvez as explorassem muito insistentemente. Ou, por ventura, essas escritoras, no meio de tantas outras, precisassem de uma crítica que julgasse sua igualdade, a fim de se analisar seus trabalhos, para explicar os seus símbolos e significados e demonstrar a sua contínua relevância para todos os leitores (SHOWALTER, 2009, p. xi, tradução nossa).

A herança do silêncio foi questionada com o surgimento do Feminismo. Caracterizando-se como um movimento de libertação e reivindicação, em suas múltiplas manifestações, na Europa e nas Américas, denunciou a existência de formas de opressão que não se limitavam ao econômico: os feminismos romperam com os modelos políticos tradicionais, despertando a conscientização de que as relações interpessoais contêm um componente de poder e de hierarquia. Assim, o discurso feminista “busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades “femininas” ou “masculinas” sejam atributos do ser humano em sua globalidade” (ALVES & PITANGUY, 2007, p. 9).

Segundo Maggie Humm (1990) e Rebecca Walker (1992), o Movimento Internacional de Mulheres costuma ser dividido em três ondas: a primeira (séc. XIX e início do séc. XX) volta-se às questões das mulheres da classe média ou classe alta, que envolvia o direito à propriedade, ao voto e à igualdade de participação na política; a segunda (nas décadas de 1960-70) fortaleceu-se como uma tentativa de combate à injustiça social e às diferenças culturais. Esta fase marca um período histórico cujos discursos são sempre a favor de reformas e mudanças nos direitos das mulheres, estendendo-se para outros grupos minoritários (por exemplo, negros e homossexuais). A terceira (de 1990 até a atualidade) inclui uma campanha renovada por mais reconhecimento e respeito às mulheres, incluindo, uma maior influência na política e na economia.

Mudança significativa aconteceu quando as mulheres conquistaram politicamente poderes diversos na cultura em geral e nas humanidades em particular. Essa transformação deve-se em parte à luta das várias frentes feministas, e, de modo especial, aos Estudos

Feministas e de Gênero. Tais estudos oferecem uma postura ética para uma comunidade justa, livre de preconceitos classistas, raciais e sexuais.

A década de 1970 foi importante nesse processo de transformação: a sexualidade e a mentalidade femininas começaram a sofrer uma redefinição. Havia uma vontade de mudar “de protestos contra a vitimização para a asserção da determinação feminista na transformação política, espiritual, estética e sexual” (SHOWALTER, 2009, p. 441, tradução nossa). Sendo a década do despertar, as ativistas demonstraram otimismo e determinação sobre as possibilidades de mudança nas relações entre mulheres e homens, e mulheres e sociedade. Refutando os estereótipos historicamente construídos, as escritoras tinham um novo mundo para criar e, assim, a ficção de autoria feminina começava a trilhar novos caminhos. Para elas,

o feminismo prometeu o fim do *status* de segunda classe, difamação e autocensura. Isso significou a legitimação de sua criatividade; não faz muito tempo, as mulheres deviam pedir a permissão de seus pais, professores ou maridos para escrever [...]. Em um tempo não tão longínquo, as escritoras deviam se censurar com o intuito de não ofender as convenções tradicionais de feminilidade (SHOWALTER, 2009, p. 442-443, tradução nossa).

Estudos críticos e literários sobre o feminismo estavam surgindo, uma vez que havia um novo território – o da escrita da mulher – a ser mapeado e explorado. O direito da mulher em expressar sua singularidade exigiu atenção imediata de filósofos, historiadores, acadêmicos, críticos literários, escritores, etc.

A crítica literária feminista tem como marco a publicação de *Sexual politics* (1970), de Kate Millett. Essa corrente crítica participa tanto da redescoberta e reavaliação da escrita de autoria feminina, como também envolve a releitura da literatura do ponto de vista da mulher. Vários textos suprimidos ou perdidos de autoria feminina foram recentemente (re)descobertos e recuperados, promovendo um reexame no conceito de cânone literário:

Desde a década de 1970, estudiosos da literatura norte-americana propuseram-se a mudar o cânone literário, por meio do redescobrimento e da reimpressão de centenas de trabalhos perdidos, esquecidos ou negligenciados de escritoras. Agora, se tem os principais textos, às dezenas, de autoras do século XVII ao XX, tais como biografias, edições de cartas, antologias e coleções pioneiras de ensaios críticos (SHOWALTER, 2009, p. xiii, tradução nossa).

A redescoberta de textos perdidos, esquecidos ou negligenciados de autoria feminina; a revisão de livros de escritores, sob um ponto de vista feminino, e o destaque de aspectos culturais, psicológicos e linguísticos da escrita feminina provocaram uma discussão acerca

dos critérios de constituição do cânone literário ocidental, além da percepção de que a mulher enquanto leitora e escritora possuía uma experiência distinta da do homem, trazendo consigo “significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas” (ZOLIN, 2009, p. 217). Sabe-se que esses textos não estavam perdidos, mas simplesmente suprimidos porque, no contexto das normas sexuais contemporâneas, eram altamente críticos para sobreviver à crítica masculina.

As mulheres no geral propiciaram transformações na produção, recepção e publicação de obras, na construção de metáforas e no tratamento de temas da literatura. Segundo Bonnici (2007), a literatura de autoria feminina contemporânea adotou várias alternativas: a representação positiva através de personagens femininas fortes, independentes dos protagonistas masculinos; a introdução de uma literatura que focaliza áreas específicas ou unicamente femininas (experiências de nascimento ou estupro ou de ser ignorado pelos homens); a mera focalização da consciência da personagem feminina sem atitudes conscientemente políticas ou de confronto.

Considerando que “a finalidade da crítica literária e da leitura feministas é focalizar a constituição do estilo, da imagística e das características do patriarcalismo numa determinada obra” (BONNICI, 2007, p. 49), a crítica feminista instrumentaliza uma leitura que desarranja as relações historicamente patriarcais, responsáveis por colocar a mulher à margem da história (literária), caracterizada como um ser submisso, sem direito à voz, educada para o casamento e para a maternidade. Na efervescência do pensamento feminista, pesquisadores trabalharam no sentido de fazer emergir a consciência histórica da mulher como ser marginalizado pelas práticas sociais hegemônicas. Os estudos tratam do desejo de redefinição da identidade feminina, enfatizando o debate sobre a diferença e sobre os sentidos de valores como liberdade, cidadania e ética.

Tais estudos identificaram um número de gêneros literários sobrepostos, associados, direta ou indiretamente, com as aspirações da do movimento feminista contemporâneo nos anos 70. Dentre eles, o *Bildungsroman* (romance de autoformação) e o *consciousness-raising novel* (romance de autoconscientização) revelaram-se importantes para a literatura de autoria feminina, não apenas por estimular a revisão da tradição desses romances, como também por evidenciar o autodespertar (autoconscientizar-se, autoconhecer-se) de uma jovem personagem central feminina no seu processo de desenvolvimento físico, social e espiritual.

Esta tese aborda a representatividade da mulher no processo de autoformação das personagens centrais femininas nos romances *Rubyfruit Jungle*, da norte-americana Rita Mae Brown, publicado em 1973, e *Hotel du Lac*, da inglesa Anita Brookner, publicado e premiado

em 1984. Esta proposta de leitura justifica-se pelo número pequeno e recente de estudos sobre o *Bildungsroman* escrito e protagonizado por mulheres no século XX. As “discussões sobre *Bildungsroman* feminino começaram a aparecer na literatura crítica no início dos anos 70, quando os críticos reconheceram seu nascimento como um reflexo do movimento feminista contemporâneo” (FUDERER, 1990, p. 2). Para tanto, propõe-se analisar a maneira pela qual o contexto sócio-histórico influenciou a composição de ambas as obras, principalmente, a construção das heroínas e a caracterização de suas trajetórias quanto à liberdade de autoexpressão, ao poder de escolha e à tomada de decisão.

Sabe-se que cada postura teórica associa-se às crenças políticas e valores ideológicos de um determinado período histórico-cultural. As teorias podem ser compreendidas como “uma perspectiva na qual vemos a história de nossa época” (EAGLETON, 1983, p. 210), que acabam reforçando os interesses específicos. Assim, os críticos deveriam assumir uma postura maleável, almejando, na medida do possível, a abrangência do social e a especificidade das opções formais. Segundo Hattner (1998),

Essa crítica deve também levar em consideração que aquilo que se diz puramente formal é também elemento componente do plurivalente adjetivo “social”. O social, por sua vez, filtra-se através do estético, do formal, brotando na obra literária. Assim, externo e interno, social e formal representam a dualidade dialética cuja resultante final é a literariedade. (HATTNER, 1998, p. 14)

Se os romances forem retirados da conjuntura histórica, perde-se a articulação concreta, ela que carrega mais do que qualquer outra os estigmas da época. Ainda mais, no caso da ficção feminina, que, em geral, traz uma dupla posição perante às normas de conduta e ao imaginário feminino ditados pela sociedade, o que oferece a possibilidade de se identificar um conteúdo manifesto e um conteúdo latente. Abel, Hirsch & Langland (1983) comentam que as tensões que moldam o desenvolvimento feminino podem levar a uma disjunção entre um enredo que afirma as convenções sociais (superficial) e um enredo que codifica rebelião (submerso), ou seja, um enredo regido por antigos padrões de histórias femininas e outro que revê estas possibilidades restritivas.

Na mesma corrente de pensamento, Antonio Candido (1980) explica-nos que, numa posição dialética entre texto e contexto, devemos entender que o social importa não como causa, nem como significado, mas sim, como um elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura do texto literário, tornando-se, portanto, parte integrante. Sendo assim, para se chegar à inteligibilidade do texto literário, deve-se inseri-lo no contexto de

produção e recepção e, ao localizá-lo dentro de seu período sócio-histórico, deve-se dar ênfase ao estudo da narrativa como forma de mediação da História e de acesso a ela.

Roberto Schwarz (1999) é outro crítico que também compartilha da posição da ideia social de forma, conforme mostra o trecho abaixo:

Do ângulo dos estudos literários, o forte dessa noção [a ideia social de forma] está no compacto heterogêneo de relações histórico-sociais que a forma sempre articula, e que faz da historicidade, a ser decifrada pela crítica, a substância mesma das obras [...] Assim, sumariamente digamos que a forma travejada pela relação histórica e pelos seus dinamismos, intra e extraliteratura, parece bem mais próxima daquilo que os artistas de fato fazem e que vale a pena buscar em seus trabalhos. (SCHWARZ, 1999, p. 31)

Visão semelhante possui o crítico Fredric Jameson, ao enfatizar que a forma do texto literário comunica-se sempre com o seu contexto sociocultural, pois a forma é um fenômeno histórico, principalmente, por se levar em consideração que seu conteúdo é social e histórico em si mesmo. Para Jameson,

o que é relativamente transparente e demonstrável no domínio cultural, a saber, que a mudança [literária] é essencialmente uma função do conteúdo procurando sua expressão adequada na forma [‘a lógica do conteúdo’], é precisamente o que não é claro no mundo reificado das realidades políticas, sociais e econômicas, no qual a noção de que a “matéria-prima” social ou econômica subjacente se desenvolve de acordo com uma lógica própria surge com um efeito explosivo e liberador (JAMESON, 1985, p. 251).

Sob tal perspectiva, ao se estudar as trajetórias de Molly Bolt e Edith Hope, protagonistas de *Rubyfruit Jungle* (1973) e *Hotel du Lac* (1984), respectivamente, pretende-se verificar como a caracterização das heroínas questiona as relações de gênero e reavalia as experiências da mulher contemporânea nos seus respectivos processos de autoformação, já que “a narrativa é o lugar na ficção que mais diretamente expressa a totalidade ‘inconsciente’ da vida real [isto é, as narrativas, independentemente de sua origem ou tipo], incorporam simbolicamente nossa realidade social” (ROBERTS, 2000, p. 81-82).

Apresentação do *corpus*: critérios de escolha, autoras e fortuna crítica

A escolha de *Rubyfruit Jungle* e de *Hotel du Lac* como *corpus* de análise dessa tese orientou-se pela possibilidade de analisá-los como *Bildungsromane*, sendo escritos por mulheres, com personagens principais femininas, publicados a partir de 1970, mostrando diferentes estágios de autoconhecimento.

Outro critério decisivo pauta-se na conscientização política das autoras que, por meio da representação literária do processo de aprendizagem e de transformação em confronto com a realidade social, apresentam contradições entre a posição conquistada pelas mulheres na sociedade ocidental contemporânea e a sua respectiva participação. Nestas narrativas de formação feminina contemporâneas, a imagem da mulher, sua sexualidade e seu papel social estão em constante questionamento. Ainda mais, por se saber que, embora as reivindicações políticas e sociais do movimento internacional de mulheres terem gerado uma grande revolução no século XX, inclusive, nas artes e na literatura,

a contradição existente entre a posição alcançada por elas na sociedade contemporânea e sua respectiva representação faz-se presente em quase todas as áreas sociais como um reflexo das relações de gênero, relações de desigualdade entre os seres humanos, construídas socialmente e determinadas histórica e culturalmente (PIRES, 2003, p. 202).

Um terceiro aspecto fundamental é a proposta de reavaliação das experiências femininas (maternidade, casamento, carreira profissional, relações familiares, etc.) na contemporaneidade, constantemente problematizadas nas trajetórias das heroínas dentro do universo no qual estão circunscritas Molly Bolt e Edith Hope.

Rubyfruit Jungle e Hotel du Lac são dois romances de grande representatividade na literatura de autoria feminina contemporânea. O livro de Rita Mae por ser representativo de um grupo ou uma voz de mulheres lésbicas, que querem sair da marginalidade social (ter os mesmos direitos civis de mulheres heterossexuais: casa própria, casamento, filhos, profissão, respeitando sua sexualidade) e o romance de Brookner, sua personagem emblemática dá voz à mulher emancipada solitária, que tem liberdade para fazer suas escolhas e direcionar o rumo de sua vida pessoal e profissional.

Sobre as autoras e suas obras

Rita Mae Brown (1944-) foi abandonada, na sua infância, na cidade de Hanover, no estado da Pensilvânia. Desde cedo, Rita cresceu em um lar repleto de mulheres de personalidade forte, sendo sua genialidade logo descoberta por seus pais adotivos, Julia Ellen e Ralph Brown, que lhe incentivaram o gosto pela leitura e pela escrita quando Rita tinha apenas três anos de idade, ensinando-lhe latim para traduzir as odes sofisticadas de Horácio. Aos oito, Ralph comprou-lhe uma máquina de escrever.

Ao descobrir seu desejo por mulheres aos 15 anos, Brown “recusou a ver-se como uma pessoa estranha ou perturbada mentalmente” (SNODGRASS, 2006, p. 89). Esta visão de não conformidade com as regras de uma sociedade avessa às questões da homossexualidade pode ser encontrada em seu pai, que lhe ofereceu uma visão realista da vida: “não exija muito das pessoas, mas de si mesma” (*Don't ask too much of people but ask a lot of yourself*). Rita teve um breve envolvimento com uma colega de faculdade na Universidade da Flórida, que, segundo Carolina Barragán (2012), culminou na sua expulsão da instituição, sendo a justificativa para tal fato construída em torno de sua participação no movimento de direitos civis. Estas são as palavras de Rita, citadas do seu site, para o fato:

Vocês podem me machucar. Vocês podem me odiar, mas fazem isso porque vocês me conhecem, e não porque sou membro de um grupo. De qualquer forma, pessoas não são uvas – você não pode pesá-las em cachos, mas acho que é mais fácil do que lidar com pessoas como indivíduos únicos. Lá, eu resolvi o enigma do preconceito: isso economiza tempo.

You can hurt me. You can hate me, but do it because you know me, not because I'm a member of a group. Anyway, people aren't grapes --- you can't weigh them in a bunch, but I guess it's easier than dealing with people as individuals. There, I've solved the riddle of prejudice: it saves time.

Defensora assídua da igualdade entre os sexos, atuou ativamente na *Student Homophile League*, um dos primeiros grupos homossexuais nos *campi* dos Estados Unidos. Brown liderou o movimento pelos direitos gays para mulheres da *National Organization for Women* (NOW), da qual foi expulsa por defender em demasia o direito de mulheres lésbicas. Completou seus estudos na Universidade de Nova York, onde se graduou em inglês e literatura clássica, por saber e ter afinidades com o latim.

Sua carreira de escritora moveu-se rapidamente do tom pândego de *The Hand That Cradles The Rock* (1971) e *Songs to a Handsome Women* (1973) para a seriedade dos ensaios em *A Plain Brown Rapper* (1973), para roteiros de filmes e para o canal ABC, e traduções de novelas e peças do latim medieval. Aos 29 anos, escreveu *Rubyfruit Jungle* (1973), que descreve, em tons autobiográficos, os obstáculos vividos por uma lésbica, face às normas e condutas impostas pela sociedade. No entanto, posiciona-se contra esta concepção de que todos os seus livros estejam relacionados à sua biografia, como afirma a autora:

Fui acusada de ter vários casos, uma variedade de delitos. Somente posso dizer que gostaria de ter dormido com todas as pessoas que fui acusada de ter me relacionado. Para se fazer um ser excitante, por que negar tudo isso? Todas essas questões me fazem parecer muito mais interessante do que realmente sou.

I was accused of affairs, of a variety of misdeeds. I can only say I wish I had slept with everyone I am accused of. And as for other exciting to-do's, why deny them? All that stuff makes me seem so much more exciting than I really am.

Suas colocações, porém, não conseguem disfarçar no referido livro. Ao analisarmos o percurso da heroína do romance, notamos semelhanças admiráveis entre a autora e sua obra. De acordo com Barragán (2012), o livro oferece-nos a história de uma mulher chamada Molly Bolt, que fora abandonada e adotada por um casal sulista norte-americano de poucos recursos econômicos. Nesta primeira caracterização de fatos ocorridos com a personagem, já podemos encontrar pontos fortíssimos de intersecção entre a ficção e a biografia da autora.

Para Snodgrass (2006), o livro foi bem aceito pela comunidade lésbica e pelas feministas, que se debruçaram sob outros livros da autora, que focalizam personagens descritas sobre o princípio de que as mulheres não devem se esconder em conchas ou em si mesmas. Com relação a *Rubyfruit Jungle*, Brown afirma:

Rubyfruit Jungle saiu em 1973, publicado pela *Daughters Press*. Sem críticas do livro. Nada a não ser que o livro vendeu como água e sem anúncios. De boca em boca. Em realidade, de boca em boca ainda se vende romances e filmes. Anúncios podem incrementar a noite de lançamento, como de costume, mas após isso, uma pessoa contanto a outra, a pessoa atrás do caixa dizendo: "Eu li esse ótimo livro. Pegue-o!"

Rubyfruit Jungle came out in 1973, published by *Daughters Press*. No book reviews. No anything except it sold like the proverbial hotcakes, and this without ads. Word of mouth. In truth, word of mouth still sells novels and films. Advertising can bump up the opening night, as it were, but after that it's one person telling another, the person behind the counter at the bookstore saying, "I read this great book. Try it."

A falta de investimentos em propaganda para o lançamento do livro deve-se ao fato de muitas editoras terem recusado publicá-lo, graças a seu conteúdo. De acordo com Brown, ela somente recebeu mil dólares pelo livro:

Depois, quando *Daughters* vendeu *Rubyfruit* para a *Bantam Books* (eu ainda estava lá e também com Ballantine, ambos estão sob a proteção da *Random House*), eles me deram metade do dinheiro, e, quando June Arnold morreu, sua companheira de negócios na *Daughters* me deu os direitos do livro que ganhei e sempre até 1999, quando os direitos autorais expiram. Provavelmente expirarei com eles.

Later, when Daughters sold Rubyfruit to Bantam Books (I'm still there and also at Ballantine, both are under the aegis of Random House), they gave me half the money, and when June Arnold died, her business partner at Daughters gave me the rights to the books that I own and ever will until the ninety-nine year copyright expires. I may expire with it.

Embora o livro tenha sido um sucesso, Barragán (2012) afirma ser *Rubyfruit Jungle* o livro mais controverso da produção literária de Rita Mae Brown, uma vez que dissemina concepções preconceituosas da sociedade sobre os comportamentos de uma lésbica daquele tempo.

Roxanne Harde (2002) declara que *Rubyfruit Jungle* tornou-se uma espécie de manifesto para as comunidades lésbica e feminista, uma vez que Brown ofereceu às mulheres caminhos alternativos de ser/estar no mundo e de articular sua visão de mundo. A jovem Molly Bolt reivindica o direito de ser e de falar como mulher e lésbica: preocupada prioritariamente com sua orientação sexual, Bolt acaba sendo marginalizada pela sociedade. De qualquer forma, movendo-se no seu mundo (embora separado dele) e instigando polêmica, as personagens de Brown – como Molly Bolt – têm a função de ensinar outras mulheres a reclamarem o direito a ter voz e vez.

As resenhas mostram que os livros de Rita Mae são populares e continuam sendo bem recebidos pelo público-leitor, mas a recepção crítica é bem diversificada. Apesar de ser visto como uma celebração do feminismo lésbico, marcando uma direção nova e importante na literatura lésbica, há duras críticas que apontam “falhas” significativas que desqualificam *Rubyfruit Jungle* de ser uma “celebração”.

Uma destas críticas severas foi feita nos anos 80. Leslie Fishbein (1984) argumenta que *Rubyfruit Jungle* trabalha contra o feminismo lésbico na medida em que reduz o lesbianismo à pura atividade sexual e tem um feminismo fracassado que mostra não haver afeto verdadeiro pelas mulheres. É uma afirmação contestável, uma vez que o romance é representativo do ponto de vista das mulheres lésbicas, questionando os rótulos sociais/sexuais e chamando a atenção para a igualdade de oportunidades na sociedade.

James Mandrell (1987), enquanto enxerga o romance como um divisor de águas no desenvolvimento da ficção lésbica, afirma que ele consente e confirma a marginalidade experimentada por aqueles que não são heterossexuais, brancos e de classe média. Por sua vez, Jonathan Dollimore (1992) considera *Rubyfruit Jungle* tanto uma medida tanto da consciência feminista lésbica do começo da década de 1970 quanto uma contribuição polêmica.

Por ser um sucesso de público por quase 40 anos, Harris (2004) chama-nos a atenção para pensar sobre a que preço a acessibilidade foi adquirida em *Rubyfruit Jungle*, sobretudo, porque é um preço que a maioria dos leitores não consegue perceber: é visivelmente contra o contexto dos Movimentos Feminista e de Lésbicas e Gays no início da década de 1970. Segundo o autor, infelizmente, o romance carrega o impulso de libertação desses movimentos

(a rejeição dos papéis de gênero socialmente prescritos e sexualidades) e acaba vendendo o que “pode parecer ser” seu público primário, a fim de atrair a atenção de um público mais amplo: adolescentes, homens e mulheres heterossexuais. De qualquer forma, Brown escreve um romance que todos podem ler e cria uma personagem apaixonante que quase todos os leitores podem se identificar.

Barragán (2012) expõe que, durante os anos 70, Brown lutou ativamente pelo direito das mulheres gays nos EUA ao fundar o jornal *The Furies*, em que demonstra a sua ideia de que o preconceito e a opressão contra os(as) gays têm raízes na heterossexualidade compulsória. Justamente nesta época, Rita apaixonou-se pela famosa tenista Martina Navratilova, com quem teve uma relação estável, mas controversa, uma vez que ambas são figuras conhecidas na sociedade. A relação amorosa inspirou Rita a escrever *Sudden Death* (1983), que trata de um romance entre mulheres dentro do circuito de tênis.

Após se separar de Martina em 1981, Rita mudou-se para a Califórnia e começou a escrever roteiros para a televisão. Barragán (2012) explica que o documentário *Before Stonewall* é de grande importância, visto que a série mostra os tumultos que aconteceram em Nova York, em 1969, em decorrência de perseguição policial a gays e travestis, do quais Brown participou. Inclusive, os movimentos de libertação dos gays e lésbicas na Inglaterra e nos EUA foram inspirados pela tentativa sucedida de resistência à ação policial no bar *Stonewall*. Novamente, vida e obra confundem-se dentro da produção literária e artística de Rita Mae Brown.

Durante a década de 1990, Rita desenvolve uma nova maneira de escrever, fazendo coautoria com seu gato Sneaky Pie Brown. Os livros apresentam histórias de mistério, assassinatos e sabotagens, tais como *Mrs. Murphy Mystery Series*, composta por *Wish You Were Here* (1990), *Rest in Pieces* (1992), *Murder at Monticello* (1994), e *Pay Dirt* (1995).

Sua paixão por cavalos, pela caça de raposas e pelo jogo de pólo fazem-na escrever *Out Foxed* (2002), *Hotspur* (2002), *Full Cry* (2003), *The Hunt Ball* (2005), *The Hounds and the Fury* (2007), *The Tell-Tale Horse* (2008), e *Hounded to Death* (2009). Nos últimos 20 anos, Rita vive em sua fazenda em Charlottesville, no estado da Virgínia. Nela, prossegue com a sua carreira literária e cultiva sua paixão pelos animais, tal como se verifica em entrevista concedida à revista *Time*, no ano de 2008: a entrevistadora Andrea Sachs dirige-lhe a pergunta “Você realmente gosta de animais, não é?” (*You really love animals, don't you?*), e Brown responde “Mais do que de pessoas” (*More than people*).

Anita Brookner nasceu em 1928 na Inglaterra, no subúrbio de Herne Hill, sendo filha de imigrantes judeus oriundos da Polónia. De acordo com Janik (2002), a mãe da autora,

Maude Schiska, havia se estabilizado na Inglaterra anos antes com sua família, ao passo que seu pai, Newson Brookner, vinha de imigração recente, tendo ele se voluntariado para lutar no exército inglês durante a Primeira Guerra Mundial. O deslocamento vivenciado por Anita, que repercute em suas personagens, tem causas em sua infância: única criança judia do bairro, Anita mudou seu nome de Bruckner para Brookner, tornando-o mais parecido com a língua inglesa, a fim de evitar piadas de cunho xenofóbico contra os alemães naquele contexto pós-Segunda Guerra Mundial.

Brookner, de acordo com Kerbel (2012), em entrevista dada a John Haffeden (*Literary Review*, setembro 1984), afirma que seus pais foram indivíduos frustrados tanto quanto ela pelo fato de ser uma estranha dentro da Inglaterra, não deixando de ter o rótulo de imigrante judia. São estas as suas palavras para o fato: “Acredito que a vida dos meus pais tenha sido frustrante – em algum sentido a minha também é – principalmente pelo fato... de ser uma estranha na Inglaterra, não entendendo muito o que estava acontecendo e sendo feito a eles.”²

Anita não teve contato expressivo com a tradição judaica, especialmente com a religião: sempre esteve à parte de duas culturas, herança essa de sua família, que mesmo tentando adotar os hábitos do novo país, ainda mantinha características de seu local de origem. Este estar entre dois lugares e não ter uma identidade definida faz com que “Brookner não [fale] do anti-semitismo como tal; em entrevistas ela se refere aos ‘ingleses’ como separados e diferentes de si mesma (MALCOLM, 2002, p. 2).”³

Ainda, Anita sempre teve uma postura reservada sobre suas raízes polonesas e sobre sua idade. Grande parte das informações de sua vida vem circunscrita em suas obras de cunho autobiográfico. São vários os exemplos a que Malcolm (2002) alude, começando por comparar a família materna de Brookner, composta de empresários que não encontraram grandes oportunidades na Inglaterra, com o livro *Family and Friends* (1985), em que há precisamente uma descrição da família de Anita, que tenta sobreviver nas condições socioeconômicas da Inglaterra no final da Segunda Guerra Mundial. Como expõe o autor:

Em *Hotel Du Lac* (1984) e *Dolly* (1993), as raízes familiares voltam-se para Viena no começo do século. Embora esses cenários possam ser tidos como não tendo traços autobiográficos, eles dão a Brookner confessa origem polonesa; eles são mais do que simples panos de fundo escolhidos aleatoriamente como mapa da Europa

² *I think my parents' lives were blighted—and in some sense mine is too—largely by the fact ... of being strangers in England, not quite understanding what was happening and being done to them.*

³ *Brookner does not speak of anti-Semitism as such, in interviews she does refer to “the English” as separate and different from herself.*

continental. De fato, o judaísmo dos personagens se presta a conectar essas origens com as da própria Brookner (MALCOLM, 2002, p. 2).

In Hotel Du Lac (1984) and Dolly (1993), family roots go back to Vienna at the beginning of the century. Although these settings might seem at variance with anything autobiographical, given Brookner's professed Polish origins, they are considerably more than mere backdrops randomly picked off a map of continental Europe. In fact, the Jewishness of characters serves to link these origins to Brookner's own.

Com relação aos aspectos autobiográficos na obra de Anita Brookner, Malcolm (2002) afirma que a mudança de nomes das personagens tem como base a vida real de Anita, pois seu pai mudou seu nome para Newson, quando trabalhava na fábrica de fumo da família Schiska, onde ele conhece a mãe de Brookner, Maude Schiska. Em *Hotel du Lac* (1984), a personagem principal tem dois nomes, que faz alusão aos dois mundos, o ficcional e o real, pelo qual ela transita. Assim, quando o gerente do hotel suíço descobre o nome verdadeiro de origem alemã da personagem (Johanna), parece que ela fica deslocada, mesma sensação experimentada por Anita. Vide como o livro destaca essa relação na seguinte passagem: “Uma hóspede nova. Hope, Edith Johanna. Nome inusitado para uma senhora inglesa. Talvez não fosse inteiramente inglesa. Recomendada, é claro. Naquele negócio, entretanto, nunca se tinha certeza.” (BROOKNER, 1986, p. 21).⁴

Malcolm (2002) explica que Maude, mesmo tendo nascido na Inglaterra, legou a sua filha outro tipo de deslocamento. A vida doméstica encerrou a carreira de cantora de Maude, deixando-a com um sentimento de melancolia, razão principal das brigas entre os pais de Anita. Esta situação levou Brookner a descobrir, desde cedo, que sua mãe deveria ser uma mulher livre. Para o autor, o comportamento de Maude repercute nas personagens femininas de Brookner, que se veem diante de decepções.

Ao contrário de sua mãe, Brookner experimentou o sucesso com suas obras e com a carreira acadêmica em História da Arte, sendo reconhecida internacionalmente como especialista dos movimentos franceses de arte dos séculos XVIII e XIX. De acordo com Kerbel (2012), Brookner estudou História na King's College, em Londres, fazendo sua pós-graduação na área que lhe rendeu grandes frutos. Em 1967, Anita foi a primeira mulher na Inglaterra a conquistar a cátedra de *Slade Professor*, ministrando a disciplina de Artes na universidade de Cambridge. Algumas de suas publicações na área incluem os estudos de J. A. Dominique Ingres (1965), Watteau (1968), Delacroix, Stendal, Baudelaire, Zola, os irmãos Goncourt e vários outros grandes artistas. Brookner, inclusive, estudou durante três anos em

⁴ *One new arrival. Hope, Edith Johanna. An unusual name for an English lady. Perhaps not entirely English. Perhaps not entirely a lady. Recommended, of course. But in this business one never knew* (BROOKNER, 1995).

Paris sob financiamento do governo francês. A cidade luz representou em Brookner o senso de libertação, que logo foi abandonado graças a uma ligação de casa, pedindo para que ela voltasse para cuidar de seus pais doentes.

A mãe de Anita, de acordo com Brown (2009), sempre foi contrária a sua formação acadêmica, já que acreditava que isso criaria barreiras para um futuro casamento. Ela estava certa. Brookner nunca quis vivenciar a história de sua mãe, que não pôde seguir a carreira de cantora, graças ao casamento com seu pai, vivendo uma vida frustrada. A autora de *Hotel du Lac* sempre preferiu trabalhar a ter uma aliança em seu dedo anular.

O gosto pela arte foi motivado pelo fato de ele proporcionar a Brookner um mundo melhor, onde ela pudesse sair da infelicidade patente vivenciada dentro de sua casa por seus pais, que viviam uma união matrimonial conflituosa. Como a galeria de arte Dulwich era próxima à sua residência, Anita passava as tardes de domingo admirando as obras pictográficas ali expostas. A primeira pintura que a deslocou de seu mundo triste e solitário foi composta por Nicolas Poussin: “Eu era movida pelo impulso por atrás dele [do quadro]. Por que essa pintura, nessa forma? E por que ele tratou dessa história tão seriamente? Isso era a seriedade da concepção.” (BROWN, 2009).⁵

Anita sempre tivera uma tendência muito forte para o hábito da leitura, motivado sobretudo pelo seu pai quando ela ainda estava na mais tenra infância. Com a idade de sete anos, Brookner já lia Charles Dickens, um de seus autores preferidos, como podemos ler na seguinte declaração sobre seus autores prediletos:

Dickens, primeiro e principalmente. Meu pai me deu um volume de Dickens, um no natal e outro no meu aniversário, até que eu li tudo. Acredito que as pessoas amem Dickens. Os nomes engraçados, para começar, e o senso de correto e errado (BROWN, 2009).⁶

Com relação a sua ficção, Anita começou sua carreira literária quando estava de férias do *Courtauld Institute* no verão de 1980. Afirma a autora: “Somente escrevi uma página, a primeira, e ninguém pareceu achar isso errado... Então, escrevi outra página, e outra, e no final do verão, eu tinha uma estória.”⁷ Trata-se, pois, de seu primeiro livro, *Start in Life* (1981).

⁵ *I was moved by the impulse behind it. Why this picture, in this form? And why does he take the story so seriously? It was the seriousness of the conception.*

⁶ *Dickens, first and foremost. My father gave me every volume of Dickens, one for Christmas, one for my birthday, until I'd read the lot. I think young people love Dickens. The funny names, to begin with, and the sense of right and wrong.*

⁷ *I just wrote a page, the first page, and nobody seemed to think it was wrong... So I wrote another page, and another, and at the end of summer I had a story (MALCOLM, 2002, p. 6).*

Para Janik (2002), os temas principais das obras literárias de Anita versarão sobre mulheres de meia idade que se sentem marginalizadas pela sociedade circundante. Portanto, há, em certo sentido, uma fórmula pela qual as personagens de Brookner são construídas: geralmente, as personagens principais são mulheres de carreira acadêmica, que experimentaram dificuldades em sua infância, sendo bem sucedidas, mas ainda vivendo alienadas de seu entorno.

Em suma, Turner (2010) afirma que Brookner representa uma das autoras de destaque da era pós-Segunda Guerra Mundial. Embora Anita tenha sido criticada por seu estilo e seu conservadorismo político, sua obra não segue as tendências acadêmicas de composição literária. A crítica maior repousa no fato de a autora fazer uma literatura popular, ao passo que a fortuna crítica afirma que a alta literatura se põe contra aquilo que pertence ao âmbito do popularesco, nos termos do autor. As obras de Anita, assim, seriam vistas sob a ótica da cultura de massa, que privilegia o sentimentalismo e a passividade do leitor, em uma abordagem conhecida como “ficção feminina”, que traz questões de amor e casamento, à semelhança do que já faziam as escritoras marginalizadas do século XVIII, como Austin, e as irmãs Brontë, no século XIX.

No entanto, esta literatura feminina, com modelos e estórias muito próximas, é um ato de protesto contra os desmandos de uma sociedade basicamente patriarcal, implicando uma visão crítica sobre a hierarquia da social. É assim que, em 1984, de acordo com Turner (2010), Anita ganha o *Booker Prize* por *Hotel du Lac*, prêmio pelo qual ela seria conhecida internacionalmente. Levando-se em consideração as informações apresentadas sobre as obras de Brookner, *Hotel du Lac*, muitas vezes classificado como consolador e conservador, é de fato um livro antiromântico. São raras as histórias em que as personagens de Brookner tenham um final ao molde dos contos de fadas, em que o amor se sobrepõe às adversidades e vence, uma vez que Anita deseja criticar os papéis sociais impostos às mulheres.

Anita mora sozinha em Londres e nunca se casou, situação essa que repercute em suas obras, como uma pessoa que se sente solitária. São estas as palavras da autora, no momento em que ela recebeu o prêmio *Booker*: “Sinto que eu poderia entrar para o *The Guinness Book* como a pessoa mais solitária do mundo, a mulher mais miserável.”⁸. O jornalista, ao visitá-la, marca bem essa situação de solidão vivenciada pela escritora:

Seus cômodos têm uma simplicidade elegante e até mesmo austera. Um sofá, uma poltrona, uma mesa de centro. Ao longo de uma parede, há várias estantes

⁸ *I feel I could get into The Guinness Book of Records as the world's loneliest, most miserable woman.*

organizadas com os volumes gastos de Sartre, de Beauvoir, Proust e uma biografia de Henry James. Gravuras do século XVIII estão penduradas nas paredes pálidas. Há uma televisão antiga dotada de pernas magras que parecem como se fossem de uma era anterior à introdução da cor, não se preocupando em ser digital. Não existe sinal de qualquer aprovação pessoal – fotografias, bugigangas nostálgicas. A impressão duradoura é de quietude, silêncio e séria determinação. Você sente a ausência de visitantes (BROWN, 2009).

Her rooms have an elegant, almost austere simplicity. A sofa, an armchair, a coffee table. Along one wall stands a row of bookshelves, lined with well-thumbed volumes of Sartre, de Beauvoir, Proust, a biography of Henry James. Eighteenth-century prints hang on the pale walls. There is an antique television set on spindly legs that looks as if it might pre-date the introduction of colour, never mind digital. There is no sign of any personal imprimatur – photographs, nostalgic bric-a-brac. The abiding impression is of stillness, silence and serious-mindedness. You sense the absence of visitors.

Anita conta com uma ampla produção bibliográfica que inclui estudos sobre História da Arte, como *Watteau* (1968), *The Genius of the Future* (1971), *Greuze* (1972), e *Jacques-Louis David* (1980), dois ensaios intitulados *Soundings* (1997) e *Romanticism and Its Discontents* (2000). Dentre seus vários romances, destacam-se: *Start in Life* (1981), *Look at Me* (1983), *A Misalliance* (1986), *A Friend from England* (1987), *Brief Lives* (1990), *A Closed Eye* (1991), *Fraud* (1992), *A Family Romance* (1993), *A Private View* (1994), *Visitors* (1997), *Falling Slowly* (1998), *Undue Influence* (1999), *The Bay of Angels* (2001), *The Next Big Thing* (2002), *The Rules of Engagement* (2003), *Leaving Home* (2005), *Strangers* (2009).

A obra romanesca de Brookner mantém como local privilegiado Londres e a condição socioeconômica de suas personagens relaciona-se à classe-média ou alta. O eixo temático contempla predominantemente os problemas de personagens na meia-idade ou na terceira idade, que se encontram marginalizadas pela sociedade na qual estão inseridas ou alienadas dela, observando-se o relacionamento entre as pessoas no âmbito familiar, profissional ou pessoal.

Organização dos capítulos

Após as considerações históricas, culturais e literárias apresentadas nesta introdução, a estruturação geral da tese está disposta da seguinte forma:

O primeiro capítulo apresenta o arcabouço teórico referente ao *Bildungsroman*, a criação do termo, a difusão do conceito, as tentativas de definição, os dados temáticos/formais que fundamentam o gênero e o *Bildungsroman* feminino, cujo nascimento passou a ser reconhecido como um reflexo do movimento feminista contemporâneo.

No segundo capítulo, *Rubyfruit Jungle*, o romance mais polêmico de Rita Mae Brown é analisado, mostrando que a reprodução das representações culturais de masculinidade e feminilidade força a manutenção do domínio entre os sexos. Em especial, a tensão entre as expressões múltiplas da sexualidade e os papéis sociais de gênero é construída ao longo da trajetória de autoformação da heroína Molly Bolt.

No terceiro capítulo, o romance de Anita Brookner, *Hotel du Lac*, destaca o processo de autorreflexão da personagem central Edith Hope quanto à crise de sua carreira de escritora e ao conflito de sua vida amorosa na maturidade. Após a decisão de não se casar no dia do seu casamento, seus amigos mandaram-na para um hotel suíço no final de temporada, a fim de recuperar “seu bom senso” e se comportar “conforme se espera de uma mulher”.

O capítulo final faz uma síntese quanto à problematização da personagem feminina e sua relação com o processo de autoformação. Considera-se o contexto dos movimentos feministas no século XX e a influência do gênero na representação literária da mulher contemporânea. Observa-se a visibilidade que o *Bildungsroman* ganhou fora do ambiente germânico, mantendo-se um gênero ativo e discutido até hoje. Isso porque, segundo Carvalho (2010), a riqueza de qualquer gênero literário está na contínua revisitação crítica da tradição, que se consolida e amplia pela produção de novas obras teóricas e artísticas.

1 Revendo o gênero

1.1 A tradição do *Bildungsroman*

Os estudos dos romances de formação requerem um acompanhamento sócio-histórico-cultural de sua época de produção e de recepção: a tradição do *Bildungsroman* está intimamente associada ao contexto da Alemanha no final do século XVIII.

Gênero ou subgênero narrativo, surge como expressão da individualidade diante da consolidação da sociedade burguesa, apontando o momento de transição social, econômica, política e humanística pela qual a Alemanha estava passando na virada do século XIX. Por isso, o *Bildungsroman* pode ser chamado de gênero da burguesia emergente, sendo uma forma literária que contempla o conflito entre o indivíduo e o mundo, e fazendo parte do projeto romântico de construção de uma identidade nacional. Sob esta perspectiva, Maas (2000) enfatiza a conjuntura da qual nasceu o *Bildungsroman*, um fenômeno “tipicamente alemão”:

As circunstâncias de origem do *Bildungsroman* são contemporâneas desse esforço pela atribuição de um caráter nacional à literatura de expressão alemã. Trata-se de uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vinculadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu (MAAS, 2000, p. 13).

A ascensão da burguesia enquanto força política e econômica encontrou na estrutura temático-formal do *Bildungsroman* uma maneira de expressão dos ideais da sociedade alemã em pleno processo de transformação social, cuja ideologia principal pautava-se na formação do novo cidadão alemão (processo durante o qual se aprende a ser “homem”, ou seja, apresenta-se o desenvolvimento de uma personagem masculina). Então, ao mesmo tempo em que a forma romance estava surgindo e, tempos depois, se afirmando como uma forma literária popular e rapidamente consumida, o princípio de educar o jovem alemão era veiculado, por meio das histórias de um protagonista masculino, cujas fases da vida são acompanhadas e contadas por um narrador-personagem.

Na década de 1820, o professor de filologia clássica Karl Morgenstern, criador do termo *Bildungsroman*, chama a atenção para a “intenção pedagógica da obra de contribuir para a educação e formação da pessoa que lê” (PINTO, 1990, p. 11). Enxerga-se, assim, uma espécie de função educativa do *Bildungsroman* que colabora para a formação dos novos cidadãos e leitores alemães.

A ideia complexa de *Bildung* (formação, educação, aprendizagem, cultura, processo de civilização, etc.) fundamenta-se no espírito iluminista renovador, específico do *Bildungsroman* alemão clássico, no qual “razão e moral”, “ser ilustrado”, “buscar o aperfeiçoamento moral – através do ensino – e formar para a virtude” (JANZEN, 2005, p. 74) são pressupostos iluministas que contribuíram na ênfase da “importância da instrução e da educação institucionais como meios de modelar a personalidade infantil e juvenil com vista à formação do cidadão ideal” (CARVALHO, 2010, p. 45).

No final do século XVIII, *Bildung* diferencia-se de educação. A ideia de formação passou a ser associada à independência, liberdade e autonomia do sujeito em busca de autoconhecimento. Por sua vez, o sentido de educar foi relacionado às instituições formais de ensino. Desta maneira, uma nova representação do homem que reconhece o seu caráter individual desenvolve-se, trazendo consigo os problemas desta nova formação:

No século XVIII, desenvolveu-se uma nova representação do homem, que reconhece o direito à individualidade. Esta imagem surge em conjunção com a libertação de amarras sociais e religiosas. Como em todas as emancipações, esta traz consigo, com o crescimento da liberdade, problemas de orientação e inseguranças. Uma tentativa de captar a problemática que envolve este novo individualismo é a concepção de um processo de formação em que cada um possa alcançar o equilíbrio com as experiências da vida (JACOBS apud JANZEN, 2005, p. 77).

Agathon (1766-1767), de Wieland, e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe, são considerados os protótipos do gênero. Ao serem incluídas no cânone literário, estas obras permitiram o surgimento de um tipo de romance com traços antropológicos, pois focalizam o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com os acontecimentos do mundo, destacando a prioridade da subjetividade sobre os valores sociais vigentes.

Além de ser uma ferramenta didática e moral, o *Bildungsroman*, na sua origem, traz consigo uma nova percepção de educação. Em Goethe, a preocupação em educar já estava presente e considerava a especificidade do caráter infante-juvenil. Como se pode observar, a associação entre o texto de Goethe, os princípios iluministas e o esforço pela nacionalização da literatura alemã fez com que o *Bildungsroman* adquirisse, então, o estatuto de forma específica no interior da tradição romanesca, determinado posteriormente pela crítica.

1.2 A criação do termo e a difusão do conceito

Sob o aspecto morfológico, o termo *Bildungsroman* é formado pela justaposição de *Bildung* (formação) e *Roman* (romance). De acordo com Carvalho (2010), começou a ser aplicado a um conjunto de narrativas escritas, a partir de 1750, na Alemanha, que exprimem e confirmam os valores emergentes da burguesia em ascensão.

Esta elite intelectual da classe média, com a motivação literária e cultural de superar o atraso da Alemanha,

empenha-se na transformação reformadora da sociedade, menos dirigida às instituições do que ao incremento do saber individual e do aperfeiçoamento íntimo da personalidade, no sentido de uma formação universal autónoma que realizasse a transição da cultura aristocrata do privilégio herdado para uma cultura burguesa do mérito adquirido. Nesse objectivo intelectual de emancipação integra-se o de legitimar um novo género literário, o romance, escrito, editado e lido pela classe média, que reflecte e propaga os valores fundamentais do ideário burguês, face à vetusta distinção do aristocrático género épico. (CARVALHO, 2010, p. 30-31)

Os dois conceitos fundadores do património das instituições burguesas encontram-se na História. Segundo Maas (2000),

A formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como classe, coincidem historicamente com a ‘cidadania’ do género romance. Na Alemanha, é apenas no fim do século XVIII, quando nomes como Goethe passaram a se dedicar ao género, que o romance deixa de ser considerado literatura trivial e de má qualidade (MAAS, 2000, p. 13).

O termo teria sido cunhado por Karl Morgenstern na conferência “Sobre o Espírito e Conexão de uma Série de Romances Filosóficos” em 1810. Inicialmente, foi desenvolvido como um “amplo conceito para relevar a dignidade artística e legitimar o valor de um tipo de romance ‘filosófico’ que, conforme ao pragmatismo ético, pedagógico e racional iluminista, mais do que exaltar a beleza estética, melhor servia o propósito de avigorar nos jovens a elevação moral e a força de carácter masculinas” (CARVALHO, 2010, p. 89). Uma década depois, Morgenstern analisa o *Bildungsroman* esteticamente e, assim, define a nova forma do romance:

Bildungsroman, poderá ser chamado, primeiro e principalmente devido aos seus temas, porque ele representa a formação do herói no seu começo e desenvolvimento até um certo grau do aperfeiçoamento; segundo, mas também, porque é precisamente através desta representação que ele favorece a formação do leitor numa mais larga medida do que qualquer outra espécie de romance. (MORGENSTERN apud CARVALHO, 2010, p. 90-91)

A ideia de (auto)formação passa por um referencial da arte, de acordo com a razão iluminista. Assim, o *Bildungsroman* reúne a fruição estética e a intenção de instruir, dando forma ao indivíduo em processo de enriquecimento cultural e de aperfeiçoamento das faculdades espirituais e intelectuais.

O termo entrou para o discurso acadêmico a partir da obra do filósofo idealista Wilhelm Dilthey: o termo ganhou notoriedade e o conceito de *Bildungsroman* foi desenvolvido, articulando-se a relação imediata entre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* e o ideal de aperfeiçoamento humano. Carvalho (2010) apresenta a definição elaborada por Dilthey acerca do *Bildungsroman*: “é a narrativa da modelagem de carácter de um jovem num desenvolvimento regular e harmonioso da sua personalidade, no qual cada fase tem, sucessivamente, um valor específico, até alcançar o grau último onde se conjugam o material e o espiritual na totalidade do ser” (CARVALHO, 2010, p. 95). Portanto, paralelamente ao aparecimento do romance enquanto gênero literário (e sua afirmação posterior), o recurso do *Bildungsroman* passou a ser uma estratégia literária e interpretativa, capaz de abarcar toda produção romanesca na qual se representasse uma história de desenvolvimento pessoal: em sua maioria, o processo no qual se aprende a ser “homem”, simbolizado no desenvolvimento de um protagonista masculino.

A trilogia narrativa do processo de formação/educação de Wilhelm Meister acabou sendo reconhecida como o protótipo ou o modelo arquetípico do gênero *Bildungsroman*, devido ao emprego reiterado da palavra *Bildung* e à caracterização do desenvolvimento humano em várias fases, formas e períodos da vida de um protagonista. A este respeito, Renato Janine Ribeiro (1994) expõe alguns aspectos que explicam a figura autoral marcante de Goethe na história do *Bildungsroman*, já que, para Ribeiro, o romance goethiano é “o exemplar mais acabado do *Bildungsroman*, do romance de educação ou formação”:

Ao considerar o romance de Goethe em si mesmo uma obra constitutiva do mundo burguês, afirma que se encontram motivos temáticos e estruturais peculiares a uma trajetória de desenvolvimento da personalidade, em sintonia com uma época em que a transformação do homem pela cultura passou a ser tônica dominante. A educação e a formação do jovem burguês passaram a ser, nos inícios da época moderna, a ferramenta para a transição de uma cultura do mérito herdado para a cultura do mérito pessoal adquirido (RIBEIRO, 1994, p. 7).

A relação feita por Dilthey entre o espírito idealista da época, o processo formativo do indivíduo alemão, e a representação literária da vida íntima e do desenvolvimento consciente das capacidades inatas de um jovem protagonista, através de suas experiências, tornou-se elemento central para a tradição crítica do *Bildungsroman*, influenciando fortemente

as abordagens e definições que se seguiram. Neste sentido, o *Bildungsroman* passou a ser “caracterizado como tal a partir, não da sua estrutura formal, mas sim dos elementos temáticos da obra” (PINTO, 1990, p. 10).

A história do gênero *Bildungsroman* comporta uma série de informações e interpretações herdadas pela tradição crítica e literária. É inegável a influência de Goethe na constituição e consolidação desta produção literária específica em língua alemã por mais de duzentos anos. Por outro lado, esta forma romanesca releva-se, como uma instituição sócio-literária e cultural, “como um mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente, que quis ver refletidos seus ideais em um veículo literário (o romance) que apenas começara a se firmar” (MAAS, 2000, p. 17).

“*Bildungsroman*”, “romance de formação”, “romance de educação”, “romance de aprendizagem”, “romance de desenvolvimento”. Ao se pesquisar em dicionários de termos literários (Abrams, 1971; Moisés, 1974; Cuddon, 1977; Shaw, 1982), as traduções, de modo geral, tentam manter o sentido primeiro daquela narrativa considerada um fenômeno “tipicamente alemão”, graças à própria abrangência semântica do termo histórico *Bildung*.

Bildungsroman, *Erziehungsroman* e *Künstlerroman* são termos alemães que significam “romance de formação”, “romance de educação” e “romance de artista”, respectivamente, nos quatro dicionários consultados. A definição geral que se pode depreender deste tipo de romance envolve a formação do caráter de um jovem protagonista desde a infância até a maturidade, que passa por experiências variadas (acertos/erros, conflitos, crises), até alcançar o reconhecimento de sua identidade e de seu papel no mundo. Exemplos comuns de *Bildungsroman* citados são: *O Caminho da Carne*, de Samuel Butler, *David Copperfield*, de Charles Dickens, *A Educação Sentimental*, de Flaubert e *A Servidão Humana*, de Somerset Maugham.

Outra semelhança nos dicionários é a designação de *Erziehungsroman* aparecer como equivalente ou sinônimo à de *Bildungsroman*. Carvalho (2010) destaca que ambas denominações são distintas: *Erziehungsroman*, também conhecido como “romance didático” ou “romance pedagógico”, preocupa-se especificamente com os problemas de instrução, segundo a influência de um mentor, uma escola ou um programa de estudos. Em outras palavras, o protagonista recebe uma educação voltada às instituições de ensino com seus sistemas racionalizados e burocratizados. Por sua vez, *Bildungsroman* carrega a ideia-valor singular de autoformação, isto é, a partir de sua capacidade de reflexão, o herói direciona suas próprias ações e decisões.

O *Künstlerroman* é apresentado como um subtipo do Bildungsroman. A idéia básica é o desenvolvimento do artista desde a infância até a maturidade. Contudo, cada dicionário, exceto Cuddon (1977), traz uma informação complementar diferente. Abrams (1971) explica que na fase madura do artista é o momento em que “reconhece seu destino artístico e alcança o domínio de sua técnica artística”. Moisés (1974) diz que pode ser um romance ou uma novela, “que gira em torno da evolução de um escritor, um artista plástico ou um musicista, e de sua luta contra as dificuldades oferecidas pela Arte e o meio ambiente”. Shaw (1982) reporta-se “a um tipo de narração que nos conta a vida e formação do autor (ou duma personagem que se lhe assemelhe) desde a infância à maturidade. A maioria desses romances descreve-nos a luta duma criança de temperamento artístico e delicado para se libertar da incompreensão e das atitudes burguesas da família e das suas relações da juventude”.

Os três dicionários citam *O retrato do artista quando jovem* como o exemplo mais conhecido de *Künstlerroman*, além de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Nele, James Joyce traça o despertar intelectual, religioso e filosófico do jovem Stephen Dedalus na medida em que começa a questionar as convenções católicas e irlandesas nas quais ele foi educado. Rebelando-se, parte para o estrangeiro em busca de suas ambições enquanto artista.

Com exceção de Shaw (1982), *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é citado como exemplo máximo do gênero. Em Moisés (1974), Charlotte Brontë, e *Children of Violence*, de Doris Lessing, em Cuddon (1977), são os únicos nomes representantes do *Bildungsroman* de autoria feminina.

As dificuldades de conceituação de romances dentro do gênero *Bildungsroman* ocorrem, em parte, devido à limitação no contexto germânico entre 1795 a 1825, à complexidade semântica da ideia de *Bildung* e à flexibilidade/abrangência das características após a abertura ao processo de significação transcultural. Mesmo assim, há a distinção da crítica germânica a partir de categorias específicas: *Bildungsroman* não é equivalente, sinônimo ou nome alternativo para *Entwicklungsroman*, termo de sentido mais geral, que geralmente apresenta qualquer história de desenvolvimento de um protagonista. *Bildungsroman* é uma variante particular que, por sua vez, aponta duas variantes aparentadas, o *Erziehungsroman* (romance de educação formal e institucionalizada) e o *Künstlerroman* (coexistência da formação do indivíduo com a sua capacidade artística).

Maas (2000), diante da união do conceito e da obra goethiana, expõe a visão da historiografia literária acerca do *Bildungsroman*:

Para a historiografia literária, o *Bildungsroman* passou a constituir um signo, formado, de um lado, pela profunda historicidade de suas condições de origem, e, por outro, pela magnitude e alcance da figura literária e histórica de Goethe, o “príncipe dos poetas”. Ao longo de quase duzentos anos, cristalizou-se um conceito de *Bildungsroman* que, a despeito da alta carga ideológica de suas origens, foi realizado pela historiografia literária como uma instituição, um cânone atemporal e, paradoxalmente, a-histórico. Dezenas de verbetes em enciclopédias literárias entendem o *Bildungsroman* como um gênero cuja obra modelar é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, associando-o assim ao Classicismo de Wiemar, período no qual Goethe, ao lado de Schiller, reina soberbo como a figura emblemática. Todas as obras posteriormente consideradas como *Bildungsromane*, na Alemanha e fora dela, são mensuradas, sob a perspectiva de sua temática e composição estética, ante o paradigma constituído pelo romance de Goethe. Assim, há obras que são *Bildungsromane* em maior ou menor medida, dependendo de sua maior ou menor semelhança com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (MAAS, 2000, p. 23-25).

Como se pode observar, o problema com a definição de *Bildungsroman* constrói-se na medida em que a classificação de obras – sob tal gênero – ainda considera o “cânone mínimo”, estabelecido por Morgenstern e Dilthey, através da trilogia de Goethe e de seu *Wilhelm Meister*, ainda que não mais compartilhem das características originais de seu surgimento.

1.3 Dados temáticos e formais que fundamentam o gênero *Bildungsroman*

As qualidades definidoras, posteriormente aplicadas a muitos outros textos nas diversas literaturas nacionais a ponto de se tornarem reconhecíveis aos leitores, escritores e críticos, estabelecem um conjunto de convenções na análise de um *Bildungsroman*. Estas foram elaboradas por Wilhelm Dilthey, tendo como paradigma o romance de Goethe:

O protagonista é uma personagem jovem, do sexo masculino [...], que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles, tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu caráter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo (FLORA, 2005).

O estudo expressivo de Jürgen Jacobs (1989) faz uma releitura da crítica literária alemã, propondo uma abertura do gênero *Bildungsroman*, cujo conceito de *Bildung* ficou restrito ao romance goethiano. Por entender que o *Bildungsroman* (forma/gênero) possui extrema generalidade e flexibilidade, Jacobs sugere uma sistematização das características

relevantes ao gênero, uma vez que é capaz de abarcar a grande diversidade que se abriga sob o conceito:

- a) O protagonista deve ter consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma sequência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autoconhecimento e de orientação no mundo.
- b) A imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento.
- c) O protagonista tem como experiências típicas: a separação da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, aventuras eróticas (mesmo que apenas imaginadas), experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública (política). (MAAS, 2000, p. 62)

Tais características são apenas o suporte decorrente do elenco de assuntos, pois, na configuração e valorização delas, os diversos romances individualizam-se de forma extraordinária.

Segundo Flora (2005), é a trajetória percorrida pelo protagonista que determina a estrutura do romance, sendo que a flexibilidade da forma ajusta-se “à multiplicidade de experiências necessárias à maturação do herói”. Jost (1969) explica que o herói, em suas ações e reações em relação aos acontecimentos e ao mundo exterior, quem serve de princípio estruturador/unificador da narrativa do *Bildungsroman*. Nesta aparente ausência de unidade textual, um romance de (auto)formação apresenta as implicações dos eventos externos sobre o herói, apontando sua transformação. Então, a narração da trajetória da vida do protagonista abarca lições, dilemas e sentimentos diante de situações e relacionamentos que surgem ao longo da jornada.

A jornada do protagonista fundamenta-se por uma busca, e, embora as razões de se iniciar tal busca sejam variadas, há um estado inicial de insatisfação, gerado por um ambiente opressor ou desprovido de condições suficientes para o desenvolvimento do herói. O processo de amadurecimento é longo, difícil e gradual: há discrepâncias entre as necessidades (desejos) do herói e as visões (julgamentos) impostas por uma ordem social inflexível. Na análise de

um *Bildungsroman*, o ponto de partida é a idéia do romance do herói individual em um processo de transformação, “no processo de se tornar alguém” (BAKHTIN, 2003)⁹.

Como se observar, uma narrativa de formação caracteriza o processo de transformação do herói individual na relação entre mundo interior (abstrato) vs. mundo externo (concreto). Ao longo de sua jornada, busca encontrar um equilíbrio entre o que se deseja e o que se deve fazer: é, nesta procura, que o leitor se depara com os conflitos, aprendizagens e decisões do protagonista. Este equilíbrio, em geral, descrito de modo irônico ou reservado, é como se fosse uma meta, uma parte necessariamente integrante de uma história da formação.

Jost (1969), Buckley (1974), Swales (1978), Moretti (1987), Castle (2006), entre outros, compartilham da noção de que há um destaque “no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior” (PINTO, 1990, p. 10). A narrativa “articula-se em função da viagem espiritual do protagonista [...] o tempo histórico é filtrado pelo tempo interior; o desenvolvimento da personalidade realiza-se pelos caminhos do conflito e da dissonância até um estado de harmonia inicialmente difícil de entrever” (FLORA, 2005). Por isso, que uma das possíveis definições de *Bildungsroman* pode ser “romance de desenvolvimento (pessoal)”.

Carvalho (2010) declara que o *Bildungsroman* mantém-se ativo, devido à permanência da sua caracterização do seu ponto de vista temático, pela narrativa linear do tempo específico e passageiro da vida de um protagonista masculino, habitualmente da classe média, irrequieto, instável e insatisfeito, representado no conjunto de acontecimentos e de experiências marcantes, pelos quais se desenvolve a sua autoformação, como indivíduo e membro do coletivo social.

Aguiar e Silva (1991) também propôs uma definição para o gênero *Bildungsroman*, destacando o processo gradual de conhecimento e aperfeiçoamento de si:

O romance que narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói. Este é um adolescente ou um jovem adulto que, confrontando-se com o seu meio, vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros, vai gradualmente penetrando nos segredos e problemas da existência, haurindo nas suas experiências vitais a conformação do seu espírito e do seu carácter (AGUIAR E SILVA, 1991, p. 730).

Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding (1974), de Jerome Hamilton Buckley, é referência importante para as pesquisas sobre o *Bildungsroman* (em

⁹ Dez anos depois dos escritos de Dilthey, surgiram os estudos de Lukács, Bakhtin e Marcuse sobre o romance, com anotações importantes sobre o *Bildungsroman*. Cf. Carvalho, 2010.

especial, o Inglês), sem desconsiderar as tradições crítica e literária alemãs. Em termos de enredo, Buckley apresenta o esboço geral de um típico romance de formação:

Uma criança sensível cresce no campo ou numa cidade interiorana, onde ele encontra restrições sociais e intelectuais, impostas sobre a imaginação livre. Sua família, especialmente seu pai, é obstinadamente hostil aos seus instintos criativos ou voos de imaginação, contrário a suas ambições, e inteiramente intocada pelas idéias novas que seu filho ganhou com leitura informal. Sua escolarização, embora não seja totalmente inadequada, pode ser frustrante na medida em que pode sugerir opções indisponíveis a ele no cenário atual. Ele, portanto, às vezes, muito jovem, deixa o ambiente repressivo do lar (e também a inocência relativa), para fazer seu próprio caminho na cidade (nos romances Ingleses, geralmente Londres). Lá, sua verdadeira “educação” começa, não somente a preparação para uma carreira, mas também – e, muitas vezes, mais importante – sua experiência direta da vida urbana. Esta última envolve, pelo menos, dois casos amorosos ou encontros sexuais, um humilhante, um honroso, e exige que a este respeito e a outros o herói reavalie seus valores (1974, p. 18).

Durante a Era Vitoriana, o *novel of youth* foi o tipo de romance mais popular na Grã-Bretanha e, segundo Buckley (1974), o *Bildungsroman* na Literatura Inglesa seria o termo sinônimo oportuno para o *novel of youth*, pois os princípios de educação e de desenvolvimento, em uma jornada da infância à maturidade, estão presentes em cada *Bildungsroman* Inglês. Assim, a fórmula básica do *Bildungsroman* mostra-se apropriada no período vitoriano, no qual as oportunidades apresentadas ao herói ecoavam as experiências vivenciadas naquela época. *Jane Eyre*, *The Mill on the Floss*, *David Copperfield*, e *Great Expectations* são romances considerados, na Literatura Inglesa, *Bildungsromane*.

Carvalho (2010), ao analisar *Sinais de Fogo*, de Jorge de Sena, como um romance de formação escrito na década de 1960, faz uma atualização teórica do *Bildungsroman*, expondo as origens culturais do gênero e as etapas dinâmicas do romance de formação.

A primeira fase seria a do período clássico do *Bildungsroman*, entre 1766 e 1832, que destaca o processo exemplar de autoformação do herói, apontado para a necessidade de uma perfeita conjugação de individualismo e holismo, e fixando *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como arquétipo.

Em seguida, viria a fase de pragmática social, entre grande parte do século XIX e a primeira década do século XX, em que a cultura da integração harmônica do indivíduo na sociedade transforma-se numa relação conflituosa. O herói busca sua promoção pessoal a qualquer custo, sendo que a alienação, desilusão e derrota tomam o lugar do otimismo da iluminação, equilíbrio e bem-estar.

A fase iniciada com o Modernismo e que se prolonga pelo século XX seria um terceiro período deste gênero literário, marcado pela descrença na continuidade da civilização

ocidental, o indivíduo escolhe por criar os próprios valores formativos, reconhece a falta de condições sociais no desenvolvimento de suas capacidades. A partir de um olhar crítico e desconfiado, busca a afirmação de sua identidade em processos híbridos, ambivalentes ou, até mesmo, traumáticos.

Aqui, então, a problemática instaura-se: é possível dizer que há um gênero literário *Bildungsroman* definível, para além de suas origens especiais, entre as quais se encontram, de fato, cenas fundamentais da constituição do nacionalismo moderno e da emancipação burguesa?

A tradição do romance de formação estendeu-se para além dos limites do contexto de origem. Por isso, se se estabelece a relação “Alemanha, séc. XVIII – formação do jovem indivíduo alemão – *Bildungsroman* – Goethe”, este tipo de romance não sobreviveria, condenando-o. Janzen (2005) afirma que, embora *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* tenha exercido claramente um papel paradigmático na constituição do *Bildungsroman*, a definição do conceito/gênero deve permanecer aberta, para que possa ser reelaborada a partir de modificações sociais, históricas e culturais pertinentes ao tipo de romance. Em outras palavras, devem ser observadas as “oscilações perceptíveis na evolução histórica do conceito [de *Bildung* e neutralizá-las] na medida em que as reconhece como características constituintes do gênero” (MAAS, 2000, p. 63).

Os traços comumente associados ao romance goethiano que dariam a caracterização geral do *Bildungsroman* ultrapassaram as fronteiras daquela sociedade alemã em transformação e da origem histórica do *Bildungsroman*, adaptando-se aos mais variados contextos de produção/recepção. A grande circulação do termo firmou-se como conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem europeia e americana, levando a uma superexposição do conceito e permitindo que tal conjunto de características assumisse tamanha maleabilidade que cada nação, dentro de seu estilo de época, tivesse o seu próprio *Bildungsroman*.

Embora o sentido original da *Bildung* tenha mudado, a fórmula continua sendo produtiva e, desta maneira, o gênero manteve-se ativo e renovadamente discutido até hoje, ganhando projeção a partir do espaço alemão. O que se mantém constante é “a teleologia do direito individual de alguém conduzir o próprio processo de desenvolvimento transformador de suas capacidades inatas através de ações experienciais movidas pelo livre arbítrio e, através dele, realizar a autoformação da personalidade” (CARVALHO, 2010, p. 126), mesmo quando o herói decide substituir o movimento de aperfeiçoamento interior pela mobilidade social, ou quando a capacidade de optar autonomamente fracassa ou lhe é negada a

harmonização social, ou ainda, quando se autonomiza e descobre que a autoformação depende de recuar o acordo com um modelo político e social repressivo/destrutivo dos melhores valores humanos.

Diante do exposto, observa-se, na história do *Bildungsroman*, o predomínio do homem como personagem central deste tipo de narrativa, devido à prevalência da tradição patriarcal. Por isso, a partir do recente espaço dedicado aos estudos críticos sobre a literatura de autoria feminina, o *Bildungsroman* escrito e protagonizado por mulheres revela-se uma forma romanesca influente, que permite a reavaliação da imagem da mulher (na sociedade e no cânone), por meio da representação literária de suas experiências no seu respectivo processo de autoformação na contemporaneidade.

1.4 O *Bildungsroman* feminino

Segundo Charlotte Goodman (1983), embora o *Bildungsroman* sempre tenha sido um gênero de grande interesse para acadêmicos, faz pouco tempo que os críticos começaram a estabelecer distinções entre os *Bildungsromane* escritos por homens e por mulheres. Em outras palavras, só recentemente que se começou a dar alguma atenção fundamentada aos romances de formação de autoria feminina.

Por isso, “na discussão sobre a evolução histórica do *Bildungsroman*, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë ou *The Mill on the Floss*, de George Eliot sejam talvez duas das poucas obras geralmente selecionadas pelos críticos” (GOODMAN, 1983).¹⁰ Entretanto, a maioria dos estudos sobre o *Bildungsroman* tende a considerá-lo um gênero literário tradicionalmente masculino, pois, segundo Flora (2005), “às mulheres não era, na época, possível a liberdade de movimentos que permitem ao herói o contacto com múltiplas experiências sociais decisivas no percurso de auto-conhecimento”.

A ausência de uma heroína na tradição do *Bildungsroman* é uma das questões mais discutidas na/pela crítica feminista. A partir do estudo sobre o romance anglo-americano neo-feminista feito por Ellen Morgan (1972), constatou-se que a aprendizagem feminina limitava-se à preparação da personagem para o casamento e para a maternidade. A preocupação com o desenvolvimento, dentro de uma ideologia patriarcal, associa-se também à reprodução, aos afazeres domésticos e à subserviência/obediência ao marido. Como consequência, na vida cotidiana de uma mulher, o desenvolvimento intelectual, a habilidade artística/criativa,

¹⁰ *Certainly, in discussing the historical evolution of the Bildungsroman, critics frequently refer to a few selected works by women, among them, perhaps, Charlotte Brontë's Jane Eyre or George Eliot's The Mill on the Floss.*

sentimentos e emoções, expectativas e frustrações, desejos e escolhas estavam na lista de prioridades do pensamento patriarcal em segundo plano.

Nos *Bildungsromane* femininos, anteriores ao século XX, observam-se o *status* tradicional atribuído à mulher e os constructos já interiorizados de feminilidade. Por isso, poucos são os exemplos de *Bildungsromane* femininos que focalizam o desenvolvimento pessoal (profissional, intelectual, emocional, sexual, cultural, etc.) da heroína. Neles, o final da trajetória era negativo: devoção cega ao marido, suicídio, morte, loucura, solidão ou isolamento do mundo. Gilbert & Gubar (1984), ao se referirem a *Jane Eyre*, colocam as dificuldades encontradas pela personagem do *Bildungsroman* feminino:

[É] uma história de confinamento e fuga, um típico *Bildungsroman* feminino no qual os problemas encontrados pela protagonista, enquanto ela luta da prisão de sua infância rumo a uma meta quase impensável de liberdade madura, são sintomáticos das dificuldades. Toda mulher, em uma sociedade patriarcal, deve encarar e superar: a opressão (em Gateshead), a fome (at Lowood), a loucura (em Thornfield) e a indiferença (em Marsh End)... (GILBERT & GUBAR, 1984, p. 338-339).¹¹

Os primeiros *Bildungsromane* femininos mostram um processo de formação interrompido, truncado, mutilado ou fracasso: seja pela aceitação prévia de um papel social tradicionalmente atribuído à mulher, seja pela fuga aos padrões sociais de feminilidade. O destino incompleto destas heroínas pode também indicar um modo indireto ou implícito de protesto/rejeição da estrutura patriarcal, que exige submissão e dependência da mulher.

Schwantes (2007) afirma que uma personagem principal feminina que embarca em um processo de formação está sempre na contramão da cultura ocidental, acrescentando que

Não é de admirar, portanto, que os *Bildungsromane* femininos do século XVII apresentem uma protagonista que não sofre modificação, cuja única experiência é aprender, mais ou menos mecanicamente, a se mover dentro dos meandros da sociedade, e que não empreende nenhuma reflexão digna de nota sobre o que aprende. Afinal, esta é a maneira pela qual elas poderiam atravessar uma trajetória, supostamente de aprendizado, intocadas. (SCHWANTES, 2007, p. 55)

Esta opinião compartilhada por Pratt (1981) é comum para Maureen Ryan sobre a ficção de Jean Stafford (1915-1979), contista e romancista norte-americana: “O *Bildungsroman* feminino é, então, tradicionalmente, um conto de compromisso e de desilusão, a crônica do reconhecimento de uma jovem para quem a vida não oferece infinitas

¹¹ [It is] a story of enclosure and escape, a distinctively female *Bildungsroman* in which the problems encountered by the protagonist as she struggles from the imprisonment of her childhood toward an almost unthinkable goal of mature freedom are symptomatic of difficulties. Every woman in a patriarchal society must meet and overcome: oppression (at Gateshead), starvation (at Lowood), madness (at Thornfield), and coldness (at Marsh End).

possibilidades, mas um ambiente insensível no qual ela deve lutar por um lugar próprio” (RYAN, 1987, p. 14-15).¹²

Estabelece-se, assim, uma diferença crucial no *Bildungsroman* masculino e feminino: enquanto o herói passa por um processo de educação, descoberta de sua vocação e, conseqüente integração com seu novo meio social no término de sua jornada, a heroína fica confinada ao espaço doméstico e familiar (a autoafirmação e autorrealização tornam-se cada vez mais difíceis e distantes). Aquela que tentasse traçar um caminho alternativo do esperado socialmente de uma mulher era incompreendida e marginalizada. Sob esta visão, a mulher não parece ser adequada para protagonizar um *Bildungsroman* justamente porque se atribuía a ela uma atitude passiva e dependente.

Há uma problematização teórica e terminológica dentro do *Bildungsroman* feminino. Sendo o conceito de *Bildung* uma questão-chave na análise de um romance de autoformação, a discussão também é retomada no *Bildungsroman* feminino. Devido ao fato de a Crítica Feminista tentar redefinir o gênero, procurando estabelecer a existência de uma tradição feminina do *Bildungsroman*, a questão da definição ressurge.

Ellen Morgan identifica o *Bildungsroman* feminino como o remodelar de uma forma antiga que era predominantemente masculina até o século XX, descrevendo o gênero como “a forma mais saliente para a literatura influenciada pelo neo-feminismo, [porque,] a mulher – como o neo-feminismo a concebe – é uma criatura no processo de tornar-se sujeito, lutando para se livrar de seu condicionamento, a psicologia da opressão” (MORGAN, 1972, p. 183-185).¹³ Nesta proposta de revisão do gênero, Bonnie Hoover Braendlin (1979) explica que “o *Bildungsroman* feminista delinea o autodesenvolvimento da mulher em direção a uma existência viável no presente e futuro, livre dos papéis sociais pré-determinados masculinos, que, no passado, produziram uma personalidade fragmentada em vez de uma personalidade satisfatoriamente integrada” (BRAENDLIN, 1979, p. 18)¹⁴, e, por isso, o *Bildungsroman* estaria adquirindo uma nova função, tornando-se uma espécie de articulação da nova noção de identidade feminina e seu movimento crescente na vida pública.

¹² *The female Bildungsroman, then, is traditionally a tale of compromise and disillusionment, the chronicle of a young woman's recognition that, for her, life offers not limitless possibilities but an unsympathetic environment in which she must struggle to discover a room of her own.*

¹³ *the most salient form for literature influenced by neo-feminism because [w]oman as neo-feminism conceives of her is a creature in the process of becoming, struggling to throw off her conditioning, the psychology of oppression.*

¹⁴ *the feminist bildungsroman delineates woman's self-development toward a viable present and future existence, free from predetermined, male-dominated societal roles, which in the past have yielded a fragmented rather than a satisfactorily integrated personality.*

A partir de uma visão de mundo feminina, o *Bildungsroman* escrito por mulheres retrata os vários conflitos, dilemas e situações na vida da mulher. Sob tal perspectiva, a orientação da autoformação feminina diferencia naturalmente o percurso, os objetivos, a aprendizagem e a incessante busca das protagonistas. Por consequência, os temas, a personagem principal, suas experiências e reflexões, e a estrutura composicional do romance acabam sendo construídos de maneira particular.

Quanto ao tema da busca, Bonnici (2007) comenta que:

O tema de busca de identidade ou de desenvolvimento feminino se diferencia do *Bildungsroman* masculino, que narra a crise de identidade do jovem e sua resolução num certo ambiente social conhecido. *As tristezas do jovem Werther* (1774), de Johann Wolfgang Goethe, *David Copperfield* (1850), de Charles Dickens, *A portrait of the artist as a young man* (1916), de James Joyce, são exemplos famosos deste último. Proliferam as aventuras, o lucro, o resgate, a coragem, o sucesso, o desempenho, fatores considerados masculinos (BONNICI, 2007, p. 34).

Estas heroínas buscam – ao longo da singularidade do processo de formação – por afirmação de sua(s) identidade(s), realização pessoal e profissional, independência financeira e intelectual, liberdade de escolha, reconhecimento artístico, direitos sobre o corpo feminino, entre outros. Lembrando os aspectos e as circunstâncias que determinam e influenciam, direta ou indiretamente, a *Bildung* da mulher contemporânea.

O *Bildungsroman* serviu para funções culturais e políticas específicas para as escritoras modernistas. Segundo Usandizaga (1998), as autoras ofereceram sua própria interpretação teórica do gênero e sua tradição: para expressar as ideias de autocriação e autocompreensão: não como uma fuga do mundo real, mas como uma maneira de abordar a experiência com a esperança de mudá-la. Com o advento do Modernismo, as escritoras superaram as ansiedades de suas predecessoras Vitorianas e começaram a celebrar explicitamente a cultura feminina, pela primeira vez, na história ocidental. Para tal acontecimento, três principais mudanças de perspectiva permitiram as feministas-modernistas a “remodelar” o gênero: a revisão da mitologia doméstica; a criação de fantasias da linguagem feminina; o estabelecimento da relação mãe-filha como uma libertação do solipsismo da consciência individual.

Em relação ao que Dilthey estabeleceu como paradigma de um *Bildungsroman*, há uma adaptação do processo de formação da heroína, conforme seu meio social, seu (auto)conhecimento, os objetivos da sua busca pessoal e os elementos estruturadores (enredo, personagens, espaço, tempo, foco narrativo), além das condições de produção e recepção da obra. Assim, ao utilizarem o programa narrativo, que, por convenção, define o

Bildungsroman, para um protagonista feminino, as autoras necessariamente questionam, ampliam e atualizam os limites do próprio gênero. Em especial, numa sociedade globalizada, que se apresenta cada vez menos tolerante com a diferença, reconhecer a existência de uma diversidade (étnica, racial, social, sexual, religiosa, cultural, etc.) traz consigo a necessidade de rever conceitos.

Portanto, a abordagem para a narrativa de autoformação feminina exige instrumentos teóricos e críticos distintos, capazes de lidar com a especificidade dos conceitos de formação, aprendizagem e desenvolvimento da mulher. Isto se torna mais evidente com a mudança de valores culturais e a atualização dos direitos/deveres civis: o gênero sofreu alterações, expansões e desdobramentos, a fim de que pudesse abarcar as novas realidades sócio-históricas na condição feminina, já que cada texto literário dialoga direta ou indiretamente com sua época e com seu contexto cultural.

Os estudos pioneiros que sugerem uma revisão do *Bildungsroman* clássico e a inclusão do *Bildungsroman* feminino no gênero (uma narrativa de formação feminina, escrita por mulheres, cuja personagem principal é uma mulher; criança, adolescente ou adulta) são: *The Madwoman in the Attic* (Gilbert; Gubar, 1979); *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Pratt, 1981); *The Voyage in: Fictions of Female Development* (Abel; Hirsch; Langland, 1983); *The Myth of the Heroine: the Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf* (Labovitz, 1986); *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience* (Frye, 1986).

Abel, Hirsch & Langland (1983) afirmam que há poucos romances de aprendizagem feminina, ou seja, aqueles que, de fato, iniciam na infância ou adolescência e acompanham todo o processo de crescimento/educação. É mais comum observar que o desenvolvimento da personagem central frequentemente começa na vida adulta, motivada pela não-realização pessoal após o casamento e a maternidade. Pelo fato de a trajetória de desenvolvimento da heroína não corresponder aos moldes convencionais do *Bildungsroman*, as autoras sugerem o termo “romance de desenvolvimento feminino” (*novel of female development*). Com a ampliação semântica do termo sugerido, inclui-se tanto o crescimento físico e psicológico na infância quanto o crescimento interior na maturidade.

Anteriormente, em 1981, Annis Pratt já identificara dois modelos narrativos de autoria feminina: “romance de desenvolvimento” (*novel of development*) e “romance de renascimento e transformação” (*novel of rebirth and transformation*). A faixa etária da heroína é diferente em cada modelo: criança ou (pré) adolescente e uma mulher acima de 30

anos ou já de meia-idade, respectivamente. Para Pratt, o “romance de desenvolvimento” seria o *Bildungsroman* propriamente dito, isto é, aquele que narra uma história de desenvolvimento físico, psicológico e intelectual da personagem feminina, começando na infância ou adolescência. No “romance de renascimento e transformação”, a busca da heroína madura concentra-se no sentido de “integração espiritual”, “vitória pessoal, de realização das aspirações individuais” (PINTO, 1990, p. 15), porque, de modo geral, o romance de aprendizagem feminino tradicional não prevê a possibilidade de autorrealização e integração social para a personagem.

Esta diversidade terminológica assenta-se, até certo ponto, na releitura do romance de formação, de aprendizagem ou de educação masculino. As autoras dispõem de uma gama de opções na construção das heroínas, na caracterização das buscas pessoais e na decisão de quais temas serão discutidos. Devido à diferenciação de educação feminina e à reorientação do conceito histórico de *Bildung*, o *Bildungsroman* feminino mostra-se um gênero flexível e totalmente receptivo aos avanços e retrocessos no *status* social da mulher e sua representatividade na ficção.

Susan J. Rosowski, no artigo “The Novel of Awakening” (1979), e Elaine Martin (1983) identificam o “romance de despertar” (*the awakening novel*) como a forma alternativa feminina para o *Bildungsroman* masculino, com uma distinção: este tipo de romance caracteriza-se pelo movimento em direção a um autoconhecimento maior e pela percepção de que viver é difícil ou impossível para uma mulher. Este despertar seria menor porque uma busca linear significaria confronto com a sociedade e, em troca, significaria derrota ou fracasso.

Sob outro ângulo, White (1985), Labovitz (1986) e Felski (1986), ao relacionarem o “romance de despertar” ou “romance de iniciação” e as mudanças nas condições sociais, argumentam que o *Bildungsroman* feminino afirma-se como um gênero do século XX, uma vez que a autoformação tornou-se uma realidade para as mulheres. O acesso à experiência profissional, à oportunidade de expressar emoções, de preparar-se para o mercado de trabalho e de discutir sobre sexualidade às claras nos textos, afirmam a existência de um romance de formação feminino. Além disso, revela-se uma espécie de articulação da nova noção de identidade feminina e seu movimento crescente na esfera pública, por meio da representação do processo de desenvolvimento das heroínas.

O *Bildungsroman* feminino contemporâneo apresenta intensidade, energia e autoridade. Nele, constata-se uma maior abertura do gênero – flexibilidade estrutural, variedade temática, reorientação de conceitos, reconstrução de valores éticos, morais,

religiosos e quebra de paradigmas sociais –, embora se saiba que tal abertura teve sua origem na produção literária feminina do século XIX. Podem ser citados como exemplos os livros: *To Kill a Mockingbird*, de Harper Lee; *The Golden Notebook*, de Doris Lessing; *Lady Oracle*, de Margaret Atwood; *Oranges Are Not The Only Fruit*, de Jeanette Winterson; *White Oleander*, de Janet Fitch; *A Complicated Kindness*, de Miriam Toews, além da obra de Margaret Drabble, bem como *Rubyfruit Jungle* e *Hotel du Lac*.

A heroína de um *Bildungsroman* feminino contemporâneo caracteriza-se, principalmente, pela sua capacidade de reflexão sobre sua posição como sujeito no mundo e pela conscientização acerca de sua diferença. Deste modo, um novo *Bildungsroman* feminino está sendo escrito/narrado por mulheres: negras, homossexuais, hispano-americanas, latino-americanas, de ex-colônias, de religiões diversificadas, de nível socioeconômico distinto, de faixa etária variada, etc., evidenciando um movimento de reavaliação da *Bildung* tradicional, através de novos padrões, novos valores e novas perspectivas.

Estudar a interrelação entre influências/efeitos das conquistas femininas e as condições nas quais Molly Bolt e Edith Hope crescem, aprendem e desenvolvem-se torna-se importante para se observar como a condição feminina é construída. Por isso, ao serem focalizadas as trajetórias de vida das heroínas, pretende-se verificar a forma pela qual a *Bildung* feminina é construída e, como esta orientação direciona a representação literária do processo de autoconhecimento, de afirmação da individualidade e a realização dos anseios da mulher.

Deste modo, sabendo-se que uma narrativa de desenvolvimento ou de autoformação de uma heroína demanda uma abordagem coerente, capaz de compreender o contexto sócio-histórico que amplia e altera continuamente os pressupostos do gênero, propõe-se olhar para o *Bildungsroman* feminino, a partir da representação literária das experiências do ser mulher nos romances *Rubyfruit Jungle* (1973) e *Hotel du Lac* (1984), cujas autoras, sob uma perspectiva singular, reavaliam a imagem da mulher na contemporaneidade.

2 *Rubyfruit Jungle*: a escrita reivindicante

Rubyfruit Jungle (1973), da autora norte-americana Rita Mae Brown, é um exemplo estratégico de *Bildungsroman* feminino, cuja caracterização da vida da heroína, Molly Bolt, aponta os aspectos e circunstâncias que influenciam, direta ou indiretamente, o desenvolvimento pessoal da mulher contemporânea. Em especial, o relacionamento entre mãe e filha, adoção, padrões institucionais, homossexualidade, restrição profissional às mulheres.

O romance aborda o processo de (auto)formação do protagonista, que inclui o desenvolvimento físico, intelectual e social. Trata-se de uma trajetória individual, mais introspectiva, mais voltada à iniciação e ao despertar. A trajetória contempla os dilemas e conflitos entre “o que se quer ser” e “o que a sociedade quer que alguém seja”, destacando sentimentos/atitudes de frustração, decepção, preconceito e exclusão.

Atitudes transgressoras de quebra de padrões (condutas, normas, etiquetas) e reivindicantes desenvolveram-se nas variantes do *Bildungsroman* feminino do século XX, culminando na constituição de protagonistas com perfis diversificados. Observa-se nesta diversidade de perfis a questão da identidade: a identidade do sujeito contemporâneo é formada e transformada continuamente à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam. Ainda mais porque:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2011, p. 13).

Escrito na efervescência dos movimentos feminista e gay no começo da década de 1970, *Rubyfruit Jungle* é um romance atraente porque sua personagem principal é cativante: ela diz o que pensa, usa um vocabulário vulgar e fala sobre sua sexualidade abertamente. O romance de Brown é aclamado pelos leitores por abordar a homossexualidade feminina de uma maneira debochada, irreverente e divertida. Com uma linguagem informal, muitas vezes, ofensiva e vulgar, há acentuada presença de marcas de oralidade, gírias, expressões idiomáticas e tabuísmos. Inclusive, o próprio título do livro é uma gíria em inglês para designar a genitália feminina.

O livro está repleto de observações irônicas e inteligentes sobre o modelo heterossexual presente nas relações sociais, em que Molly Bolt tenta compreender, por meio do repensar acerca de questões relativas à identidade do ser humano. Afinal de contas, numa

época de transformações sociais, as sólidas referências culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade foram se fragmentando; e, com elas, as nossas velhas identidades pessoais. Segundo Hall (2011), “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (p. 12-13). Tal processo produz o sujeito contemporâneo: aquele que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente.

Sem adotar uma atitude conformista, a narração da trajetória da vida da personagem central compartilha o espírito do *Bildungsroman* influenciado pelo Modernismo: o indivíduo figurado “opta por criar os próprios valores formativos desprezando a harmonização com a sociedade, sem ambição de nela se integrar, antes em confronto crítico e rejeição ao que confirmadamente só o pode deformar e corromper” (CARVALHO, 2010, p. 135). É, com uma postura contestadora e um olhar crítico, que a heroína de *Rubyfruit Jungle* é construída e sua história narrada retrospectivamente em primeira pessoa.

A instância narrativa deste *Bildungsroman* feminino (narrador autodiegético) é especialmente estratégica, pois a personagem conta-nos uma história por ela vivida, sendo apresentados, através de seus olhos, emoções e sentimentos, os elementos constitutivos da narrativa: outras personagens, tempo, espaço, temas e motivos. Com esta organização textual, o narrador-personagem oferece à narrativa um efeito de realidade, presenteando o leitor com um saber mais significativo de cada uma das etapas anteriores de sua vida, “reunido conhecimentos sobre pessoas que encontrou anteriormente [sem hesitar] em intervir em sua narrativa para explicar ou comentar sua vida e a maneira como ele a conta” (REUTER, 2011, p. 82). Como, por exemplo, no seguinte trecho:

Por que aquela mulher [Chryssa Hart] de voz bem empostada tentou me comprar? Eu sei por que, sei muito bem o motivo. Porra, o que é que eu faço agora? Não consigo fazer o papel de mulher sustentada. Sei que é uma merda não conseguir fazer isso. Que diabo, devia tirar o dinheiro dela e ir para a faculdade. [...] Como é que vou poder pagar a faculdade por mim mesma? Um semestre custa mil dólares. Que merda ser pobre. Tenho de usar o rabo para salvar a cabeça. Bem, foda-se, Chrys; não vou ficar com seu dinheiro atraente e eu que vá a puta que me pariu, porque vou continuar naquele pardieiro, sendo orgulhosa mas pobre. [...] Mas é mais do que orgulho de pobre. Se aquela mulher me amasse seria diferente, ou se eu a amasse. Eu aceitaria qualquer coisa que ela me desse, mas ela não liga porra nenhuma para mim. Vai me comprar como quem compra um casado de inverno ou uma bolsa Gucci. Sou um pedaço de carne. Que merda, ando pela rua e os homens me olham como se eu fosse um receptáculo de esperma ambulante. Entro numa festa e essa louca vê carne em mim. Ela não é diferente de um operário de obra, só que tem classe e comida, é só isso (BROWN, 1982, p. 152-153).

Why did that woman in her well-modulated voice try to buy me off? I know why, I know good and why. Shit, what do I do now? I can't run a kept number. I know it's

fucked not to be able to do it. Hell, I should take her money and go to school. [...] How can I pay for school myself? A semester is \$ 1,000. Goddamn being poor. I got to use my ass to save my head. Well, fuck you, Chryssa Hart, I'm not taking your enticing money, and fuck me because I'm going to sit in that rathole and stay proud but poor. But it's more than poor pride. If that woman loved me it'd be different or IF I loved her. I'd take anything she gave me then, but she don't give a flying fuck about me. She buys me the way she goes and buys a winter coat or a Gucci handbag. I'm a piece of meat. Damn, I go walking down the street and the men look at me like a walking sperm receptacle. I walk into a party and this buzzard sees flash. She's no different from a construction worker, she's just got class and bread, that's all (BROWN, 1988, p. 167-168).

Este relato aparece no final do capítulo 12 e destaca um momento de reflexão da personagem sobre sua vida antes de chegar à Nova York. Durante um almoço no sofisticado restaurante *Four Seasons* com Chryssa Hart (arqueóloga rica e famosa, com mais de 40 anos), Molly recebe a oferta de ter o seu curso de cinema pago em troca de ser amante de Hart. Embora saiba que não tem condições de pagar a faculdade sozinha, Bolt não aceita a proposta, e o leitor nota um misto de indignação e revolta em suas palavras: não se trata de “orgulho de pobre”, mas a recusa de ser objeto sexual, produto de consumo ou propriedade.

O modo narrativo predominante em *Rubyfruit Jungle* é constituído pela mediação visível da narradora, ou seja, sem dissimulação de sua presença. Os fatos e eventos mais importantes da vida de Bolt – a partir das lembranças de sua infância e adolescência – são narrados preferencialmente mediante o recurso narrativo da cena, definida por Yves Reuter (2011): “Trata-se de passagens textuais que se caracterizam por uma forte visualização, acompanhada principalmente de falas de personagens e de um excesso de detalhes. Temos a impressão de que aquilo se desenrola diante dos nossos olhos, em tempo real.” (REUTER, 2011, p. 61). Ao serem destacados os momentos essenciais com este recurso, efeitos de realidade e de dramatização alternam-se, revelando o trabalho de criação da escritora no processo de construção do texto narrativo. Como bem explica Franco Júnior (2003),

A trama de uma narrativa revela [...] o trabalho de criação do escritor, as escolhas textuais que ele fez para contar a história desta ou daquela maneira, criando este ou aquele efeito, afirmando um determinado conjunto de sentidos possíveis para a interpretação da história por meio da organização das palavras sob a forma de texto, isso significa que o(s) sentido(s) e os efeitos presentes em um texto foram construídos pelo escritor por meio da estruturação, da composição, da construção daquele mesmo texto de um modo determinado [...], cuja especificidade deve ser levada em consideração. (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 36).

Vejamos o uso da cena e seus efeitos no diálogo entre Molly e Carrie (sua mãe adotiva) após ter sido expulsa da faculdade quando o namoro com sua colega de quarto, Faye Raider, foi descoberto:

- Pode dar meia-volta e sair. Sei de tudo o que aconteceu lá; a diretoria-feminina me telefonou. Tire o seu rabo daqui.

- Mamãe, você só sabe o que eles lhe contaram.

- Sei que você deixou o rabo solto com a sua cabeça, é isso que eu sei. Uma fanchona, eu criei uma fanchona, é isso o que eu sei. Você é mais baixa que esses sujeitos colhedores de frutas dos bosques, sabia?

- Mãe, você não compreende nada. Por que não deixa eu contar a minha versão da história?

- Não quero ouvir nada que tenha a dizer. Você sempre foi ruim. Nunca obedeceu as regras de ninguém: as minhas, as da escola, e agora vai desafiar as regras de Deus. Continue e saia daqui. Não quero você. Por que diabo teve o trabalho de voltar aqui?

- Porque você é a única família que tenho. Para onde mais eu iria?

- Isso é problema seu, sua descarada. Não tem amigos e não tem família. Vamos ver até onde você vai, com sua pose. Pensou que iria para a faculdade e seria melhor que eu. Pensou que iria se misturar com os ricos. E ainda acha que é ótima, não é? Mesmo sendo uma fanchona nojenta não se sente abalada. Posso ver o convencimento escrito na sua cara. Bem, espero poder viver para ver você um dia pôr o rabo entre as pernas. Vou rir bem na sua cara.

- Então, é melhor viver até eu morrer. – Peguei minha mala que estava na porta e saí na noite fresca (BROWN, 1982, p. 125-126).

“[...] You can turn around and walk right out. I know everything that went on up there, the dean of women called me up. You just turn your ass around and get out.”

“Mom, you only know what they told you.”

“I know you let your ass run away with your head, that’s what I know. A queer, I raised a queer, that’s what I know. You’re lower than them dirty fruit pickers in the groves, you know that?”

“Mom, you don’t understand anything. Why don’t you let me tell my side of it?”

“I don’t want to hear nothing you can say. You always were a bad one. You never obeyed nobody’s rules – mine, the school’s, and now you go defying God’s rules. Go on and get outa here. I don’t want you. Why the hell you even bother to come back here?”

“Because you’re the only family I got. Where else am I gonna go?”

“That’s your problem, smart-pants. You’ll have no friends and you got no family. Let’s see how far you get, you little snot-nose. You thought you’d go to college and be better than me. You thought you’d go mix with the rich. And you still think you’re dandy, don’t you? Even being a stinking queer don’t shake you none. I can see conceit writ all over your face. Well, I hope I live to see the day you put your tail between your legs. I’ll laugh right in your face.”

“Then you’d better live to seem me dead.” I picked up my suitcase by the door and walked out into the cool night air. (BROWN, 1988, p. 135-136)

A cena do reencontro entre mãe e filha – um dos momentos mais dramáticos do romance – apresenta um diálogo tenso, cheio de mágoas e rancores. Com o telefonema de Miss Marne (diretora do departamento feminino da Universidade da Flórida), Carrie não deu chance alguma de ouvir a versão de Molly sobre a expulsão, a maltratando verbalmente com um discurso discriminatório e a expulsando de casa. Molly sofre severa marginalização e exclusão dentro da família, da escola, da universidade, do mercado de trabalho e do seu círculo de amigos. Ao longo desta narrativa de autoformação feminina, observam-se que, nas interações entre personagens, há uma visão conservadora, discriminatória e sexista embutida. Tal visão mantém uma resistência ao discurso feminista que defende “a igualdade sexual

acoplada ao compromisso de erradicar qualquer dominação sexista e de transformar a sociedade” (BONNICI, 2007, p. 86). Diante de tantos conflitos, Molly rejeita o papel socialmente prescrito às mulheres, assumindo sua orientação sexual e lutando pelos seus ideais, com coragem e espírito de liderança, numa época (anos 70) em que as mulheres tinham que reivindicar por seus direitos, em especial, pela igualdade de oportunidades.

O início de *Rubyfruit Jungle* apresenta a voz fundamental que norteia todo o texto narrativo. Resgatando a primeira lembrança de infância, aos sete anos, Molly Bolt, narradora e personagem central, não só localiza o leitor nos aspectos de tempo e espaço, mas também já mostra a sua força na organização e no controle das estruturas da narrativa:

Ninguém se recorda de seu início de vida. As mães e tias nos contam sobre nossos dias de bebê e nossa primeira infância, com a esperança de que não esqueçamos o passado, quando tinham total controle sobre nós, e rezam em segredo para que, por conta disso, elas sejam incluídas em nosso futuro.

Eu não sabia nada sobre minhas origens até os sete anos de idade, quando vivia em Coffee Hollow, uma região rural próxima de York, na Pensilvânia. Uma estrada suja ligava as casas alcatroadas, cheias de crianças de rosto lambuzado, e o ar era tão impregnado do cheiro de grãos de café recém-moído da lojinha local que o lugar acabou recebendo esse nome. (BROWN, 1982, p. 9)

No one remembers her beginnings. Mothers and aunts tell us about infancy and early childhood, hoping we won't forget the past when they had total control over our lives and secretly praying that because of it, we'll include them in our future.

I didn't know anything about my own beginnings until I was seven years old, living in Coffee Hollow, a rural dot outside of York, Pennsylvania. A dirt road connected tarpapered houses filled with smear-faced kids and the air was always thick with the smell of coffee beans freshly ground in the small shop that gave the place its name. (BROWN, 1988, p. 3)

Sua primeira recordação é a descoberta de que é filha adotiva. A adoção é uma questão cara para a personagem, uma vez que influencia diretamente o que pensa sobre relações pessoais, suas raízes e família. A revelação veio à tona em uma discussão com Carrie (mãe adotiva) que, nervosa e envergonhada pelo comportamento de Molly, acabou por despejar a verdade ferozmente:

Não é tão fina como pensa que é e nem é minha filha tampouco. E não a quero mais, depois do que eu soube que anda fazendo. Quer saber quem você é, sua sabichona? É a filha bastarda de Ruby Drollinger, é isso aí. Agora quero ver você com essa pose toda.

- Quem é Ruby Drollinger?

- Sua verdadeira mãe, é isso; e ela era uma puta, ouviu, Srta. Molly? Uma puta suja como as outras, que ia para a cama com um cachorro, se ele abanasse o rabo para ela.

- Não me importa. Não faz diferença de onde vim. Eu estou aqui, não estou?

- Faz toda a diferença do mundo. Os que nascem do casamento são abençoados pelo Senhor. Os que nascem fora do casamento são xingados de bastardos. É isso aí.

- Não me importo.
- Bem, devia se importar, sua imunda. Você vai ver aonde é que seus belos livros e maneiras vão levá-la quando sair por aí e as pessoas descobrirem que é uma bastarda. E você age como tal. O sangue é mais grosso que a água e o seu mostra isso. Teimosa como Ruby, lá no mato bolinando aquele idiota do Detwiler [amigo de infância de Molly]. Bastarda!
- [...] Pegou-me pelos ombros e me sacudiu como um cachorro sacode uma boneca de pano.
- Posuda, sua putinha bastarda. Vivendo na minha casa, debaixo do meu teto. Você estaria morta naquele orfanato se eu não a tivesse tirado de lá e cuidado de você todo o tempo. Vem para cá, come minha comida, faz com que eu viva atrás de você e depois, sai por aí para me envergonhar. É melhor andar na linha, menina, eu a mando de volta para o lugar de onde veio: a sarjeta.
- Tire as mãos de cima de mim. Se não é minha mãe de verdade, tire as malditas mãos de mim (BROWN, 1982, p. 12-13).

“You ain’t so fine as you think you are, and you ain’t mine neither. And I don’t want you now that I know what you’re about. Wanna know who you are, smartypants? You’re Ruby Drollinger’s bastard, that’s who you are. Now let’s see you put your nose in the air.”

“Who’s Ruby Drollinger?”

“Your real mother, that’s who and she was a slut, you hear me, Miss Molly? A common, dirty slut who’d lay with a dog if it shook its ass right.”

“I don’t care. It makes no difference where I came from. I’m here, ain’t I?”

“It makes all the difference in the world. Them that’s born in wedlock are blessed by the Lord. Them that’s born out of wedlock are cursed as bastards. So there.”

“I don’t care.”

“Well, you oughta care, you horse’s ass. Just see how far all your pretty ways and books get you when you go out and people find out you’re a bastard. And you act like one. Blood’s thicker than water and yours tells. Bullheaded like Ruby and out there in the woods jerking off that Detwiler idiot. Bastard!”

[...] *She grabbed me by the shoulders and shook me like a dog shakes a rag doll.*

“Snot-nosed, bitch of a bastard. Living in my house, under my roof. You’d be dead in that orphanage if I hadn’t gotten you out and nursed you round the clock. You come here and eat the food, keep me runnin’ after you and then go out and shame me. You better straighten up, girl, or I’ll throw you back where you came from – the gutter.”

“Take your hands off me. If you ain’t my real mother then you just take your goddamned hands off me.” (BROWN, 1988, p. 7-8)

Descobrir que é adotada, que sua mãe é uma prostituta e seu pai um desconhecido são fatos que tornaram o relacionamento de Molly e Carrie difícil: a humilhação verbal é constante, uma vez que Carrie a acusa de ser bastarda e ter sangue ruim a cada nova peraltice. A palavra “bastarda” começou a incomodar Molly quando percebeu que o significado tende a ser negativo. Numa mistura de medo e acanhamento, não queria que soubessem que ela mesma é uma bastarda, pois poderia não ser aceita pelos familiares e amigos.

Rubyfruit Jungle explora também o impacto do condicionamento de gênero no processo de autoformação da heroína. Desde o início da infância de Molly, ela está sob pressão constante para ser feminina. Sua mãe espera que Molly se torne hábil em cozinhar, limpar e outras habilidades domésticas para se casar, enquanto seu pai adotivo (Carl) quer que ela vá para a faculdade. Pode-se inferir que estas duas posturas dos pais adotivos marcam o

momento de revisão de valores responsáveis pela mudança nos papéis ocupados por mulheres na sociedade. Desde a Segunda Guerra Mundial, a grande inserção delas no mercado de trabalho abriu um novo leque de possibilidades para aquela vista apenas como “rainha do lar”.

Molly, entretanto, mostra-se diferente das demais meninas de sua idade: não usa vestido, não brinca com bonecas, não é graciosa. A resistência ao comportamento feminino, historicamente construído e imposto, é uma marca da heroína. A feminilidade tradicional é questionada a todo o momento. Por feminilidade, entende-se que seja: “um construto cultural, ou seja, padrões de sexualidade e comportamento impostos por regras sociais e culturais” (BONNICI, 2007, p. 85). Por conta da discrepância entre o desejo de Carrie, e o pensamento e a atitude de Molly, há brigas, discussões e conflitos intermináveis.

Na caracterização da personagem central, a feminilidade não suporta fatores de sujeição feminina: dependência, passividade, subserviência, sentimentalismo; nem carrega consigo as ideias de consumo, lazer; ou ainda, a atividade de leitura como passatempo. O que se observa é uma personagem que, desde a infância, mostra-se sagaz, esperta e irônica. A representação literária do desenvolvimento de uma mulher impulsiva, rebelde e subversiva, lutando por aquilo que quer e para conquistar sua autonomia. Molly faz o que Butler (2011) propõe ao mostrar que todos os indivíduos são politicamente iguais: mulher ou lesbiana, ela não é obrigada a aceitar os padrões estabelecidos e levar uma vida sem sentido, tendo totais condições de viver de acordo com o que acredita. Lembrando-se de uma brincadeira de faz-de-conta de sua infância, a narradora-personagem chama a atenção do leitor para observar a concepção de gênero embutida nas relações sociais das pessoas de seu convívio:

Certa vez, Cheryl decidiu brincar de enfermeira e pusemos guardanapos na cabeça. Leroy era o doente e nós o pintamos de iodo para que ele parecesse estar machucado. Enfermeira eu não iria ser de jeito nenhum. Se eu tivesse de ser alguma coisa, preferia ser o médico e dar as ordens. Tirei meu guardanapo e disse a Cheryl que era o novo médico da cidade. Seu rosto se contraiu.

- Você não pode ser o médico. Só meninos podem ser médicos. Leroy é quem vai ser.

- Você é cheia de merda, Cheryl. Leroy é mais burro do que eu. Eu tenho de ser o médico, porque sou mais inteligente e o fato de ser menina não tem nada a ver.

- Você verá. Acha que pode fazer o que os meninos fazem, mas vai ser a enfermeira, não há outra saída. Não interessa ter boa cabeça, boa cabeça não conta. O que conta é o fato de você ser menino ou menina.

Eu me estiquei e bati nela. Shirley Temple Spiegelglass nem ninguém tampouco ia me dizer que eu não podia ser médica. É claro que eu não queria ser médica. Eu iria ser presidente da república, só que aquilo era segredo. Mas se eu quisesse ser médica iria ser e ninguém me diria que não. Portanto, me meti em apuros, é claro (BROWN, 1982, p. 32-33).

One time Cheryl decided to play nurse and we put napkins on our heads. Leroy was the patient and we painted him with iodine so he'd look wounded. A nurse, I wasn't gonna be no nurse. If I was gonna be something I was gonna be the doctor and give orders. I tore off my napkin, and told Cheryl I was the new doctor in town. Her face corroded. "You can't be a doctor. Only boys can be doctors. Leroy's got to be the doctor."

"You're full of shit, Spiegelglass, Leroy's dumber than I am. I got to be the doctor because I'm the smart one and being a girl don't matter."

"You'll see. You think you can do what boys do but you're going to be a nurse, no two ways about it. It doesn't matter about brains, brains don't count. What counts is whether you're a boy or a girl."

I hauled off and belted her one. Shirley Temple Spiegelglass wasn't gonna tell me I couldn't be a doctor, nor nobody else. Course I didn't want to be a doctor. I was going to be president only I kept it a secret. But if I wanted to be a doctor I'd go be one and ain't nobody gonna tell me other wise. So I got in trouble, of course. (BROWN, 1988, p. 31)

De acordo com o excerto, Molly não pode ser médico porque, segundo Cheryl, é uma profissão masculina: como é uma menina, tem que ser enfermeira. A representação na ficção dos papéis sociais de gênero – o que pode ou não ser justamente por ser mulher/homem – comportamentos sociais de forma convencional masculina ou feminina, dentro de um determinado recorte cultural – carrega o peso de uma ideologia machista.

A opinião da mãe de Molly, a respeito do que é feminilidade, bem como a ideia fixa dos colegas da heroína, estão pautadas no discurso sexista, segundo o qual cada gênero tem suas funções e obrigações. É proveniente desse pensamento que um corpo “feminino” só deve usar rosa e brincar de boneca, ao passo que o “masculino” deve usar azul e brincar de carrinho. Judith Butler (2003), por meio da desconstrução do gênero, tenta modificar essa ideia, errônea e rotuladora, ao afirmar que tanto o gênero quanto o sexo são construtos culturais assumidos pelo corpo, nos quais a anatomia não importa. O que realmente importa é a vontade do sujeito de se construir como deseja. Butler nos leva a pensar que não é preciso nascer com um órgão genital masculino para assumir uma postura estabelecida como masculina na sociedade, não é porque se nasce “mulher”, que o ser fica impossibilitado de exercer funções masculinas.

Butler (2003) aponta-nos que o pensamento essencialista, que prima a superioridade masculina com base nos princípios intelectuais, tem início em Aristóteles e Platão e, de certa forma, continua enraizado na maioria dos discursos sobre diferenças de sexo proferidos na contemporaneidade:

Na tradição filosófica que se inicia em Platão e continua em Descartes, Husserl e Sartre, a distinção ontológica entre corpo e alma (consciência, mente) sustenta, invariavelmente, relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas. A mente não só subjuga o corpo, mas nutre ocasionalmente a fantasia de fugir completamente à corporificação. As associações culturais entre mente e

masculinidade, por um lado, e corpo e feminilidade, por outro, são bem documentadas nos campos da filosofia e do feminismo (BUTLER, 2003, p. 32).

De acordo com o excerto supracitado, a masculinidade está diretamente ligada às ações da mente – portanto superior – enquanto a feminilidade às questões do corpo – logo inferior – o que serve para justificar o homem como acima da mulher. Butler sugere que a “distinção corpo/mente deve ser repensada em termos da hierarquia de gênero que essa distinção tem convencionalmente produzido, mantido e racionalizado” (BUTLER, 2003, p. 32), já que hoje se sabe que a mulher não é inferior. Neste sentido, o *Feminism and Women's Studies* faz a distinção entre sexo, identidade de gênero e identidade sexual, uma vez que se referem a aspectos diferentes de si mesmo:

I. Identidade de gênero: refere-se à forma como se pensa sobre seu próprio sexo/gênero; pensa-se em si como um homem (masculino) ou como uma mulher (feminino).

As sociedades, no geral, prescrevem regras arbitrárias ou papéis de gênero (como é suposto ou não vestir, agir, pensar, sentir, relacionar-se com os outros, pensar de si mesmo, etc.), com base no sexo (se a pessoa tem vagina ou pênis). Tais papéis são chamados de *feminino* e *masculino*. Quem não respeita essas regras pode ser alvo de maus-tratos que vão desde o fato de não ser incluído no círculo de amigos, até comentários sarcásticos, assédio verbal, agressão, estupro e assassinato (com base em uma identidade de gênero percebida).

II. Identidade sexual: refere-se à forma como se pensa de si mesmo, em termos de quem somos atraídos sexual e romanticamente; em especial, se somos atraídos por pessoas de mesmo sexo ou não.

Somos impostos a sermos atraídos para pessoas de sexo oposto. Conceitos históricos equivocados, sejam vindos da medicina, sejam da religião, embora já tenham sido desmistificados, corrigidos ou substituídos, ainda possuem influência no pensamento coletivo, tal como se verifica na recorrência de crimes de intolerância, que revelam enorme preconceito (homofobia e bifobia, por exemplo). Quando o sexo e a identidade de gênero são diferentes, uma pessoa pode se basear em uma identidade. Como alternativa, alguém pode ter duas identidades sexuais: uma como homem e outra como mulher.

Por conseguinte, uma pessoa pode ter qualquer combinação de sexo (homem/mulher), gênero (masculino/feminino) e identidade sexual (hetero, bi, lésbico/gay).

Na história recente, o povo oprimido, com base nas diferentes identidades sexuais e nas identidades de gênero, formou comunidades que são, em parte, separadas e sobrepostas. Devido a essa separação histórica, alguém que é membro de uma comunidade geralmente não entende, aborda ou prioriza as necessidades de membros de outras comunidades. Para melhor explicar a relação lésbica, é válido retomar Butler (2003), quando se utiliza de vários termos para criar novas identidades de gênero:

Nos contextos lésbicos, a “identificação” com a masculinidade manifestada na identidade *butch* não é uma simples simulação do retorno do lesbianismo aos termos da heterossexualidade. Como explicou uma lésbica *femme*, ela gosta que os garotos sejam garotas, significando que “ser garota” contextualiza e resignifica a “masculinidade” numa identidade *butch*. Como resultado, essa masculinidade, se é que podemos chamá-la assim, é sempre salientada em contraste com o “corpo feminino”, culturalmente inteligível. É precisamente essa justaposição dissonante e a tensão sexual gerada por sua transgressão que constituem o objeto de desejo (BUTLER, 2003, p. 177).

Se acompanharmos Molly Bolt desde a infância, é possível perceber como o gênero atua na posição atribuída à mulher. As relações sociais são relações de poder, pois são marcadas por hierarquias, obediências e desigualdades. Nelas, estão presentes os conflitos, tensões, negociações, alianças, seja pela manutenção do poder masculino, seja pela luta das mulheres pela busca/ampliação do poder. Assim, o sexo afirma-se como uma categoria política responsável pelo poder, no qual o masculino sobressai. Considerando o viés da heterossexualidade compulsória, pode-se dizer que Molly é vista como um ser abjeto (excluído por ser mulher e homossexual), visto que apresenta um comportamento condenável para a maioria das pessoas ditas “normais”. Entretanto, observa-se que a heroína não se submete a tal realidade e não ocupa o papel de vítima, provando que é capaz de ser normal, com escolhas distintas do que é “politicamente correto”.

Dentro do contexto do movimento feminista contemporâneo, surgido nos EUA, na segunda metade da década de 60, o romance de Brown é politicamente engajado, desestabilizando convenções e instituições na sociedade norte-americana – em especial, os papéis tradicionais de mãe, esposa e da mulher como centro unificador da família. Enquanto movimento político integrado, o feminismo acabou por abarcar outras bandeiras de lutas civis e minoritárias, não apenas lutando pela “libertação” da mulher, mas também buscando novos valores que poderiam promover a transformação das relações sociais. Como marco histórico, indicou a própria superação dos movimentos sociais emancipatórios, cuja reivindicação central estava baseada na luta pela igualdade (jurídica, política e econômica).

No século XX, os EUA foram o palco do movimento social de minorias sexuais de maior visibilidade mundial. Na década de 1960, num contexto de contracultura e de crítica aos valores da sociedade ocidental, ganhou corpo uma movimentação política de afirmação positiva da imagem do homossexual, bem como a luta por direitos civis. O “gay power” norte-americano, que defendia a política de identidade como forma de fortalecer a consciência política dos homossexuais, transformou-se em referência para movimentos sociais de vários países, como o Brasil. O episódio do bar *Stonewall* em Nova York, no dia 28 de junho de 1969, em que minorias sexuais, raciais e nacionais – como negros e latinos – entraram em confronto direto contra os policiais que queriam “limpar a região”, é considerado o maior marco histórico do movimento de minorias sexuais para grande parte de militantes e entidades de defesa da cidadania LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros), segundo Rodrigues (2010).

Quando todos os modos de ser e de agir pareciam prescritivos e repressivos, Brown escreve um romance que todos podem ler, criando uma personagem apaixonante que quase todos os leitores podem se identificar. Mesmo numa sociedade na qual não há condições sociais que auxiliem o indivíduo no desenvolvimento de suas qualidades inatas, *Rubyfruit Jungle* é um *Bildungsroman* feminino que “encoraja a emergência de novas concepções de autoformação relacionadas com evasão e resistência à socialização, com esferas sociais desarmoniosas, ou com processos de formação da identidade híbridos, ambivalentes, por vezes traumáticos” (CASTLE, 2006).

Em seu processo de autoformação, à medida que aumenta seu contato com o mundo exterior, surgem novas possibilidades e se adquire novos conhecimentos. Molly Bolt conhece algumas pessoas que a auxiliam na iniciação amorosa e sexual. Em cada fase de sua vida, por meio das reações, atitudes e pensamentos da heroína frente aos eventos, observa-se o trabalho minucioso de linguagem que dá forma as demais personagens. Além disso, quando a personagem expressa a si mesma, e, neste caso, constrói-se uma narrativa a partir de suas lembranças/memórias, a tentativa da narradora é de presentificar-se,

expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o “vivido” [...] cada página procura expor a “vida” à medida que se desenvolve, flagrando a existência da personagem nos momentos decisivos de sua existência, ou pelo menos nos momentos registrados como decisivos (BRAIT, 2006, p. 61).

Molly iniciou-se sexualmente no início da adolescência, tendo a primeira experiência sexual com a amiga Leota Bisland na sexta série e relacionando-se também com homens,

incluindo seu primo Leroy quando eram bem jovens. Na sua trajetória rumo ao autoconhecimento, Molly busca a identidade sexual, recusando qualquer categorização ou rotulação e, ao mesmo tempo, enfrentando forte preconceito das pessoas ao seu redor (com exceção de alguns). Por isso, a jovem esconde suas aventuras amorosas e sexuais até o término do colegial, embora sempre seja a favor da vivência da sexualidade sem culpa e sem medo. Entretanto, há momentos em que a preocupação com a autoimagem, o comportamento sexual e a identidade de gênero são colocados em evidência.

A partir do colegial, Molly passa por situações delicadas e constrangedoras, devido ao seu modo de pensar/agir, além de ser pressionada quanto a sua sexualidade. Envolveu-se com Carolyn Simpson, a líder das animadoras de torcida, “a eterna ajudante do padre do Colégio Fort Lauderdale – e facilmente a rainha dos estudantes” (BROWN, 1982, p. 96), que se oferece sexualmente para Molly, mas recusa ser chamada de lésbica. Segundo Carolyn, lésbica é uma mulher masculinizada, atlética, sem muita beleza. A líder da torcida não se identifica com tal padrão e, por isso, não aceita a suposta nomeação, vivendo, entretanto, a homossexualidade. Molly, então, atesta que o fato de duas mulheres fazerem sexo significa que ambas tenham um relacionamento homossexual denominado lesbianismo.

Tania Navarro-Swain (2004) destaca a questão da relação homoafetiva feminina, discutindo justamente o significado de (ser) lésbica e aquilo que caracteriza o lesbianismo. Eis uma parte de sua reflexão:

É preciso quebrar as palavras, abri-las, para enxergar a profusão de sentidos que as compõem. Lésbica, lesbianismo – não têm um significado evidente. Afinal, quem são elas? O que torna uma mulher lésbica? Uma emoção? Um desejo? Uma prática? Quem são as lesbianas, onde estão, por que delas se fala aos cochichos, entre olhares cúmplices? O que poderia criar laços de solidariedade entre pessoas díspares, que vivem em mundos diversos, que percebem-no de forma plural? “Quero estar com pessoas que gostam das mesmas coisas que eu”, dizia recentemente uma moça que se considerava lésbica. Mas que coisas são essas? (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 11-12).

Connie, a melhor amiga de Molly no colegial, não consegue esconder sua indignação ao saber que Bolt está saindo com Carolyn, embora ambas tenham seus respectivos namorados, Larry e Clark. Numa conversa sincera entre Connie e Molly, questionam-se os motivos pelos quais as pessoas têm que usar um rótulo. O trecho destacado a seguir mostra o estilo (não muito usual para a época) cortante, sarcástico e bem humorístico de Rita Mae Brown ao tratar da homossexualidade feminina no processo maior da busca pela identidade:

- Você acha que é sapatão?

- Oh, que ótimo, você também! Então agora eu devo usar esse rótulo “Sapatão” gravado no peito. Ou podia também marcar na testa um “L” vermelho. Por que todo mundo tem que pôr a gente numa caixa e pregar a tampa? Eu não sei o que sou... poliforme e perversa. Merda. Nem sei se sou branca. Eu sou eu. É tudo o que sou e tudo o que quero ser. Você tem de ser alguma coisa? – Connie olhou para suas mãos e franziu as sobrancelhas. – Vamos, Connie, o que é que está na sua cabeça?

- Não, a gente não tem de ser nada. Desculpe ter perguntado se você era sapatão. Mas isso é um grande choque. Coisas que a mãe da gente não nos contou e tudo o mais. Acho que sou quadrada, ou talvez esteja assustada. Não acho que você ou qualquer outra pessoa deva usar um rótulo, não compreendo por que a pessoa com quem você dorme se acha tão importante e não compreendo por que estou tão abalada com isso. Sempre achei que eu fosse a progressista de espírito, a intelectual se desenvolvendo entre plantas de espinho, e agora vejo que sou tão atacada de preconceito quanto qualquer imbecil. [...] Fiquei arrasada quando você disse que estava dormindo com Carolyn: eu, a Srta. Sarcasmo do Colégio Fort Lauderdale, Srta. Pseudo-Sofisticada. [...] Ainda não terminei, Molly, não sei se vou poder mais ser sua amiga. Vou pensar nisso toda vez que a olhar. Vou ficar nervosa e imaginar se você vai me estrupar (sic) ou qualquer coisa assim. (BROWN, 1982, p. 99-100).

“Do you think you’re a queer?”

“Oh great, you too. So now I wear this label ‘Queer’ emblazoned across my chest. Or I could always carve a scarlet ‘L’ on my forehead. Why does everyone have to put you in a box and nail the lid on it? I don’t know what I am – polymorphous and perverse. Shit. I don’t even know if I’m white. I’m me. That’s all I am an all I want to be. Do I have to be something?” Connie looked down at her hands and her eyebrows wrinkled over her eyes. “Come on, Connie, what’s on your mind?”

“No, you don’t have to be anything. I’m sorry I asked you if you were a queer. But this is a big jolt. Things your mother didn’t tell you and all that. I guess I’m square, or maybe I’m scared. I don’t think you or anyone else should wear a label and I don’t understand why who you sleep with is so Goddamned important and I don’t understand why I’m all strung out over this. All this time I thought I was this progressive thinker, this budding intellectual among the sandspurs, now I find out I’m as shot through with prejudice as the next asshole. [...], “It wrecked me when you said you were sleeping with Carolyn – me, Miss Sarcasm of Ft. Lauderdale High, Miss Fake Sophisticate.” [...] “I’m not through, Molly, I don’t know if I can be your friend anymore. I’ll think about it every time I see you. I’ll be nervous and wonder if you’re going to rape me or something.” (BROWN, 1988, p. 107-108)

Apesar de Connie sempre ter uma autoimagem de progressista e intelectual (lê-se liberal), viu-se assustada, inadequada e cheia de preconceitos. Percebe-se a rápida necessidade de excluir Molly do seu círculo de amigos e de se afastar, além de ter um súbito receio de como Molly se comporta em relação a outras mulheres. Trata-se de uma situação delicada e embaraçosa: as atitudes de Molly destoam e acabam por destacá-la como a menina/moça/mulher de comportamento diferente, por não se enquadrar em nenhum padrão social (patriarcal).

No começo dos anos 70, gays e lésbicas começavam a formar grupos de apoio no intuito de despertar a conscientização pública quanto aos papéis sociais importantes de gays e lésbicas. Discriminação e violência forçaram muitos homossexuais a esconderem suas identidades sexuais, sem respaldo legal para protegê-los no trabalho. Assim, lutar para ser ela

mesma, responder a nenhuma instituição ou autoridade, permitir-se a explorar seu mundo e suas identidades sem restrição ou pressão, fazer escolhas –, em uma época de pura efervescência reivindicatória, Molly encontra forte resistência.

Em vários momentos da vida da heroína, o leitor observa que a orientação sexual diferente da heteronormatividade é alvo de críticas, preconceito, marginalização e exclusão. Molly Bolt é a ficcionalização do sujeito da sexualidade desviante, uma vez que, por assumir o lesbianismo, é estranho, raro, esquisito, diferente (*queer*) do padrão aceito pela sociedade. Louro (2008) explica sobre o *queer*:

É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas reguladoras da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2008, p. 7-8).

No século XX, alguns grupos de minorias apropriaram-se da noção *queer* com o objetivo de “afirmar o caráter destabilizador de seus modos de vida e negar o processo de normalização de suas vivências sexuais e afetivas” (RODRIGUES, 2010, p. 34). A ideia, de fato, é combater os resquícios da heterossexualidade compulsória e desconstruir o processo de normalização do movimento social e o modo de vida das minorias sexuais.

A associação de *queer* como corpo estranho faz sentido quando se pensa no conceito de Michel Foucault de que as “categorias sexuais” são construtos sociais. O termo homossexualidade foi cunhado por Karl Maria Kertbeny em 1869, incorporado no inglês em 1892 e no português em 1899, uma invenção da cultura contemporânea. Sendo um construto social, Foucault propõe que a homossexualidade exista porque a categoria foi criada, com toda a importância que lhe deram e um conjunto de práticas classificadas sob tal título:

A homossexualidade parecia uma das formas de sexualidade quando foi transposta da prática de sodomia para um tipo de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita tinha sido uma aberração temporal; agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 2005).

No mundo anglo-saxão, *queer* era utilizado para se referir pejorativamente aos indivíduos e aos grupos sociais com práticas não-heterossexuais, marginalizados pelos “normais”, ou seja, aqueles que assumiram sua orientação sexual como heterossexual. Por conta do essencialismo embutido no conceito ocidental de sexualidade, a heterossexualidade passou a carregar valores, como: superior, correto, natural e normal. Tal marginalização e reação preconceituosa começaram a ser combatidas, a partir dos anos 1970, quando o

feminismo lésbico¹⁵ e a crítica gay – dentro dos movimentos emancipadores e reivindicatórios – desenvolveram pesquisas sobre textos homoeróticos ou homoafetivos contemporâneos. Assim, “as práticas *queer* pretendem desconstruir a heteronormatividade através de uma aposta radical na experimentação de novos modos de vida, novas formas de prazer, novas formas de gênero e de intervenção política” (RODRIGUES, 2010, p. 35). As opiniões tradicionais da sexualidade com base nos relacionamentos homem-mulher, de modo geral, foram desestabilizadas.

Assumindo-se *queer*, a heroína não trilha o caminho tradicional de aprendizagem feminino, quebrando, portanto as expectativas que a sociedade tem em relação à mulher. Molly decide ir para onde tenha maiores chances, afastando-se das pessoas que se intrometem em sua vida, em particular, de Carrie. Não aceita o modo como a mãe a educa, pois não acredita na educação com valores historicamente construídos, que moldam o comportamento feminino: não tem o perfil para ser esposa, mãe, nem dona-de-casa. Quanto à vocação profissional, quer estudar Direito ou Direção de Cinema: duas profissões que exigem uma boa articulação entre ideias e palavras, além de um espírito de comando e liderança. No diálogo a seguir, Carl entende que sua filha é especial, franca no dizer e agir:

- Então faça filmes. Você só tem uma vida, portando faça o que quiser.
 - É assim que eu penso.
 - E quanto a se casar?
 - Nunca vou me casar. Ponto final.
 - Já estava vendo isso. Você não ficaria bem de avental e entre nós; eu morreria se a visse presa a alguém, especialmente a um marido.
 - Bem, não se preocupe porque nunca vai acontecer. Além do mais, por que iria comprar uma vaca se posso ter leite de graça? Posso sair e trepar a qualquer hora que quiser.
- Ele riu. (BROWN, 1982, p. 86).

“Then make movies. You only got one life so do what you want.”
“That’s how I figure it.”
“What about gettin’ married?”
“I’m never doing it. Period.”
“I could see that coming. You wouldn’t look too hot on the other side of an apron and between us, it’d kill me to see you buckle under to anyone, especially a husband.”
“Well, don’t worry about it ‘cause it’ll never happen. Besides, why should I buy a cow when I get the milk for free? I can go out and screw anytime I damn well please.”
He laughed. (BROWN, 1988, p. 91-92)

¹⁵ Segundo Bonnici (2007), o feminismo lésbico surgiu da insatisfação produzida pela inicial generalização nos Estudos Feministas. Na década de 1970, surgiu a necessidade de formulações feministas diferentes, uma vez que havia uma determinada vertente da crítica e da teoria feministas que insistia em focar uma determinada parte da população feminina como representativa da totalidade. A crítica literária lésbica emergiu após a publicação de *Lesbian images*, de Jane Rule (1975), e *Surpassing the Love of Men*, de Lilian Faderman (1981).

Numa espécie de combinação entre a personalidade forte e determinada e o desprezo por Carrie, Molly esforça-se para terminar o colegial e ganha uma bolsa de estudos integral na Universidade da Flórida para cursar Direito. Uma nova fase na sua educação começa neste cenário novo, no qual a heroína sente o impacto do exercício de poder mediante o dispositivo da sexualidade e da heteronormatividade de gênero. Quando o namoro de Molly com a colega de quarto alcoólatra, Faye Raider, é descoberta pelo pessoal do mesmo saguão da universidade, uma discussão explode: “Vocês são doentes e não pertencem a um lugar como este, com todas essas meninas em volta.” (BROWN, 1982, p. 115)¹⁶.

Após a descoberta, Faye é encaminhada para a conselheira-residente, e Molly para a diretora do departamento feminino, a Srta. Marne. A conversa entre ambas, sobre a relação apaixonada e íntima, revela o antigo conceito da homossexualidade visto como um distúrbio psicológico ou uma patologia. Esta associação tem origem no período – da segunda metade do século XIX até a Segunda Guerra Mundial – em que as sociedades vivenciaram a heterossexualidade compulsória. Segundo o sociólogo Richard Miskolci (2009), discursos e instituições sociais prescreviam a heterossexualidade para todos os indivíduos, patologizando ou criminalizando os laços homoafetivos, conforme a legislação de cada país. A partir da década de 1950, os mecanismos de poder do dispositivo da sexualidade são refinados: com a despatologização e a descriminalização progressiva dos laços afetivos e eróticos entre pessoas do mesmo sexo, a heterossexualidade compulsória transfigurou-se em heteronormatividade: esses laços são cada vez mais tolerados social e juridicamente, desde que todos possuam um modo de vida heterossexualizado. O discurso homofóbico encontra-se ainda arraigado em atitudes como a da diretora. Falando sempre o que pensa, Molly reage:

- Sabe o que eu acho? Acho que a senhora é tão lésbica quanto eu. A senhora é uma filha da puta de uma fanchona, é isso que é. Sei que vive com a Srta. Stiles, do Departamento de Inglês, há 15 anos. Está fazendo toda essa encenação comigo para parecer melhor. Que diabo, pelo menos sou honesta a respeito de minhas preferências (BROWN, 1982, p. 118).

“You know what I think? I think you’re as much a lesbian as I am. You’re a goddamn fucking closet fairy, that’s what you are. I know you’ve been living with Miss Stiles of the English Department for the last fifteen years. You’re running this whole number on me to make yourself look good. Hell, at least I’m honest about what I am.” (BROWN, 1988, p. 128)

Pode-se inferir que a Srta. Marne sente-se ameaçada. Nervosa por causa do atrevimento de Molly e preocupada com sua própria reputação, envia a estudante para o

¹⁶ *“You’re sick and you don’t belong in a place like this with all these girls around.”* (BROWN, 1988, p. 125)

hospital da universidade (“enfermaria dos lunáticos”) por uma semana, mostrando a autoridade de sua função. Quando sai, a renovação da bolsa de Molly é negada por “motivos morais”, e Molly e Faye são expulsas da faculdade. Após ter lido a carta-desabafo de Faye, Molly colocou as poucas roupas na sua antiga mala da colônia de férias, pegou os vinte dólares e a garrafa de *Jack Daniel’s* que sua ex-namorada lhe deixou. Com tamanha discriminação, Molly deixa para trás livros, papéis, recordações, e sua crença na inocência e nos ideais. Uma dura lição em seu aprendizado proporcionada pela demonstração máxima de abuso de poder mediante a imposição de uma conduta heteronormativa entre as mulheres.

Em Nova York, a vida não se apresenta mais fácil da maneira que Molly imaginava. Novos episódios detalham a jornada da heroína com seus conflitos e dilemas no processo de autoformação e de orientação como sujeito no mundo. Sob o frio intenso da cidade, ela caminha em direção à Universidade de NY em busca de abrigo, mas as entradas estavam trancadas. Ela, então, encontra um carro Hudson todo arruinado: “vermelho e preto desbotado, amassado na dianteira, com todos os pneus roubados, estava tombado na frente do restaurante Chock Full O’Nuts¹⁷” (BROWN, 1982, p. 126). Ao escolher o veículo como sua casa temporária, vê um morador de rua – Calvin – já dormindo no banco traseiro. Apesar dos poucos dias convivendo juntos, Calvin tem um papel importante na nova vida de Molly em NY. Em um misto de guia turístico, tutor e amigo, Calvin fala como conseguir dinheiro, sem obrigatoriamente se prostituir ou vender drogas; explica a ela sobre o sistema de metrô, a disposição da cidade, e como roubar comida de supermercados, lojas de frios, e, até mesmo, de vendedores ambulantes de cachorro-quente; lhe apresenta às pessoas de rua: *bookmakers* bem vestidos, prostitutas, vigaristas e traficantes de drogas, os únicos que sorriram para ela, já que viver à margem das normas prescritas pela sociedade que os discrimina e exclui é o aspecto que os identifica. Enfim, todas as oportunidades para se sobreviver naquela região da cidade.

Bares, lanchonetes e restaurantes começam a fazer parte do cotidiano de Molly. Estes lugares definem a fixação realista da história, ancorando a narrativa no real. Para cada local, além da localização geográfica (nomes, números, ruas/avenidas), há descrições detalhadas do ambiente, dos frequentadores, das bebidas e comidas. Segundo Reuter (2011), os lugares e sua atmosfera assumem uma função narrativa de anunciar indiretamente a sequência dos acontecimentos da história, bem como organizar as personagens em grupos (heteros; gays;

¹⁷ Fundada por William Black, em 1926, inicialmente, a Chock Full O’Nuts era uma loja de avelãs e frutos exóticos. Na Grande Depressão, tornou-se a primeira cafeteria com serviço de bar em Nova York. Conhecido como “o café celestial” por causa do seu aroma denso e intenso, a Chock Full O’Nuts continua sendo uma marca de café de alta qualidade e uma rede de lojas muito difundida, particularmente no noroeste dos EUA.

lésbicas; alta sociedade; classes populares; estados do sul; estados do norte, etc.). A construção do efeito real, em *Rubyfruit Jungle*, envolve uma localização espaço-temporal, acompanhada de falas de personagens e descrições minuciosas. Este efeito fortalece-se pela narração em primeira pessoa, pois a narradora-personagem “não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2007, p. 43).

O primeiro bar para mulheres que Calvin apresenta a Molly fica na Oitava Avenida. Nele, pela primeira vez, a heroína encontra-se com mulheres, lesbianas, mais maduras, que vivenciam suas relações homoafetivas. Esta cena chama-nos a atenção pelo emprego de uma linguagem informal nas falas das personagens femininas; às vezes, vulgar e chula. O diálogo entre Mighty Mo e Molly contém referências ao comportamento feminino homossexual: em especial, às relações *butch-femme*, novidade para a recém-chegada:

- Ei, você aí. Meu nome é Mighty Mo. Você deve ser nova por aqui. Nunca vi sua cara antes.
- Sou sim, minha senhora, sou nova. – Meu Deus, Mo deve ser um apelido para esta tarada.
- Minha senhora?! Ei, meu bem, vocês devem vir do sul. Ah, ah. [...]
- É, eu sou da Flórida.
- Você deve ser maluca. Por que saiu daquele sol para vir para cá para esse frio de congelar peito de feiticeira?
- Acho que eu gosto de peito congelado de feiticeira. [...]
- Essa foi boa. Por falar em peito, você é ativa ou passiva?
- Olhei para Calvin, mas ele não teve tempo de me dar uma pista dessa vez.
- Como disse, por favor?
- Ei, não seja tímida com Mighty Mo, minha beleza do sul. Eles têm ativas e passivas abaixo da linha Mason-Dixon¹⁸, não têm? Você é uma gracinha e eu gostaria de conhecê-la, mas se você é ativa seria como andar de mãos dadas como um irmão, não é?
- Você não está com sorte, Mo. Sinto muito. – Sinto muito uma ova! Graças a Deus, ela soltou o verbo:
- Você me enganou mesmo. Achei que era uma passiva. Que mundo esse, onde não se pode diferenciar as ativas das passivas. Ah, ah. – Ela me deu um tapa nas costas, de modo fraternal, e desapareceu. (BROWN, 1982, p. 134-135).

“Hi there. My name is Mighty Mo. You must be new around here. I’ve never seen your face before.”

“Yes ma’am. I’m new.” God, the Mo must stand for Moron.

“Ma’am? Why honey, you all must be from down South. Ha. Ha.”

“Yes, I’m from Florida.”

“You must be crazy. Why did you ever leave that sunshine to come up here to this cold witch’s tit?”

¹⁸ A Linha Mason–Dixon, traçada entre 1763 e 1767, é um limite de demarcação entre quatro estados dos EUA: Pensilvânia, Virgínia Ocidental, Delaware e Maryland. O levantamento da linha de fronteira foi feito quando estes territórios eram ainda colônias inglesas. Depois da Pensilvânia ter começado a abolir a escravidão em 1781, a parte oeste desta linha e o rio Ohio tornaram-se a fronteira entre os estados escravagistas e os abolicionistas. Na linguagem popular e, especialmente, desde o chamado Compromisso do Missouri de 1820, usa-se simbolicamente a linha Mason-Dixon como uma fronteira cultural que divide o norte e o sul dos EUA.

"Guess I like cold witch's tits."

"That's a good one. Speaking of tits, sugar, are you butch or femme?"

I looked at Calvin but there wasn't time for him to give me a clue for this one. "I beg your pardon?"

"Now don't be coy with Mighty Mo, you Southern belle. They have butches and femmes down below the Mason-Dixon line, don't they? You're a looker baby and I'd like to get to know you, but if you're butch then it'd be like holding hands with your brother now wouldn't it?"

"Your tough luck, Mo. Sorry." Sorry my ass. Thank God she spilled the beans.

"You sure fooled me. I thought you were femme. What's this world coming to when you can't tell the butches from the femmes. Ha. Ha." She slapped me on the back fraternally and sauntered off. (BROWN, 1988, p. 146-147).

Gabriele dos Santos, em seu artigo "Identidade sexual e identidade de gênero" (2000), explica que, por meio de esquemas de classificação, fundados na oposição e hierarquização entre masculino/feminino, a partir da oposição ativo/passivo, estabelece-se uma ligação entre sexualidade e dominação: as imagens, o vocabulário e as significações mobilizadas em cada sociedade para evocar as relações sexuais são, em todos os lugares, utilizados para dizer igualmente a dominação de sexo em geral. Sob este ângulo, a dominação masculina é exercida, a partir da percepção na relação, de que o homem é o sujeito, e a mulher, o objeto.

Sherrie A. Inness (2002) afirma que, para entender a literatura lésbica do século XX, é preciso considerar a importância dos relacionamentos *butch-femme*, tanto na vida real, como na literatura: de um modo ou de outro, encontramos autores que usaram tal tipo de relação para configurar suas vidas. Como as identidades *butch-femme* tiveram um papel importante na experiência lesbiana ao longo do último século, nenhuma escritora lesbiana deve ser estudada sem se considerar a influência desses papéis. Definir o significado de *butch* e *femme* é uma tarefa complexa, já que as muitas interpretações existentes são de difícil consenso. Como se pode ler no *Feminism and Woman's Studies* (2005):

As definições destas palavras não estão padronizadas em todas as sociedades, sendo usadas de maneira diferente por indivíduos diferentes e em diferentes regiões. Em especial, essas definições assumem a existência de dois e apenas dois sexos, gêneros e papéis de sexo/gênero, os quais são separados e distintos uns dos outros; mas muitas pessoas veem como sobreposição, intimamente relacionados, ou como uma visão limitada ou um modelo de uma realidade muito mais rica.

O sentido das palavras muda com o tempo. Em relação à identidade sexual e de gênero, há um pensamento na direção de que a maioria dos comportamentos humanos é apropriada para ambos os sexos/gêneros, mostrando que o significado está em processo de mudança.

A identidade sexual e a identidade de gênero referem-se ao modo de pensar uma pessoa. Sabemos que a existência e a reprodução de tais identidades estão baseadas na visão de uma opressão histórica e contínua (distorções, equívocos e restrições sistematizadas ou toleradas pelas sociedades como um todo) das pessoas que fogem de certos aspectos impostos pelos papéis sociais de gênero. Estes papéis fazem alusão a vestuário, comportamentos, pensamentos, sentimentos, relacionamentos, etc. considerados (in)adequados para os membros de cada sexo.

Desse modo, uma definição simples é que lésbicas *butch* e *femme* adotam papéis tradicionalmente associados a homens e mulheres: *butches* assumindo identidades masculinas e *femme*, femininas. Por exemplo, uma *butch* pode usar roupas masculinas e ser sexualmente agressiva, enquanto uma *femme* adotaria um vestuário feminino e seria sexualmente passiva. (2002) chama-nos a atenção para as limitações de tal definição. Embora saibamos que os papéis *butch-femme* tiveram um lugar central na comunidade lésbica por mais de cinquenta anos, eles sofreram mudanças históricas, sendo vistos pelas lésbicas feministas como opressivos ou taxativos.

Na literatura, o primeiro romance de uma autora lésbica com uma heroína lésbica claramente identificada como *butch* apareceu em 1928 com *The Well of Loneliness*, de Radclyffe Hall. Segundo Inness (2002), Hall dedicou-se a escrever abertamente sobre o lesbianismo, mesmo sabendo que sua vida particular seria exposta ao público. Stephen Gordon caracteriza a imagem mais famosa de uma lésbica *butch* pelo seu físico, modo de agir, e pelas coisas que gosta de fazer. Além disso, esta narrativa de autoformação influenciou inúmeros leitores, homo e heterossexuais, servindo de modelo para tantas outras *butches*, por conta da beleza e dos traços andrógenos de Stephen Gordon.

Juntamente com *The Well of Loneliness*, *Patience e Sarah*, originalmente publicado como *A Place for Us* (1969), de Isabel Miller, é uma das obras literárias mais citadas por leitoras lésbicas por causa de seu casal *butch-femme* notável. A narrativa focaliza a vida de duas lésbicas no início do século XIX na Nova Inglaterra (*New England*). Sarah é uma jovem mulher que veste roupas masculinas, tem o cabelo curto, faz coisas que são comumente associadas aos homens, viaja trajando-se e comportando-se como um homem. Se autodeclara como “Pa’s boy”. Apaixona-se por Patience, que tem atividades mais tradicionalmente femininas, como tricô, e uma aparência feminina mais estereotipada.

Em geral, o movimento feminista, no final dos anos 60 e começo dos 70, discordou ou, até mesmo, rejeitou completamente o casal *butch-femme*. *Rubyfruit Jungle* é o melhor exemplo de romance que dá pouca atenção para a identificação de lésbicas como *butch*,

femme, ou categorias afins. Molly, conversando com Calvin, mostra-se indignada com as identidades *butch-femme* e os comportamentos sexuais homem-mulher:

- Que porra é essa?
- Muitas dessas mulheres dividem a coisa entre ativa e passiva, homem-mulher. Algumas não, mas este bar é da pesada e é o único bar que conheço para mulheres. Pensei que você sabia disso, senão não a teria trazido aqui.
- Essa é a coisa mais louca e mais imbecil que já ouvi. Qual é a vantagem de ser lésbica, se a mulher vai parecer e agir como se fosse homem? Que diabo, se eu quiser um homem vou conseguir um de verdade, não essas merdas. Quero dizer, Calvin, a única vantagem de ser lésbica é que a gente gosta de mulher. Você não gosta de homem que parece mulher, gosta?
- Oh, não sou tão exigente, desde que ele tenha um pau grande. Tenho mais tendência a ser a bicha passiva.
- Que droga. Eu não sou nenhum dos dois. E agora, que porra vou fazer?
- Já que está aqui, é melhor escolher um lado, para conseguir uma cama quente.
- Porra!
- Ah, espera aí, não é assim tão ruim por uma noite.
- Me parece que, se eu disser que sou passiva, as Mighty Mo da vida vão cair em cima de mim; mas se eu disser que sou ativa, então terei de pagar os drinques. De qualquer jeito, eu me dano.
- É assim que as coisas são. (BROWN, 1982, p. 135-136).

"What the flying fuck is this?"

"A lot of these chicks divide up into butch and femme, male-female. Some people don't, but this bar is into heavy roles and it's the only bar I know for women. I thought you knew about that stuff of I wouldn't have sprung it on you."

"That's the craziest, dumbass thing I ever heard tell of. What's the point of being a lesbian if a woman is going to look and act like an imitation man? Hell, if I want a man, I'll get the real thing not one these chippies. I mean, Calvin, the whole point of being gay is because you love women. You don't like men that look like women, do you?"

"Oh, me, I'm not picky as long as he has a big cock. I'm a bit of a size queen."

"Goddammit. I'm not either one. Now what the fuck do I do?"

"Since you're here, you'd better choose sides for a warm bed."

"Shit."

"Ah, come on, it's not that bad for one night."

"It seems to me that if I say I'm femme then the Mighty Moes of the world will descend upon me, but if I say I'm butch then I have to pay for the drinks. Either way I get screwed."

"The human condition." (BROWN, 1988, p. 147-148).

Na primeira metade do século XX, os papéis *butch-femme* foram frequentes, chegando a ser considerados como único modelo possível de relacionamento para muitos gays e lésbicas desse período. Neste trecho, quando Molly questiona-se, "Qual é a vantagem de ser lésbica, se a mulher vai parecer e agir como se fosse homem?", leva-nos a pensar sobre as diferentes maneiras de se conceber a sexualidade e de agir, estabelecidas em concordância com os atributos percebidos pelos próprios envolvidos.

Em *Rubyfruit Jungle*, Molly Bolt não se identifica nem como *butch*, nem como *femme*. Este *Bildungsroman* feminino, apesar de concentrar a temática das relações

homoafetivas femininas, não reproduz classificações. Assim, ao longo de toda a trajetória de Molly, o leitor observa um questionamento constante da heroína em relação a termos, categorias, práticas, comportamentos e estilos. Uma vez que *butch* e *femme* são entendidos como atributos de gays e lésbicas, estereótipos estão atrelados inevitavelmente, sendo que uma visão preconceituosa imprime ofensas a um grupo de indivíduos, cuja sexualidade é constantemente alvo de julgamentos.

Embora saibamos que as identidades sexuais variem enormemente dentro das comunidades LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais), ainda é comum mulheres com uma aparência *butch* encontrarem desaprovação social. Para as mulheres homossexuais, as identidades *butch-femme* tiveram níveis diferentes de aceitação ao longo do século XX, mas, mesmo assim, ainda enfrentam discriminação e repressão cultural dentro de suas próprias culturas. De qualquer modo, *butch* e *femme* ajudam-nos a refletir sobre a expansão do significado do conceito de “ser mulher” hoje em dia, já que definem mais a apresentação e a identidade de gênero do que estritamente o papel em um relacionamento.

Antes de Calvin se decidir ir para São Francisco, conta sua história. Calvin gosta de teatro (algo que a família desaprova) e, então, os meninos do colégio puseram-no o apelido de Rainha Africana. A confusão tomou proporções gigantescas quando foi flagrado fazendo sexo oral com outro menino: a mãe começou a rezar, e o pai pretendia corrigi-lo, batendo nele. Para evitar mais conflitos na família, Calvin cedeu à pressão de seus pais, disse que “iria ficar certinho” (BROWN, 1982, p. 137), agindo conforme eles esperam/queriam de seu filho: ele engravidou uma moça (Pat), mas, como não queria se casar, fugiu para NY, abandonando-a.

Calvin e Molly apresentam semelhanças no modo de pensar e de agir. Ambos não aceitam viver como se tivessem um roteiro pré-estabelecido desde a infância: casar, ter filhos, um lar, uma família, arranjar um emprego, e “esquentar a cabeça como todas as outras pessoas”. Inclusive, aborto¹⁹ não é um assunto tabu nem pecaminoso para eles:

- Quando tudo isso aconteceu você conversou com Pat sobre aborto?
- É claro que sim. Ela chorou e disse que isso era um crime e que aquele era o fruto do nosso amor. Quase vomitei com essa. A menina não tem cabeça. Acha que a maternidade vai fazer com que ela seja uma mulher natural, ou qualquer coisa no gênero. Ela que espere, até aquele bichinho começar a chorar no meio da noite. Vai ver que devia ter-me ouvido. Ela decidiu que eu devia me casar com ela e me

¹⁹ No dia 22 de janeiro de 1973, em uma decisão conhecida como "Roe versus Wade", a Suprema Corte norte-americana decidia que o aborto era um direito fundamental garantido pela Constituição, amparando-se no direito ao respeito à vida privada.

assentar na vida, que teríamos um álbum de fotografia de família e um dia seríamos fotografados para a *Ebony*.²⁰ Porra!

- Então, acho que ela vai aprender pelo caminho mais duro. Estou contente por você ter tentado fazê-la mudar de idéia, mas talvez ela só possa ser assim. Você sabe como certas meninas são. Acham que não são nada até se casarem e terem filhos. Então, ela vai ter o bebê, embora não tenha o casamento. (BROWN, 1982, p. 138).

“When all this happened did you talk to Pat about an abortion?”

“Sure I did. She screamed and carried on about how that was murder and here was the fruit of our love. I nearly threw up on that one. Girl’s got no sense. She thinks motherhood’s gonna make her a natural woman or something. Wait until that little beast starts crying in the middle of the night. She’ll wish she’d listened to me. She was determined that I’d marry her and settle down and we’d have a picture book family and get photographed for Ebony someday. Shit.”

“Then I guess she’ll learn the hard way. I’m glad you tried to change her mind, but maybe that’s all she’s got. You know how some girls are. They think they’re nothing until they get married and have a baby. So now she’s getting her baby, although she’s minus the marriage bit.” (BROWN, 1988, p. 150).

A visão de Pat sobre o aborto é completamente diferente. Na sua argumentação, ela reproduz o discurso religioso de que o aborto é crime e que um filho é fruto (divino) do amor de duas pessoas. Isso é reforçado pelo fato de que a mulher nasce com o dom da maternidade, e ela só seria completa, tendo filhos. Em outras palavras, uma mulher que decide não ter filhos não é “natural”. Tudo o que os pais de Calvin e a mãe adotiva de Molly sempre quiseram para a vida deles, Pat quer para si mesma: casar, terminar sua gestação, gerar uma família e, até mesmo, ser fotografada para uma revista na qual a foto apresentaria o perfil da “família perfeita e feliz”.

A mentalidade de Pat resgata, de certa forma, o discurso sobre a “natureza feminina”, que se impôs na sociedade burguesa em ascensão, definindo a mulher – quando maternal e dedicada – como uma força do bem. Quando rejeita os papéis de esposa e mãe dona-de-casa, ou seja, atividades, atitudes e funções que lhe são historicamente atribuídas, torna-se uma potência do mal, um monstro. São, então, os estereótipos e estigmas em relação à mulher.

O conceito de “família unida e feliz” gira em torno da figura da mulher, especialmente, da Era Vitoriana – passiva, submissa, inocente – ou seja, o “anjo do lar”. Segundo Câmara (2000), esta famosa expressão tem sua origem no poema homônimo de Coventry Paltmore (1823-1896), publicado em 1854, em homenagem a sua esposa. O anjo é a expressão máxima de idealização da mulher.

20 Revista mensal norte-americana de circulação nacional dedicada ao público afro-descendente, fundada por John Harold Johnson e publicada desde 1945. Invisíveis na sociedade americana e ignorados pela imprensa branca, os negros tiveram um novo status a partir da fundação da *Ebony*. Ao longo dos anos, suas capas e principais matérias são dedicadas a celebridades e políticos negros do país. Publicitários criaram anúncios especificamente para a revista, com modelos negros usando seus produtos. Hoje em dia, entretanto, muitos anúncios para publicações variadas em todo tipo de mídia passaram também a usar negros, e *Ebony* passou a publicar vários anúncios também usando modelos brancos.

Esta visão do anjo do lar acabou marcando historicamente a imagem feminina, determinando comportamentos, atitudes, pensamentos, estilos, etc. Sendo colocada em condição social inferior ao homem, ela ficou restrita ao ambiente doméstico e à vida familiar. No final do século XIX, dentro do Movimento Internacional de Mulheres, esta situação causava discordância entre as ativistas, gerando reações em prol da defesa de igualdade de direitos: à educação formal, à dissolução do casamento, à posse de propriedades, ao voto, à profissão, entre outros.

Virginia Woolf, em seus ensaios e romances, já se posicionava contra a reprodução dessa imagem do anjo. Para a autora britânica, era necessário matá-lo e, só assim, a mulher poderia ter liberdade de expressão e de escolha de seus próprios caminhos; inclusive, nas artes e na literatura. Compartilha da visão de estereótipo, Pat Thane (1991), ao afirmar que “anjo do lar” parece designar uma imagem estigmatizada da mulher de classe média-alta do que daquela de classes socioeconomicamente inferiores. Segundo Thane, essa imagem passiva da mulher vitoriana entra em conflito com o forte senso de responsabilidade social e com o propósito de mudança já em efervescência na sociedade britânica e sentidos em outros países. Dito de outra forma, a imagem da mulher vitoriana, mãe, esposa sexualmente reprimida, dona-de-casa dependente e vítima do patriarcalismo, não condiz totalmente com o contexto de reivindicações e mudanças no comportamento feminino na virada do século XX.

De qualquer forma, apesar das conquistas relativamente emancipatórias, como, por exemplo, o surgimento da pílula anticoncepcional que permitiu uma libertação dos comportamentos sexuais antes restritos à monogamia e às relações matrimoniais e, ao mesmo tempo, a difusão de livros interessados em reconstruir o papel social da mulher (*O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir; *A Mística do Feminino*, de Betty Friedan; *A Política Sexual*, de Kate Millet, entre outros), havia reivindicações de igualdade de direitos assegurados em Constituição e manifestações contra discriminação no mercado de trabalho.

No romance de Brown, a heroína tem dois empregos em NY: garçonne em uma lanchonete chamada *The Flick* e na equipe editorial na Companhia Editorial Silver. Em ambos, Molly enfrentou problemas com seus respectivos patrões e foi demitida. A razão maior de sua demissão está associada ao envolvimento amoroso com mulheres, à recusa de ser sustentada em troca de favores sexuais, e, também, à determinação em superar por mérito próprio as dificuldades financeiras para conseguir entrar no curso de Cinema da Universidade de NY. Em um diálogo com a arqueóloga Chryssa Hart, Molly declara o que gostaria de fazer no futuro:

- Neste momento estou trabalhando de garçõnete.
- Que pitoresco. Mas isso são (sic) é o que você quer na realidade, é claro.
- Não, eu quero ir para uma escola de cinema.
- Que interessante. Quer ser artista ou coisa parecida?
- Não, quero ser diretora, mas talvez tenha de mudar de sexo para conseguir um emprego.
- Não faça isso. – Ela pôs o braço em volta do meu ombro e murmurou no meu ouvido: - Vejamos o que podemos fazer no sentido de quebrar a barreira cinematográfica. (BROWN, 1982, p. 148).

“At this moment I happen to be a waitress.”
“How colorful. But that’s not what you really want to do, of course.”
“No, I want to go to film school.”
“How interesting. Do you want to act or something like that?”
“No, I want to direct but I may have to change my sex in order to get a job.”
“Don’t do that.” She put her arm around my shoulder and whispered in my ear,
“We’ll see what we can do about breaking the sex barrier in film.” (BROWN, 1988,
p. 163)

Ser diretor de cinema é uma profissão pertencente ao gênero masculino e, por isso, Molly fala que teria que trocar de sexo para poder dirigir filmes. As dificuldades para se ultrapassar as barreiras culturais impostas pela divisão sexual do trabalho trazem consigo a desigualdade de poder entre homens e mulheres, na qual formas de subordinação, de invisibilidade e de silêncio foram construídas no processo histórico.

Virginia Woolf, no ensaio “Professions for Women”, ao falar sobre os obstáculos poderosos que uma mulher enfrenta para escrever livros, expandia seus argumentos para o espaço no mercado de trabalho que as mulheres estavam conquistando pela primeira vez:

[...] ela ainda tem muitos fantasmas para lutar, muitos preconceitos a serem superados. Na verdade, vai demorar ainda, eu acho, antes de uma mulher poder sentar-se para escrever um livro sem encontrar um fantasma para ser morto, uma rocha a ser jogados contra. E se é assim na literatura, a mais livre de todas as profissões para as mulheres, como é nas novas profissões que vocês, agora, entram pela primeira vez? [...] Mesmo quando o caminho está aberto - quando não há nada para impedir uma mulher de ser um médico, um advogado, um funcionário público - há muitos fantasmas e obstáculos, como eu acredito, que aparecem em seu caminho. (WOOLF, 1980, p. 62, tradução nossa)²¹

Desde a infância, muitos são os impedimentos narrados na trajetória da heroína: pressões e imposições sobre como ela deveria se comportar, pensar, vestir ou falar. No diálogo, a pergunta “Quer ser artista ou coisa parecida?” pode ter sido motivada pela beleza

²¹ *she has still many ghosts to fight, many prejudices to overcome. Indeed it will be a long time still, I think, before a woman can sit down to write a book without finding a phantom to be slain, a rock to be dashed against. And if this is so in literature, the freest of all professions for women, how is it in the new professions which you are now for the first time entering? [...] Even when the path is nominally open – when there is nothing to prevent a woman from being a doctor, a lawyer, a civil servant – there are many phantoms and obstacles, as I believe, looming in her way.*

da moça ou, a nosso ver, estar relacionada à identificação de sexualidades estigmatizadas, o que se observa nas escolhas profissionais, na auto-apresentação corporal e no exercício da dicotomia ativo/passivo, conforme Santos (2000) comenta.

Para combater a desigualdade da mulher nas relações de trabalho, houve a adoção de algumas políticas de igualdade que visavam responder aos anseios e às necessidades naquele período. Entretanto, Lima (2005) explica que tais normas legais, que objetivavam a proteção do trabalho feminino, acabaram por se revelarem discriminatórias. Por exemplo: aquelas que previam a proibição do trabalho da mulher em subterrâneos, minerações, pedreiras ou obras de construção, em atividades perigosas e insalubres; a limitação do trabalho no período noturno; a necessidade de autorização para proceder à compensação de jornada. Atualmente, o trabalho da mulher continua recebendo amparo legal, principalmente, quanto à proteção da maternidade e ao aspecto fisiológico feminino e contra assédio sexual/moral.

Em seu momento solitário de reflexão, o leitor observa o conflito e a dificuldade socioeconômica em que ela está vivendo, visto que ela está desempregada e sozinha. Como ela pensa em conseguir tudo por esforço próprio, sem depender financeiramente de ninguém e sem desanimar diante da falta de incentivo das poucas pessoas de seu convívio, Molly não desiste de seu sonho: decide ir à Universidade de NY e, após ter sido aprovada nos exames preliminares, ganha uma bolsa de estudos integral.

Molly estava decidida a lidar com todas as adversidades, inclusive, com a indiferença do Professor Walgren. No último ano da faculdade, ela decidiu fazer um documentário de vinte minutos sobre a vida de Carrie como o seu trabalho final e, por isso, volta a Fort Lauderdale, na Flórida, depois de seis anos. Sozinha e doente, Carrie mostra-se radiante em rever Molly, embora ainda não aceite a orientação sexual de sua filha adotiva. Permite ser filmada por uma semana e, durante todo esse tempo, seus pensamentos, sentimentos, crenças, recordações e sonhos foram gravados.

Ao longo da semana, Carrie negou que tivesse dito que Molly não fosse sua filha. Explicou que uma mãe nunca tem intenção de dizer palavras amargas para um filho. Contou a história de Ruby (sua mãe biológica) e Jean-Pierre, seu pai biológico, um atleta francês de quem Molly parece ter herdado todos os traços físicos. Antes de ir embora, Carrie aconselhou sua filha a se casar e a ser sustentada por um homem, ideia que Molly rebateu imediatamente. Preocupada também com a saúde e o bem-estar de sua filha, preparou-lhe sanduíches. Emocionada, disse-lhe:

- Fiz o melhor que pude. Meu bem, sinto muito não ser rica. Se fosse, compraria um estúdio de cinema só para você. Não disse nada esta semana, mas me dói ver você tão mal de vida. Você está magra demais, menina. Está lá trabalhando e se acabando. Sempre trabalhou muito. Tenho medo de você se forçar demais. Que inferno. Eu cresci sem nada e quero que minha filha tenha alguma coisa. Você está começando de baixo porque eu não tenho nada para lhe dar. Fiz o melhor que pude. Não me odeie, meu bem, não me odeie (BROWN, 1982, p. 215).

"I done the best I could. Honey, I'm so sorry I ain't rich. I'd buy you a moviehouse of your own if I was. I don't say nothing this week but it hurts me to see you so drawn. You're too skinny, girl. You're up there working and working yourself. You always was a hard worker. I'm afraid you drive yourself too hard. Dammit to hell. I grow up with nothing and I want my kid to have something. You're starting out from scratch cause I got nothing to give you. I did the best I could. Don't hate me, honey, don't hate me" (BROWN, 1988, p. 241).

O fazer as pazes entre mãe e filha é um dos momentos centrais da narrativa de autoformação de Molly Bolt, pois encerra o seu passado na Pensilvânia e na Flórida, concluindo um ciclo de sua vida. Por mais que Carrie e Molly tenham visão de mundo diferente e educação com valores de gerações distantes, há um amor verdadeiro entre elas:

- Mamãe, eu não a odeio. Somos pessoas diferentes, pessoas de opiniões fortes. Nem sempre concordamos. Por isso é que brigávamos tanto. Eu não a odeio.
- E eu nunca disse aquilo que você falou que eu disse. Nunca disse que você não era minha. Você é minha.
- Oh, eu não entendi, foi só isso. Esqueça.
- Eu amo você. Você é a única coisa que me faz continuar viva. O que mais que eu tenho... a televisão.
- Eu amo você também (BROWN, 1982, p. 215).

*"Mom, I don't hate you. We're different people, strongwilled people. We don't always see eye to eye. That's why we fought so much. I don't hate you."
"And I never Said that thing you Said I Said. I never Said you weren't mine. You are mine."
"Oh, I got mixed up, that's all. Forget it."
"I Love you. You're the only thing I keep living for. What else I got – the t.v."
"I love you too."* (BROWN, 1988, p. 241).

Após a despedida tocante, Molly retorna à NY para a noite dos projetos finais de faculdade. O seu filme foi o último a ser exibido. Ninguém aplaudiu ou comentou. As poucas pessoas que ali estavam passaram ao lado da mesa de projeto, com os olhos no chão. O departamento inteiro é contra Molly porque é uma mulher. De qualquer forma, ela se forma com louvor, sendo a melhor aluna da turma. Não foi à cerimônia e mandaram o diploma pelo correio. Em busca de emprego na indústria de filmes, foram-lhe oferecidas as funções de secretária, relações públicas, escritora de resenhas, atriz e diretor-assistente em um programa infantil: tipos de atividades que o pensamento majoritário social determina como "apropriada" para as mulheres. Nas entrevistas de emprego, Molly ouvia sempre as mesmas explicações e,

embora não se sentisse surpresa com tantas respostas negativas, ela estava deprimida e amargurada. Pierre Bourdieu (1999) aponta a hierarquização arbitrária das relações de gênero e o seu funcionamento historicamente construído:

A divisão entre os sexos parece estar na ordem das coisas [...] ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado [...] em todo o mundo social, e em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BOURDIEU, 1999, 17).

Em resposta às imposições sociais às mulheres, no final do romance, a narradora-personagem comenta sobre notícias cheias de amargura, pessoas gritando pelas ruas em protesto e organização de grupos de mulheres. Tais atividades caracterizam a agitação do movimento internacional de mulheres nos anos 70 pela qual Molly está passando:

Gostaria de acordar de manhã e olhar o dia como eu costumava olhar quando era criança. Gostaria de poder andar pelas ruas sem ouvir aqueles sons constantes e irritantes da boca do sexo oposto. Droga, gostaria que o mundo me deixasse ser eu mesma. Mas eu sabia que não era assim. Gostaria de poder fazer meus filmes. Aquela meta eu podia me esforçar para conseguir. De uma forma ou de outra, vou fazer meus filmes e não tenho vontade de lutar até ter 50 anos. Mas se demorar tanto tempo assim, cuidado mundo, pois vou ser a cinquentona mais quente deste lado do Mississippi (sic). (BROWN, 1982, p. 219)

I wished I get up in the morning and look at the Day the way I used to when I was a child. I wished I could walk down the streets and not hear those constant, abrasive sounds from the mouths of the opposite sex. Damn, I wished the world would let me be myself. But I knew better on all counts. I wish I could make my films. That wish I can work for. One way or another I'll make those movies and I don't feel like having to fight until I'm fifty. But if it does take that long then watch out world because I'm going to be the hottest fifty-year-old this side of the Mississippi. (BROWN, 1988, p. 246)

Apesar de toda a dificuldade, Molly continua a ter esperança de ser a Mai Zetterling²² americana, a brilhante exceção, o símbolo talentoso que acabava com as barreiras de sexo e classe. Mesmo com toda sua beleza estonteante, inteligência e determinação em se tornar uma grande cineasta, ela percebe que ainda há muitas forças que a impedem de realizar seu sonho pelo simples fato de ser mulher e lesbiana.

O modo de representação de personagens femininas na literatura oferece diversas possibilidades, mas, quando se tem uma narradora-personagem, como é o caso de *Rubyfruit*

²² Mai Elizabeth Zetterling (1925-1994) foi atriz e diretora sueca. Símbolo sexual no cinema, começou a dirigir documentários políticos e um curta-metragem (*The War Game*, 1962). *Alskande par* (1969) foi banido de Cannes por sua explicitação sexual e nudez. A crítica dizia que “Mai Zetterling dirigia como um homem”, começou a explorar temas feministas, discutindo a libertação das mulheres (ou falta dela) em uma sociedade controlada pelos homens, e o não progresso ou pouco/lento progresso na melhoria da condição feminina.

Jungle, os recursos selecionados por Rita Mae Brown para descrever, definir, construir as personagens que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através da heroína. A coerência da personagem principal com a realidade construída pela autora permite-nos ler esse romance como uma reação às políticas e teorias de gênero da década de 1970, bem como os recentes resultados das conquistas do movimento feminista contemporâneo “com base numa perspectiva de superação das relações conflituosas entre os gêneros masculino e feminino, recusando, portanto, o estigma ou noção de inferioridade ou desigualdade natural” (CANCIAN, 2008).

Os embates e situações da vida de Molly ficcionalizados nesse *Bildungsroman* feminino contemporâneo e narrados em primeira pessoa examinam os modos de ser, as maneiras de sentir, de perceber o mundo e a si próprias de uma mulher, que, em particular, dá voz à mulher lésbica. Ao mesmo tempo em que Molly figura a denúncia/libertação da heterossexualidade compulsória, apresenta o olhar para o lesbianismo como desvio, que reforça as categorias sexuadas (homem e mulher) e suas práticas socioculturais como modelos definitivos de ser.

Os avanços/retrocessos, as tensões e crises inerentes às experiências vivenciadas são condições para se superar a fase de confrontação direta com a realidade, alcançando a maturidade, a sabedoria e a harmonia esperadas no final do percurso iniciático do protagonista, “disposto a engolir os sapos necessários para vencer num meio que o próprio reconhece ignóbil” (CARVALHO, 2010, p. 152). Além disso, a autoformação da heroína não está finalizada no tempo da narrativa, mas esta conta o momento-chave da fase de amadurecimento, de transformação interior e de ampliação do horizonte de experiências que irá progredir para além dela.

Portanto, a jornada de Molly Bolt deve ser compreendida como um processo que conduz o indivíduo ao autoconhecimento e à busca de seu lugar funcional na sociedade. Sem destino pré-fixado, torna-se mais interessante observar o movimento e as mudanças que acontecem durante o trajeto, que podem restringir ou ampliar as escolhas da personagem central feminina.

3 *Hotel du Lac*: a escrita da maturidade

O século XX foi marcado por guerras e conflitos que transformaram a visão do mundo. A experiência de se perder milhões de vidas, aparentemente por razões injustificáveis, proporcionou uma reflexão acerca dos objetivos de se iniciar uma guerra, destacando a fragilidade humana e valorizando mais a vida. Além da guerra bélica, desenvolveu-se uma batalha ideológica de âmbito mundial: crenças políticas e religiosas foram questionadas, principalmente, pelo surgimento do fascismo/nazismo na Itália e na Alemanha. Os contrastes entre “estilo de vida” e situação socioeconômica aumentaram expressivamente após os anos 50. O capitalismo consolidou-se na maioria dos países e, a partir deste sistema, blocos econômicos começaram a se formar por causa de crises constantes.

Diante deste panorama, surge um conjunto de movimentos reivindicatórios e contestadores contra uma condição opressora que mantém padrões de desigualdade social, manifestando-se por variadas formas de discriminação e exclusão. Fortalece-se, assim, uma inquietação diante do discurso produzido e reproduzido até então. Segundo Foucault (2010),

Suponho que toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2010, p. 8-9).

A inquietação maior veio das minorias, em especial, das mulheres, advogando pelos seus direitos e interesses, através de diversos movimentos, teorias e filosofias. Dentro do Movimento de Libertação Feminina, a produção literária e a crítica sofreram grande impacto, pois, cada vez mais, livros são escritos por mulheres e sobre mulheres. Apesar de uma grande quantidade de romances – produzidos após a 2ª GM – referirem-se a assuntos de guerra, à existência humana e à intenção política, as mulheres, nos anos 50 e 60, mostraram diferentes visões sobre a sociedade na escrita: entre elas, Muriel Spark, Barbara Pym, Iris Murdoch, Margaret Drabble, Doris Lessing e Jean Rhys, conforme apontam Carter & McRae (2001).

Com o aumento expressivo da autoria feminina nos anos 70, o romance feminino coloca as escolhas que uma mulher pode/deve/quer fazer em relação à vida privada e à social, questionando a “mística feminina”. Por meio do acompanhamento da trajetória de uma personagem central marcante, observamos a influência do espírito de contestação feminista na abordagem de temas, como, por exemplo, educação, carreira profissional, relações familiares, casamento, maternidade e a vida doméstica.

É, no meio da diversidade temática e estrutural do romance pós-1970, que as protagonistas de Anita Brookner destacam-se. Sua obra é uma fusão de natureza humana e voz interior. Autora de privacidade intensa e de inteligência feroz é brilhante na articulação de sentimentos, memórias e anseios de personagens contemplativos, geralmente amargas e irônicas, complexas e solitárias, cujas expectativas de vida não foram satisfeitas ou não se realizaram.

Historiadora e crítica de arte, seu primeiro romance, *A Start in Life*, foi publicado em 1981. Três anos depois Brookner foi premiada com o Booker McConnell Prize por *Hotel du Lac*. Em entrevista rara a Mick Brown, em 2009, a autora declara: “Eu escolhi as pessoas erradas, e as pessoas erradas me escolheram. Então nunca me casei. Naquele tempo, foi causa de grande tristeza, certamente.”²³ Tal declaração dita o ritmo da maioria de seus enredos, tanto que, pelo fato de morar sozinha, nunca ter se casado e de haver predomínio de solteironas desapontadas em seus livros inevitavelmente se levanta a ideia que ela seja aquela pessoa, a mais solitária e a mais triste.

Assim, seus enredos possuem fortes elementos autobiográficos. Ela escreve sobre mulheres de meia-idade impotentes, cujo envelhecimento ou amadurecimento força-as a perceberem que elas nunca encontrarão a realização de seus ideais românticos da juventude. Embora Brookner valha-se de sua própria experiência, ela julga o comportamento de suas personagens contra uma moralidade severa ou inflexível. É visível que o processo de envelhecimento a assusta. Embora seu medo tenha estimulado seu impulso criativo, ela nitidamente tem reações ambivalentes em relação ao processo todo. Ainda, a energia que ela gasta sugere que ela tem alguma confiança que a escrita oferecerá a ela uma defesa útil contra alguns dos problemas do envelhecimento vivenciado por mulheres solteiras na sociedade contemporânea.

As heroínas dos romances de Brookner têm uma característica própria: são de meia-idade e solteironas (*spinsters*). O fato de as protagonistas femininas não serem crianças ou adolescentes direciona a trajetória de suas vidas para um aspecto filosófico, espiritual e psicológico. Trata-se de uma história introspectiva e autorreflexiva em busca de crescimento interior e de autorrealização. A esse modelo narrativo de *Bildungsroman* feminino, Annis Pratt (1981) deu o nome de “romance de renascimento e transformação” (*novel of rebirth and transformation*), já que a heroína encontra-se em sua maturidade, e sua busca caracteriza-se

²³ *I chose the wrong people, and the wrong people chose me. So marriage never came about. At the time that was a cause of great sadness, certainly.*

no sentido de “integração espiritual”, “vitória pessoal, de realização das aspirações individuais” (PINTO, 1990, p. 15).

Esta possibilidade de um final positivo para a protagonista é rara, principalmente, nos romances dos séculos XVIII e XIX, porque a integração social da mulher, no *Bildungsroman* feminino tradicional, é incompatível com a integração pessoal, ou seja, com a chance de autointegração e autorrealização:

Se o objetivo do romance de desenvolvimento é integrar o indivíduo na sua sociedade, sua função genérica é frequentemente abortada pela não vontade da sociedade de não aceitá-la. A heroína mais velha, entretanto, já “passou por tudo isso”: sua meta é se autointegrar e não com uma sociedade que foi prejudicial a seus desejos (PRATT, 1981, p. 136).

Sendo assim, a personagem do “romance de renascimento e transformação” busca alcançar seu desenvolvimento como indivíduo; “a integração do EU” (PINTO, 1990, p. 16). Esta variante particular do *Bildungsroman* feminino contemporâneo aborda a narrativa da pessoa madura e seu processo de envelhecimento. Por conta do aumento dessas histórias, Scott D. Wright (2009) confirma a emergência do *Vollendungsroman* (termo cunhado por Constance Rooke, em 1988, que significa “romance de conclusão” ou “de liquidação/consumação”) enquanto romance de desenvolvimento interior de uma protagonista de meia-idade ou na terceira idade.

O *Bildungsroman* de meia-idade é outra variante que tem conquistado cada vez mais espaço na produção literária feminina. A “formação” aqui assume um significado mais filosófico e existencial para a heroína, que passa por um momento profundo de reflexão sobre suas experiências de até então, as consequências de suas ações/decisões e os caminhos percorridos por meio de suas escolhas pessoais. Este tipo de narrativa apresenta “um despertar renovado” ou “uma autodescoberta diferenciada” da heroína na maturidade, ao se discutir sobre o sentido da vida, serenidade, liberdade, autonomia, independência, realização, etc.

Por conta da longa história de silenciamento da voz da mulher, seu desenvolvimento como indivíduo, sua autoafirmação, acabam por acontecer depois que as expectativas do casamento e da maternidade já foram atendidas. Entretanto, o contexto pós-feminista, no qual se espera que cada mulher faça as suas próprias escolhas, permite a reavaliação e revalorização da experiência feminina, redefinindo seu papel social e o seu desenvolvimento. Os romances de solteironas (*spinster novels*), típicos na obra de Brookner, aparecem na contramão da escrita feminista, uma vez que suas personagens não têm um lado rebelde contra a sociedade, aceitando passivamente sua situação solitária.

Gayle Greene (1991) questiona o que teria acontecido com a ficção feminista na década de 1980, dizendo que esta ficção revela um retorno ao aspecto pessoal, valorizando certa “nostalgia docemente romântica” e havendo uma mudança da resistência (anos 70) para a respeitabilidade (anos 80). Esta mudança pode ser a prova do sucesso do Movimento Internacional de Mulheres, já que sugere que a mulher escritora chegou. Mas também ela nos leva de volta ao ponto de partida para uma ficção que é “estrita”, “tímida”, “complacente” e focada no pessoal.

O que surpreende Greene (1991) é a privatização e a despolitização das preocupações das autoras deste período (inclusive, de Anita Brookner), a sentimentalização da família e a resignação das coisas do modo como são. Pelo fato de que a maioria dessas autoras não enxerga uma possibilidade de mudança real, na ficção da década de 1980, as mulheres se acomodam com a situação. Quando a personagem central é uma escritora, como é o caso de *Hotel du Lac*, ela escreve para se manter financeiramente ou para se adaptar com aquilo que não pode ser mudado.

Hotel du Lac, além de ser o romance mais conhecido e premiado de Anita Brookner, é também um exemplo convenientemente típico da sua ficção inicial. Segundo Del Ivan Janik (2002), a obra de Brookner apresenta um padrão reconhecível: uma personagem feminina, geralmente uma letrada, que teve uma infância difícil numa família excêntrica, constrói uma carreira de sucesso modesto, encontrando-se sozinha e alienada do mundo ao seu redor. Janik (2002) lembra-nos que os romances de Brookner, superficialmente tradicionais na forma, revelam ligações com a ficção do final do século XX, não apenas pelo uso da intertextualidade, mas também pela associação com aspectos da escrita de Balzac e Benjamin Constant, por exemplo.

Hotel Du Lac começa, no final de setembro, em um hotel silencioso e respeitável à margem do Lago Geneva, na Suíça, com a chegada de Edith Hope, uma escritora de histórias românticas, que se encontra em pleno estado de confusão devido aos acontecimentos em sua vida. Recém-saída de um “deplorável deslize”, “escândalo” ou “ato aparentemente medonho”, seus amigos convenceram-na a fazer uma pausa de um mês longe de sua casa em Londres. Banida por seus amigos, que a aconselharam a se recuperar do infeliz incidente, permitiram-na sair em “liberdade condicional” para “crescer” e “ser uma mulher” (com o comportamento social esperado de uma mulher de sua idade, isto é, sensata, casada, esposa, dona-de-casa), reparando seus erros. A princípio, o leitor não sabe exatamente qual foi o ocorrido.

De sua janela, Edith vê uma “uma imensa área cinzenta”, “o vasto lago cinzento” e “a neve talvez já estivesse caindo, leve e silenciosamente”. Era outono, baixa temporada

turística, e o hotel estava quase deserto. Neste lugar, Edith foi obrigada a passar algumas semanas na companhia de poucas mulheres, gentis e frustradas semelhantes a ela:

[...] os turistas haviam partido, os preços estavam reduzidos e havia poucos atrativos para visitantes naquela cidadezinha à beira do lago, cujos habitantes, de resto introvertidos, eram com frequência levados à taciturnidade pela densa nuvem que se abatia por dias a fio e depois desaparecia de repente [...] (BROOKNER, 1986, p. 7).

[...] the tourists had gone, the rates were reduced, and there were few inducements for visitors in this small town at the water's edge, whose inhabitants, uncommunicative to begin with, were frequently rendered taciturn by the dense cloud that descended for days at a time and then vanished without warning [...] (BROOKNER, 1995, p. 7).

É, nesta paisagem misteriosa e cinzenta, num hotel aparentemente vazio, numa época do ano em que o tempo passava lentamente, que Edith iria recuperar “sua personalidade séria e industriosa”, “voltar a ser ela mesma” e esquecer o infeliz evento que gerou seu exílio. Na visão de seus amigos, Hope desgraçou a sua vida quando não apareceu no dia de seu casamento e seria perdoada após umas férias breves de seu lar.

Um de seus amigos é Penelope Milne, amiga e vizinha, que conduziu Edith ao aeroporto de carro. É mais extrovertida e sempre tenta arranjar encontros para Hope com amigos. Contraditoriamente, Penelope não é casada e nem tem a necessidade de ser. Ela apenas paquera os homens e até desenvolve certo relacionamento com eles, mas, ao mesmo tempo, os considera como “inimigos”, criaturas que ela pode conquistar quando quiser. A relação entre ambas assemelha-se mais a um acordo do que a uma amizade:

Sua amiga e vizinha, Penelope Milne, que, de lábios cerrados, só estava disposta a perdoá-la se ela desaparecesse durante um período razoável e regressasse mais velha, mais racional e reconhecendo suas culpas. Não me desculparão meu deslize, como se eu fosse uma menina ingênua, pensou ela; e por que desculpariam? Sou uma mulher séria, que deveria saber como agir, e meus amigos julgam que já passei da idade do escândalo [...] (BROOKNER, 1986, p. 8).

[...] her friend and neighbour, Penelope Milne, who, tight-lipped, was prepared to forgive her only on condition that she disappeared for a decent length of time and came back older, wiser, and properly apologetic. For I am not to be allowed my lapse, as if I were an artless girl, she thought; and why should I be? I am a serious woman who should know better and am judged by my friends to be past the age of indiscretion (BROOKNER, 1995, p. 8).

De fato, Hope não é uma moça ingênua, nem inocente, nem imatura. Sua vida cotidiana é organizada com ações corriqueiras: administra os afazeres domésticos, paga pontualmente seus impostos, sabe cozinhar o básico, entrega seus originais dos romances

antes do prazo combinado, assina qualquer coisa sem prestar muita atenção e nunca telefona para seu editor. Uma rotina calma, sem excentricidades, uma pessoa comum:

Venho mantendo essa personalidade um tanto beça e honesta há um tempo considerável, e embora decerto já tenha importunado outras pessoas, não me seria permitido importunar a mim mesma. Meu temperamento era considerado simples, e os que julgavam conhecer-me concordavam que ele deveria permanecer assim. E sem dúvida, após um período de cura nesta solidão cinzenta (e noto que as folhas daquela planta estão inteiramente imóveis) me autorizarão a voltar, a fim de retornar minha existência pacata e retornar ao que eu era antes de cometer aquele ato aparentemente medonho, ainda que, francamente, depois de cometê-lo não tinha mais pensado a respeito. Entretanto, agora penso. Realmente. (BROOKNER, 1986, p. 8-9)

I have held this rather dim and trusting personality together for a considerable length of time, and although I have certainly bored others I was not to be allowed to bore myself. My profile was deemed to be low and it was agreed by those who thought they knew me that it should stay that way. And no doubt after a curative stay in this grey solitude (and I notice that the leaves of that plant are quite immobile) I shall be allowed back, to resume my peaceable existence, and to revert to what I was before I did that apparently dreadful thing, although, frankly, once I had done it I didn't give it another thought .. But I do now. Yes. (BROOKNER, 1995, p. 8-9)

Levando uma vida reservada e um tanto contida, não usa roupas da moda, e as pessoas, às vezes, falam que ela se parece fisicamente com Virginia Woolf. Apesar de sua aparência externa passiva, Edith é uma mulher muito inteligente, sagaz e observadora. Seu senso apurado de observação é responsável em parte por ela não se revelar as outras pessoas: ela prefere falar com elas sobre elas mesmas, guardando para si sua própria vida e seus pensamentos.

Com o pseudônimo sugestivo de Vanessa Wilde (Vanessa, 1º nome da irmã de Virginia Woolf + Wilde, sobrenome do famoso Oscar Wilde), Edith Hope assina suas histórias. Malcolm (2002) afirma que estes dois nomes indicam os mundos real e ficcional entre os quais ela transita. Além disso, o uso de um pseudônimo pode ser para evitar a associação da sua vida com as histórias que ela escreve. Showalter (1999) explica que as romancistas contemporâneas preocupam-se com o conflito entre relações pessoais e integridade artística. As escritoras vitorianas, às vezes, envolvidas neste embate, utilizavam-se de pseudônimos, a fim de não magoar suas famílias ou ofender seus amigos por conta de opiniões não convencionais. Ainda mais, porque, no uso do material de suas vidas, elas estavam ligadas aos códigos femininos de amor e lealdade.

Segundo Janik (2002), os traços de intertextualidade e de referências (alusão à literatura, à pintura, ao movimento feminista), por um lado, classificam Brookner como pós-modernista, mas, por outro lado, sua ênfase na crítica social e observação psicológica

associam-na a uma tradição que inclui Charles Dickens (seu autor favorito), Henry James e Edith Wharton.

Anita Brookner é uma escritora contemporânea que ocupa uma posição de meio-termo na questão da autoria feminina, preocupando-se com a distinção entre a “grande” arte e a arte da vida cotidiana. Rosamond Lehmann (1901-1990)²⁴ é uma das autoras na tradição da Literatura Inglesa que ela mais admira. De acordo com Clare Hanson (2000), Brookner escreve romances nesta tradição: possuem um refinamento estilístico, têm um tom de seriedade, mas também são bem vendidos. Este *status* híbrido é geralmente assinalado dentro de sua obra. Por exemplo, Edith Hope carrega uma semelhança física com Virginia Woolf (referência de significado múltiplo mencionada várias vezes), porém, escreve ficção romântica. *Hotel du Lac* habita o espaço entre estes dois extremos. Brookner não oferece o final feliz que caracteriza os romances de Edith Hope, nem reivindica a universalidade da afirmação de grande literatura. Sua ficção concentra-se na natureza cumulativa e fragmentada das experiências a que estão sujeitas suas heroínas.

Edith espera conseguir terminar seu mais recente romance *Sob a lua passageira* enquanto estiver no hotel:

Poderei escrever ali [uma sacadinha estreita onde haviam colocado uma mesa e uma cadeira verde de metal] quando fizer bom tempo, pensou ela, e caminhou até onde estava sua mala, de lá tirando o primeiro capítulo de *Sob a lua passageira*, em que pretendia trabalhar com calma durante esse curioso hiato em sua vida. (BROOKNER, 1986, p. 9)

I shall be able to write there when the weather is fine, she thought, and moved to her bag to extract two long folders, one of which contained the first chapter of Beneath the Visiting Moon, on which she planned to work calmly throughout this curious hiatus in her life. (BROOKNER, 1995, p. 9)

Sua primeira ação, entretanto, foi escrever uma carta para David. Esta carta é escrita na medida em que a narrativa progride. Nela, o leitor pode obter muitas informações da vida pessoal de Edith, seus pensamentos, sentimentos, desejos e confissões, além de acompanhar todo o processo de autorreflexão de sua conduta em relação aos seus amigos e a ela mesma. Eis o início da carta:

²⁴ Rosamond Nina Lehmann foi uma romancista britânica. Seu primeiro romance, *Dusty Answer* (1927), tem uma parte de seu sucesso vindo de escândalo e polêmica. Judith, a heroína, sente atração por homens e mulheres, interagindo com personagens abertamente gays e lésbicas durante seus anos em Cambridge. Logo, estabeleceu-se no mundo literário e tornou-se íntima dos membros do Grupo de Bloomsbury.

“Querido David (escreveu ela),

Foi uma viagem triste, a minha. Penelope dirigia depressa e mantinha os olhos fixos á frente, como se escoltasse um prisioneiro do banco dos réus a uma ala de segurança máxima. Eu queria conversar – não é todo dia que entro num avião e os comprimidos que o médico me deu tiveram o efeito de me tornar um tanto loquaz –, porém minhas tentativas não pareciam muito bem recebidas. [...] De repente, ela já se fora e eu me senti muito mal, não triste, mas tonta e com vontade de falar, e sem ninguém com quem conversar. [...] de repente avistei no espelho do toailete das senhoras e ao ver meu aspecto, extremamente correto, pensei: ‘Eu não deveria estar aqui! Estou deslocada!’ (BROOKNER, 1986, p. 9-10)

'My dearest David (she wrote),

'A cold coming I had of it. Penelope drove fast and kept her eyes grimly ahead, as if escorting a prisoner from the dock to a maximum security wing. I was disposed to talk - it is not every day that I get on an aeroplane and the pills I had got from the doctor had the effect of making me rather loquacious - but my intervention did not seem to be too welcome. Anyway, she relented once we were at Heathrow and found me a trolley for my bag and told me where I could get a cup of coffee, and suddenly she was gone and I felt terrible, not sad but light-headed and rather entertaining and with no one to talk to. I drank my coffee and paced around and tried to absorb all the details, as people think writers do (except you, my darling, who never think about it at all) and suddenly I caught sight of myself in the glass in the Ladies and saw my extremely correct appearance and thought, I should not be here! I am out of place! (BROOKNER, 1995, p. 10)

A sensação de deslocamento da personagem está, de certa forma, associada a uma crise de identidade, propiciada pelo amplo processo de transformação das sociedades no final do século XX, que está fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo contemporâneo. Tal mudança está deslocando as estruturas e os processos centrais dessas sociedades e abalando as referências “fixas e estáveis”, as quais, até então, nos davam segurança como indivíduos sociais, segundo Hall (2011).

Pelo fato de nossas identidades culturais estarem sendo deslocadas ou fragmentadas pelas transformações incessantes, a ideia de sujeitos integrados acaba sendo abalada seriamente. Assim, de acordo com Hall (2011), a perda do “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentralização do sujeito. Na verdade, acaba sendo um duplo deslocamento, pois há a descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural como de si mesmos, constituindo, assim, uma “crise de identidade”.

No aeroporto, no meio de tantos desconhecidos, Edith faz uma viagem contra sua vontade, simplesmente porque seus amigos acreditam que ela cometera um ato abominável:

Gente aos magotes, crianças chorando, todo mundo com o pensamento voltado para ir a outro lugar, e ali estava aquela mulher de ar manso, ligeiramente ossuda e vestindo um cardigã longo, distante, inofensiva, de olhos muito meigos, mãos e pés um pouco grandes, pescoço humilde, que não desejava ir a parte alguma, mas que havia dado minha palavra de que ficaria fora durante um mês até todo mundo decidir que voltei a ser eu mesma. Por um instante entrei em pânico, pois já sou eu mesma

agora, tanto quanto fui antes, embora o fato não fosse admitido. (BROOKNER, 1986, p. 10)

Milling crowds, children crying, everyone intent on being somewhere else, and here was this mild-looking, slightly bony woman in a long cardigan, distant, inoffensive, quite nice eyes, rather large hands and feet, meek neck, not wanting to go anywhere, but having given my word that I would stay away for a month until everyone decides that I am myself again. For a moment I panicked, for I am myself now, and was then, although this fact was not recognized. (BROOKNER, 1995, p. 10)

Embora Edith acredite que não tenha feito nada de errado ou prejudicial a alguém, ela acabou cedendo às pressões de seus amigos, prometendo passar uma temporada fora de Londres, a fim de recuperar seu bom senso e equilíbrio emocional. Aqui, percebemos o peso do discurso da tradição da cultura patriarcal na conduta da mulher, colocando o sujeito feminino em dúvida sobre suas próprias ações na sociedade em que está inserido. Coloca-se também em xeque a própria identidade, bem como a liberdade de escolha. Conforme Malcolm (2002) afirma, *Hotel du Lac* trata basicamente do fazer escolhas. Uma delas acontece no passado, a outra, no presente. A primeira é o motivo pelo seu exílio num hotel suíço fora de temporada e, pelos rápidos *flashbacks*, sabemos que David está intimamente envolvido.

David Simmonds, personagem que aparece apenas na carta, mas que é fundamental na vida de Edith, é um leiloeiro, que comanda um negócio de família. Casado e pai, é amante de Edith. Eles se conheceram numa festa dada por Penelope. Trocaram poucas palavras. Horas depois, estavam quase indo para cama na casa de Edith:

– David Simmonds? Agora dirige um negócio de família. Simmonds, leitores. Fazem muitos leilões em grande mansões campestres. Um doce, não é? Sempre se interessou por mim, um pouquinho, mas hoje em dia é muito difícil a gente estar juntos. Aliás, ele perguntou por você. (BROOKNER, 1986, p. 52)

David Simmonds? He's head of the family business, now. Simmonds, the auction house. They handle a lot of the bigger country house sales. Rather a pet, isn't he? He's always been a bit keen on me, but he's so hard to get hold of these days. He asked about you, by the way. (BROOKNER, 1995, p. 59-60)

David é uma pessoa que se permite tudo, sem restrições, apenas para satisfazer suas vontades. Por exemplo, Edith sempre está atenta no apetite constante de David e, por isso, ela deixa sua casa cheia de comida apenas para vê-lo feliz. Tudo indica pela narrativa que ele gosta de Edith, mas não tanto quanto ela; além disso, ele não tem intenção de deixar sua esposa. Por ela amá-lo tanto, teme que David não esteja tão interessado nela como antes. Na carta, a heroína deixa explícito seu sentimento por David:

“Penso em você todo o tempo. Tento imaginar onde está, mas isso é difícil, envolvida como estou pela mudança de horário, por mínima que seja, e ainda pelos efeitos finais de meus comprimidos, e por todos esses tristonhos ciprestes. Apenas uma maneira de falar. Mas amanhã será sexta-feira, e quando começar a escurecer poderei imaginá-lo a entrar no carro e dirigir até o chalé. E depois, naturalmente, o fim de semana, sobre o qual tento não pensar. Você não pode imaginar...”

[...]

“Seria ridículo recomendar-lhe que se cuide, pois você nunca pensa em todas as pequenas preocupações que as outras pessoas tomam, e de qualquer forma nada posso fazer para obrigá-lo a isso. Vida minha, como papai chamava mamãe, sinto muita falta de você.” (BROOKNER, 1986, p. 11)

'I think about you all the time. I try to work out where you are, but this is rather difficult, surrounded as I am by the time change, minimal though it is, and the lingering effects of my pills, and all these sad cypresses. In a manner of speaking. But tomorrow is Friday, and when it begins to get dark I shall be able to imagine you getting in the car and driving to the cottage. And then, of course, the weekend, about which I try not to think. You cannot know ...'

[...]

'Ridiculous to tell you to take care of yourself, because you never think of all the mild precautions that others take, and in any case there is nothing I can do to make you. My dear life, as my father used to call my mother, I miss you so much.' (BROOKNER, 1995, p. 12)

Ao longo da narrativa, o leitor depara-se com o desenrolar dos eventos no hotel e, nos intervalos, a escrita da carta a David. É interessante notar a forma pela qual a personagem central comporta-se no convívio social com os outros hóspedes, e, ao mesmo tempo, como ela lida com seus conflitos acerca de seu amor por David, com as cobranças de amigos, com os conselhos de seu editor e do peso de sua própria posição social. O processo de crescimento interior e de reavaliação de sua visão de mundo é o fio condutor deste *Bildungsroman* feminino contemporâneo específico, que apresenta Hope como uma escritora dividida entre seus sonhos românticos e o bom senso/equilíbrio que são exigidos dela.

Depois de desfazer as malas, Edith desceu as escadas em direção ao salão de chá quase vazio. Mais agradável que seu quarto, era

guarnecido de um grosso tapete azul, muitas mesas redondas, poltronas confortavelmente tradicionais e um pequeno plano de armário no qual um homem idoso, de gravata borboleta, executava seleções suaves de musicais do pós-guerra. Depois de tomar o chá e comer uma fatia do excelente bolo de cerejas, Edith reuniu coragem para olhar em torno (BROOKNER, 1986, p. 15).

furnished with a deep blue carpet, many round glass tables, comfortably traditional armchairs, and a small upright piano at which an elderly man with a made-up bow tie was playing mild selections from post-war musicals. With tea inside her, and a slice of excellent cherry cake, Edith plucked up the courage to look around. (BROOKNER, 1995, p. 17)

Edith vê, pela primeira vez, os poucos hóspedes do hotel: uma mulher extremamente elegante, da classe alta, que sofre um transtorno alimentar (Monica), e seu cachorro pequeno, Kiki; uma condessa idosa, solitária e surda (Mme de Bonneuil); uma viúva rica, glamorosa e egocêntrica, cuja presença é magnetizante (Sra. Pusey) e sua filha, Jennifer, e um homem de meia-idade, enigmático e atraente (Sr. Neville). Cada um deles é apresentado ao leitor com a descrição minuciosa de um conjunto mesclado de características físicas e psicológicas.

Mme de Bonneuil é uma senhora totalmente surda, que pouco fala e tem cara de cachorro, segundo Edith. Como ela não se relaciona bem com sua nora, seu filho sugeriu que se mudasse para o hotel e, lá, passa seu tempo sozinha, sentada, lendo seu jornal. A condessa atendeu ao pedido do filho para vê-lo feliz, mas ao fazê-lo, ela se condenou a uma vida de solidão.

Ao chegar só notei uma senhora, idosa e muito pequena, com cara de buldogue e pernas tão curvas que ela parecia balançar de um lado para outro no esforço de caminhar, mas fazia isso com tal convicção que eu instintivamente afastei-me de seu caminho. Caminhava com o auxílio de uma bengala e usava na cabeça um daqueles véus de rede, cheio de laçarotes de veludo azul. Imaginei-a viúva de um confeitiro belga [...] (BROOKNER, 1986, p. 10-11).

I noticed only one elderly woman as I came in, very small, with a face like a bulldog, and legs so bowed that she seemed to throw herself from side to side in her effort to get ahead, but doing so with such grim conviction that I instinctively got out of the way. She walked with a stick and wore one of those net veils on her head covered with small blue velvet bows had her down as a Belgian confectioner's widow [...] (BROOKNER, 1995, p. 11)

Monica é uma inglesa alta, rica e muito elegante. Sofre de um transtorno alimentar, parece comer apenas bolo e alimenta seu cachorrinho, Kiki, com muita comida do hotel. Edith conclui que Monica seria uma espécie de caça-dotes, segundo a Sra. Pusey. Seu casamento é desesperadamente infeliz: Monica parece ser estéril, e seu marido, Sir John, a quem ela abomina, a mandou para o hotel para que ela arrumasse um herdeiro para ele. Se ela falhar, ele se divorciará dela. Entretanto, Monica não é o tipo de mulher que aceita tranquilamente. Seu estilo é provocador e agressivo: planeja humilhá-lo, mantendo-a, ou, se ela não for bem sucedida, arruinar sua reputação. Monica é uma esnobe também; ela despreza homens, tais como, Sr. Neville, o falecido marido da Sra. Pusey e Sir John, porque todos fizeram sua fortuna através do comércio, o qual ela considera vulgar.

Um ganido prolongado, como se o animal passasse por torturas inimagináveis, provocou gritos – “Kiki! Kiki! Cão desobediente!” – e uma mulher alta, extraordinariamente esguia e com a cabeça estreita e balouçante de um mergulhão,

sal correndo do bar, abaixou-se ao pé da escada, recolheu o cãozinho nos braços, cobriu-o de beijos e, a seguir, com os movimentos meneantes e flexíveis, apertou-o ao rosto como uma almofada, voltando ao bar. (BROOKNER, 1986, p. 15)

A prolonged keening, as if it were undergoing unimaginable torture, brought cries of 'Kiki! Kiki! Naughty dog!', and a tall woman, of extraordinary slenderness, and with the narrow nodding head of a grebe, rushed out of the bar, collapsed at the foot of the stairs, gathered the dog into her arms, covered it with kisses, and again, with the same boneless uncoiling movement, pressed the dog to her face like a cushion, and returned to the bar. (BROOKNER, 1985, p. 16)

Na casa dos 50 anos, Philip Neville é um homem inteligente, rico, metuculoso, elegante e de poucas palavras, que corteja as mulheres no hotel. É dono de uma fábrica de eletrônicos, mas prefere passar o tempo em sua fazenda. Neville conta para Edith que sua esposa o deixou alguns anos atrás por causa de outro homem, e ele afirma que gosta de sua vida agora porque, estando solteiro, permite-se pensar em/satisfazer a si mesmo.

Imagino que o Sr. Neville é o que antigamente se chamava um homem de escol. Porta-se, de maneira geral, com elegância. É bem-apeesoado, pensou, examinando o chapéu de panamá e o terno de linho. Chega até a ser bonito: um rosto setecentista, estrito, reticente, de lábios carnudos, com uma leve sombra azulada de barba mal perceptível sob a pele saudável. Um homem insensível, creio. Furiosamente inteligente. Conveniente. (BROOKNER, 1986, p. 86)

I suppose Mr Neville is what was once called a man of quality. He conducts himself altogether gracefully. He is well turned out, she thought, surveying the panama hat and the linen jacket. He is even good-looking: an eighteenth-century face, fine, reticent, full-lipped, with a faint bluish gleam of beard just visible beneath the healthy skin. A heartless man, I think. Furiously intelligent. Suitable. (BROOKNER, 1985, p. 97)

Interessa-se por Edith e a surpreende, pedindo-a em casamento. Sua proposta é um tipo de acordo, baseado em interesses comuns e companhia: a mulher ganha posição social e segurança em troca da permissão de o homem ter *affairs* com outras mulheres, de acordo com a oportunidade e o desejo. Edith teme que Neville seja um homem desalmado e, em certos aspectos, não gosta dele, mas concorda em se casar, até que ela descobre seu envolvimento com Jennifer Pusey no hotel.

Carol Weisbrod (2004), em sua análise sobre negociações matrimoniais, destaca a proposta de Philip Neville, que envolve ideias contrárias ao ideal oficial do contrato de casamento. Eis o trecho do romance:

Estou propondo uma sociedade da espécie mais esclarecida possível. Uma sociedade baseada em estima, se você preferir assim. E também, aliás, fora de moda. Se você desejar ter um amante, isso é problema seu, desde que o faça de maneira civilizada.

– E se você...

– Valem as mesmas regras, é claro. Para mim, agora, isso seria sempre uma coisa trivial. Você não ouviria falar a respeito, nem teria de se preocupar com isso. A união entre nós seria de interesses partilhados e de discurso sincero. De companheirismo. Para mim, hoje, essas coisas são importantes. E para você deveriam ser importantes. Pense, Edith. Por acaso, em algum momento de sua vida bem-comportada, não desejou mostrar-se à altura do que é? Não está cansada de ser cortês com pessoas rudes? (BROOKNER, 1986, p. 147-148).

I am proposing a partnership of the most enlightened kind. A partnership based on esteem, if you like. Also out of fashion, by the way. If you wish to take a lover, that is your concern, so long as you arrange it in a civilized manner.

And if you...

The same applies, of course. For me, now, that would always be a trivial matter. You would not hear of it nor need you care about it. The union between us would be one of shared interests, of truthful discourse. Of companionship. To me, now, these are the important things. And for you they should be important. Think, Edith. Have you not, at some time in your well-behaved life, desired vindication? Are you not tired of being polite to rude people? (BROOKNER, 1995, p. 166-167)

Esta barganha, que não se encerra no altar, enfatiza as realidades sociais do casamento e a importância dada ao casamento para as mulheres, especialmente, em termos de respeitabilidade e *status*. O acordo falha porque há muito compromisso e pouco amor na negociação.

Edith, uma mulher romântica, cujos relacionamentos amorosos são frustrantes, reflete sobre qual seria o comportamento ideal feminino para realizar seus desejos (em especial, amar e ser amada), ao mesmo tempo em que ela se recorda dolorosamente as razões de seu banimento. Ao receber uma proposta do Sr. Neville, que, em modos aristocráticos, é perfeitamente coerente, Edith reflete sobre o que ela quer para sua vida, sem abrir mão de seus ideais.

Iris Pusey é uma viúva inglesa de 79 anos. Rica, glamorosa e elegante, gosta de passar seu tempo comprando itens luxuosos. Extrovertida e totalmente egocêntrica, adota Edith como confidente, mas é tão narcisista que fala somente de si mesma, sem mostrar interesse pela vida de Edith. A Sra. Pusey adora ser o centro das atenções: faz grandes entradas na sala de jantar e se certifica de que todos os garçons estão a seu dispor. Edith considera-a interessante, sendo atraída por sua maneira confiante, segura e charmosa. Iris Pusey parece ser tudo o que Edith não é: teve sucesso em seu casamento de sucesso; seu marido adorava-a e comprava qualquer coisa que ela quisesse. Gaba-se de ser ultrafeminina e de conseguir o que quer dos homens com facilidade.

Quando voltou a erguer os olhos do livro que lia – um livro do qual não absorvera uma só palavra – descobriu uma inesperada nota de sedução na pessoa de uma senhora de idade indeterminada. Seus cabelos tinham um radiante tom louro-

acinzentado, as unhas pintadas de vermelho e ela usava um vestido de seda estampada, lindo e dispendioso. Batia o compasso da música com a mão, mantendo no belo rosto um sorriso de prazer, enquanto as criadas, obviamente atraídas por sua presença magnetizante, não cessavam de oferecer-lhe mais bolo, mais chá. (BROOKNER, 1986, p. 16)

When she next raised her eyes from her book - a book from which she had absorbed not a single word - it was to find an unexpected note of glamour in the person of a lady of indeterminate age, her hair radiantly ash blonde, her nails scarlet, her dress a charming (and expensive) printed silk, beating time to the music with her hand, a smile of pleasure on her pretty face, while the waitresses, obviously attracted to such a positive presence, hovered round her, offering more cake, more tea (BROOKNER, 1995, p. 18).

Jennifer é a filha solteira de Iris Pusey, que tem a mesma idade que Edith, porém, parece ser mais jovem. Jennifer tem verdadeira devoção por sua mãe, com quem sai às compras, mas não tem muito o que dizer de si mesma. Quando está com sua mãe, ela se comporta, na visão de Edith, como uma criança. Jennifer é uma mulher atraente e bem rechonchuda, vestindo-se com roupas caras de maneira que enfatiza sua sexualidade. Em vários momentos, Edith observa que as roupas de Jennifer estão um pouco apertadas e as camisolas bem pequenas.

Naturalmente, porém, a senhora não se achava só. – Aqui estou! – exclamou uma voz jovem, e no salão entrou uma moça que usava calças brancas um pouco justas (justas demais, pensou Edith), que delineavam nádegas em forma de pêra. (BROOKNER, 1986, p. 17)

But of course this lady was not alone. 'Here I am,' carolled a young voice, and into the salon came a girl wearing rather tight white trousers (rather too tight, thought Edith) which outlined a bottom shaped like a large Victoria plum [...] (BROOKNER, 1995, p. 18)

A moça teria seus vinte e cinco anos, pensou Edith. Era solteira, mas não se preocupava com isso. “Ela não tem pressa de casar-se”, podia Edith imaginar a mãe a dizer, com seu esplêndido sorriso. “Está muito feliz assim.” (BROOKNER, 1986, p. 17)

The daughter must be about twenty-five, thought Edith, unmarried, but not worried about it. 'She's in no hurry,' she could imagine the mother saying, with her fine smile. 'She's quite happy as she is.' [...] (BROOKNER, 1995, p. 19)

Havia, com efeito, uma proximidade física entre mãe e filha que ultrapassava tudo quanto Edith já testemunhara, e havia também amor de ambos os lados, conquanto a Edith tal amor parecesse ligeiramente irrealista. Isso porque, a despeito da apatia física de Jennifer, uma apatia que raiava pela lerdeza, era evidente que a mãe ainda a via como uma garotinha. E Jennifer, agora provavelmente por questão de hábito, bem como de afeição, continuava a comportar-se como se fosse criança. (BROOKNER, 1986, p. 35)

There was indeed a physical closeness between mother and daughter that surpassed anything Edith had ever known, and there was also love on both sides, although Edith registered that love as being mildly unrealistic. For in spite of Jennifer's physical stolidity, a stolidity which verged on opulence, it was clear that her mother still thought of her as a small girl. And Jennifer, probably now as a matter of habit as well as of fondness, continued to behave like one. (BROOKNER, 1995, p. 39-40)

Edith observa e interage com estes e outros hóspedes durante as refeições e os passeios à beira do lago. As observações, interações e suas reflexões sobre sua própria vida formam a substância do romance. Os encantos silenciosos do hotel e o contato com os hóspedes fazem com que Edith encare questões de sua identidade, forçando-a a examinar quem ela é e o que sua vida tem sido até então.

Por ser escritora, a cada pessoa nova que ela encontra, Edith instintivamente começa a “inventar vida para elas”, o que demonstra sua capacidade criativa e artística. Afinal de contas; a todo o momento, ela se lembra que sua estadia no hotel suíço é uma excelente oportunidade para concluir seu mais recente livro, *Sob a lua passageira*. Oportunidade cujo brilho seria intenso e empolgante, se não tivesse sido gerada pelo evento infeliz.

No seu primeiro passeio pela margem do lago, a personagem central caminha na companhia de seus pensamentos. Ao longo da narrativa, o leitor pode notar uma combinação de aspectos físicos e naturais (como o clima) e o estado de espírito de Edith Hope. *Hotel du Lac* apresenta um enredo construído em torno do silêncio e da solidão. Não se trata simplesmente de um enredo de desilusão sistemática, e sim, de introspecção e autoanálise. Por isso, há a constante mudança entre “mundo exterior” e “mundo interior”, juntamente com os conflitos travados:

À luz esmaecida daquele dia cinzento, Edith atravessou o jardim silencioso, cruzou o portão de ferro, passou para o outro lado da rua movimentada e seguiu pela margem do lago. O silêncio a tragou assim que ela transpôs o único cruzamento da cidade, e ela teve a impressão de que poderia caminhar para sempre sem ser interrompida, tendo por companhia tão-somente seus pensamentos. Não era essa solidão, para a qual fora banida pelos que melhor a conheciam, o que tivera em mente. E aquele tempo turvo, velado, discreto mas inamistoso... viria ele a ser um acréscimo àquela provação, para alguém que viajara, temerariamente, sem um casaco pesado? [...] Não tenho necessidade de permanecer aqui se não quiser, decidiu Edith. Na verdade, ninguém me está obrigando a isso. Entretanto, tenho de tentar, ao menos para facilitar as coisas quando eu regressar. O lugar não se acha completamente deserto. Na verdade, preciso de repouso. Talvez eu pudesse ficar aqui uma semana. E há muita coisa que uma pessoa de minha personalidade gostaria de descobrir, ainda que, naturalmente, nenhuma daquelas pessoas se ajuste ao tipo de ficção que eu escrevo. (BROOKNER, 1986, p. 18-19)

Through the silent garden, through an iron gate, across the busy road, and along the shore of the lake she walked in the fading light of that grey day. The silence

engulfed her once she was past the town's one intersection, and it seemed as if she might walk for ever, uninterrupted, with only her thoughts for company. This solitude to which she had been banished, by those who knew best, was not what she had had in mind. And this dim, veiled, discreet, but unfriendly weather: was this to be an additional accompaniment to this time of trial, for someone who had rashly travelled without a heavy coat? [...] There is no need for me to stay here if I don't want to, she decided. Nobody is actually forcing me. But I must give it a try, if only to make things easier when I get home. The place is not totally unpopulated. I do need a rest. I could perhaps give it a week. And there is a lot to find out, for someone of my benighted persuasion, although of course none of those people would fit into the sort of fiction I write. (BROOKNER, 1995, p. 20-21)

O cenário exerce uma função importante no romance porque está associado ao estado emocional das personagens e aos seus problemas enfrentados. A descrição minuciosa de personagens, prédios, paisagens, situações, etc. é o aspecto marcante do método de composição de *Hotel du Lac*.

Seu passeio pela margem do lago lembrou-lhe sobretudo aquelas caminhadas silenciosas que se faz em sonhos, e nos quais o absurdo e a inevitabilidade andam de mãos dadas. Tal como em sonhos, ela sentia ao mesmo tempo desespero e uma espécie de obstinada curiosidade, como se estivesse obrigada a seguir por aquele caminho até que sua finalidade lhe fosse revelada. Seu estado de espírito naquele anoitecer, bem como o aspecto do próprio caminho, pareciam prometer um resultado desfavorável: choque, decepção ou, no mínimo, um trem perdido, uma ocasião importante a que se comparecesse em andrajos, a presença no banco dos réus sob acusação desconhecida. Também a luz era a dos sonhos, uma penumbra incerta a envolver aquela insólita peregrinação, nem dia nem noite. (BROOKNER, 1986, p. 19)

Her walk along the lake shore reminded her of nothing so much as those silent walks one takes in dreams, and in which unreason and inevitability go hand in hand. As in dreams she felt both despair and a sort of doomed curiosity, as if she must pursue this path until its purpose were revealed to her. The cast of her mind on this evening, and the aspect of the path itself, seemed to promise an unfavourable outcome: shock, betrayal, or at the very least a train missed, an important occasion attended in rags, an appearance in the dock on an unknown charge. The light, too, was that of dreams, an uncertain penumbra surrounding this odd pilgrimage, neither day nor night. (BROOKNER, 1995, p. 21)

Desde o início do romance, na medida em que a história se desenvolve das descrições dos ambientes para as observações de Edith, a heroína e os arredores tornam-se inextricavelmente ligados. O resultado é a introdução de um efeito de suspense, da mesma forma que a evasão da paisagem suíça na névoa prepara o leitor para os mistérios que rodeiam a personagem principal.

A cor cinza é a predominante no cenário: o clima, as horas, o jardim, o lago e os arredores do hotel são cinzentos, envolvidos por um nevoeiro. O cinza simboliza a natureza indiferente, sombria e abatida de Edith neste momento de sua vida: falta-lhe ânimo,

vitalidade, sentimentos e novas sensações. Além disso, o cinza simboliza o humor da heroína em momentos autorreflexivos ou deprimentes durante sua estadia no hotel.

Compara-se a estação do ano (outono-inverno) com o estado psicológico da personagem, entretanto, nem todos os dias são cinzentos. Os contrastes são visíveis nas vezes em que o humor de Edith tende a melhorar, em especial, quando ela se lembra nostálgicamente de sua casa em Londres. Recorda-se da nitidez dos perfumes, ao se sentar no jardim no amanhecer e no cair da noite, e da intensidade do pôr-do-sol. Sua casa funciona como uma espécie de refúgio agradável do mundo enquanto o lago cinza é um lembrete incômodo de sua realidade.

Vestida para o jantar, Edith tentou atrasar ao máximo o momento de fazer sua primeira refeição em público. Ao chegar à sala de jantar, percebeu que chegara muito cedo, então, para evitar qualquer contato social, sentou-se e começou a ler um exemplar da *Gazette de Lausanne*.²⁵ Usando um vestido e véu pretos, Mme de Bonneuil passou diante de Edith rumo às cadeiras e mesas desocupadas. Em seguida, Edith fechou os olhos e tentou controlar o temor da noite, uma vez que refeições em público não lhe agradam, mesmo estando acompanhada. Neste instante, recordou-se da sua última refeição antes de sair em viagem, um almoço com seu agente literário, Harold Webb:

um homem gentil e letrado, que parecia um medico do interior, sentia aversão pelos aspectos mais sociáveis de sua profissão, porém ainda assim reservara uma mesa num restaurante que lembrava uma catedral, onde os clientes curvavam-se, reverentes, diante das maravilhas colocadas à sua frente [...] (BROOKNER, 1986, p. 23).

A mild and scholarly man who looked like a country doctor, he disliked the more sociable aspects of his calling, but had nevertheless booked a table in a cathedral-like restaurant, where the patrons cowered in worship before the marvels to be set in front of them [...] (BROOKNER, 1995, p. 26).

Harold Webb é um homem gentil e amável que parece estar realmente preocupado com o bem-estar de Edith. Ele a aconselha a deixar seus livros mais interessantes e atraentes, mas ela não o ouve. No almoço, quis animá-la, dar garantias de sua confiança nela e pretendia negociar um adiantamento maior sobre seu próximo livro; mas, a conversa foi um tanto difícil:

²⁵ Jornal de língua francesa publicado na cidade de Lausanne, na Suíça. A primeira edição foi publicada em 1/2/1798 sob o nome *Peuple Vaudois* (pessoas valdenses). O título *Gazette de Lausanne* foi aprovado em 1803. Seu fundador é o revolucionário Gabriel-Antoine Miéville.

– Gosto da idéia do livro novo – disse Harold, após uma pausa pouco prolongada. – Mas eu me acho na obrigação de lhe avisar que o mercado romântico está começando a mudar. Agora é sexo para a executiva jovem, a leitora de *Cosmopolitan*, a moça que dá as ordens no escritório.

[...]

– O que é que ela leva consigo naquela viagem de negócios a Bruxelas?

– Glasgow – emendou Edith.

– Como? Ah sim, provavelmente. Mas, seja como for, ela quer alguma coisa que lhe garanta ser boa a sensação de liberação. Ela quer alguma coisa que gratifique seu ego quando tiver de passar uma noite a sós num hotel. Ela quer alguma coisa que reflita seu estilo de vida. (BROOKNER, 1986, p. 24)

'I like the idea of the new one,' said Harold, after a longish pause. 'Although I have to tell you that the romantic market is beginning to change. It's sex for the young woman executive now, the Cosmopolitan reader, the girl with the executive briefcase.'

Receiving no response, he made play with the tiny fan of fretted carrot placed on a side plate and, having dealt with that, returned to the attack.

'What does she take with her on that business trip to Brussels?'

'Glasgow,' emended Edith.

'What? Oh, well, probably. But anyway, she wants something to reassure her that being liberated is fun. She wants something to flatter her ego when she's spending a lonely night in an hotel. She wants something to reflect her lifestyle.' (BROOKNER, 1995, p. 26)

O tipo de histórias que Edith escreve é voltado para um público específico, o qual, segundo Webb, está mudando seu perfil, por causa das transformações socioculturais motivadas pelo movimento feminista nos anos 60 e 70. Período marcado pelo “despertar de conscientização” (*consciousness-raising*), as mulheres organizaram-se politicamente em prol de igualdade de salários, direito ao aborto, e libertação do assédio sexual e da discriminação. Deste contexto, fortalece-se a imagem da mulher autônoma, independente e emancipada. É para a “mulher emancipada” que Harold sugere os novos livros, e não, para a “mulher romântica”. Tal ideia desagrada Edith profundamente:

– Harold, eu simplesmente não conheço ninguém que tenha um estilo de vida – disse Edith. – O que significa isso? Implica que tudo o que uma pessoa possui foi comprado exatamente na mesma época, há mais ou menos cinco anos no máximo. E, de qualquer modo, se ela é tão emancipada assim, por que não desce ao bar e pega alguém? Tenho certeza de que isso é inteiramente possível. Só que a maioria das mulheres não procede dessa maneira. E por que não? – perguntou, com uma súbita volta da confiança. – É porque, na hora da verdade, preferem os mitos antigos. Querem acreditar que vão ser descobertas, com a melhor aparência possível, por trás de portas fechadas, justamente quando julgavam que tudo estivesse perdido, e por um homem que atravessou continentes com esforço, abandonando tudo que pudesse ter, a fim de recuperá-las. (BROOKNER, 1986, p. 24)

'Harold,' said Edith, 'I simply do not know anyone who has a lifestyle. What does it mean? It implies that everything you own was bought at exactly the same time, about five years ago, at the most. And anyway, if she's all that liberated, why doesn't she go down to the bar and pick someone up? I'm sure it's entirely possible. It's just that most women don't do it. And why don't they do it?' she asked, with a sudden

return of assurance. It's because they prefer the old myths, when it comes to the crunch. They want to believe that they are going to be discovered, looking their best, behind closed doors, just when they thought that all was lost, by a man who has battled across continents, abandoning whatever he may have had in his in-tray, to reclaim them. (BROOKNER, 1995, p. 26-27)

Percebemos, pelo tom da resposta, que Edith não compartilha do espírito feminista, no qual mulheres competem de igual para igual com homens. Aliás, Malcolm (2002) afirma que o nome Edith está um tanto “fora de moda”, mais atribuído a mulheres de uma geração anterior a da heroína. Isto implica que Edith é, de alguma forma, desatualizada. A recusa de atualizar seus livros românticos, ou seja, de abordar as realidades sociais das mulheres de carreira sexualmente emancipadas a faz parecer pudica. Entretanto, esta recusa em satisfazer as necessidades das jovens executivas fundamenta-se no conflito entre a representatividade da mulher na sociedade e na ficção.

Ao comparar as obras de Angela Carter e Anita Brookner quanto à posição no cânone literário e à sintonia com o momento histórico, Turner (2010), assim, descreve os livros de Brookner:

parecem se opor ao feminismo, reforçam valores patriarcais, usa uma prosa formal, arcaica e regular, e se passam no aqui-e-agora. São não fantásticos, comuns, nem inovadores nem experimentais; para muitas pessoas, ela é uma escritora sem-graça. Carter, na metade da década de 1990, estava no centro do cânone feminino; Brookner, logo, teve de ser relegada às margens. (TURNER, 2010, p. 67)

Edith defende sua ficção romântica, sem pretensões ou grandes atrativos, mas de boa vendagem. Em sua opinião, as mulheres preferem os mitos antigos: a ideia do homem ideal que aparece milagrosamente quando tudo parece perdido e que abandona qualquer coisa para ficar com sua amada. Sua opinião faz-nos recordar dos enredos dos contos de fada e dos romances de cavalaria, por exemplo, revelando uma visão idealizada do amor. Além disso, expõe o desejo profundo de que o amor acontecesse em sua vida e, para tanto, David separar-se-ia de sua esposa, Priscilla Simmonds, e se casaria com Edith.

– E qual é, entre todos os mitos, o mais forte? – prosseguiu ela, com o tom de voz ligeiramente eloqüente que o levou a fazer um sinal discreto para o garçom, pedindo a conta. – A tartaruga e a lebre – declarou Edith. – As pessoas gostam muito dele. Principalmente as mulheres. Você decerto já notou, Harold, que em meus livros é a mocinha simples e tímida que fica com o herói, enquanto que a sedutora desdenhosa, com quem ele teve um romance tempestuoso, afasta-se com medo da refrega, para nunca mais voltar. A tartaruga ganha sempre. Isso, é claro, é mentira – disse ela, sorridente mas com energia. A frutinha caiu de novo, sem ser notada, no prato. – Na vida real, naturalmente, quem ganha é a lebre. Sempre. Olhe em torno. E, de qualquer maneira, em minha opinião Esopo escreveu para o mercado das tartarugas. Axiomaticamente! – exclamou ela, erguendo a voz com entusiasmo. – As

lebres não têm tempo de ler. Estão ocupadas demais em ganhar a corrida. A propaganda afirma justamente o contrário, porque é a tartaruga que precisa de consolo. Como os humildes que hão de herdar a terra – acrescentou, com um rápido sorriso. Depois de uma pausa, ela voltou a atenção para o que sobrava em seu prato, comeu-o de uma garfada só e recostou-se, ainda absorta em sua argumentação. (BROOKNER, 1986, p. 25)

'And what is the most potent myth of all?' she went on, in the slightly ringing tones that caused him to make a discreet sign to the waiter for the bill. 'The tortoise and the hare,' she pronounced. 'People love this one, especially women. Now you will notice, Harold, that in my books it is the mouse-like unassuming girl who gets the hero, while the scornful temptress with whom he has had a stormy affair retreats baffled from the fray, never to return. The tortoise wins every time. This is a lie, of course,' she said, pleasantly, but with authority, the kiwi fruit slipping back unnoticed onto her plate. 'In real life, of course, it is the hare who wins. Every time. Look around you. And in any case it is my contention that Aesop was writing for the tortoise market. Axiomatically,' she cried, her voice rising with enthusiasm. 'Hares have no time to read. They are too busy winning the game. The propaganda goes all the other way, but only because it is the tortoise who is in need of consolation. Like the meek who are going to inherit the earth,' she added, with a brief smile. After a pause, she addressed herself to what was left on her plate, ate it in one dismissive mouthful, and leaned back, still lost in her argument. (BROOKNER, 1995, p. 27-28)

A analogia “da tartaruga e da lebre” exerce uma função significativa na construção do romance como um todo. Para Brookner, o casamento e a busca pelo amor são os objetivos maiores, sendo que não há irmandade entre mulheres, e sim, a demarcação de dois tipos: a heroína passiva-feminina (tartaruga) e uma oponente sexualmente voraz e agressiva (lebre). Da mesma forma, nas histórias de Edith, é sempre a tartaruga que conquista o homem enquanto a lebre é desprezada e confusa; sendo exatamente o oposto do que acontece na vida real.

Sua definição de uma “tartaruga” é uma mulher quieta, tímida, calma e conservadora, o tipo de mulher que não flerta muito ou corre atrás dos homens. É esta mulher que sempre termina ficando com o herói. Uma “lebre”, por sua vez, é a mulher segura, atraente e sexy, que não tem medo de correr atrás de um homem, mas que geralmente não precisa fazê-lo, pois os homens são atraídos primeiramente.

Em vez de desafios, Brookner apresenta ficção romântica em *Hotel du Lac*: poderíamos dizer que é um livro fundamentalmente consolador, conservador e seguro. Brookner, em entrevista, afirma que ‘*Hotel du Lac* significa uma história de amor, pura e simples, o amor que triunfa a tentação. O ideal de amor’ (MALCOLM, 2002, p. 65-66). Nick Turner (2010) afirma que o final do romance proporciona certo poder e possibilidade de escolha a Edith Hope quando a heroína recusa um marido mercenário em potencial em favor de seu amante querido. Assim, não se pode afirmar com convicção que o amor vence, pois não há um único relacionamento descrito ou mencionado que cabe nesta declaração.

Entretanto, os limites da própria vontade e liberdade de escolha são destacados, traçando alguma esperança de futuro para a heroína solitária.

– Naturalmente [...] alguém pode dizer que a lebre poderia vir a ser influenciada pela propaganda do *lobby* da tartaruga, que poderia tornar-se mais prudente, mais circunspecta, mais lenta na verdade. No entanto, a lebre está sempre convencida de sua própria superioridade; simplesmente não vê na tartaruga uma adversária digna. É por isso que a lebre ganha – concluiu. – Quero dizer, na vida. Nunca na ficção. Pelo menos, não na minha. As verdades da vida são terríveis demais para entrarem no tipo de ficção que eu escrevo. E é claro que minhas leitoras não desejam vê-las ali. Entenda, Harold, minhas leitoras são pessoas essencialmente virtuosas. E no que diz respeito a elas... no que diz respeito a *mim*... essas moças sexualmente emancipadas, que carregam pastas de executivo, podem procurar outros autores. Haverá quem cuide direito delas. Existem mercenários em todos os mercados. (BROOKNER, 1986, p. 25-26)

'Of course,' said Edith, ladling chips of sugar coloured like bath salts into her coffee, 'you could argue that the hare might be affected by the tortoise lobby's propaganda, might become more prudent, circumspect, slower, in fact. But the hare is always convinced of his own superiority; he simply does not recognize the tortoise as a worthy adversary. That is why the hare wins,' she concluded. 'In life, I mean .. Never in fiction. At least, not in mine. The facts of life are too terrible to go into my kind of fiction. And my readers certainly do not want them there. You see, Harold, my readers are essentially virtuous. And as far as they are concerned - as far as I am concerned - those multi-orgasmic girls with the executive briefcases can go elsewhere. They will be adequately catered for. There are hucksters in every market place.' (BROOKNER, 1995, p. 28)

A defesa de sua ficção romântica com a vitória da mocinha tanto reforça a “desatualização” da escrita de Edith quanto o “anti-feminismo” de Brookner. Sendo este a maior causa do fracasso em não conquistar um lugar no cânone, segundo Turner (2010), este anti-feminismo desvaloriza todos os anos de luta do movimento internacional de mulheres pela igualdade de direitos/oportunidades. Assim, ter educação formal e sucesso acadêmico significa muito pouco para a heroína.

Martina Taeker (1992) afirma que Brookner e suas heroínas não acreditam que a visão da sociedade contemporânea tenha mudado efetivamente em relação à condição feminina. As mulheres com educação superior têm ou podem ter uma carreira e, portanto, sobreviverem sem a ajuda financeira do marido. Contudo, o maior desejo delas é encontrar um amante, com quem elas eventualmente se casam. Apesar de sua educação, carreira e independência financeira, as mulheres de Brookner desejam ter um marido e conquistar a condição social dada a uma mulher casada. A maior ambição na vida é que a sociedade as veja como “mulheres completas”, e isto só é possível se elas forem casadas ou talvez se estiverem num relacionamento estável.

Com a abertura da carreira acadêmica e do mercado de trabalho às mulheres, é financeiramente mais possível permanecer solteira. As mulheres solteiras sentem-se inadequadas, isoladas e inseguras: é como se tivessem falhado em estarem à altura do padrão da sociedade. De acordo com Taeker (1992), as heroínas de Brookner sonham em ter um relacionamento romântico com um homem maravilhoso. Quando isto não acontece, elas se encontram sozinhas, envolvidas em um conjunto de dúvidas que questiona a natureza e a origem de seus desejos, além de sua própria feminilidade. Sentem-se incapazes de atrair amantes e realizar seus sonhos porque lhes falta alguma qualidade feminina que a “boa mãe e esposa” tem.

Edith Hope, frustrada por não conseguir relações profundas e amorosas na maturidade, encontra um pouco de salvação e alívio ao escrever suas histórias românticas, nas quais o desejo de amar/ser amada pode ser expresso com todo o instinto, ardor e realização garantida. Identifica-se como uma “tartaruga” e escreve para o “mercado das tartarugas”, compensando seu próprio desapontamento nas fantasias de realização pessoal. No real, as tartarugas sempre perdem a corrida, mas as lebres tão ocupadas usufruindo do seu sucesso que não se importam em ler; assim, perdedoras na vida real, mas vitoriosas no mundo do romance popular.

Ao se despedir de Harold, Edith lembrou-se com tristeza de que ele é uma das poucas pessoas que sabia para onde ela iria e o porquê. Recordou-se também das fartas refeições que preparava para David e, principalmente, do ritual de transição – do amante para o esposo/pai – deixando Edith sempre com a impressão de que nunca mais iria revê-lo, apesar de que ele voltaria em algum momento propício.

Contudo, ainda enquanto ele tomava o chá, Edith notava que ele se tornava mais ativo, começava a se endireitar, tornava-se mais rápido e resolutivo em seus movimentos, e quando ele passava a mão pelos cabelos curtos, de um ruivo escuro, ela sabia que a transição já se processava e que daí a pouco ele se vestiria. Nesses momentos, percebia, conhecia-o menos. Tudo o que se relacionava a abotoaduras e relógios pertencia à outra vida dele; era isso que fazia toda manhã, enquanto a mulher gritava para as crianças, dizendo que iam se atrasar. E por fim Edith tinha a sensação de que não o conhecia absolutamente, enquanto, por trás da cortina, o via correr para o carro, agora apressado, sumindo com um ronco na noite. Ficava sempre a impressão de que ele se fora para sempre. Sempre voltara, porém. Mais cedo ou mais tarde, voltara. (BROOKNER, 1986, p. 27)

But even as he drank his tea she would notice him quickening, straightening, becoming more rapid and decisive in his movements, and when he passed his hands over his short, dark red hair she would know that the transition was in progress and that he would soon get dressed. Then, she felt, she knew him less. All the business of cuff-links and watches belonged to his other life; this was what he did every morning while his wife called to the children who were going to be late. And finally she felt

she hardly knew him at all, although she watched from behind the curtain as he ran out to the car, hasty now, and roared off into the night. It always felt as if he had gone for ever. But he had always come back. Sooner or later, he had come back.
(BROOKNER, 1995, p. 29-30)

Voltando ao salão de chá, Edith abriu os olhos e se obrigou a ir à sala de jantar para encerrar logo a refeição e ficar sozinha em seu quarto. Neste ambiente agradável, Mme de Bonneuil, Monica e seu cachorrinho, Kiki, M. Huber, Iris Pusey e sua filha, Jennifer estavam jantando. Edith, ao ver a Sra. Pusey e Jennifer, sente um misto de sentimentos: curiosidade, inveja, prazer, atenção e medo. O temor que sente sempre na presença de personalidades fortes talvez seja pelo fato de que ela não acredita que seus desejos individuais serão realizados, já que tem dificuldade em se autoafirmar e permite outras pessoas a conduzir suas ações e expectativas. No entanto, valia a pena observá-las, pois, são verdadeiras concentrações de energia, encanto, apetite voraz e segurança de si. Após o jantar, a senhora glamorosa convida Edith para se juntar a elas.

– Mamãe gostaria de saber se você aceita um convite para tomar café conosco. O convite representava libertação da noite que estava por vir, e Edith levantou-se alegre, seguida pela moça, fez uma ligeira mesura para a mãe e disse: – Muito obrigada pela gentileza. Meu nome é Edith Hope, e eu cheguei hoje. Eu...
– Sou a Sra. Pusey – disse a mulher. – Iris Pusey.
– Como vai? A senhora está aqui há...
– E esta é minha filha, Jennifer.
Sentaram-se, sorrindo uma para a outra. Veio o café. A Sra. Pusey chegou-se para a frente e pegou sua xícara. – Eu disse a Jennifer: “Vá lá e convide aquela senhora para ficar conosco.” Acho horrível ver uma pessoa sozinha. Especialmente no jantar.
– Recostou-se de novo na cadeira. Edith sorriu outra vez.
– Eu disse: “Ela tem olhos tão tristes” (BROOKNER, 1986, p. 31)

'Mummy was wondering if you would like to join us for coffee?'
And of course it was deliverance, deliverance from the evening that lay ahead, and Edith rose joyfully to her feet, followed the daughter., bowed her head slightly to the mother, and said, 'How kind of you. My name is Edith Hope and I only arrived today. I.. .'
'I am Mrs Pusey,' said the lady. 'Iris Pusey.'
'How do you do? Have you been here ...'
'And this is my daughter, Jennifer.'
They sat down, smiling at each other expectantly.
Coffee arrived. Mrs Pusey leaned forward and took her cup. 'I said to Jennifer, do go and ask that lady to join us. I hate to see anyone on their own. Especially in the evening.' She settled back in her chair. Edith smiled again.
'I said, she has such sad eyes.' (BROOKNER, 1995, p. 34-35)

Na manhã seguinte, Edith pediu o desjejum e refletiu sobre a noite anterior. Em meia hora de conversa com a Sra. Pusey, foram apresentadas as regras do jogo, para que o contrato tácito fosse firmado: em troca da libertação daquele horrendo destino, Edith deveria fazer-se disponível quando não tivesse outra ocupação inadiável.

De qualquer maneira, Iris dominava o palco; era ela, evidentemente, a estrela. Como muitas estrelas, só podia atuar de uma posição de domínio; mantinha as informações em suspenso, de modo que Edith não precisava falar muito de si. Tendo sido, por breves momentos, objeto da comiseração da Sra. Pusey. Edith estava agora para tornar-se sua confidente. E quanta coisa havia a ser dita, pensou Edith. Que vidas agitadas levavam algumas pessoas! Iris Pusey estava fazendo sua breve visita anual ao Hotel do Lago com um único propósito: viera fazer compras. E tinha condições para isso, porquanto o falecido marido havia, prudentemente, depositado certas quantias numa conta em nome dela, num banco suíço. (BROOKNER, 1986, p. 33-34)

But in any event Iris held the stage; Iris, it was clear, was the star. Like many a star, she could only function from a position of dominance; she held information at bay, so that Edith was not required to give an account of herself. Edith, having been briefly the recipient of Mrs Pusey's compassion, was now to become Mrs Pusey's confidente. And what a lot there was to tell, Edith reflected. What busy lives some people led. Iris Pusey was putting in her brief annual appearance at the Hotel du Lac for one purpose only; she had come to shop. And she was enabled to do this by virtue of the fact that her late husband had prudently deposited certain sums of money in an account in her name in a Swiss bank. (BROOKNER, 1995, p. 38)

A conversa entre a Sra. Pusey e Edith é unilateral porque a viúva fala apenas de si mesma, porém, Edith não se incomoda porque não tem interesse em compartilhar informações sobre si. Aceita prontamente ser sua “confidente”, não por causa de sua situação irremediável, mas porque Iris lhe oferece uma oportunidade de analisar e de desfrutar o contato com uma espécie diferente. Naquela mulher encantadora, tão simpática em seu desejo de capturar corações, tão completamente voltada para a feminilidade que sempre lhe proporcionara os principais prazeres da vida (por exemplo, uma visita anual ao hotel só para fazer compras), Edith adivinhava a avidez, cobiça e energia:

Era provável que as conversas com as Pusey fossem, sempre, imensamente unilaterais, refletiu Edith. Impunham seu passado com a mesma deliberação com que impunham seu presente, e, curiosamente, esperavam que as pessoas rendessem homenagem a ambos os tempos. Não pediam informações, absolutamente; assim que tomaram conhecimento de que Edith estava só, haviam-na requisitado, e isso era não só um gesto de amabilidade mas uma conveniência, uma prova, no entender de Edith, de atitude sofisticada. E como a maioria das frases da Sra. Pusey começava com a palavra “Naturalmente”, possuíam uma força de tranqüila confiança que impediam a Edith manifestar qualquer opinião pessoal. Achava tudo isso divertido e muito repousante; a última coisa que ela queria fazer era falar de si própria. Não, isso não. (BROOKNER, 1986, p. 48)

Edith reflected how enormously one-sided conversations with the Puseys were always likely to be. They imposed their past as deliberately as they did their present, and to both of these one was expected, in some curious way, to pay homage: They required no information at all; once they had assured themselves that Edith was alone, they had requisitioned her, and this was not only a kindness but a convenience, proof, to Edith's mind, of sophisticated thinking. And as most of Mrs Pusey's sentences began with the words 'Of course', they had a range of tranquil confidence which somehow occluded any attempt to introduce an opinion of her

own. She found all this amusing and very restful; the last thing she wanted to do was to talk about herself. No, not that. (BROOKNER, 1995, p. 54-55)

As observações de Sra. Pusey instigam a reflexão sobre como uma mulher deve se comportar para conseguir o que quer/precisa de modo que preserve sua integridade emocional. Esta questão surgiu com toda força no primeiro encontro com as Puseys e permeia os livros publicados de Edith. Assim, o contato com Iris vai instigar o processo de revisão da vida de Edith, já que a Sra. Pusey é extrovertida, segura, “ultrafeminina”, tendo sido bem sucedida no casamento, cujo esposo lhe dava tudo o que ela desejasse; ou seja, é o oposto da quieta e modesta Edith.

Edith se vê uma pessoa que possui um tipo de integridade “fora de moda” que a distingue das mulheres ultrafemininas (como, por exemplo, as Puseys), que perseguem homens e, ao mesmo tempo, aspiram ao culto de si mesmas. Janaki & Josan (2006) explicam que há uma grande antítese entre Edith e as Puseys, baseada no contraste entre seu perfeccionismo e a vulgaridade delas, e no fato de que ela trabalha para se manter enquanto mãe e filha são financiadas, em um estilo extravagante, pela fortuna deixada pelo falecido Sr. Pusey.

Embora Iris Pusey afirme que amor signifique casamento, isto não passa de um clichê, e sua defesa daquilo que ela chama de “valores corretos” é desautorizado pela associação com a liberdade sexual de Jennifer. O que Edith pensa sobre o biotipo de Jennifer deixa claro que a filha de Iris consegue ganhar algumas alegrias do mundo, respeitabilidade social e homens de sua preferência, pois é estrategista, manipuladora, egocêntrica e pomposa. Assim, retomando a lenda da tartaruga e da lebre, na ficção, a submissa/tímida ganha sempre; mas, na vida real, a acomodada/cruel – lebre como Jennifer – vence. Isto confirma a crença de Anita Brookner de que “meninas legais terminam por último”, ou seja, somente as lebres ficam com o herói, podendo viver com felicidade e realização, porém, Edith espera por uma felicidade simples: chegar em casa, no final do dia, e ter a pessoa que ama por perto, te esperando.

Edith também nota a proximidade e o afeto entre a Sra. Pusey e Jennifer. Ao vê-las abraçadas, a tristeza, a exclusão social e a carência afetiva vieram à tona, gerando um olhar de compaixão para com Edith:

Mais que em tudo, porém, pensou no quadro encantador de mãe e filha entrelaçadas, os braços passados uma em volta da outra, seus rostos róseos voltados para Edith. Ao vê-la, tinham percebido claramente a sua solidão, e a implicação desse estado transparecera na expressão delas – de inocente surpresa e comiseração. Edith se

sentira quase a pedir desculpas no instante em que, com uma ligeira mesura (e isso, por si mesmo, era uma associação e uma reminiscência), lhes desejara boa noite e voltara pensativa para seu quarto. E tomara a decisão de aprender e de conduzir-se melhor, para que aquele complexo de sentimentos não voltasse a manifestar-se. (BROOKNER, 1986, p. 39)

But most of all she thought of the charming tableau of mother and daughter entwined, their arms locked about each other, their rosy faces turned to Edith. Seeing her, they had taken the full measure of her solitariness, and the implication of this condition showed in their expressions which had become quite innocent with surprise and pity. She had felt almost apologetic as, with a stiff little bow (and that was an association and a reminiscence in itself), she had bid them goodnight and made her way thoughtfully to her room. And had resolved to learn and to do better, so that this particular complex of feelings might not be activated again. (BROOKNER, 1995, p. 44)

Os desejos não realizados, que são reprimidos, em especial, o desejo de conforto, segurança e amor não desaparecem totalmente. Podem permanecer escondidos temporariamente no fundo da psique, mas acabam encontrando uma maneira de se manifestarem, ditando, em certa medida, o comportamento de uma pessoa. Prejudicada pelas privações da infância, Edith precisa lidar com a solidão, o isolamento e o sofrimento de não ser amada e estar casada. Ao mesmo tempo, esforça-se para encontrar um sentido em sua vida e afirmar sua existência e, para tanto, deve sofrer e lutar, buscar novas oportunidades e estar abertas a elas.

Vale a pena destacar que grande parte da obra de Brookner volta-se para o público feminino. Na esteira de uma escrita menos experimental, seus livros dialogam com o “romance sentimental”, o “romance doméstico”, o “romance romântico” e o “romance de sensibilidade”, segundo Maroula Joannou (2000). Esta ficção aborda vidas de mulheres cercadas de inúmeros problemas, e elas descobrem dentro de si reservas de coragem e complacência. Identifica-se a importância do sentimento, mas este deve ser controlado, uma vez que o sentimento está geralmente ligado à responsabilidade, à racionalidade e ao bom senso.

A esta reflexão, sobre a ficção sentimental de Brookner voltada às mulheres, acrescentamos as palavras de Janaki & Josan (2006) quanto ao modo que as heroínas encaram os desafios da vida: querem ser aceitas como são, sem a necessidade de camuflar ou mascarar seu comportamento e sua atitude. Não fogem dos problemas, e sim, aprendem a encará-los sob um ângulo melhor, sem nenhum tipo de subterfúgio, não se dando ao luxo de cometer quaisquer atos covardes, como, por exemplo, suicídio ou tornar-se neurótica.

Ao observar Iris e Jennifer Pusey, Edith lembra-se da relação distante com sua mãe, Rosa. Em Viena, a jovem Rosa era bonita e paqueradora, mas, após ter se casado, tornou-se entediada e frustrada, não dando atenção à pequena Edith:

[...] mas ainda persistia em sua memória a imagem das duas mulheres amorosamente entrelaçadas, levando-a à porta para lhe dizerem boa noite. Pois havia amor ali, amor entre mãe e filha, e também contato físico, e ainda conluio trazido pela beleza comum – coisas que ela, Edith, jamais conhecera. Sua estranha mãe, Rosa, aquela rude mulher decepcionada, aquela ex-beldade que verberava com tão pouco sucesso contra a sorte, deixando-se afundar deliberada e voluntariamente, desleixada e desdenhosa, escarnecendo da filha pálida e silenciosa que modestamente entrava e saía do quarto perfumado, trazendo as xícaras de café que a mãe derramava de propósito. E que gritava: “Fracotes! Fracotes! Vocês todos, uns fracos!” Anelando por Viena, que a conhecera jovem e coruscante, e não gorda e desmanzelada como agora. E chorando por Anna, a irmã falecida. (BROOKNER, 1986, p. 42)

[...] but she was still left with that memory of the two women lovingly entwined as they saw her to the door to say goodnight. For there was love there, love between mother and daughter, and physical contact, and collusion about being pretty, none of which she herself had ever known. Her strange mother, Rosa, that harsh disappointed woman, that former beauty who raged so unsuccessfully against her fate, deliberately, wilfully letting herself go, slatternly and scornful, mocking her pale silent daughter who slipped so modestly in and out of her aromatic bedroom, bringing the cups of coffee which her mother deliberately spilled. And shouting, 'Too weak! Too weak! All of you, too weak!' Sighing for Vienna, which had known her young and brilliant, and not fat and slovenly, as she was now. And weeping for her dead sister, Anna. (BROOKNER, 1995, p. 48)

As irmãs Rosa e Anna Schaffner casaram-se jovens e sentiram um amargo desapontamento em pouco tempo. Seus maridos, antes, estudantes atraentes, transformaram-se em professores universitários desinteressantes, que pouco tinham a oferecer a estas duas mulheres cheias de energia. Contudo, quando seu esposo faleceu nos seus recentes 50 e poucos anos, Rosa ficou arrasada, tornando-se uma mulher mais infeliz, sem se reconciliar com seu destino:

Quando as irmãs voltaram a encontrar-se, muitos anos depois, juntamente com a prima Resi, foi para rivalizarem umas com as outras na narrativa de histórias de horrendo tédio, de maridos demasiado insignificantes para lhes ser de interesse, de dias vazios que não lhes parecia digno delas procurar preencher. Aborrecimento e frustração exalavam de todos os seus poros; na melancólica sala de visitas da mãe, o ar enchia-se de dissensão, de fealdade. Eram agora mulheres corpulentas, horrivelmente espartilhadas, com sobrancelhas mal acentuadas a lápis, de seios grandes e endurecidos. (BROOKNER, 1986, p. 43)

When the sisters found each other again, many years later, together with their cousin Resi, it was to outbid each other with stories of horrific boredom, of husbands become too puny to interest them, of pointless days which it seemed beneath them to try to fill. Annoyance and frustration blazed from their every pore; in their mother's dark drawing room the air was filled with dissension, with

ugliness. They were now heavy women, punishingly corseted, with badly pencilled eyebrows, and large, hard bosoms. (BROOKNER, 1995, p. 48-49)

Neste *flashback*, Edith se lembra que, atrás da cadeira da vovó, aos 7 anos, escutou com alívio a chegada de seu pai, correndo em direção a ele, chorando. A criança não podia compreender o som brutal das palavras, o que a magoava. Seu pai, bondoso e compreensivo, sem saber como lidar com as lágrimas de sua filha, levou-a a um passeio ao Museu de História da Arte e diante de um quadro que representava homens deitados num trigal, sob o sol escaldante, Edith chorou novamente. Alisando-lhe seus cabelos e enxugando-lhe os olhos com o lenço, disse-lhe a seguinte frase a fim de encorajá-la: “Ora, Edith [...], é nessas horas que se revela o caráter.” (BROOKNER, 1986, p. 43). Esta frase é marcante na vida de Edith, aparecendo nas situações emocionalmente desafiadoras. Ela significa, na verdade, que se deve aguentar firme, ignorando a dor em favor de uma atitude nobre de resignação.

As origens da formação da personalidade de Edith estão em suas memórias e lembranças da infância psicologicamente reprimida. Sua mãe, Rosa, ficou arrasada por causa das frustrações em sua vida e não tinha condições de dar qualquer suporte emocional para sua filha, comportando-se de maneira cruel. Edith, portanto, aprendeu cedo a reprimir/sufocar suas próprias necessidades, já que não havia a menor possibilidade de realização delas. A aprendizagem de lidar consigo mesma não parece ser a receita para se ter uma vida alegre e livre.

A análise da situação de Edith é o ponto-chave do romance. As demais personagens contribuem para que a heroína consiga um ponto de conscientização, por meio de sua natureza. Assim, Monica e Mme de Bonneuil são as duas referências de solidão e isolamento dentro do romance. Ambas querem suporte emocional e segurança de seus parceiros, mas não conseguem.

Apesar de não ter conquistado até o presente, Edith busca pela combinação do casamento bem sucedido e pelo amor. No exílio temporário, a heroína encontra-se entre seu amante casado (David), que não lhe pode oferecer casamento, e Geoffrey, por quem não sente amor. Por conta de sua situação de amante de um homem casado, ela aceitou casar-se com Geoffrey, porém, ela percebeu a tempo que não poderia ter compromisso sem amor e sem sua liberdade:

Não conseguia imaginar-se buscando refúgio nesse quarto depois de escrever o dia inteiro ou tirando um cochilo na magnífica cama com cabeceira de junco. E havia notado pouquíssimas crianças em Montagu Square, nem havia na casa um jardim, de modo que seu dia seria inteiramente diferente depois de cumprido seu dia de

trabalho. Mas, afinal, ela não iria escrever. Talvez nunca mais escrevesse. Levaria a vida que ela imaginava que tinham outras mulheres: fazer compras, cozinhar, organizar jantares, encontrar amigas para o almoço. (BROOKNER, 1986, p. 109)

She could not see herself ever repairing to this bedroom after a day's writing, or taking a nap on the splendid cane-headed bed. And she had noticed precious few children in Montagu Square, there was no garden, so that her day would have an entirely different pattern when her writing time was over. But then she would not be writing. Perhaps she would never write again. She would have that life that she supposed other women have: shopping, cooking, arranging dinner parties, meeting friends for lunch. (BROOKNER, 1995, p. 123)

Uma das razões de não ter se casado com Geoffrey Long é que ele não aprova a mulher sair para trabalhar e, assim, a carreira literária de Edith poderia chegar ao fim.

As cartas escritas, mas não enviadas a David, dão indicações sobre a natureza de seu relacionamento com ele. Ela lhe escreve de uma maneira intensa e carinhosa. Sua relação com David produz mais solidão do que intimidade: ela o vê de vez em quando e tem a sensação de que quase não o conhece. Seu amor por ele é estranho e profundo:

Quando ele chegou, como ela sabia que aconteceria, duas ou três horas depois, nada disseram e apenas olharam um para o outro com firmeza e por muito tempo. Na cama, caíram instantaneamente num cálido sono recíproco, enlaçados, e quando despertaram, quase simultaneamente, riram de prazer. Depois disso, foi como se ela tudo soubesse a respeito dele; a única revelação foi seu delicioso e constante apetite. (BROOKNER, 1986, p. 53)

When he came, as she knew he would, two or three hours later, they said nothing but looked at each other long and hard. In bed, they fell instantly into a warm mutual sleep, arms around each other, and when they woke, almost simultaneously, they had laughed with pleasure. After that, it seemed as if she knew everything about him; the only revelation was his delightful and constant appetite (BROOKNER, 1995, p. 60-61).

Ao conhecer Mr. Neville, o sorriso e seu jeito misterioso atraíram a atenção de Edith. Na conversa entre os dois, o dono da fábrica de eletrônicos prefere se concentrar na sua própria felicidade e acredita que o egoísmo permite uma vida simples. Edith diz que não pode viver sem amor, enquanto Mr. Neville diz que ela precisa de posição social e casamento.

Num dia frio em outubro, Mr. Neville sai para passear com Edith e, durante o almoço, ela a pede em casamento inesperadamente, dizendo que lhe pode oferecer posição social, segurança, companhia e interesses mútuos. Quando a pediu em casamento, ele deixou bem claro de que precisa de uma esposa, mas não precisa amá-la ou ser amado. Oferecendo um casamento como se fosse um contrato de negócios, ele destaca o simulacro do mundo em que ela escolheu para viver, uma ilusão pela qual ela quer acreditar. Quando ela desafia o

cinismo dele quanto a viver sem amor, ela joga sua própria imagem de felicidade, pois ela sabe que, mesmo retornando a David, não seria feliz:

- Edith, você está errada em pensar que não pode viver sem amor.
- Não, não estou errada [...] Quero me referir a alguma coisa muito mais séria do que isso. Quero dizer que não consigo viver bem sem amor. Na ausência de amor, não posso pensar, agir, falar, escrever ou mesmo sonhar com qualquer tipo de energia. Sinto-me excluída do mundo dos vivos. Eu me torno fria, pétrea, imobilizada. É como se acontecesse em mim uma implosão. Minha idéia de felicidade absoluta consiste em ficar sentada num jardim quente o dia inteiro, lendo ou escrevendo, inteiramente protegida pela idéia de que a pessoa que eu amo virá de noite para mim. Toda noite.
- Você é uma romântica, Edith – repetiu o Sr. Neville com um sorriso.
- É você que está errado – respondeu ela. – Ouvi essa acusação a maior parte de minha vida. Não sou romântica. Sou um animal doméstico. Não suspiro nem anseio por grandes demonstrações de paixão, pelos grandes romances, por perder o mundo em nome do amor. Sei de tudo isso, e sei que isso deixa a pessoa solitária. Não, o que eu quero com todas as forças é a simplicidade da rotina. Um passeio de noite, de braços dados, quando faz bom tempo. Um jogo de baralho. Tempo para conversar. Preparar uma refeição a dois. (BROOKNER, 1986, p. 87)

'You are wrong to think you cannot live without love, Edith.'
'No, I am not wrong,' [...] I mean something far more serious than that. I mean that I cannot live well without it. I cannot think or act or speak or write or even dream with any kind of energy in the absence of love. I feel excluded from the living world. I become cold, fish-like, immobile. I implode. My idea of absolute happiness is to sit in a hot garden all day, reading, or writing, utterly safe in the knowledge that the person I love will come home to me in the evening. Every evening.'
'You are a romantic, Edith,' repeated Mr Neville, with a smile.
'It is you who are wrong,' she replied. 'I have been listening to that particular accusation for most of my life. I am not a romantic. I am a domestic animal. I do not sigh and yearn for extravagant displays of passion, for the grand affair, the world well lost for love. I know all that, and know that it leaves you lonely. No, what I crave is the simplicity of routine. An evening walk, arm in arm, in fine weather. A game of cards. Time for idle talk. Preparing a meal together.' (BROOKNER, 1995, p. 98)

Mais tarde, naquele mesmo dia, Edith decide aceitar a proposta. Ela escreve para David, dizendo que seria sua última carta e explica que irá se casar com Mr. Neville; por isso, não haveria motivos para que se encontrassem novamente. Na manhã seguinte, às 6 horas, Edith estava saindo para comprar um selo quando viu Mr. Neville saindo discretamente do quarto de Jennifer. O flagrante resolve o mistério do barulho de fechar portas que ela tinha ouvido várias vezes ao amanhecer. Já havia se tornado uma rotina eles passarem a noite juntos. Ela desiste de se casar com ele. Rasga a carta e reserva o próximo vôo para Londres.

Janaki & Josan (2006) afirmam que é a habilidade e a determinação de Edith que a salvam de uma vida de inferioridade e de opressão. Ela não quer uma vida de casada que custe sua liberdade, e, assim, decide não ser o objeto faltante na coleção de Mr. Neville. Com força e autoconhecimento renovados, ela é capaz de sair da solidão e tomar conta de sua vida.

O final do romance é expressivo com a rejeição da proposta de casamento e a escrita do telegrama para David. Ao riscar *Coming home* (voltando para casa) e escrever *Returning* (retornando), a mensagem de Edith é bem explicada pela própria Brookner: não significa voltar para o âmbito doméstico, nem implica marido, crianças, refeições. Retornar é sua visão mais honesta da situação.

O romance de Anita Brookner é um *Bildungsroman* feminino contemporâneo que apresenta a narrativização do processo de autoformação de uma protagonista de meia-idade, marcado pela introspecção e autoanálise e voltado a uma espécie de renascimento pessoal, a partir da discussão sobre amor, solidão, sonhos, projetos e estilos de vida. Sua busca não consiste em prestígio, sucesso ou dinheiro na vida: ela só quer amar e ser amada, algo aparentemente simples. Tocantes personagens femininas marcam a distância entre o romantismo sonhador, a realidade decepcionante, a insegurança do feminismo e a feminilidade reprimida pelos papéis sociais de gênero.

Considerações finais

O presente trabalho propôs-se a analisar a forma pela qual a representatividade da mulher está construída nos romances *Rubyfruit Jungle* (1973), de Rita Mae Brown, e *Hotel du Lac* (1984), de Anita Brookner, abordados como *Bildungsromane* femininos contemporâneos. Levou-se em consideração o período histórico no qual foram escritos e publicados os romances, uma vez que o *status* da mulher na sociedade estava em transição, devido às manifestações do movimento feminista contemporâneo, principalmente nos anos 70. O novo papel da mulher neste cenário social aponta uma mudança na forma de figurar e construir o feminino nos mais diversos suportes culturais. Por isso, o modo como as autoras Rita Mae Brown e Anita Brookner compreendem as relações sociais entre os indivíduos influenciou tanto a construção das personagens quanto o próprio processo de composição de suas narrativas.

Na apresentação das heroínas e suas trajetórias, os trechos selecionados discutem assuntos sociopolíticos associados diretamente com uma situação ainda desfavorável às mulheres e destacam características importantes na organização textual: em *Rubyfruit Jungle*, a narração dos eventos na trajetória de Molly Bolt é feita em primeira pessoa, de modo retrospectivo, das lembranças de infância até a idade adulta, utilizando-se de uma linguagem informal e objetiva. Ao denunciar ironicamente a heterossexualidade compulsória, Molly encontra-se em um universo de marginalização e banalização de seus interesses. Em *Hotel du Lac*, com uma linguagem refinada e culta, conta-se a história de Edith Hope que reavalia sua vida durante sua ida forçada para um hotel na Suíça, devido à decisão de não ter se casado no dia de seu casamento, ato “abominável e discordante da conduta normal de uma mulher madura”, segundo seus amigos. No cotidiano do hotel e nas cartas escritas a seu amante, o medo da solidão e a frustração nas relações amorosas são assuntos tratados na interação entre personagem e espaço.

Ambos os textos revelam uma forte crítica social quanto ao *status* tradicional feminino. As trajetórias são marcadas pela busca da afirmação da individualidade feminina e da realização dos anseios pessoais. No entanto, cabe a ressalva de que a especificidade de cada *Bildungsroman* encontra-se na construção de sua heroína: Molly Bolt, 24 anos, lutou contra a forte repressão, alicerçada em questões de gênero e sexualidade, para superar todas as barreiras e se formar no curso de cinema na Universidade de Nova York. Embora tenha conseguido a graduação, o fato de ser mulher e homossexual restringe suas oportunidades

profissionais, uma vez que o cargo de diretor de cinema é ocupado preferencialmente por homens. Por sua vez, Edith Hope, na faixa dos 40 anos, escritora de histórias românticas, é independente financeiramente, solteira, sem filhos. Supõe-se que, nesta fase madura de sua vida, os maiores conflitos pessoais já tenham sido resolvidos, entretanto, apesar da conquista de uma situação estável, apresenta-se infeliz. Em busca de autorrealização no amor e de um casamento bem sucedido, o objetivo maior de Hope é oficializar sua relação com David (que é casado e tem dois filhos). Por isso, decidiu-se não se casar com Geoffrey no dia de seu casamento e recusou a proposta de Neville ao ser flagrado saindo do quarto de outra hóspede no hotel suíço, mantendo, assim, sua situação de amante, sem compromisso, mas assegurando sua liberdade em escrever.

Partindo das premissas de que o *Bildungsroman* tornou-se um gênero abrangente fora do contexto cultural alemão e que a estrutura flexível do romance ajusta-se ao conjunto variado de experiências na trajetória percorrida pelo protagonista, este trabalho apresenta, assim, uma leitura interpretativa de duas variantes específicas do *Bildungsroman* feminino, oficialmente reconhecidas a partir dos anos 70/80 com o surgimento da Crítica Literária Feminista: a narrativa de autoformação de uma personagem feminina lésbica e a de uma heroína de meia-idade²⁶.

A figuração destas duas personagens femininas coloca em questão os papéis sociais influenciados pelas questões de gênero. A liberdade de autoexpressão, a tomada de decisão e o poder de escolha das heroínas estão cerceados pela tradição patriarcal, que mantém a hierarquia nas relações entre homens e mulheres, e renova suas formas de aniquilamento simbólico do sexo feminino. Sob tal perspectiva, o ser, sentir e perceber o mundo das duas personagens são analisados a partir dos conflitos vividos, nos quais a feminilidade e a sexualidade feminina são reprimidas por práticas socioculturais determinadas como modelos definitivos.

Rita Mae Brown e Anita Brookner, ao estabelecerem uma espécie de tradição consciente com o paradigma do *Bildungsroman*, retomam, até certo ponto, de maneira crítica, os valores humanistas da *Bildung* germânica dos finais do século XVIII²⁷, a partir do ponto de vista feminino, e problematizam o processo de autoformação de uma heroína, visto que as normas determinadas pela sociedade na qual Bolt e Hope estão inseridas não se adéquam as

²⁶ Aumenta-se gradativamente o interesse por este tipo de narrativa, uma vez que o indivíduo (masculino ou feminino) figurado, na fase madura, reflete sobre sua vivência a partir de um ponto de vista filosófico ou espiritual, lidando com questões específicas, como, por exemplo, o envelhecimento. (Cf. Guillette, 1988; Wright, 2009)

²⁷ Aperfeiçoamento individual associado com a vontade autônoma de enriquecimento interior, amplitude intelectual, elevação moral do caráter e desenvolvimento de talentos próprios em prol do bem comum.

suas necessidades. Esta revisão de gêneros masculinos faz parte da postura subversiva da literatura de autoria feminina, que, através de uma visão alternativa ou inovadora, proporciona à mulher (escritora e personagem) o direito de se expressar. Com a reescrita de trajetórias, imagens e desejos femininos, a partir do final dos anos 60, os estudos de textos de/sobre mulheres vêm apresentando o intuito de desestabilizar a legitimidade da caracterização, ideológica e tradicional, da mulher na literatura canônica, propondo outros olhares a partir de outras perspectivas.

A proposta de novos olhares na ficção de autoria feminina traz consigo um trabalho cuidadoso de linguagem, nas escolhas e combinações lexicais, criando jogos de espelhamento e uma multiplicidade de significados. No corpus, os nomes das heroínas e os títulos dos romances são pontos de partida importantes para uma leitura analítica. No *Urban Dictionary*, “molly” pode ser a abreviação da palavra “molecular”; “bolt” significa parafuso. De uma forma simbólica, pode-se ler que Molly Bolt figura um sujeito feminino que está em busca de autoafirmação e de seu lugar na sociedade: é uma “peça” que busca se encaixar na trama das relações sociais patriarcais (família, trabalho, vida conjugal, amizades, etc.), mas, sem abrir mão de sua própria sexualidade. O título *Rubyfruit Jungle*, além de ser uma gíria em inglês que se refere ao órgão genital feminino, contribui nesta relação simbólica, uma vez que “Ruby” é o nome da mãe biológica de Molly, “fruit” significa fruto, e “jungle”, selva. Assim, podemos extrair do título um perfil geral da heroína: “o fruto selvagem de Ruby”.

No caso de Edith Hope, é igualmente interessante a combinação léxico-semântica. O Wikipédia explica que o nome Edith é um dos nomes femininos mais populares nos dialetos inglês, alemão, escandinavo, francês e holandês, e origina-se de duas palavras do inglês arcaico: “ead” (rico ou abençoado) + “gyô” (guerra), e “hope” significa esperança. Em um primeiro olhar, o leitor pode pensar que a jornada desta heroína madura objetiva a autorrealização no amor e no casamento. Entretanto, esta personagem surpreende quando abandona Geoffrey no altar; quando recusa o segundo pedido de casamento de Philip Neville; quando escreve cartas de amor a David (seu amante, casado, pai), mas não as envia; quando seu agente literário pede para mudar o eixo temático de suas histórias, e ela recusa: prefere continuar escrevendo *love stories* porque há um público, mas, na vida real, ela não vive o mesmo enredo. Edith Hope é uma personagem emblemática, que figura a mulher emancipada madura, desencantada da vida, herdeira de uma série de valores patriarcais. *Hotel du Lac* é um título que as duas referências espaciais (hotel e lago) contribuem para a construção do significado simbólico do período introspectivo e reflexivo da heroína. Ambas as palavras, dentro do enredo do romance, possuem uma relação de movimento vs. inércia. Edith está

hospedada em um famoso hotel, mas, no final de temporada, por isso, está quase vazio. A água do lago não se desloca, pois, está congelada. Personagem, espaço e ambientação conjugam-se. O romance problematiza as contradições e tensões das conquistas feministas no trabalho e do tradicionalismo na vida pessoal nos anos 80, uma época de reavaliação da emancipação feminina nas várias esferas sociais.

A capacidade de introspecção e autoanálise das duas heroínas sobre sua posição como sujeito no mundo e conscientização de sua diferença sobressai-se na narrativização do processo de autoformação feminina, seja na fase de despertar na adolescência, seja num momento de renascimento pessoal na meia-idade. Molly e Edith, conscientes da desarmonia social, escolhem os próprios valores do aprimoramento estético-espiritual e da liberdade-responsabilidade no processo formativo e, assim, a autoformação retoma um sentido pessoal interior, características da terceira etapa na evolução do *Bildungsroman*, iniciada no Modernismo. Tais escolhas são incisivamente reprimidas ou privadas porque o comportamento das heroínas não condiz com o papel feminino socialmente prescrito. Por isso, entende-se que as escolhas/decisões de Molly e Edith revelam-se formas de rejeição das normas culturais pré-estabelecidas às mulheres, promovendo a escrita como caminho para a afirmação de identidades femininas antipatriarcais, embora haja uma limitação da individualidade, devido aos mecanismos de poder que estruturam a subjetividade feminina.

Os erros, crises e tensões inerentes às experiências vivenciadas no caminho percorrido por Bolt e Hope formulam questões sobre o processo de aprendizagem e de transformação interior, direcionando-as ao conhecimento de si mesmo e à busca do seu lugar funcional na sociedade. Destaca-se também que a autoformação das heroínas não está concluída no tempo da narrativa, devendo-se compreender o desfecho como o momento-chave da fase de amadurecimento e de ampliação do horizonte de experiências que irá progredir para além dele. Nesta direção, o *Bildungsroman* feminino deveria ser abordado pela permanente problematização crítica do desenvolvimento pessoal e social da heroína no confronto com a sua realidade cultural, já que o conceito da *Bildung* não é estático, e a própria trajetória formativa altera-se à medida que valores, regras, grupos e meios de produção modificam-se.

Rubyfruit Jungle e *Hotel du Lac* narram o despertar de mulheres que decidem viver, segundo o que acreditam e desejam, independentemente do fato de haver sucesso ou fracasso no final do percurso, já que, afinal de contas, a heroína figurada, em moldes renovados, é um ser em contínua autoformação no decurso da vida.

Referências

Obras

BROOKNER, A. *Hotel du Lac*. New York: Vintage Books, 1995.

BROWN, R. M. *Rubyfruit Jungle*. New York: Bantam Books, 1988.

Traduções

BROOKNER, A. *Hotel do lago*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BROWN, R. M. *Viva sapata*. Trad. Vera Maria Whately. Rio de Janeiro: Record, 1982.

Outros

GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

HALL, R. *O Poço da Solidão*. Trad. José Geraldo Vieira. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

Sobre os romances e as autoras (fortuna crítica)

Anita Brookner/ Hotel du Lac

BROWN, M. A singular woman. Interview with Anita Brookner. *The Telegraph*. 19/02/2009. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/4639980/A-singular-woman.html>>. Acesso em: 22 out. 2012.

HANSON, C. Anita Brookner: The Principle of Hope. In: _____. *Hysterical Fictions: The 'Woman's Novel' in the Twentieth Century*. Palgrave, 2000, p. 147-171

JANAKI, B.; JOSAN, R. Social Web and Cry of the Self: A Critical Analysis of Anita Brookner's *Hotel du Lac* and Anita Desai's *Where Shall We Go This Summer?* In: PRASAD, A. N.; KANYPRIYA. (Eds.). *Indian Writing in English: Tradition and Modernity*. New Delhi: Sarup & Sons, 2006, p. 125-136.

JANIK, D. I. Anita Brookner. In: JANIK, V. K.; JANIK, D. I. *Modern British Women Writers: an A-to-Z guide*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002, p. 41-46.

JOANNOU, M. *Contemporary Women's Writing: from The Golden Notebook to The Color Purple*. Manchester University Press, 2000.

KERBEL, S. Anita Brookner. Jewish Women's Archive. Disponível em: <<http://jwa.org/encyclopedia/article/brookner-anita>>. Acesso em: 22 out. 2012.

MALCOLM, C. A. *Understanding Anita Brookner*. Columbia: South Carolina University Press, 2002.

TAEKER, M. Romantic Ideals and Disappointing Reality in the Fiction of Anita Brookner. 1992. Disponível em: <<http://digital.library.adelaide.edu.au/theses/09AR/09art123.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2012.

TURNER, N. *Post-War Woman Novelists and the Canon*. New York: Continuum Books, 2010.

WEISBROD, C. Contracts. In: _____. *Butterfly, The Bride: Essays on Law, Narrative, and the Family*. The University of Michigan Press, 2004, p. 45-72.

Rita Mae Brown/ Rubyfruit Jungle

BARRAGÁN, C. Biography for Rita Mae Brown. Literary and Cultural Heritage Map of Pennsylvania. Última atualização 25/10/2012. Disponível em: <<https://secureapps.libraries.psu.edu/PACFTB/bios/biography.cfm?AuthorID=1595>>. Acesso em: 20 set. 2012.

BROWN, R. M. Bio. Disponível em: <<http://www.ritamaebrown.com/content/about.asp>>. Acesso em: 20 set. 2012.

DOLLIMORE, J. The dominant and the deviant: a violent dialectic. In: DYNES, W. R.; DONALDSON, S. *Homosexual Themes in Literary Studies*. New York: Garland, 1992, p. 87-100.

FISHBEIN, L. *Rubyfruit Jungle: Lesbianism, Feminism, and Narcissism*. *International Journal of Women's Studies*, v. 7, n. 2, p. 155-159, Mar-Apr 1984.

HARDE, R. Rita Mae Brown (1944-). In: CHAMPION, L. & HUSTIN, R. (Eds.). *Contemporary American Women Fiction Writers: An A-to-Z Guide*. Westport: Greenwood Press, 2002, p. 40-45.

HARRIS, W. C. Dr. Molly Feelgood; or, How I Can't Learn to Stop Worrying and Love *Rubyfruit Jungle*. In: LONG, K. M. (Ed.). *EAPSU Online: A Journal of Critical and Creative Work*. © Shippensburg University of Pennsylvania, v. 1, Fall 2004, p. 23-41.

MANDRELL, J. Questions of Genre and Gender: Contemporary American Versions of the Feminine Picaresque. *Novel*, p. 149-170, Winter 1987. Disponível em: <http://www.fatih.edu.tr/~hugur/love_to_read/Questions%20of%20Genre%20and%20Gender%20Gontemporary%20American%20Versions%20of%20the%20Feminine%20Picaresque.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2013.

SACHS, A. Rita Mae Brown: Loves Cats, hates Marriage. 18/03/2008. *TIME Entertainment*. Disponível em: <<http://www.time.com/time/arts/article/0%2c8599%2c1723482%2c00.html>>. Acesso em: 20 set. 2012.

SNODGRASS, M. E. Brown, Rita Mae. In: _____. *Encyclopedia of Feminist Literature*. New York City: Facts On File, 2006, p. 89.

Bildungsroman e Bildungsroman feminino

ABEL, E.; HIRSCH, M.; LANGLAND, E. (Eds.). *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover, NH: University Press of New England for Dartmouth College, 1983.

BAKHTIN, M. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 205-258.

BIRK, R. The English Bildungsroman. Disponível em: <<http://www.umd.umich.edu/casl/hum/eng/classes/434/geweb/ENGLBILD.htm>>. Acesso em: 12 mai. 2008.

BRAENDLIN, B. H. Alther, Atwood, Ballantyne, and Gray: Secular Salvation in the Contemporary Feminist *Bildungsroman*. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, v. 4, n. 1, p. 18-22, 1979.

BUCKLEY, J. H. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

CARVALHO, J. V. *Bildungsroman: origem e contexto*. In: _____. *Jorge de Sena – Sinais de Fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 29-154.

CASTLE, G. *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.

CHANG, C. Análise temática. In: _____. *David Copperfield e O apanhador no campo de centeio na perspectiva do romance de formação*. 2002. 187 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002, p. 83-171.

COLLINGRIDGE, S. A. L. Introduction. In: _____. *Gender & Genre in Gertrude Story's Alvena Schroeder Trilogy, a Twentieth Century Canadian Feminist Bildungsroman in English*. Dissertation M.A. College of Graduate Studies and Research, Department of English, University of Saskatchewan, Saskatoon, Canada, 1998. Disponível em: <<http://www.shirleycollingridge.com/thesisintro.html>>. Acesso em: 9 maio 2008.

FLORA, L. M. R. Bildungsroman. In: E-Dicionário de Termos Literários. Coordenação de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 13 abr. 2008.

FELSKI, R. The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction? *Southern Review*, n. 19, p. 131-148, 1986.

FONTANELLA, M. A. R. Bildung como tarefa interminável. In: _____. *A Montanha Mágica como Bildungsroman*. 2000. 122 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000, p. 6-14.

FUDERER, L. S. *The Female Bildungsroman in English: an Annotated Bibliography of Criticism*. New York: The Modern Language Association of America, 1990.

- GOODMAN, C. The Lost Brother, the Twin: Women Novelists and the Male-Female Double Bildungsroman. *NOVEL: A Forum on Fiction*, v. 17, n. 1, p. 28-43, Autumn 1983.
- GUILLETTE, M. M. *Safe at Last in the Middle Years: The Invention of the Midlife Progress: Saul Bellow, Margaret Drabble, Anne Tyler, and John Updike*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- JANZEN, H. E. O gênero literário Bildungsroman. In: _____. *O Ateneu e Jakob von Gunten: um diálogo intercultural possível*. 2005. 159 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 63-70.
- JOST, F. La tradition du Bildungsroman. *Comparative Literature*, 21, p. 97-115, 1969.
- LABOVITZ, E. K. *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. New York: Peter Lang, 1986.
- LUKÁCS, G. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. In: GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994, p. 593-613. [Originalmente publicado em *Goethe und Seine Zeit*. Band 7. Luchterhand Verlag, 1936].
- MAAS, W. P. M. D. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MAZZARI, M. V. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- MORGAN, E. Humanbecoming: Form and Focus in the Neo-Feminist Novel. In: CORNILLON, S. K. (Ed.). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green U Popular P, p. 183-205, 1972.
- MORETTI, F. *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- NASCIMENTO, D. O. O legado de Wilhelm Meister. In: _____. *Dossiê Sérgio: O Ateneu como romance de formação*. 2000. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000, p. 14-21.
- PINTO, C. F. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PIRES, R. M. S. S. A Questão de Gênero; A Meia-Idade e a Literatura. In: _____. *As metamorfoses da rede: o romance de desenvolvimento feminino de Margaret Drabble*. 2002. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2002, p. 26-35; 60-64.
- PIZZI, M. C. B. Bildungsroman: a formação de uma identidade. In: _____. *O gênero conto em Lives of Girls and Women: o labirinto de vozes em "Heirs of the living body"*. 2007. 186

f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007, p. 73-80.

PRATT, A. *Archetypal patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

RIBEIRO, A. M. S. A mulher e o romance de aprendizagem. In: _____. *Aprender com as mulheres: presenças do feminino no romance de aprendizagem português do século XX*. 2006. 247 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Universidade do Minho, Portugal. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5642/4/Tudo.pdf>>. Acesso em: 9 maio 2008.

RIBEIRO, R. J. A educação do amor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Mais!, p. 7, 23 out. 1994. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1994/10/23/72/>>. Acesso em: 30 nov. 2012.

ROHDE, L. The Concept of Bildungsroman. In: _____. *The Network of Intertextual Relations in Naipaul's Half a Life and Magic Seeds*. 2005. 245 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, p. 64-73.

ROSOWSKI, S. J. The Novel of Awakening. In: ABEL, E.; HIRSCH, M.; LANGLAND, E. (Eds.). *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover, NH: University Press of New England for Dartmouth College, 1983, p. 49-68.

RYAN, M. *Innocence and Estrangement in the Fiction of Jean Stafford*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1987.

SCHWANTES, C. Narrativas de formação contemporâneas: uma questão de gênero. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 30, p. 53-62, jun-dez 2007.

SILVA, L. C. B. O caminho dos traçados; O romance de formação: fontes e matrizes como paradigmas. In: _____. *Do romance de formação à deformação do romance: O silêncio, Os teclados e As horas nuas*. 2003. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003, p. 8-17; 18-34.

SUAREZ, R. Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-12X2005000200005#nt1>. Acesso em: 13 abr. 2008.

SWALES, M. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

USANDIZAGA, A. The Female *Bildungsroman* at the Fin de Siècle: The "Utopian Imperative" in Anita Brookner's *A Closed Eye* and *Fraud*. *Critique*, v. 39, 1998.

WAXMAN, B. F. From Bildungsroman to Reifungsroman: Aging in Doris Lessing's Fiction. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, n. 68, p. 318-334, 1985.

WHITE, B. A. *Growing Up Female: Adolescent Girlhood in American Fiction*. Westport: Greenwood, 1985.

WRIGHT, S. D. *The Completion-of-Age: Weaving Text for Mid and Later Life*. 9/3/2009. Blog. Disponível em: <<http://uofugeron.wordpress.com/2009/03/09/the-completion-of-age-weaving-text-for-mid-and-later-life/>>. Acesso em: 22 ago. 2011.

Teoria, crítica e história literária

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.

ALVES, B. M.; PITANGUY, J. *O que é feminismo*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

ANJOS, G. Identidade sexual e identidade de gênero: subversões e permanências. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 4, Dec. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222000000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 jan. 2011.

AUAD, D. *Feminismo: que história é essa?* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BADINTER, E. *Rumo equivocado*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BARRETO, M. P. S. L. Patriarcalismo e o feminismo: uma retrospectiva histórica. *Revista Ártemis*, UFPB, n. 1, dez. 2004. Disponível em: <<http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis/numero1/arquivos/artigos/patriarcalismo.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2011.

BAUER, C. *Breve história da mulher no mundo ocidental*. São Paulo: Xamã, 2001.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Trad. Sergio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. 2 v.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru-SP: EDUSC, 2002.

BONNICI, T. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAIT, B. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2009.

BUTLER, J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 2011.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CÂMARA, E. V. *Os (des)caminhos do feminino em The Voyage Out, de Virginia Woolf*. 2000. 116 f. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CAMPOS, M. C. C. Gênero. In: JOBIM, J. L. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 111-125.

CANCIAN, R. Feminismo: Movimento surgiu na Revolução Francesa. 07/10/2008. Pedagogia & Comunicação. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/feminismo-movimento-surgiu-na-revolucao-francesa.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

CANDIDO, A. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 51-80.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

CARTER, R.; McRAE, J. *The Penguin Guide to English Literature: Britain and Ireland*. London: Penguin, 2001.

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1982.

CONFORTIN, H. Discurso e Gênero: a mulher em foco. In: GHILARDI-LUCENA, M. I. (org.). *Representações do feminino*. Campinas: Átomo, 2003, p. 107-123.

COSTA, E. B. *A Poética de Aristóteles e a personagem feminina na tragédia grega*. 2003. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

DEVEREUX, G. *Mulher e mito*. Trad. Beatriz Sidou. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

D'ONOFRIO, S. Elementos estruturais da narrativa. In: _____. *Teoria do texto*. v. 1. São Paulo: Ática, 1995, p. 53-104.

DUARTE, C. L. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, N. (org.). *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 85-94.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FALCON, F. J. C. *Iluminismo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1994.

FAUR, F. Protesto nos EUA marca 40º aniversário do direito ao aborto. 23/01/2013. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/protesto-nos-eua-marca-40o-aniversario-do-direito-ao-aborto?page=1>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

- FELSKI, R. *Literature after Feminism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- FEMINISM and Women's Studies. The Carnegie Mellon University Literary and Critical Theory Program. Sexual Identity and Gender Identity Glossary. Disponível em: <<http://feminism.eserver.org/gender/sexuality/sexual-gender-identity.txt>>. Acesso em: 27 jan. 2011.
- FEDERICO, A. R. Introduction. In: FEDERICO, A. R. (Ed.). *Gilbert and Gubar's The Madwoman in the Attic after Thirty Years*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 2011.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 20. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- _____. *História da sexualidade*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005. v.1
- FRANCO Jr., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIM, L. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdUEM, 2003, p. 33-56.
- FRYE, J. S. *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986.
- FUNCK, S. B. O que é uma mulher? Brasília, *Cerrados*, v. 20, n. 31, p. 65-74, 2011.
- GALBIATI, M. A. *O processo de revisão e reescrita em Melymbrosia e The Voyage Out, de Virginia Woolf*. 2008. 191 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- GOODMAN, L. (Ed.). *Literature and Gender*. London: Routledge, 1996.
- GREENE, G. Whatever Happened to Feminist Fiction? In: _____. *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 193-222.
- HAEBERLE, E. J. *The Sex Atlas*. New Popular Reference Edition. Revised and Expanded. New York: The Continuum Publishing Company, 1983. Disponível em: <http://www2.huberlin.de/sexology/ATLAS_EN/index.html>. Acesso em: 27 jan. 2011.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HATTNER, A. L. Marxismo, literatura e a poética de Wole Soyinka. *Fragmentos*, v. 8, n. 1, Florianópolis: Editora da UFSC, p. 7-22, jul-dez 1998.

HEILBORN, M. L. De que gênero estamos falando? *Sexualidade, Gênero e Sociedade*, ano 1, n. 2, 1994.

JAMESON, F. *Marxismo e forma*. Trad. Iumna Maria Simon. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LASCH, C. *A mulher e a vida cotidiana: amor, casamento e feminismo*. Organizado por Elisabeth Lasch-Quinn. Trad. Heloísa Martins Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LIMA, J. I. *Discriminação no trabalho contra a mulher*. 62 f. 2005. Monografia. (Especialização em Direito do Trabalho e Processo do Trabalho) – Faculdade Christus, Fortaleza, 2005. Disponível em: <<http://www.tr7.jus.br/escolajudicial/files/Monografias/>>. Acesso em 26 jan. 2013.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

McCLELLAN, A. K. *Mind over Mother: Gender, Education, and Culture in Twentieth Century British Women's Education*. Ph.D. Department of English and Comparative Literature of the College of Arts and Sciences, University of Cincinnati, 2001. Disponível em: <<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/MCCLELLAN%20ANN%20KRISTYN.pdf?ucin983561751>>. Acesso em: 9 maio 2008.

MISKOLCI, R. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 29, p. 150-182, jan/jun 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

MORAES, T. Escrita: caminho para a emancipação da mulher. In: GHILARDI-LUCENA, M. I. (org.). *Representações do feminino*. Campinas: Átomo, 2003, p. 39-55.

MOREIRA, N. M. B. *A condição feminina em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. 1998. 224 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1998.

NAVARRO-SWAIN, T. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

OLIVEIRA, A. M. D. Mulheres e Literatura. *Revista de Letras*. UNESP. São Paulo, v. 44, n. 2, jul./dez. 2004.

PIRES, V. L. A identidade do sujeito feminino: uma leitura das desigualdades. In: GHILARDI-LUCENA, M. I. (org.). *Representações do feminino*. Campinas: Átomo, 2003, p. 201-213.

REUTER, Y. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

ROBERTS, A. *Fredric Jameson*. London and New York: Routledge, 2000.

RODRIGUES, H. J. A. *Pensando minorias sexuais e de gênero sob a perspectiva das políticas pública e de subjetivação*. 2010. 96 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2010. Disponível em: <http://www.ufes.br/ppgpsi/files/dissertacoes/DISSERTACAO_HENRIQUE_JOSE_ALVES_RODRIGUES.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2013.

SANTOS, G. Identidade sexual e identidade de gênero: subversões e permanências. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 2, n. 4, p. 274-305, jul/dez 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n4/socn4a11.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2011.

SCHMIDT, R. T. (Org.) *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palotti, 1997.

SCHWARZ, R. *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, 1990.

SHOWALTER, E. *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Anne Proulx*. 1st edition. London: Virago, 2009.

_____. *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. 2nd edition. London: Virago, 1999.

SOARES, A. *Gêneros literários*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997.

TELLES, N. Autor+a. In: JOBIM, J. L. (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

THANE, P. Late Victorian Women. In: YOUNG, G. M. *Victorian England*. London: The Folio Society, 1999, p. 335-363.

WALKER, R. Becoming the Third Wave. *Ms*, p. 39-41, Jan-Feb 1992.

WOOLF, V. Professions for Women. In: BARRETT, M. (Ed.). *Virginia Woolf: Women and writing*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p. 57-63.

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZOLIN, L. O. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009.

_____. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.

Dicionários, Glossários e Enciclopédias

ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 3rd ed. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1971, p. 112-113.

CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. London, Andre Deutsch, 1977, p. 78, 346.

FAGAN, S. M. B. *Using German Vocabulary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 280.

FLORA, L. M. R. Bildungsroman. In: E-Dicionário de Termos Literários. Coordenação de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.fsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 13 abr. 2008.

HUMM, M. *The Dictionary of Feminist Theory*. Columbus: Ohio State University Press, 1990.

INNESS, S. A. Butch-Femme Relations. In: SUMMERS, C. J. (Ed.). *An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. Chicago, 2002. Disponível em: <www.glbtq.com/literature/butch_femme.html>. Acesso em: 15 ago. 2012.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 63, 300.

SAGE, L. Bildungsroman. In: *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999, p. 57-58.

SHAW, H. *Dicionário de termos literários*. Trad. Cardigos dos Reis. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982, p. 70, 180, 271.

URBAN DICTIONARY. Molly. Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=molly>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

WALLACE, E. K. *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. London: Taylor & Francis, 2009, p. 12.

WIKIPEDIA. Edith. Disponível em: <<http://www.ask.com/wiki/Edith?o=2801&qsrc=999>>. Acesso em: 15 mar. 2013.