

Nadilza Martins de Barros Moreira

**A Condição Feminina em Júlia Lopes
de Almeida e Kate Chopin**



1910000835



NADILZA MARTINS DE BARROS MOREIRA

A CONDIÇÃO FEMININA EM JÚLIA LOPES DE ALMEIDA
E KATE CHOPIN

Tese apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, Câmpus de
São José do Rio Preto, para a obtenção do
título de Doutor em Letras (Área de
concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria



835/99

São José do Rio Preto
1998

**Este trabalho foi realizado com o auxílio-bolsa da CAPES/PICD
– Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa**



We who like the children of Israel have been wandering in the wilderness of prejudice and ridicule for forty years feel a peculiar tenderness for the young women on whose shoulders we are about to leave our burdens (...) The younger women are starting with great advantage over us. They have the results of our experience; they have superior opportunities for education; they will find a more enlightened public sentiment for discussion; they will have more courage to take the rights which belong to them (...) Thus far women have been the mere echoes of men. Our laws and constitutions, our creeds and codes, and the customs of social life are all of masculine origin. The true woman is as yet a dream of the future.

ELIZABETH CADY STANTON (at the age of seventy-two, speaking to the International Council of Women, 1888).

É impossível definir uma prática de escrita feminina, e esta impossibilidade persistirá, pois a prática nunca será teorizada, inclusa, codificada – o que não implica sua inexistência.
(Hélène Cixous, *O sorriso de medusa*.)

SUMÁRIO

Introdução	7
PRIMEIRA PARTE: Escrita, crítica, gênero: uma trajetória feminina, feminista	16
1.1. Feminismo e crítica feminista	17
1.2. Gênero: uma possibilidade no horizonte da crítica feminista	31
1.3. Mulheres escritoras na dinâmica do gênero	43
SEGUNDA PARTE: Júlia Lopes de Almeida: a mulher, a escritora, a escrita	71
2.1. Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): a mulher, a escritora	72
2.2. A história constrói a escrita	88
2.3. Tecendo a ficção na história	97
TERCEIRA PARTE: Kate Chopin, a rebelde de Saint Louis, tece a temática, constrói o discurso	115
3.1. Kate Chopin (1850-1904), a rebelde de Saint Louis	116
3.2. Elaborando as perdas, construindo o discurso	128
3.3. Tecendo a temática	142
QUARTA PARTE: escritoras e escrituras, (des)encontros	159
4.1. As escritoras se encontram	160
4.2. As escrituras se confrontam	180
Considerações finais	199
Bibliografia	203
Resumo	223
Abstract	224



Aos meus filhos *Elisabete, Henrique e Gabriel* –
juntos atravessamos uma longa estrada de
(des)encontros



AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal da Paraíba e aos colegas do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, que permitiram meu afastamento da instituição.

Aos funcionários das Bibliotecas da UNESP, câmpus de São José do Rio Preto, em especial a Maria do Carmo Junqueira, sempre acolhedora; Municipal de São Paulo "Mário de Andrade" em especial aos da seção de Obras Raras; Nacional do Rio de Janeiro e Academia Brasileira de Letras, na pessoa de Luíz Antônio Souza – por intermédio de quem obtive material valioso.

Ao meu orientador, Gentil Luiz de Faria, que, mantendo rigoroso controle, soube confiar mostrando caminhos.

Ao Prof. Dr. Emory Elliott, pelas conversações e apoio irrestrito durante minha estada no Departamento de Inglês, na Universidade da Califórnia, câmpus de Riverside, USA.

Aos Profs. Maria Heloísa Martins Dias e João Carlos Gonçalves, pelas observações pertinentes apresentadas por ocasião do Exame Geral de Qualificação.

Ao Prof. Zêqui Elias, um leitor especial, durante todas as etapas deste trabalho de pesquisa.

À minha mãe, Nereida, e à tia Lucinha, pela solidariedade prestimosa nesta trajetória.

Aos colegas da pós-graduação, especialmente a Ofir, Maria Luíza, Marcos Murad e Rosa Kapila, com os quais pude dividir perdas e ganhos.

À Romilda, digitadora oficial, que, em muito, contribuiu para o cumprimento dos prazos inadiáveis.



INTRODUÇÃO

A literatura de autoria feminina debate-se, neste fim de século, pelo reconhecimento dos textos produzidos pelas mulheres, como uma contribuição importante e significativa à sociedade e à cultura de uma nação que, inegavelmente, é formada por homens e mulheres.

A produção literária feminina, no decorrer da história universal, sempre foi considerada inferior, de baixa qualidade, porque esta, também, era a posição sócio-cultural da mulher nas sociedades ocidentais. Por conseguinte, é perfeitamente pertinente que, sendo o sexo um fator de discriminação social nas relações com o poder, a mulher ocupasse, sempre, um lugar inferior, ficasse relegada à categoria de cidadã do “segundo sexo”, nos processos culturais e sociais interativos.

As academias, as instituições, *locus* privilegiado do saber, da afirmação e reafirmação dos valores, dos credos de uma sociedade, tiveram e têm, ainda hoje, um papel decisivo nas relações estabelecidas entre os sexos. São esses aparelhos sociais que, pelo papel representado, estão além de qualquer esforço pessoal ou coletivo na formação dos preceitos, dos códigos sociais de comportamento, das interações com as várias formas de poder.

Dentre as várias funções sociais da literatura, uma delas diz respeito à divulgação de idéias, à propagação de uma ideologia, à disseminação de um modo de ler e perceber o mundo, a sociedade e os valores dominantes. Por ser um instrumento de divulgação, de propaganda, ou mesmo de formação de opinião, a literatura não poderia ficar imune aos credos, às ideologias que subjazem no interior das relações de gênero, nos conflitos velados entre os sexos masculino e feminino.

É no interior desse combate surdo, porque mesclado pela ruptura dos códigos sócio-culturais vigentes, que a literatura de autoria feminina



vem buscando um espaço, o reconhecimento no intra-muros do patriarcado, no universo institucionalizado do saber que elegeu o paradigma do masculino como o absoluto, o inquestionável, o todo poderoso.

O objetivo maior deste trabalho de pesquisa é resgatar uma literatura feita por mulheres. Resgate que procura valorizar não só a autoria feminina, mas uma memória literária nacional que está revelada nas narrativas das escritoras aqui estudadas: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin.

Recuperar a literatura feminina, salvar a memória literária das mulheres fazem parte dos compromissos daquelas feministas fervorosas que, através da valorização da mulher e suas obras, deram à crítica feminista uma consciência política, um sentido que ultrapassa a ortodoxia canônica dos estudos literários, que provoca a ira feroz advinda da arrogância instaurada na teoria literária atual.

Vivendo e percebendo o mundo acadêmico e a sociedade patriarcal da nossa cultura, não consigo ficar isenta, distanciada dos processos discriminatórios, sexistas e preconceituosos que permeiam o cotidiano das mulheres, sinalizando nosso lugar inferior e subalterno nas relações de gênero.

Estou segura de que minha escolha temática, nesta tese de doutoramento, está diretamente associada à consciência política advinda de uma militância, não partidária, de uma experiência, sentida na carne, nas relações sociais e culturais, cuja trajetória tem sido partilhada por outras mulheres aqui e no exterior.

Das experiências mais gratas neste percurso quero ressaltar aquelas vividas na Universidade Federal da Paraíba. Lá integrei o grupo de estudos a "Mulher na Literatura", que organizou o primeiro seminário nacional sobre literatura de mulheres em 1987. Esta atividade dava início aos atuais seminários que antecedem os encontros nacionais do GT "A



Mulher na Literatura” organizados pela ANPOLL. Dentro deste grupo acadêmico, um dos mais profícuos na associação de pós-graduados, venho alimentando e renovando o entusiasmo pelos estudos femininos e feministas.

Enfrentar os estudos comparados, todavia, foi uma feliz sugestão do meu orientador. Na seleção por uma vaga na pós-graduação eu trazia meu projeto pronto: pesquisar a narrativa de Kate Chopin seguindo uma perspectiva feminista. Na entrevista com o professor Gentil, calmamente, ele me sugeriu o nome de Júlia Lopes de Almeida como uma proposta mais ampla para meus estudos, uma proposição que, também, faria jus à literatura brasileira, ao meu país, à minha cultura.

Num primeiro instante fiquei, completamente, confusa. O plano de pesquisar Kate Chopin estava tão bem articulado. Eu havia, recentemente, sido contemplada pela FULLBRIGHT com uma bolsa de pesquisadora e feito meus estudos na Universidade de Princeton, Nova Jersey, onde havia estudado com a “fina flor” da crítica anglo-americana: Elaine Showalter e Sandra Gilbert. Incluir uma escritora brasileira agora era destruir meus projetos, pensava. Por outro lado, conhecia o professor Gentil de outras “praias” e confiava nele e nos seus “insights”. Coloquei meus medos, nunca havia trabalhado comparativamente, minha formação em literatura brasileira era quase elementar, mas ele encorajou-me e eu abracei o desafio.

Levantar a obra de Júlia Lopes de Almeida, assim como a crítica existente foi um esforço imenso. Quase ninguém a conhecia. As bibliotecárias eram sensíveis aos meus numerosos pedidos, mas os acervos catalográficos não registravam Almeida, sua obra e crítica. Foi na Academia Brasileira de Letras que, de fato, consegui quase toda a obra de D. Júlia; mas a Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo e a Biblioteca

Nacional no Rio de Janeiro foram de extrema valia nas minhas andanças e pesquisas.

Satisfeita com o material coletado sobre D. Júlia, queria, agora, atualizar a crítica feminista anglo-americana; o que significou percorrer, novamente, uma vez que eu já era bolsista, os trâmites burocráticos da CAPES, por uma das bolsas do seu programa sanduíche. Conseguido meu intento volto aos EUA e, pela segunda vez, gozei do privilégio de ser orientanda do meu ex-orientador professor Emory Elliott, a quem sou profundamente grata.

Fui para o Departamento de Inglês da Universidade da Califórnia, Riverside. Como pós-graduanda brasileira, regularmente matriculada na UNESP / câmpus de S. J. do Rio Preto, tive acesso a cursos, a todas as bibliotecas que compõem os nove câmpus da Universidade da Califórnia, além de outras fora do sistema californiano como: a Huntington Library, em Pasadena, e a coleção especial da Universidade de Louisiana, em Nova Orleans, Louisiana.

Percorri vários centros. Tive a felicidade de sentir de perto o significado e a importância de uma escritora da qualidade de Kate Chopin, assim como dividir, com colegas pesquisadores, diferentes visões sobre as questões feministas num contexto internacional, até globalizante diante do momento econômico. Através dos serviços bibliotecários obtive todos os títulos que desejava, assim como obras raras que, certamente, jamais teria conseguido não fora a bolsa da CAPES.

A trajetória de resgate das obras e da crítica estava feita, agora era enfrentar a sistematização e a análise de um material tão rico, tão vasto. O estudo começa situando cada escritora de “per se”, para num outro momento confrontá-las levando em consideração aspectos sociais, culturais e literários que perpassam as narrativas de Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. São escritoras comprometidas com a cultura a que pertencem, com

o contexto ideológico vigente, com a história que define e marca o lugar político e sócio-cultural das mulheres brasileiras e norte-americanas, ao apagar do século XIX.

O estudo comparativo da vida e da obra destas escritoras usará como suporte teórico uma abordagem de crítica feminista que privilegia o gênero, enquanto sexo socialmente construído, como o traço mais importante na leitura e interpretação das obras estudadas.

Perseguindo uma leitura feminista dos textos, pretendo dar realce à temática das escritoras em questão, surpreendente pela simetria dos temas e do tratamento dispensado. A confrontação fica mais estimulante, quando há um aspecto distintivo entre ambas: estão inseridas em culturas e sociedades distintas, mas parece que as questões mais profundas da mulher não diferem muito, estejam elas além ou aquém da linha do equador.

O enfoque a ser dado deseja privilegiar aspectos ainda considerados irrelevantes pela crítica acadêmica ortodoxa, especialmente, nos cursos de pós-graduação. Dentre estes aspectos cito: a temática da domesticidade nas narrativas de autoria feminina, as experiências passadas no interior da casa, comumente conhecidas por “coisas” de mulher, cujo objetivo é contrastar as experiências, as visões de mundo no jogo entre o público e o privado, o masculino e o feminino; a linguagem intimista que tão bem caracteriza a interiorização no fazer literário feminino; os vazios do texto, os silêncios, as cumplicidades, enfim, traços que, genericamente falando, são recorrentes nos textos de autoria feminina e, particularmente, nestes aqui analisados.

Trabalhar com a temática da mulher é, para mim, um desafio duplo: primeiramente porque na qualidade de mulher, experienciando as restrições e discriminações inerentes ao sexo a que pertenço, fica muito difícil estabelecer um distanciamento entre a minha pessoa e meu objeto de estudo; segundo, a dificuldade existente no mundo acadêmico machista



(entenda-se mentalidades, independentemente do sexo, uma vez que não é a condição biológica que determina a forma de ler e perceber as relações, mas o gênero socialmente construído) no que concerne à legitimidade, à importância, ao reconhecimento da crítica feminista como mais uma possibilidade de leitura, de interpretação literária, entre as existentes.

Os estudos aqui desenvolvidos irão se sustentar no tripé: escritora, escrita e crítica feminista e têm por objetivo mostrar a condição feminina velada e / ou revelada nas obras ficcionais de Júlia Lopes de Almeida e de Kate Chopin.

Dentre as vertentes críticas e teóricas que privilegiam solos epistemológicos distintos, quero me deter naquela de orientação anglo-americana a qual difere substancialmente da linha francesa. Tal escolha está intimamente ligada à minha formação acadêmica, de cunho americanista, e de uma tendência pessoal que prioriza a contextualização político-pragmática com ênfase nos problemas ligados à formação dos cânones, às ideologias de gênero e de suas práticas interpretativas, às implicações das experiências culturais e intersubjetivas de leitoras e / ou autoras reais nos discursos de representação. Estes elementos compõem e estruturam a posição crítico-teórica da linha anglo-americana, em seu processo metodológico e epistemológico no fazer da crítica feminista que professa.

Por perseguir uma linha teórico-crítica tão comprometida, politicamente, com o resgate da literatura de autoria feminina, minha escolha recaiu em duas mulheres escritoras que, por razões ideológicas, foram banidas do mundo institucionalizado da literatura, esquecidas e desconhecidas por gerações e gerações de brasileiros e americanos, por terem sido consideradas escritoras menores, sem importância para a memória literária nacional. Elas estavam destinadas ao ostracismo, ao esquecimento, não fora o renascimento, a revalorização das produções

literárias e artísticas levadas a cabo pela crítica feminista a partir dos anos setenta.

O quadro descrito fica mais sério quando se constata que ambas, D. Júlia e Kate Chopin, receberam reconhecimento literário de seus contemporâneos e foram, também, elevadas à categoria de escritoras por seus pares, os escritores. Ficam, portanto, as perguntas: por que às gerações posteriores foi negado o direito de acesso a estas mulheres-escritoras? Por que os patriarcas, defensores dos valores culturais, das instituições, pelas políticas acadêmicas defendidas, descuidaram-se tanto das mulheres-escritoras a ponto de omitirem uma literatura de autoria feminina? Por que os cânones literários, brasileiro e americano, precisam ser abalados pelos protestos feministas para que se faça a recuperação das obras tanto de D. Júlia, quanto de Kate Chopin? Para que elas, as escritoras, voltem a circular dentro e fora das escolas, dos espaços institucionalizados do saber? Por que, enfim, os cursos de Letras em nível de graduação e de pós-graduação resistem à inclusão de escritoras em seus currículos e programas, assim como das questões da crítica feminista, da formação do cânone, como se as mulheres só tivessem começado a escrever nos meados deste século XX?

Certamente estas são perguntas que tentarei responder ao longo das análises aqui desenvolvidas, das abordagens feitas com o intuito de redescobrir, revalorizar estas narrativas. É preciso deixar claro, todavia, que o esforço maior deste trabalho de doutoramento, da investigação literária aqui proposta, visa, sobremaneira, revelar a condição feminina nos textos de D. Júlia e de Kate Chopin, ao apagar do século próximo passado.

Semelhantemente às escritoras, D. Júlia e Kate, as personagens estudadas aqui e, por ambas, delineadas serão burguesas, aristocratas, classe-média ascendente, escolarizadas e defensoras dos valores sócio-culturais da classe a que pertence tanto uma, quanto a outra.



O tema comum à pesquisa em andamento é a mulher e sua condição na virada do século XIX, nas sociedades brasileira e norte-americana. O material pesquisado ou *corpus* constitui-se das obras ficcionais de D. Júlia e de Kate Chopin, duas escritoras contemporâneas, mulheres burguesas e aristocratas, imbuídas dos valores, das convenções culturais e sociais de seu tempo. Embora, ideologicamente, elas estivessem comprometidas com a classe da qual faziam parte, tanto D. Júlia, quanto Kate nos mostram personagens femininas contestadoras dos padrões sócio-culturais vigentes; figuras que transcendem os papéis pré-determinados para o sexo a que pertencem, imagens femininas que deixam transparecer a condição da mulher brasileira e americana.

O mapeamento das culturas, a brasileira e a americana, associadas ao desenvolvimento econômico e social destas duas sociedades vão traçando o perfil, a condição, o lugar das mulheres no interior e exterior de suas respectivas culturas e classes sociais. Os paralelismos, as diferenças, as semelhanças devem eclodir a partir destes traços não necessariamente comuns, mas como algo sutil, embutido no discurso narrativo destas mulheres escritoras.

Será neste contexto que a força dos estudos comparados emerge, dando consistência à abordagem do propósito em andamento. Fazendo um resgate de vida, de história, de literatura e, sobretudo, de escritoras e escrituras fadadas ao esquecimento, se não houvesse outros discursos, outras formas de investigação literária, outras mentalidades, outras posturas diante do saber, do conhecimento.

A literatura comparada permite que se crie uma ponte entre estas culturas, escritas e escrituras que se entrelaçam pela abordagem contrastiva. Quanto às passagens retiradas da obra de D. Júlia, tive o cuidado de atualizar a ortografia dos textos citados, mas mantive intactas, as construções, com o intuito de respeitar o original.



No que concerne às citações de Kate Chopin, fiquei muito dividida. Queria manter a versão original em língua inglesa, porém estava ciente de que, optando pela tradução, teria, não somente, um público leitor maior, mas estaria, concomitantemente, divulgando as traduções de Kate Chopin no Brasil. Assim, decidi citar em português, apenas, as duas únicas traduções brasileiras de Kate: *The Awakening* (O despertar) e *Madame Célestin's Divorce* (O divórcio de madame Célestin), mantendo os outros títulos no original.

Encontrar o conto *O divórcio de madame Célestin* numa antologia brasileira, *Maravilhas do Conto Feminino*, foi surpreendente. Pois não é o acaso que reúne vinte e seis nomes de mulheres escritoras, de catorze nacionalidades, entre os quais figuram Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin, avaliadas por críticos renomados como duas escritoras representativas de uma época, um gênero literário e uma categoria intelectual indiscutível.

Alerto o leitor para o fato de que as obras completas de Kate Chopin foram compiladas e republicadas pelo escritor norueguês Per Seyersted em 1969, com sucessivas reedições. Para nosso estudo a publicação citada é de 1993 e mantém Seyersted como editor e organizador da obra. Ressalvo ainda que citações e fragmentos críticos referentes a textos em língua estrangeira foram traduzidos e interpretados pela autora deste trabalho.

Primeira parte: Escrita, crítica, gênero: uma trajetória
feminina, feminista



1.1- Feminismo e crítica feminista

O feminismo é a causa mais intuitivamente lógica e mais importante para o aperfeiçoamento e engrandecimento da humanidade, que o século XIX leva à solução do século XX. (Guiomar Torrezão, 1898)

Desenvolver um estudo que se propõe a conjugar crítica feminista com feminismo, à primeira vista, pode parecer uma idéia prática e excitante pois ambos têm por objeto a mulher. Entretanto, tal possibilidade não passa de uma impressão, até apressada, porque, de fato, a proposta é um desafio que se inicia na interdependência entre feminismo e crítica feminista; além disto a ausência de fontes que materializem a voz do protagonista, isto é, a falta de documentos em que as autoras se expressem, consiste em um outro desafio. Afora esses aspectos que são fundamentais, porque documentam, consubstanciam o argumento, feminismo e crítica feminista, historicamente falando, são um fenômeno incrustado na marcha das mulheres, que tem suas origens na formação e ascensão da burguesia na Europa do século XVIII.

O século XVIII caracteriza-se, na história das mulheres, como aquele que confinou a mulher no mundo interior da família. A burguesia crescente não devia preocupar-se com o doméstico. Os homens de classe média estavam motivados e comprometidos com o acúmulo de capital e isto lhes exigia unidade de propósitos e dedicação integral.

O distanciamento do homem do espaço doméstico e da mulher da esfera pública deixou os burgueses livres para que acumulassem bens e, ao mesmo tempo, enclausurassem, mais ainda, as mulheres, nos restritos

limites do lar. A formação da família burguesa propiciou e exigiu a delimitação clara dos espaços: aos homens competia o espaço público, às mulheres, o doméstico.

Havia, na época, uma atmosfera propícia para a elaboração de princípios filosóficos que limitavam, cada vez mais, o raio de circulação da mulher. É dentro deste espírito que se formulou o discurso sobre a “natureza feminina”, o qual definia a mulher, quando maternal e dedicada, como a força do bem – “o anjo do lar”. Por outro lado, ela é também a potência do mal, quando sai de sua esfera privada ou usurpa atividades que, culturalmente, na época, não lhe eram atribuídas – não lhe eram pertinentes. É quando ela se torna um monstro malvado, a bruxa, a devoradora, a decaída, ou tudo isto a um só tempo. Este discurso que naturalizou a mulher colocou-a aquém e além da cultura (Telles, 1992, p.50).

O século XVIII produz, assim, um discurso social que separa os espaços – o masculino e o feminino – e faz a divisão dos sexos no trabalho e na educação. Aos homens a sociedade reservava o espaço público e tudo aquilo que era e é dessa esfera; enquanto isso as mulheres estavam destinadas à esfera do privado e, conseqüentemente, a tudo o que concernia e concerne ao doméstico, à casa, ao lar. O ideal acadêmico destinava-se aos meninos, enquanto as prendas domésticas cabiam às meninas. Rousseau já definira o papel “natural” da mulher como sendo diferente do exercido pelo homem. A função da mulher, segundo Rousseau, era ser “boa mãe, servir e agradar o homem, não pensar, nem agir” (Badinter, 1985, p. 242).

Entretanto, a história não se faz pela simetria, mas pela assimetria e em 1792 Mary Wollstonecraft, romancista inglesa e teórica social, publica o livro *A Vindication of the Rights of Women*, na Inglaterra, que vai provocar transformações profundas no mundo das mulheres.



Nos Estados Unidos, as mulheres, logo cedo, tiveram acesso à escolaridade. O ideal puritano centrava-se na educação, como a melhor forma de se conhecer a doutrina e aprender a amar e a respeitar a Deus. Homens e mulheres eram levados a ler e escrever por motivos religiosos – era preciso conhecer e amar a palavra de Deus e a Bíblia era o caminho, o instrumento. Por meios indiretos, as mulheres americanas, brancas e de classe média, tiveram livre acesso aos livros e ao domínio da língua, apesar de estarem imersas numa cultura predominantemente patriarcal. Foi o acesso à educação que instrumentalizou as mulheres americanas para a luta pelo seu lugar e as tornou críticas imbatíveis na formação de uma consciência que rompeu com os paradigmas da cultura androcêntrica e com o silêncio que lhes fora imposto durante séculos.

A chegada do livro de Mary Wollstonecraft vai influenciar, decisivamente, a formação embrionária de uma onda feminista nos EUA e no Brasil. As americanas educadas e escolarizadas organizavam-se em grupos que reivindicavam o sufrágio; usavam como fundamentação filosófica *A Vindication of the Rights of Women*. No Brasil, influência análoga acontece quando, em 1832, uma nordestina, natural do Rio Grande do Norte, precursora do movimento feminista entre nós, usando o pseudônimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta, traduz esse mesmo livro, sob o título *Direitos das mulheres e injustiças dos homens*, no Recife, em primeira edição (Duarte, 1989, p.15).

Na virada para o século XX já havia uma atmosfera criada pelas sufragistas que abria caminhos a um novo perfil de mulher. A geração subsequente vai avançar nas conquistas femininas e comprometer-se profundamente na construção de consciências emergentes entre as mulheres.



No Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, então capital da República, havia um grupo de mulheres organizado e liderado pela bióloga Bertha Lutz, que funda em 1919 o *Movimento Feminista Brasileiro*. Neste primeiro momento, o objetivo das brasileiras era alcançar o direito ao voto e a extensão da boa educação, de uma educação, por assim dizer, completa, às meninas que, de modo geral, continuavam distantes dos bancos escolares, e muito próximas às “prendas domésticas” (Austregésilo, 1923, p.115-146).

A militância sufragista passa a marcar um outro espaço de atuação feminina – o público. E foi nesse espaço que as mulheres exercitaram, publicamente, suas falas e iniciaram um processo de auto-reconhecimento, de elaboração de um discurso original, por meio do qual o sujeito marca o lugar de onde fala e imprime a sua singularidade. Esse discurso abandona o impessoal para reafirmar o pessoal, a subjetividade envolta no próprio gênero.

A segunda “onda”, ou o *revival*, do feminismo na década de 60, não acontece por acaso, no vazio. Ocorre como uma decorrência de outras lutas, das conquistas anteriores assimiladas e de necessidades emergentes num contexto sócio-político específico. Esse momento conta com mulheres bem mais instruídas do que suas antecessoras, ou seja, algumas já oriundas da classe média, burguesas, com formação universitária, acalentando ambições pessoais e desejosas de se lançarem em empreendimentos mais criativos do que aqueles tão somente concernentes à “esfera doméstica”. Entretanto, por mais paradoxal que pareça, a situação da mulher, do ponto de vista cultural, em quase nada mudara, até então. Seu destino, porque não dizer, implacável, continuava sendo, ainda, o casamento e a maternidade. Os sonhos, as ambições, os projetos de vida pessoal fermentavam dentro da mulher, no entanto, não podiam ir além do seu destino de fêmea. A atuação fora do lar, da casa, era “desvalorizada” ao máximo, enquanto, ao máximo,



era “revalorizada” a sua feminilidade e, é claro, a sua maternidade, como se participar da construção da sociedade fosse algo incompatível com sua condição de mulher (Muraro, 1971, p.9).

Na metade do século XX, havia um descontentamento diante da vida, do cotidiano das mulheres. Estes aspectos foram sistematizados e denunciados em pesquisa desenvolvida por Betty Friedan que, em 1963, publica, nos EUA, *A mística feminina*, ainda, considerada a causadora do mais surpreendente movimento feminista de todos os tempos (Muraro, 1971, p.7). Friedan diagnostica um desconforto sentido pelas mulheres como “o problema sem nome”. As americanas, que formaram o grupo de amostragem de Friedan, não sabiam nomear o mal-estar que sentiam diante do cotidiano que lhes era imposto, ou seja, o de funcionarem sempre a serviço dos demais membros da família, cuja rotina girava em torno das necessidades dos filhos e do marido; suas próprias vontades, seus próprios desejos eram secundários, até então. A mulher cumpria – para isto fora criada e educada – o papel, simplesmente, de esposa, de mãe e dona-de-casa, supostamente, feliz em satisfazer a todos. Ela própria, com seus anseios, era marginalizada. A pesquisa de Friedan desencadeia um processo irreversível de desconstrução do mito à cerca dos papéis concebidos como “naturais” da mulher. É Friedan, ainda, quem desmistifica a imagem sorridente da americana suburbana, da esposa, da dona-de-casa e da mãe, revelando, com isto, a profunda insatisfação feminina quanto ao seu papel na sociedade. E mais: delata, sobretudo, os mecanismos culturais e sociais que constroem a mística feminina cerceadora, que imobiliza e manipula as mulheres.

O impacto provocado pela *Mística feminina* e suas repercussões servem como ponto de referência para o surgimento da crítica literária feminista. É no centro das questões levantadas por Friedan e no



conseqüente surgimento do movimento feminista organizado que esta crítica eclode, com um discurso que desestabiliza o “*sermo paterno*”.

O trajeto da crítica feminista acontece paralelamente ao movimento feminista. Seu discurso está articulado entre outros discursos de cunho político-social comprometido com o resgate de “vozes” que foram silenciadas, e com a desconstrução do discurso hegemônico vigente. Conseqüentemente, essa crítica caracteriza-se por não perseguir tão somente um único método de análise literária, ao contrário, ela dialoga com diferentes métodos de abordagem, recorre a áreas diversificadas do saber, mas sempre, e profundamente, comprometida com seu objeto principal de análise: a mulher e sua produção literária.

Definir a crítica literária feminista é tecer uma colcha de retalhos pela sua natureza dialógica com as outras disciplinas, isto é, perceber seu caráter interdisciplinar de abordagem, sobretudo pela convicção que a permeia: a de não se submeter a uma neutralidade diante do texto literário, e contestar uma objetividade postulada pela crítica estruturalista e pós-estruturalista das escolas desconstrucionistas dos anos 70. A postura assumida pela crítica feminista justifica-se, plenamente, porque ela, conscientemente, tem resistido a uma sistematização da teoria literária, por entender que as abordagens sistematizadas utilizam metodologias áridas e patriarcais. Tal crítica atenta à subjetividade feminina uma vez que desclassifica a “autoridade da experiência”, que constitui uma das principais razões do debate permanente no “território selvagem”. A crítica feminista não se apresenta como “a terra prometida” da igualdade, da conformidade, mas como a terra intrigante da própria diferença (Showalter, 1994, p. 25).

A crítica feminista surge, assim, como uma necessidade do movimento. Suas postulações insistiam, de forma ostensiva, no engajamento da literatura feminista com a crítica; na união e na conexão entre a arte e a

vida, evitando uma postura neutra e contestando, veementemente, o conceito de neutralidade defendido por qualquer crítica (Todd, 1988, p. 21-22). Origina-se, tal crítica, no ardor da “liberação das mulheres”, na urgência em adequar-se a novas demandas do movimento feminista, nas contradições suscitadas.

A literatura produzida nos anos 60, pelas feministas, tinha um caráter doutrinário e reivindicatório que obedecia ao objetivo do movimento: promover a conscientização das mulheres. Ela transpôs as barreiras lingüísticas e geográficas, através de traduções que eram realizadas como parte da estratégia da ação política do movimento. Na imprensa, rádio, televisão, jornais, etc, havia uma produção literária significativa, de autoria feminina, procurando legitimar os estudos incipientes sobre crítica teórica feminista.

Diante desse perfil histórico da crítica feminista fica evidente a quase impossibilidade de desvinculá-la do movimento feminista, dado o caráter ideológico e militante que os une. Este traço de união entre ambos fica explícito, quando a crítica feminista assume que toda crítica é política e incorpora o aspecto político da mesma em seu discurso com o lema: “o pessoal é político”, frase histórica cunhada por Kate Millet, em *Sexual Politics*, 1970.

A década de 70 é marcada pela busca de uma metodologia e de uma epistemologia que instrumentalizem a crítica feminista em seus objetivos e objeto de estudo.

A vertente crítica e a vertente teórica que privilegiam solos epistemológicos distintos são:

1. A linha francesa, sob a influência da desconstrução derridaseana e da psicanálise lacaniana, está voltada para a identificação de uma “possível” subjetividade feminina.

2. A linha anglo-americana que privilegia a contextualização político-pragmática, trabalhando com mais ênfase os problemas ligados à formação dos cânones, às ideologias de gênero e de suas práticas interpretativas, às implicações das experiências culturais e intersubjetivas de leitoras e / ou autoras reais nos discursos de representação.

Elaborar, formular teorias que respondam aos princípios dogmáticos da crítica feminista é um aspecto da trajetória desta crítica. Outro aspecto, bem diferente, é a legitimação desta crítica que, a princípio, precisa do reconhecimento público advindo do espaço institucionalizado do saber – a academia, que sempre foi uma prerrogativa masculina. A academia é propriedade dos homens, os guardiões do espaço acadêmico, da cultura androcêntrica, do saber hegemônico. Entretanto, essas vozes impertinentes atentaram a toda uma tradição estética de base européia que definiu a criação artística como um dom essencialmente masculino. Semelhante à criação do Verbo por Deus Pai, que criou o mundo, o artista sempre foi visto em um papel análogo ao papel divino – ele, o artista, é considerado o progenitor do seu texto, um patriarca estético, enfim, um demiurgo. A mulher foi excluída da órbita da criação, cabendo-lhe o papel secundário da reprodução. Essa tradição de criatividade androcêntrica que perpassa nossa história literária assumiu o paradigma masculino da criação e, concomitantemente, a experiência masculina passou a ser o modelo da existência humana, nos sistemas simbólicos de representação. À medida que o paradigma masculino adquiriu um caráter de universalidade, a experiência feminina marcada pela diferença foi neutralizada; sua representação subtraída de importância por não poder inserir-se nos sistemas de legibilidade, que privilegiam as chamadas “verdades humanas universais” e por não atingir o patamar de “excelência” exigido por critérios de valoração estética subtendidas na expressão (pouco clara) “valor estético intrínseco”,



vigente no discurso teórico-crítico da literatura. É a mística da inferioridade natural da mulher que a teoria e a crítica feminista vão subverter, buscando resgatar a dignidade humana da mulher.

Rastreando a misoginia de obras-primas do cânone ocidental, através do estudo dos estereótipos femininos, tais como mulheres-anjos, mulheres-monstros, ou santa-prostituta, reforçados nessas obras, e questionando a exclusão de escritoras no cânone, a crítica feminista deu condição para que se compreendesse de uma nova maneira a conexão entre duas das formas de rebaixamento a que a mulher esteve sujeita: a social e a literária. Desconstruir os estereótipos femininos através da re-leitura de alguns nomes consagrados na literatura, como: D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet, foi uma das estratégias de leitura feminista proposta por Kate Millet, em *Sexual Politics*, publicado em 1970. Na re-leitura dos escritores canônicos, Kate Millet denuncia que a ficção deles serve como um testemunho coletivo do sistema patriarcal vigente. Para Millet, as obras-primas do cânone estão impregnadas dos arquétipos sociais construídos e promovidos pelo sistema capitalista no que se refere à violência contra a mulher, ao embrutecimento da sexualidade e à onipotência do poder masculino na sociedade norte-americana. A re-leitura de Kate Millet, na década de 70, tomou de assalto o reino formal e objetivo da crítica literária em voga, abalando a tradicional afirmação da inexistência de um ponto de vista de gênero, segundo a qual haveria um único ponto de vista, ou seja, o do gênero humano, que, coincidentemente, teria sido sempre masculino.

Dando continuidade ao processo de desnaturalização e desideologização da opressão sofrida pela mulher, a crítica feminista vai acrescentar a desuniversalização do ponto de vista masculino na literatura, através da compreensão de que escritoras produzem uma literatura toda sua,



obscurecida em sua coerência histórica e temática e, sobretudo, em sua importância artística – pelo predomínio dos valores patriarcais na cultura. Ao publicar *A Literature of their Own: British Novelists from Brontë to Lessing*, Elaine Showalter cataloga, sistematicamente, a numerosa produção ficcional de mulheres escritoras na literatura inglesa e revela o século XIX como sendo o século da mulher romancista. Tal período ficou conhecido como “O século do romance feminino” (Showalter, 1977, p. 3).

A análise do estabelecimento do cânone pela crítica feminista revela o desprezo sistemático pela contribuição da mulher, marcado pela exclusão de escritoras em geral, ou de determinadas escritoras; ele também demonstra a distorção e a incompreensão em relação às poucas que nele estão incluídas. A predominância do elemento masculino no cânone ocidental dá-se como resultado da assimetria social entre os dois sexos e como decorrência de uma ideologia sexista, enquanto propagadora do papel tradicional da mulher. Compete à crítica feminista equacionar alternativas para desfazer essa predominância, e, ao mesmo tempo, propor atitudes críticas ao cânone vigente (Campos, 1991, p. 115-116).

A quase inexistência de autoras na antigüidade clássica ocidental é motivo de sérias reflexões que conduzem, necessariamente, a uma leitura ideológica para entender e explicar a ausência flagrante da outra metade da humanidade. Como uma saída alternativa ao vazio feminino no cânone, a crítica feminista propõe a desconstrução das imagens femininas que foram criadas nas grandes obras dos escritores homens, e faz um recorte histórico–didático que inclui a presença da mulher escritora no cânone.

A questão do cânone é fundamental, diríamos até que é o ponto nevralgico para que a crítica feminista possa se desenvolver e avançar dentro das formas que a moldam: a ideológica e a revisionista.



A ideológica diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras de textos que levam em consideração os estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos. Mas a leitura feminista pode fazer mais do que isto; ela pode ser uma ação intelectual libertadora, como Adrienne Rich propõe:

Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, antes de mais nada, do trabalho como um indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levados a nos imaginar, como nossa linguagem nos tem aprisionado, bem como liberado, como o ato mesmo de nomear tem sido até agora uma prerrogativa masculina, e de como podemos começar a ver e a nomear – e, portanto viver – de novo (Showalter, 1994, p.35).

O confronto é revigorante para o estudo da literatura. É através dele que o conflito se cria dando margem a novas possibilidades interpretativas, pois o que denominamos uma leitura feminista é uma forma de interpretação, uma dentre tantas que qualquer texto complexo irá acomodar e permitir. É muito difícil propor coerência teórica numa atividade por natureza tão eclética e diversificada, embora, como prática crítica, a leitura feminista, certamente, tem exercido muita influência (Showalter, 1994, p.26). Por entender a crítica feminista como uma abordagem plural, uma possibilidade de leitura, entre tantas outras, cumpre-me registrar, aqui, que no jogo livre do campo interpretativo, ela só pode competir com leituras alternativas, todas possuindo a obsolescência, pois serão suplantadas, naufragarão, à medida que novas leituras tomam seus lugares.

Kolodny, uma das teóricas da interpretação feminista, reconhece:

Tudo o que a feminista está defendendo, então, é seu próprio direito equivalente de libertar novos (e, talvez, diferentes) significados destes mesmos textos: e, ao mesmo tempo, seu direito de escolher quais os aspectos de um texto que ela considera relevante, pois ela está, afinal de contas, colocando ao texto novas e diferentes questões. Durante o processo, ela não reivindica que suas leituras e sistemas de leituras diferentes sejam considerados definitivos ou completos estruturalmente, mas somente que sejam úteis para o reconhecimento das realizações específicas das mulheres como autoras, e que sejam aplicáveis na decodificação consciente da mulher como signo (Showalter, 1994, p.26-27).

Para Kolodny, liberar novos significados de velhos textos, assim como escolher seus aspectos mais relevante, podem parecer objetivos limitados; entretanto, segundo a autora, eles fazem parte do “pluralismo brincalhão” da teoria crítica feminista; um pluralismo que ela acredita ser “a única posição crítica compatível com o *status* do movimento das mulheres como um todo” (Showalter, 1994, p.27).

Apesar da perspicácia de Kolodny em dançar habilmente sobre o campo minado da teoria e da crítica feministas, acredito, ou melhor, sou levada a apoiar-me muito mais na exigência teórico-crítica de Elaine Showalter. Para Showalter, se o nosso objetivo consiste em interpretar e reinterpretar os textos, podemos ficar satisfeitas em adotar o pluralismo como posição crítica; mas se quisermos avançar nos estudos crítico-teóricos feministas, é preciso apresentar, sobretudo aos não familiarizados, um prospecto de consenso teórico nesta fase inicial dos estudos literários feministas (Showalter, 1994, p.26-27).

A outra forma de crítica feminista é a revisionista. No fundo, podemos dizer que toda a crítica feminista é de alguma forma revisionista, pois está sempre questionando a adequação de estruturas conceituais

aceitas e uma grande parte da crítica contemporânea reivindica ser revisionista também.

O argumento mais interessante e compreensível deste “imperativo revisionista” na crítica feminista é dado por Sandra Gilbert, e citado por Showalter: “... a maior ambição da crítica feminista é decodificar e desmistificar todas as perguntas e respostas disfarçadas que sempre sombrearam as conexões entre a textualidade e a sexualidade, gênero literário em gênero, identidade psicosssexual e autoridade cultural” (Showalter, 1994, p.27). Convém esclarecer que gênero, aqui, é concebido como uma construção cultural que especifica comportamentos e atitudes atribuídas aos sexos masculino e feminino.

Entretanto, na prática, no trabalho crítico com o texto, apesar do esforço da crítica feminista revisionista em retificar injustiças ao tratamento dispensado às escritoras e seus textos e / ou aos estereótipos femininos, ela também está construída sobre modelos já existentes. Não há como negar, como disfarçar que a crítica feminista tem afinidades com outras práticas críticas e metodologias contemporâneas e que o melhor trabalho é aquele que é, também, o mais informado.

Não obstante a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar, a teoria crítica masculina mantém a feminista em sua dependência e isto retarda o progresso da proposta feminista em resolver seus próprios impasses e problemas teóricos.

Ao falar de uma “teoria crítica masculina”, refiro-me a todo um conceito de criatividade, de história literária ou, ainda, interpretação literária baseada, inteiramente, na experiência masculina e apresentada como universal. Acredito que, enquanto nós, mulheres e críticas, formos buscar nossos princípios essenciais dentro dos modelos androcêntricos, nada estaremos acrescentando, nada de novo aprendendo, mesmo que

estejamos revisando e adicionando um quadro de referência feminista. Meu juízo se respalda numa prática, bem corriqueira nos meios universitários brasileiros, em que os críticos masculinos vangloriam-se de sua completa ignorância em relação à crítica feminista. Diante de tal fato, é desanimador encontrar críticas feministas ainda ansiosas pela aprovação dos mentores intelectuais, homens brancos da cultura branca hegemônica.

Algumas críticas feministas assumiram um revisionismo que, a meu ver, torna-se um tipo de homenagem dispensável. Elas fizeram de Lacan, por exemplo, um intelectual glorificado, e ficou nisso. Nós, mulheres do Terceiro Mundo, sempre à margem dos processos sociais e políticos, precisamos nos debruçar sobre nós mesmas, sobre as singularidades e excentricidades que compõem o nosso universo; temos que legitimar nossas vozes no espaço privilegiado do conhecimento. Já é hora, pois, de reivindicarmos uma área crítico-teórica sólida toda nossa.

Com esta postura de que toda crítica feminista seja genuinamente centrada na mulher, independente e intelectualmente coerente, não é minha intenção endossar as fantasias separatistas de feministas radicais ou excluir da prática crítica uma variedade de instrumentos intelectuais existentes. Postulo que urge questionar muito mais o que queremos saber e como podemos encontrar respostas às perguntas que nascem da nossa experiência. Através de um exercício permanente de leituras e pesquisas à escrita realizada pelas mulheres, creio que a crítica feminista não vai encontrar um passado útil na tradição crítica androcêntrica. Ela tem muito mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que de seminários sobre os mestres, sobre as tradições culturais e literárias dos escritores canônicos. Compete à crítica feminista buscar seu próprio assunto, seu próprio sistema crítico-teórico e, finalmente, sua própria voz. Essa colocação me lembra um estudo de Rich sobre Emily Dickinson – *I am in danger sir* – que, num

dado momento, propõe: “... precisamos colocar nosso argumento a partir de nossas próprias premissas” (Showalter, 1994, p. 29):

1. 2 - Gênero: uma possibilidade no horizonte da crítica feminista

I am already performing a feminine critical act, namely refusing to speak from a position of supposed neutrality and pseudoscientific objectivity. (Naomi Schor)

As duas últimas décadas, 70 e 80, sentiram o impacto transformador da crítica feminista nas instituições acadêmicas, literárias e culturais. Essa transformação, de natureza plural, tem aflorado juntamente com outras abordagens críticas literárias e transitam desde o formalismo até a semiótica, adentrando-se nos estudos literários de cada período, desde o gênero literário da Idade Média, até a cultura de massa da atualidade. O trabalho da crítica, de revisão, de resgate, de subversão do “status quo” nos estudos críticos literários, tem sido levado adiante pelas mulheres. São elas que têm gerado esta crítica, são elas que, lutando em diferentes áreas, diríamos até, diferentes níveis, têm, a grande custo, recebido o reconhecimento do seu trabalho, são elas, ainda, que têm sofrido duras discriminações em suas carreiras, por se identificarem com um movimento tão radical, quanto o feminismo. Entretanto, também está claro, para estas “guerrilheiras”, que foi a partir do movimento de liberação das mulheres que teve início a conexão entre vida e carreira; que se pode perceber a disparidade entre identificação e ambição. O que ocorreu foi a união do interesse de centenas de mulheres, de diferentes classes, etnias e raças, para o estudo da literatura, centrado no papel secundário das heroínas ficcionais,

das mulheres escritoras e das mulheres acadêmicas na cultura branca, ocidental e androcêntrica.

A década de 70 caracteriza-se, assim, como a que se debruçou sobre a mulher e centralizou-a em seus estudos, elegendo e privilegiando sua figura na literatura e nas humanidades como um todo. É nesta fase que as ciências sociais inauguram os estudos da mulher; cria um espaço interdisciplinar que abre um canal de comunicação vigoroso na pesquisa e na formulação de novos conceitos, novas áreas do conhecimento que priorizam a mulher em seus múltiplos aspectos: históricos, psicológicos, antropológicos, sociais, etc. Estes estudos interdisciplinares auto-alimentavam-se dos achados advindos de outras disciplinas, especialmente da história da mulher, da antropologia, assim como da sua psicologia, das revisões e resgate da produção feminina na literatura, bem como, na formulação de uma nova crítica que respondesse aos anseios das teóricas feministas.

Na primeira fase do desenvolvimento da crítica feminista, havia uma constatação, aparentemente simples, de que a experiência da mulher enquanto leitora e escritora era diferente da experiência masculina. Tal constatação foi marcada pelo surgimento de novos paradigmas e pela descoberta de um horizonte novo de expectativas para a crítica literária feminista.

Numa segunda fase, batizada por Elaine Showalter de “ginocrítica” (1977, p. 3-36), a crítica feminista deixa de enfatizar o texto masculino como objeto de estudo para se concentrar na redescoberta e na investigação de uma literatura feita por mulheres. Esta fase, é aquela que busca ajustar as imagens, a temática, o enredo e os gêneros literários de mulheres escritoras, individualmente, dentro de um padrão, de um modelo, que evidencie aspectos próprios dos escritos femininos. Através desses



elementos, associados ao resgate histórico e à reavaliação crítica, reconstituiu-se uma tradição, tematicamente coerente e de inestimável valor artístico, que havia sido apagada – ou marginalizada – pelos valores, então, dominantes.

A crítica feminista continua perseguindo seu objetivo: identificar aquilo que, de fato e de direito, caracteriza a escrita feminina e, por outro lado, construir uma idéia básica, estrutural para a análise da literatura elaborada por mulheres.

Embora continue centrada na mulher-escritora, a ginocrítica abre um leque de possibilidades de análises. Seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos femininos; a psicodinâmica da criatividade da mulher; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva e a evolução, as leis de uma tradição literária que seja feminina. A proposta da criadora da ginocrítica, Showalter, não só resgata toda uma tradição de mulheres escritoras na Inglaterra, mas, sobretudo, prioriza a leitura desses textos ficcionais femininos e os elege como os norteadores para a pesquisa sobre autoria feminina. Conseqüentemente, serão estes textos que indicarão os caminhos a serem percorridos pela crítica teórica feminista. Neles estará a possibilidade de se desvendar o que existe de específico na escrita feminina e construir, a partir deles, um modelo de análise que contemple, satisfatoriamente, a literatura produzida pelas mulheres.

A ginocrítica está ligada à tradição crítica feminista anglo-americana gerada no fim da década de 70 e início dos anos 80. Foi através de sua proposta que se criou uma nova tradição, descobriram-se novas obras e valorizaram-se novos gêneros literários reconhecidamente femininos, como cartas, diários e jornais de autoria feminina. É na procura dos escritos femininos que se dá o início do mapeamento de um território que recorta



uma tradição literária feminina, até então nunca atentada. Mapear esse novo território foi como que uma provocação estimulante no fazer crítico-literário feminista.

Entre as pioneiras, merecem destaque: Patrícia Spack, com seu livro *The Female Imagination* (1975); Ellen Moers, com *Literary Women* (1976) e a muito citada obra, *The Mad Woman in the Attic*, (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar. A estas publicações seguiram-se outras bastante pertinentes e produtivas à crítica feminista, que procuravam problematizar esta crítica e elucidar, cada vez mais, a questão da escrita feminina.

Vale ressaltar que, nessa atmosfera efervescente, o dilema ideológico de reconciliar pluralismos revisionistas dá lugar à questão essencial da diferença que começa a surgir entre as mulheres. Irrompem, por assim dizer, vozes feministas dentro do feminismo, reivindicando outras diferenças entre as mulheres, tais como: raça e classe social. Já se formulava, então, nas entrelinhas, a crítica da crítica; ou seja, uma crítica reconhecida, como sendo branca, heterossexual, de classe média, portanto, não contemplando outros segmentos de mulheres; segmentos estes que exigiam que se pensassem as diferenças entre as mulheres de outras cores, com outras preferências sexuais e que pertencessem a outras classes sócio-econômicas.

Tendo em vista a nova postura algumas questões foram levantadas: como considerar as mulheres um grupo literário distinto? qual a diferença nos escritos das mulheres?

Esta clara mudança na ênfase de leituras revisionistas para uma investigação da literatura feita por mulheres, ocorreu também na crítica feminista européia. Na França, Hélène Cixous introduziu, nos meios crítico-literários franceses, seu conceito de uma *écriture féminine*, definida como a

escrita do corpo pela mulher. Baseada, parcialmente, nas teorias lingüísticas de Derrida, a escritura feminina era revolucionária porque rompia com as estruturas opressivas e convencionais da linguagem e do pensamento masculinos. Para Cixous, o que torna a *écriture féminine* poderosa é a subversão da própria sexualidade feminina, isto é, analogamente à sexualidade feminina, isto é, a *écriture féminine* é múltipla, difusa, não centrada; e isto se explica porque nas mulheres a sexualidade, semelhante à escritura, segue um processo, não um objetivo final (Childers, 1995, p. 92).

Tal conceito não foi incorporado pela crítica feminista anglo-americana que o considera uma possibilidade de vanguarda, uma produção literária de fim de século, mas também o vê como uma utopia no confronto textual.

A própria Hélène Cixous, admite que, com poucas exceções, “não houve ainda qualquer escrito que inscrevesse a feminilidade” (Showalter, 1994, p.30).

Não obstante a isso, o conceito de *écriture féminine* possibilita uma maneira de se discutir os escritos femininos, pois reafirma o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença, como se viu algumas linhas atrás.

É com o surgimento da *écriture féminine*, entretanto, que os estudos culturais femininos irrompem, sobretudo na Inglaterra, dando lugar a uma outra abordagem, recém-inaugurada na crítica feminista: o estudo de gênero.

Gênero, como categoria de análise, é resultado de uma série de acontecimentos influenciadores e decisivos: o movimento de liberação das mulheres, o desenvolvimento dos estudos da mulher e o impacto da teoria européia. Tais acontecimentos e seus desdobramentos modelaram e deram o contorno à crítica feminista dos anos 80.

A trajetória intelectual da crítica feminista tem deslocado a atenção de suas pesquisadoras de uma literatura, não obstante produzida por mulheres, marcada pela subordinação, pelos maus tratos e pela exclusão, para centrar a atenção nos estudos das tradições literárias femininas *de per se* e daí se dirige a uma análise da construção simbólica do gênero e da sexualidade no contexto do discurso literário.

Todavia, é preciso registrar que, conforme Showalter em *Speaking of Gender*, se por um lado, a crítica feminista foi gerada pelo movimento de liberação das mulheres, por outro lado era também “filha” da velha e patriarcal instituição da crítica e da teoria literárias e precisava conciliar sua dupla origem, suas duas tradições (1989, p.1-13).

Numa terceira fase, passou a exigir, portanto, não só o reconhecimento da produção feminina, mas também uma revisão dos conceitos básicos dos estudos literários, das teorias que haviam sido formadas a partir da experiência masculina. Essa nova fase quebra, pois, as fronteiras culturais; ela enfatiza a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário. Inaugura, também, um momento novo: um momento de integração entre o masculino e o feminino. Pode-se, pois, dizer, a partir de então, que aquilo que teve início com o feminino passa a contemplar, também, o masculino.

Parafraseando Showalter, quando trata de entender e sistematizar o que, de fato, significa falar de gênero, como categoria de análise, podemos dizer que é preciso registrar que o surgimento do conceito de gênero, como categoria de análise, resultou numa das mais marcantes mudanças dentro das ciências humanas e das letras, na década de 80 (1989, p.1). Essa mudança ocorreu porque falar de gênero implica falar, por extensão, em outras categorias que, necessariamente, desaguam na diferença; ou seja, falar em gênero perpassa raça e classe.



Conseqüentemente, gênero como categoria analítica está imbricado em outras disciplinas das humanidades, tais como, a antropologia, a psicologia, as ciências sociais. Mas é preciso marcar que gênero é, também, e principalmente, uma categoria gramatical inerente a qualquer língua, tendo o masculino como norma, uma vez que o masculino é a forma universal, ou não marcada, enquanto o feminino é marcado por uma variante ou por um sufixo.

Até os anos 60, quando a categoria de gênero era abordada pelos lingüistas, fazia-se uma distinção prévia: enquanto sexo era da ordem do dado, identificado à natureza, gênero pertenceria à ordem do construído, alinhando-se no pólo da cultura. Procedendo assim, os lingüistas não consideravam que a base natural, da ordem do biológico, não existe no universo humano, fora das chamadas identidades sexuais, já revestidas culturalmente. Esse fenômeno se explica porque os papéis sociais dos sexos realizam-se dentro de um determinado recorte cultural, o que significa dizer que, conceitualmente, masculino e feminino, ao assentarem sobre a cultura, transbordam-na, vão além de seus limites biológicos, extravazam-na.

Foi atentando para o extravazamento cultural que a antropologia tomou, mais tarde, por empréstimo da lingüística, a categoria de gênero; ou seja, de modo mais preciso, a antropologia pediu emprestado o sistema gênero/sexo, enquanto constituição simbólica, sócio-histórica, modo essencial, através do qual uma realidade social se organiza, divide-se e é vivenciada simbolicamente, a partir da interpretação das diferenças entre os sexos; prisma, através do qual se lê uma identidade incorporada, modo de ser e de vivenciar o corpo (Campos, 1993, p.111). É a partir do entendimento de que o sistema gênero / sexo, historicamente realizado, revelaria, na relação masculino e feminino, a opressão e a exploração deste último pelo primeiro, explicando, também, que a história das sociedades



conhecidas, até hoje, registra uma história da subordinação das mulheres pelos homens, com base no sistema gênero / sexo que, culturalmente, produziram. Daí, pois, se concluir que o que ocorre no sistema gênero / sexo não é apenas a diferença pura, mas trata-se de uma diferença hierarquizada com vistas ao poder. Logo, o gênero, lingüisticamente considerado, está associado ao emprego de desinências para a sua formação, comumente, do feminino, visto que o masculino funciona como paradigma, a matriz, a origem; já, o gênero, antropologicamente focalizado, está vinculado a atributos culturais, alocados aos sexos, a partir da dimensão biológica do ser humano.

Assimilar o funcionamento deste sistema gênero / sexo é vital para que se entenda a formação sexista do gênero na cultura e na língua. As línguas indo-européias, nas suas respectivas formações, partiram da oposição animado / inanimado. Ao animado corresponde o masculino e o feminino; e ao inanimado corresponde o neutro. A lógica desta primeira oposição genérica teria desaparecido já no latim clássico, porque ela se tornou o significado da categoria conceitualmente complexo, passando, assim, a abrigar variáveis, isto é: ora esse significado se reportava, à distinção sexual, exemplo do que ocorre com a maior parte dos nomes dos animais; ou, outras vezes, dissociava-se desta distinção, a natureza sexual, para se reportar ao que é puramente arbitrário da tradição idiomática.

No que diz respeito à origem da categoria de gênero em línguas do grupo indo-europeu, o lingüista Otto Jespersen invocava a possibilidade de ter havido uma divisão em seres fortes (masculinos) e em seres fracos (femininos), subordinando os seres fracos, em relação direta, com as formas do grau diminutivo. Analogamente, Trombetti afirma que, na origem da categoria, se radicaria uma divisão entre seres superiores (masculinos) e seres inferiores (femininos). Na superioridade tradicionalmente relacionada



ao masculino, nas línguas do grupo indo-europeu – donde provieram, em grande número os idiomas nos quais se formou a tradição ocidental – subjaz, portanto, a compreensão de sua universalidade, do não-marcado, fazendo, assim, clara oposição ao feminino, cuja forma é marcada, seja pela desinência correspondente, seja por outro indicador qualquer como, por exemplo, o artigo, e assim por diante (Campos, 1992, p.112).

O quadro ora exposto já delineia uma assimetria de cunho nitidamente sexista. Enquanto a diferença biológica dos sexos é, de fato, marca elementar e universal da alteridade, o conteúdo dessa diferença transcende o biológico e, ao inscrever-se no cultural, entranha-se no variável e no relativo históricos. Foi pensando o que ocorre em nível lingüístico, na categorização do gênero dos nomes, que a antropologia identificou, no empréstimo à categoria de gênero, a possibilidade de, em seu campo específico de investigação, refletir sobre a distinção entre atributos culturais conferidos a um e a outro sexo.

Pensar sobre a condição feminina imersa neste tipo de organização social hegemônica do ocidente constitui dado bastante original, pois nenhuma outra situação antes abrigou em si questionamento de igual ordem, acerca dos papéis atribuídos aos sexos; e isto, vale dizer, produziu tamanha desnaturalização e desideologização destes papéis (Campos, 1992, p.113). Em outras sociedades, o sexo permaneceu sem questionamento; ficou incorporado ao plano da natureza e como o domínio da natureza está identificado ao universal, houve uma “naturalização” dos papéis atribuídos aos sexos, que se consolidaram, hierarquicamente, como se fossem da ordem do senso comum, quando, na verdade, nele se abrigam a dominação, a opressão e a exclusão. No discurso feminista anglo-americano, o termo *gênero* vem sendo usado para designar o significado cultural, social e psicológico imposto sobre a identidade sexual biológica, diferenciando-se,

radicalmente, dos significados de sexo e sexualidade. Sexo está limitado a uma identidade biológica de macho / fêmea, enquanto sexualidade é entendida como a totalidade de orientação, preferência sexual ou comportamento de uma pessoa. Conseqüentemente, sexo não é sinônimo de gênero.

A visão tradicional não faz discriminação entre sexo, gênero e sexualidade; trata-os igualmente. Entende que o macho biológico, por exemplo, “naturalmente” adquire as normas masculinas de comportamento postuladas pela sociedade; e, neste sentido, sua sexualidade “naturalmente” decorrerá da sua produção hormonal. Pesquisas desenvolvidas em diferentes sociedades comprovam que os conceitos de masculinidade variam completamente, tanto dentro das sociedades, quanto dos períodos históricos, e que a sexualidade é um fenômeno complexo que se plasma a partir de experiências sociais e pessoais (Showalter, 1989, p.2). Por conseguinte, sexo, gênero e sexualidade têm áreas de intersecções, possuem implicações que se misturam e que se invadem, mas definitivamente não podem ser interpretadas e entendidas como iguais.

Colocar o termo gênero, no cerne dos estudos feministas, tem a vantagem prática de proporcionar a elaboração de um discurso que fale de homens e mulheres, indiscriminadamente, o que de certa forma gera um momento de crise na evolução da crítica feminista. Se por um lado, considerações sobre gênero podem causar um impacto maior do que considerações sobre a mulher na transformação das disciplinas humanísticas, por outro lado, a categoria gênero pode voltar a dirigir a orientação para o centro, para a literatura canônica e despolitizar a prática feminista.

Algumas feministas aplaudem a desfocalização sobre os estudos da mulher. É um grupo que passo a denominar pró-gênero, cuja abordagem



está centrada no gênero. Entre elas, podemos destacar Judith Shapiro que, em *Anthropology and the Study of Gender* (1991), argumenta que o objetivo das pesquisas feministas não deve continuar concentrado na mulher, mas buscar uma integração, através dos estudos de gênero dentro das ciências sociais. No campo da história, vários pesquisadores como, por exemplo, Natalie Davis, Joan Kelley- Gadol, Gerder Lerner, entre outros, identificam a idéia de masculinidade como um problema que interfere na mensuração da natureza, do que é próprio da ciência, isto é, até que ponto a idéia de masculinidade interfere na produção do conhecimento e como essa produção teria sido, caso a postura científica diante dos fatos não fosse influenciada pela idéia de masculinidade. Isto se deve aos objetivos propostos pelas historiadoras feministas. Elas estão interessadas em fazer a conexão entre os papéis sexuais e o simbolismo sexual em diferentes sociedades, em diferentes períodos históricos e, posteriormente, encontrar seus significados, ou seja, analisar como esses papéis funcionavam a fim de manter a ordem social e promover as mudanças (Showalter, 1989, p. 2).

Estudos recentes nas ciências sociais e na história demonstram que a categoria de gênero já está arraigada na prática acadêmica norte-americana. Com esta prática, isto é, gênero como categoria de análise, tem início uma outra fase na crítica feminista, que se caracteriza pela investigação das formas pelas quais a atividade literária (tanto de recepção, quanto de produção-leitura e escrita) está marcada pelo gênero (Showalter, 1989, p.2.).

Existe, no entanto, um outro aspecto que merece observação: é a mistura que, algumas vezes, ocorre entre *gênero* e *diferença sexual*. A diferença sexual tem sua origem nos discursos de psicanálise e do pós-estruturalismo, com questões específicas sobre a diferença na linguagem, na subjetividade e na identidade. O gênero, por sua vez, surge com a crítica

marxista-materialista; embora ela fale sobre diferenças sexuais, adota o termo gênero porque nele está implícita a inevitabilidade das relações sociais entre os sexos. Os críticos que trabalham sob a rubrica de *diferença sexual* utilizam considerações pós-freudianas da construção das subjetividades gendradas, respaldando-se, firmemente, nos trabalhos de Lacan. Para esses críticos, o gênero é constituído pela aquisição da linguagem, por isso eles não privilegiam nem as práticas culturais, nem as determinações sociais.

O feminismo marxista defende a posição de gênero, por entender que o mesmo não existe isolado, fora de um contexto ideológico, mas sim como parte de um processo de construção social e cultural. Além desses aspectos, o gênero como categoria trata, não somente da questão da diferença que pressupõe simetria, mas da questão de poder, onde a simetria e a desigualdade se fazem presentes, com a dominação do feminino pelo masculino. O gênero, entretanto, ainda continua longe de conseguir consenso entre os críticos e críticas feministas.

Enquanto uma ampla maioria de críticas feministas concorda com a distinção entre sexo e gênero, tendo em vista a necessidade presente em se explorar a masculinidade, a feminilidade, a homossexualidade e a heterossexualidade, um debate acadêmico acirrado se desenvolve acerca da construção do gênero e a forma; e sobretudo, de como, o gênero deve ser encarado por críticos, intelectuais e pesquisadores. De qualquer modo, na literatura, quando a questão do gênero tomou o lugar da questão da mulher, as relações entre feministas e críticos (homens), melhoraram, consideravelmente, na academia, apesar das restrições ainda existentes. O que ocorria na crítica literária, diferentemente do que ocorria nos estudos históricos e antropológicos, era a sua marginalização e seu desconhecimento por parte dos críticos homens. Os poucos homens feministas, até meados de

80, preocupavam-se, unicamente, em corrigir, segundo eles, a visão distorcida e excessivamente radical das mulheres feministas, ao invés de pensarem sobre o masculino e o feminino.

Felizmente mudanças começam a ocorrer e importantes estudos sobre masculinidade e homossexualidade juntam-se aos numerosos estudos, já existentes, sobre a mulher. Embora tais investigações tenham prioridades e políticas distintas, juntas elas permitem – e têm permitido, atualmente – que a categoria do gênero se afirme, cada vez mais, como uma categoria de análise da crítica literária.

Acreditamos, finalmente, que através dessas pesquisas – e aqui nos utilizamos das palavras de Showalter – não estamos num pós-feminismo, mas, sim, num pós-patriarcalismo (Showalter, 1989, p. 11).

1.3 - Mulheres escritoras na dinâmica do gênero

A história da mulher nas primitivas eras é uma história toda de luto. (...) A esse passado tenebroso, a esse egoísmo revoltante, o esquecimento completo; ao presente, que promete a igualdade na diferença, ânimo e perseverança; e a esse risonho futuro que trará a emancipação moral da mulher, uma chuva de palmas e uma salva de ovações! (*A Mensageira*, p. 81, nº 6, 1897).

Antecedêr as considerações acerca da mulher escritora através de uma citação de autoria feminina, feita há cem anos atrás, não visa apenas ilustrar os argumentos a serem desenvolvidos, ou buscar, no confronto, a trajetória dessas mulheres rebeldes e irreverentes. Pretende, antes resgatar uma história de luto e de conquistas, ao mesmo tempo em que indaga a concretização da *igualdade na diferença*, já prevista pela autora da citação acima como a esperança, a utopia do século vindouro. O resgate dessa

mulher escritora, todavia, não pode acontecer sem que antes se recupere, mesmo que parcialmente, a condição primeira da escritora, ou seja, a de mulher, a que já existe, aquela que antecede qualquer outra, aquela que indica sua singularidade nas relações do gênero.

O século XIX foi aquele que operou não somente modificações de ordem material, instrumentalizando as sociedades e facilitando, assim, a permanência do homem na terra, mas deu-lhe uma concepção de mundo humanística, operando, conseqüentemente, uma revolução profunda nas relações entre homens e mulheres na sociedade ocidental. É, o século XIX, também, que, tendo absorvido as idéias iluministas, inicia a transformação do discurso vigente e prepara novas mentalidades ao apagar de suas luzes. É nessa atmosfera de fim de século, com sua crise de valores, de redefinição dos papéis masculino e feminino, com uma economia capitalista em expansão nos EUA e parte da Europa, que as mulheres também buscam seu espaço político e social.

Não se pode falar em mulher escritora no século XIX sem pensar, mesmo que panoramicamente, na condição primeira da escritora, ou seja, a de mulher. Uma outra exigência que se coloca é a necessidade de situar, sociologicamente, essa mulher que vai ser chamada de escritora, num momento da história ocidental em que a atividade feminina, mesmo a intelectual, era completamente desprestigiada, e a condição feminina não dava acesso à profissionalização. Acrescente-se a esse quadro que o destino natural da mulher era o casamento e a maternidade; atribuições, ou melhor, funções que em nada ou quase nada mudavam a condição feminina, uma vez que a mulher continuava tutelada pelo marido e mantida como uma “menor”, uma “marginalizada”, diante do poder constituído. No início do século XIX, a mulher brasileira, genericamente falando, pois sempre houve exceções, era destituída de qualquer instrução. Seu universo resumia-se aos



afazeres domésticos comezinhos e aos trabalhos de agulha, uma vez que, sendo branca de classe média ou da aristocracia, deixava os demais cuidados domésticos entregues às escravas negras, que formavam a base da pirâmide social das mulheres brasileiras.

A vinda da família real portuguesa e todo o seu séquito, em 1808, foi um fato que impôs mudanças significativas na economia e na sociedade brasileiras. Essas mudanças, no entanto, por melhores que tenham sido, muito pouco contribuíram, do ponto de vista prático, para uma melhoria da condição feminina brasileira. As mulheres continuaram cidadãs de 2^a classe, marginalizadas, e sua ignorância era agravada pelos pais e maridos que, imbuídos pela ideologia patriarcal vigente, queriam manter sua superioridade nas relações entre os sexos, ao mesmo tempo em que internalizavam, nas próprias mulheres, a sua condição de coisa de menos valia, de serva, enfim.

Segundo J. B. Debret, em carta sobre a educação das mulheres (brancas), de 1816, somente a partir de 1820 é que a educação brasileira feminina, branca, de classe média ou aristocrata, começa a tomar impulso. É, pois, a partir daí, que os meios de ensino se multiplicam, de ano para ano. Anteriormente, havia apenas dois colégios particulares no Rio de Janeiro e algumas senhoras francesas e portuguesas, com a ajuda de um professor, comprometiam-se a receber, em suas casas, moças-pensionistas, que ali aprendiam noções da língua nacional, de aritmética, de religião, bem como de bordados e de costura. Alguns franceses tiravam proveito da educação recebida, dando aulas de Língua Francesa e de Geografia, em caráter particular, às moças da alta sociedade carioca (Leite, 1984, p. 68-70).

Em 1873, um viajante americano, Herbert H. Smith, registrou algumas observações cuidadosas sobre o Brasil; uma de suas considerações

dizia respeito à educação das mulheres brancas, classe média e / ou aristocrata. Estabeleceu-se um paralelo entre o número de famílias brasileiras brancas educadas e as, em iguais condições, nos EUA. Segundo o arguto observador, o número de famílias brasileiras, educadas, brancas, classe média e / ou aristocrata, era bem menor do que as suas correlatas nos EUA. Ainda na análise de Smith, o número de famílias brasileiras educadas era tão insignificante que esse segmento social dificilmente exerceria qualquer influência mais significativa sobre o conjunto da sociedade da qual fazia parte. Para esse americano, a massa branca da nossa sociedade, classe média, era uma fraca imitação – e piorada – da sociedade parisiense. Smith também assinala em suas observações a vivacidade, a alegria e o entusiasmo da mulher carioca, mas, por outro lado, lamenta que tal espiritualidade seja acompanhada por uma superficialidade gritante e tão acentuada.

O olhar do estrangeiro foi desvendar a condição feminina no Rio de Janeiro do século passado e registrou que, apesar de as mulheres brancas de classe média não mais viverem escondidas, por detrás de treliças das janelas e invisíveis para a rua, a liberdade social ainda não havia chegado até elas. Continuavam, ainda, submissas aos pais, quando solteiras, e quando casadas aos maridos, seus verdadeiros guardiões. Só eram exibidas em público, em ocasiões especiais, tais como, bailes e cerimônias oficiais. E, o que talvez possa ser pior, continuavam à mercê dos caprichos paternais, no tocante à escolha do pretendente a marido.

Entretanto, a felicidade demonstrada por essas mulheres, face à perspectiva de um casamento, mesmo nas condições já expostas, era tanta que, para Smith, a única explicação possível recaía sobre a monotonia e a ausência absoluta de qualquer possibilidade de mudança a que estava destinada a vida da mulher branca brasileira da classe média. Assim, pois, para estas mulheres, o casamento, mesmo sob tais condições, era bem

recebido, dada a abertura para uma nova possibilidade no horizonte da mesmice e da mediocridade reinante (Leite, 1984, p. 77-78). Ainda no que diz respeito ao casamento, poderia até haver um prévio entendimento entre os nubentes, mas a sociedade brasileira jamais o reconhecia, uma vez que, até o casamento, o destino da filha era traçado e dirigido pelo pai e / ou guardião da moça, cabendo à mãe uma participação, se é que havia, bem insignificante.

São as cartas de viajantes estrangeiros que mostram como, já na metade do século XIX, as mulheres brancas brasileiras, classe média, tinham um profundo desejo de estudar, de ampliar seus conhecimentos, de ir além do ensino que lhes era ministrado; tal estudo resumia-se num conhecimento sofrível de francês e de música. Para ilustrar a insatisfação caracterizada acima, passo a citar um pequeno trecho de uma carta datada de 1865:

(...) nunca conversei com as senhoras brasileiras com quem mais de perto privei no Brasil sem delas receber as mais tristes confidências acerca de sua existência estreita e confinada. Não há uma só mulher brasileira, que, tendo refletido um pouco sobre o assunto, não se saiba condenada a uma vida de repressões e constrangimentos. (...) o mundo dos livros lhes [das mulheres] está fechado, (...) (Leite, 1984, p.71).

A pressão social exercida sobre a mulher é muito forte durante todo o século XIX. Os papéis masculino e feminino são muito claros; aqueles que ousam romper os limites, os códigos de feminilidade e masculinidade são severamente punidos pela coerção social. As mulheres, conhecidas como o sexo frágil, portanto, passivas, procuram formas alternativas, até capciosas, mais ao gosto do século XIX, através das quais procuram burlar, de algum modo, o lugar que culturalmente lhes era reservado.

De acordo com o princípio da passividade, sob o manto da fragilidade, a mulher, no século passado, lançou mão dos mais dissimulados ardis para não sucumbir frente às tiranias que lhe foram impostas pelo homem. Não é por acaso que os discursos masculinos sobre o valor da maternidade foram prontamente ouvidos pelas mulheres burguesas. Solícitas, elas viram nesse discurso uma possibilidade de poder que, até então, não lhes tinha sido acessado e, muito menos, outorgado.

A ideologia dominante não se preocupava, não priorizava a qualificação da mulher; conseqüentemente, às mulheres das classes média e alta só restava uma alternativa: terem vida mundana e, sobretudo, brilharem aos olhos do mundo, ou ser mãe de família e reinar no seio do lar (Badinter, 1985, p. 228).

A mulher da classe média, nem pobre, nem particularmente rica, viu, na sua nova função – a de ser Mãe – a oportunidade de uma promoção e de uma emancipação. Ao aceitar incumbir-se da educação dos filhos, a burguesa melhorava sua posição social; passava a ter poder sobre os seres humanos, que não somente os filhos. Formava-se, em conseqüência, o eixo da família. Responsável pela casa e suas almas, a mãe era sagrada – e ainda, talvez, o seja – *a rainha do lar*. A maternidade passa a ter um papel gratificante, pois está impregnado de ideal. O modo como se falava, que se fala, desta *nobre função* vem permeado de um vocabulário tomado à religião, como sacrifício ou vocação, indicando que o papel materno está associado a algo místico. Daí em diante a mãe é, usualmente, comparada a uma santa e criou-se o hábito de pensar e julgar que toda mãe é uma *santa*. A padroeira natural desta mãe-santa é a Virgem Maria, cuja vida inteira testemunhou seu devotamento ao filho. A fim de coroar a asserção da mulher / mãe, o século XIX glorificou as mães na pessoa da Virgem Maria criando a festa da Assunção de Maria aos céus.

O papel de mãe devota, também, tiraniza as mulheres porque lhes castra as opções, destinando-as apenas à maternidade. A sociedade passa a abominar aquelas que, por algum motivo, seja de ordem pessoal, seja de ordem física, não se dispõem ao *sacrifício*, à *missão*, à *vocação*, e porque não dizer, à obrigação da natureza humana – a maternidade.

O dado novo que surge com a valorização da maternidade é que a mulher passa a ser considerada a mais indicada para assumir os encargos, da criação e da educação dos filhos. E a mensagem social dominante é que as mulheres, as de boa vontade, assumam com entusiasmo essa nova reponsabilidade, como atesta o número prodigioso de livros sobre a educação, escritos por mulheres (Badinter, 1985, p.237).

Usando o discurso, ideologicamente aceito, sobre a importância da figura materna, que a colocava como sendo aquela *predestinada* para dar continuidade à obra criativa do Criador, as mulheres educadas no Brasil o transformam em mediador das suas reivindicações em prol da educação feminina no Brasil. O pano de fundo usado por elas, para que a boa educação fosse estendida a todas as mulheres, apoiava-se na necessidade imperativa de instruir a mulher para bem desempenhar sua missão sublime, ou seja, a missão de mãe.

Entre as figuras femininas ilustres mais influentes nas letras, na virada deste século, destacamos, entre nós, a voz batalhadora e incansável de Júlia Lopes de Almeida a qual, propositalmente, apropria-se do valor atribuído à mulher-mãe para exigir a emancipação intelectual desta “menor”, desta “marginalizada”:

A nossa educação superficial, essencialmente decorativa, não nos permite decerto responder a todas as perguntas curiosas dos pequeninos a quem temos o dever indeclinável de guiar. Aí a nossa desgraça! Se eles nos perguntam pelos fenômenos da natureza, os primeiros a atraírem a sua atenção, que resposta lhes

damos? Eles querem saber que é o calor, o vento, a chuva, o frio; se a lua está pregada no céu, de que é feita a sua luz, como e porque lampejam as estrelas, porque se une no horizonte a terra às nuvens; e o que é a terra, a pedra, o movimento, a água, o sol, o som, a vaga, a flor, o inseto, a montanha. O fogo, o aroma, tudo! E nós, [as mulheres] a quem isso não foi nitidamente ensinado, ficamos envergonhadas, humilhadas com um profundo desgosto de nós mesmas (Almeida, 1896, p.205).

Suficientemente lúcidas em seus objetivos e sempre buscando articular um discurso fronteiro entre o socialmente aceito e o politicamente correto, as mulheres desencadearam uma campanha em prol da educação e da emancipação feminina brasileira, sem precedentes. Os esforços femininos tiveram repercussões nacionais e internacionais, além de terem contado com a aprovação de algumas personalidades masculinas, não somente ilustres, mas suficientemente influentes, à época, para a formação de uma opinião pública em nível nacional. Entre essas ilustres figuras, merecem citação: Joaquim Nabuco, Tobias Barreto, Machado de Assis, Coelho Neto, Arthur de Azevedo.

As idéias do pernambucano e intelectual respeitado, Joaquim Nabuco, em prol da educação e da emancipação feminina devem ser, aqui, reproduzidas, sobretudo, porque Nabuco já se refere, até antevendo, à possibilidade de a mulher vir a ser uma concorrente do homem, na sociedade, desde que lhe sejam dadas as condições, de desenvolvimento, semelhantes às aquelas oferecidas aos homens. Diz o pernambucano:

A posição social da mulher na vida moderna tende a rivalizar com a do homem; a indústria não conhece sexos; inteligência, aptidão, honestidade, são grandes qualidades de operário que a mulher possui em grau elevado. A máquina, igualando as forças destruiu em grande parte no trabalho o monopólio masculino, e hoje, em vez de depender absolutamente do homem para seu sustento, a mulher luta com ele nas oficinas, ganha como ele o salário com que ampara a família, ou contribui

para os gastos do casal (...). Educar a mulher para ser útil ao homem, para ajudá-lo e socorrê-lo, para contar consigo e ter esse sentimento de altivez que só conhecem os que não dependem senão do próprio trabalho; prepará-la para a luta pela vida na qual ela deve aparecer como concorrente e não como enjeitada; habilitá-la a conhecer o seu dever social; dar-lhe consciência das aptidões que ela tem para diversas carreiras nas quais nunca pensou penetrar; multiplicar numa palavra os elementos ativos, produtores, operários da nossa sociedade fazendo nele entrarem as mulheres até hoje dependentes e condenadas à proteção do homem, até hoje com a perspectiva da miséria no dia em que lhes faltar essa proteção nem sempre desinteressada, (...) (Bernardes, 1983, p. 49-50).

Na confrontação ideológica, a capacidade de persuasão das partes envolvidas vai ser o elemento diferenciador. O sucesso caberá àquele que, através da articulação da palavra com o poder, for capaz de formar opiniões que interfiram decididamente no desfecho do caso em questão. Tobias Barreto, deputado, ilustre político sergipano, formador de mentes críticas na faculdade de Direito do Recife, fez também o papel de articulador e articulista em favor da causa feminina no Brasil. São suas as considerações que abaixo seguem, nas quais, desnuda a condição feminina de sua ambivalência do olhar sedutor e oportunista do homem brasileiro. Vejamos o texto de Tobias Barreto, citado por Palayo Serrano:

A mulher, que na opinião de todos os cavalheiros de um baile, ou de todos os convivas de um banquete, inclusive legisladores e juristas, pois esta inclusão não vai de encontro ao princípio das incompatibilidades, a mulher, que na opinião de todos estes, quando os sons de uma linda valsa convidam a dançar, ou o sabor dos licores desafia a musa do brinde, é a princesa dos salões e a estrada que mais brilha nas grandes solenidades, volta a ser no dia seguinte, na opinião dos mesmos peritos, uma criança permanente, que não pode ter completa autonomia, que não deve ser abandonada a si mesma!... que quer dizer isto? Como se explica e justifica esta falta de coerência e sisudez? (*A Mensageira*, 1898, p. 129).

A habilidade de unir, de fazer articulações entre os objetivos propostos para sua emancipação e as tendências ideológicas e culturais existentes, foi um recurso também usado pelas mulheres educadas.

A literatura de autoria feminina, do século passado e início deste, tem exemplos numerosos de mulheres que auto-depreciam suas produções, já que não vêem possibilidade de abrir espaços em benefício pessoal, dentro do universo literário masculino.

Os exemplos são numerosos: Narcisa Amália (1852 - 1924) sempre se dizia sem qualidades: “mingua-me a competência”; sintoma análogo verifica-se em Tereza Margarida Orta, ao iniciar seu livro *Aventuras de Diófanês*: “(...) quando reparares em erros, que desfigurem esta obra lembra-te que é de mulher, que nas tristes sombras da ignorância suspira...” (Telles, 1987, p. 262).

Todavia, ler a auto-depreciação literária da mulher escritora, apenas como mais uma manobra visando a publicação e o reconhecimento dos trabalhos femininos, é reduzir este discurso ao simplório, quando meu propósito é ir além das simples aparências.

As mulheres escritoras do século passado, como já foi dito, sentiam-se duplamente humilhadas. Elas demonstram, por seus escritos, o aflorar de uma consciência crítica sobre si mesmas, sobre a condição feminina; entretanto, existe um código social fixo que determina o lugar e os papéis feminino e masculino. Acrescente-se, ainda, o fato de que elas estavam ansiosas por marcar o feminino em seus escritos e, ao mesmo tempo, queriam contestar os valores sociais vigentes e buscavam o reconhecimento desta mesma sociedade. Maria Firmina dos Reis (1825 - 1917) exemplifica, acredito eu, com bastante propriedade, não somente o despertar de uma consciência crítica sobre a condição feminina, neste

período, como, vai além, estabelecendo um conflito interior intenso entre o ato de criar e sua impropriedade de autoria:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou à lume. Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo.

Então porque o publicas? Perguntará o leitor.

Como uma tentativa, e mais ainda, por este amor materno, que não tem limite, que tudo desculpa – os defeitos, os achaques, as deformidades do filho – e gosta de enfeitá-lo e aparecer com ele em toda a parte, mostrá-lo a todos os conhecidos e vê-lo mimado e acariciado.

Nosso romance gerou-o a imaginação, e não n'ó soube colorir, nem aformosentar... (Telles, 1987, p. 262-263).

Se esses discursos são reais, onde estão aquelas personagens fortes, decididas, como Cleópatra, Lady Macbeth, Emma Bovary, Capitu, entre tantas outras, criadas pelo imaginário masculino? O que acontece com as personagens de autoria feminina, elas são inexpressivas, pusilâmines, sem vigor, quando confrontadas com aquelas de autoria masculina? Essa questão, já era colocada, em 1929, por Virgínia Woolf:

(...) se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poder-se-ia imaginá-la como uma pessoa de maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. Mas isso é a mulher na ficção. Na realidade, (...), ela era trancafiada, surrada e atirada pelo quarto (Woolf, 1985, p. 56).



Tanto na vida quanto na arte, as mulheres do século passado eram ensinadas a serem tolas, a amoldarem-se a um retrato do qual não eram autoras. Ao serem excluídas do processo de criação cultural, elas estavam sujeitas à autoridade / autoria masculina.

É dentro desse conjunto sócio-cultural opressor, marginalizadas do processo, que a pena feminina emerge. Imersas numa cultura que define a criação como masculina, as escritoras, com certeza, experimentaram o conflito de gênero expresso por Aphra Behn, quando dizia que sua parte masculina era o poeta nela; ou, ainda, Júlia Lopes de Almeida de uma forma mais elaborada:

Sou uma boneca de carne e osso; não sou mais nada. A minha dependência é o motivo da felicidade que todos celebram em redor de mim. (...) A minha pena é pensar estas coisas e não saber dizê-las... (Almeida, 1922, p. 24-25).

Através da reflexão sobre a condição de mulher, a escritora correu dois riscos: a do narcisismo e a do autoconhecimento.

Ao se contemplarem, as mulheres-escritoras viram imagens que lhes foram projetadas e as utilizaram em suas criações, como o medo por exemplo, que pode ser lido como uma alegoria à falta de identidade, tanto da escritora, quanto da própria mulher. Havia o temor da autoria de ficção feminina. As mulheres, até então, lidavam com um *self* muito frágil, não possuíam identidade própria, nem mesmo uma tradição, reconhecidamente literária. Escrever e publicar tinha diferentes significados. Para os homens, a autoria era considerada uma profissão rentável e respeitável; já para as mulheres, o ato de escrever era visto como uma rebeldia que expunha a escritora ao ridículo, à mofa e a dessexualizava. Caso fosse casada expunha o marido a situações constrangedoras, e tendo filhos era tida como negligente na incansável missão de mãe.

Convém assinalar que é a partir das experiências pessoais com o cotidiano, das reflexões sobre si mesmas, das vivências individuais dentro do espaço confinado do lar, ou do enclausuramento em quatro paredes, que as mulheres escritoras vão construir uma temática, marcada pelo universo feminino. Seus assuntos preferidos são a vida de família e seus conflitos, assim como a vida de casada, com suas atribulações e responsabilidades. O material usado por elas foi o cotidiano, suas condições de vida e a forma como cada uma, individualmente, percebia a realidade circundante. O mérito dessas mulheres foi, entre outros, terem feito uma leitura sensível e arguta da sociedade onde interagiam, interpretando o mundo que as rodeava e registrando essas impressões para as gerações futuras. Sendo assim, merece registro a coincidência temática entre as escritoras do século XIX e início do século XX, quando se supunha uma receptividade melhor do homem escritor do novo século.

A reação masculina, entretanto, foi violenta, diante dos textos de autoria feminina. As formas de ataque utilizadas diferiam, mas o objetivo era um só: desqualificar essa literatura, enxotar as invasoras dos domínios do verdadeiro “criador”.

A indiferença tem sido a forma mais corriqueira para se contrapor à produção literária feminina. Críticos, professores, historiadores e outros profissionais, freqüentemente, ignoram a nascente ficção de autoria feminina.

Uma outra maneira de desqualificar as escritoras e seus trabalhos é a de classificá-las pejorativamente.

Na virada do século as escritoras foram rotuladas de regionalistas, isto é, eram descritas como escritoras da cor local, quando deveriam, como seus pares, os escritores, ter sido escritoras realistas, com dimensões que ultrapassassem os limites, tão somente regionais. Outra

crítica à literatura feita por mulheres apontava-a como tendo apenas *função didática*, e não literária. Essas narrativas, freqüentemente, discorrem sobre condutas que, obedecendo aos padrões sociais da época, podem ser entendidas ou avaliadas como sendo bons ou maus comportamentos. Um exemplo típico desse caso é o romance epistolar de Júlia Lopes de Almeida, *Correio da roça*, de 1913, que narra a correspondência entre duas amigas em que uma delas aconselha e encoraja a outra, que passa por sérias dificuldades financeiras.

Em entrevista concedida ao jornal carioca *A Noite*, em 11 de maio de 1931, é a própria autora, Júlia Lopes de Almeida, que, ao ser perguntada sobre qual de suas obras mais apreciava, respondeu:

Das minhas obras a que mais aprecio pelos benefícios que tem espalhado, é o *Correio da roça*. Esse livro (...) contendo ensinamentos e conselhos dirigidos às minhas patrícias, que não conhecem a vida dos campos representa o que de melhor eu tenho escrito. (Uma visão de Paris ..., 1931, p.1-2)

Entretanto, o rótulo mais difundido acerca da literatura de autoria feminina – aquele que a estigmatiza, enquadrando-a como uma literatura menor, sem valor estético, sem as qualidades literárias geralmente atribuídas à escrita masculina – é a de *ficção doméstica*. Se o *domus*, e tudo o que está restrito ao doméstico, é visto como sendo algo inferior, de menos valia, é perfeitamente compreensível que uma produção gerada nesse espaço, sob a influência do doméstico e assumidamente assinada pela materialização desta criação – a mulher – seja, pois, avaliada sob padrão idêntico, ou seja, com uma qualidade inferior.

A ficção de autoria feminina, nesse enfoque, torna-se sujeito / objeto, o que nos leva a crer que haja, também na ficção, uma justaposição entre obra, objeto e autoria.



A ficção, rotulada de *ficção doméstica*, tratava com arguta observação as labutas corriqueiras, culturalmente atribuídas ao mundo feminino. Nesse universo estavam inseridos os cuidados da casa, o preparo dos alimentos, as lidas com os serviços domésticos, ordem e organização da cozinha, a limpeza, em geral, armários, roupas de cama, roupas caseiras, a jardinagem, a distribuição dos móveis pelos cômodos, enfim, tudo, ou quase tudo que fosse específico, que estivesse sob o pseudo domínio da mulher. Digo pseudo domínio porque, aparente e culturalmente, o espaço do lar lhe pertencia. A mulher burguesa já fora sagrada a rainha do lar; seu mundo e suas faculdades femininas tornaram-na, naturalmente, talhada para ser considerada uma *perfect lady* – o anjo do lar.

Júlia Lopes de Almeida, todavia, descreve um quadro bem diferente daquele que a sociedade burguesa pintou:

Ah! o lar! A sacração da mulher (...) Entretanto os homens, pelo menos meu marido (...) meu pai também (...) imiscuiu-se tanto na ordem da casa, que a gente tem vontade às vezes de cruzar os braços e deixá-los operar sozinhos! Afinal, quem faz, refaz, dá gostos, impõe vontades, não somos nós (...) Tudo é ele! Tudo! A casa é o mundo que está aos seus pés, obediente ao seu gosto, abrem-se as portas a quem ele quer, fecham-se a quem lhe convém (...) (Almeida, 1922, p. 26).

O século XIX, com seus valores burgueses, desenvolveu o que ficou conhecido como o “culto da domesticidade”, que serviu aos propósitos da ficção de autoria feminina. Segundo Nina Baym, o culto da domesticidade que permeia a ficção das escritoras do século XIX não é equivalente àquele culto à domesticidade que dominou uma outra geração de escritoras já no século XX.

A ficção do século XIX via no culto ao doméstico um espaço de realização, de felicidade, tanto para o homem, quanto para a mulher;

enquanto que para as gerações da virada do século esse culto significou a prisão feminina, não ao espaço físico da casa, mas, sobretudo, ao espaço psíquico. Da prisão psíquica surge parte da temática desenvolvida pelas mulheres escritoras, tais como a loucura, o afogamento, a claustrofobia (Baym, 1978, p. 27). Todavia, o que se deve ressaltar da produção literária feminina classificada como regionalista, didática e doméstica, é que em todos esses rótulos subjaz uma postura ideológica com o intuito de inferiorizar e desqualificar essa criação literária.

No processo de criação literária, as mulheres precisaram de uma linguagem e de uma linhagem. As dificuldades com a linguagem vêm juntas com uma outra, a da autodefinição. Estas dificuldades foram sentidas e expressas pelas mulheres do século XIX, que se aventuraram no campo da escrita masculina. Quanto a isto, em 1898, Narcisa Amália, em *O Guaratuja*, afirma:

A pena obedece ao cérebro, mas o cérebro submete-se antes ao poderoso influxo do coração; como há de a mulher revelar-se artista se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a probidade, habituando-se ao balbucio de insignificantes frases convencionais? (Telles, 1987, p. 247).

Como se percebe, Narcisa Amália expressa a luta interior travada pela escritora no momento da criação.

Apesar das limitações, essas mulheres pegaram da pena e escreveram, assumindo o papel a que se propuseram. Assim, elas comprovaram, testemunharam um momento importante da história literária; embora tenham sido concebidas como aniquiladas, até irreais porque sempre foram consideradas *sombras*, destinadas ao silêncio, à submissão, elas recusaram-se a morrer, a permanecer fixas nos textos de autoria

masculina; insistiram, a partir dessa *decisão*, numa maneira particular de ser, e a partir daí, tornaram-se o sujeito articulando seu próprio discurso.

É digno de registro que as mulheres escritoras, do século XIX e início deste século obtiveram reconhecimento público de suas produções, tanto por leitores, quanto pela crítica da época, embora os críticos, sempre homens, tratassem essa literatura como sendo *pueril*, *de baixo calete*, *sentimental*, *cor-de-rosa*, *piegas*, usando adjetivos ou classificações que procuravam descaracterizá-la como literatura ou descaracterizar toda a obra feminina analisada. Mesmo assim, eles não puderam deixar de reconhecer a escrita de autoria feminina, inaugurada pelas *rebeldes*; mesmo assim, constrangidos e enraivecidos eles referendaram a existência de uma ficção *não viril*, ou seja uma ficção feminina. O valor estético da linguagem literária, neste período, estava contaminado de virilidade, atributo entendido como sendo, genuinamente, masculino.

Sobre a literatura feminina opinou, o então renomado crítico literário brasileiro, Olívio Montenegro, na 1ª edição, 1938, de *O romance brasileiro*:

Vamos ser positivos: a literatura de ficção, de autoria feminina, entre nós, tem sido quase sempre de um calete fraco. Sentimental e pueril e quando aparecer com uns enternecimentos maiores de emoção, no fundo é histerismo (...); são autoras mais fiéis ao sexo do que à literatura. Entretanto não é a literatura o melhor derivativo para o sexo, nem o mais são. Seria a maternidade bem compreendida e bem aproveitada (Montenegro, 1953, p. 273).

No que concerne ao público leitor, amparo meu juízo em reedição e co-edição encontradas dessas obras femininas. É o caso dos jornais *O País* e o *Correio da Manhã*, que contaram durante alguns anos com a colaboração profissional assídua de Júlia Lopes de Almeida e Emília Moncorvo Bandeira de Melo, esta com o pseudônimo Carmem Dolores,

fato registrado por Brito Broca em *A vida literária no Brasil - 1900* e por Raimundo de Menezes, *Dicionário literário brasileiro*.

Observando a sociedade norte-americana, encontro fenômeno análogo. Isto é, suas escritoras no século XIX também foram muito apreciadas pelo público leitor, mas excessivamente temidas, chegaram mesmo a ser odiadas, pelos críticos da época. Elas, à semelhança das brasileiras, suas contemporâneas, foram esquecidas, ignoradas com o passar dos anos. O crítico e escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne (1804-1864), assim se expressa, em carta a seu editor William Ticknor, em 1855: “A América está completamente tomada por um bando de mulheres escrevinhadeiras” (Solomon, 1994, p.11).

Ainda é este crítico que, ao avaliar o trabalho de Fanny Fern, escritora que gozava de sua admiração, observa: “Geralmente as mulheres escrevem semelhante a homens emasculados, e só se diferenciam do homem escritor devido à sua profunda insensatez e debilidade...” (Salomon, 1994, p.11-12).

O ato de escrever, para as mulheres, entre outras exigências internas, levou-as a matar o “anjo”, assim como os ideais estéticos que as deixavam fora da arte. Intuitivamente, ou por necessidade premente, estas mulheres procuravam dar evasão a um outro ideal, daí o fato de começarem a fazer uso da pena. Segundo Showalter, como literatas as mulheres sempre conseguem ser conscientes, mas só raramente conseguem uma autodefinição. Isto se dá porque à mulher é negada a autonomia – a subjetividade – que a pena representa. A mulher não está somente excluída (simbolicamente) da cultura da qual a pena é um emblema, mas ela também se torna a incorporação da alteridade misteriosa e intransigente que a cultura confronta com veneração ou medo, amor ou ódio. Como fantasma, demônio, anjo, fada, bruxa e duende, ela medeia entre o artista homem e o

desconhecido, simultaneamente ensinando-lhe pureza e instruindo-o na degradação (Showalter, 1977, p.4).

À medida que escreviam, que entravam no embate da criação literária consigo próprias e com os códigos sociais de gênero, as mulheres escritoras foram abrindo seus caminhos. Havia propósito nesta luta. Entre elas formou-se um sentimento de irmandade que perpassava seus escritos, assim como as atividades literárias. Ao analisar essas produções, quer em forma de jornais, revistas, ou quer em forma de livros, salta aos olhos o uso corrente de uma linguagem intimista, pessoal, direcionada ao leitor que, de imediato, estabelece uma cumplicidade entre narrador / leitor.

O artigo inaugural da revista literária feminina, *A Mensageira*, assinado por sua diretora, a poeta Presciliana Duarte de Almeida, é uma amostra exemplar desta cumplicidade feminina, do sentimento utópico de uma irmandade entre as escritoras, e ainda da segmentação cultural do gênero experimentado pelas mulheres no século XIX e boa parte do século XX:

Estabelecer entre as brasileiras uma simpatia espiritual, pela comunhão das mesmas idéias, levando-lhes... ao remansoso lar, algum pensamento novo – sonho de poeta ou fruto da observação acurada, eis o fim que (...) nos propomos. Que a nossa revista seja como que um centro para o qual convirja a inteligência de todas as brasileiras! Que as mais aptas, as de mérito incontestável, nos prestem o concurso de suas luzes e enriqueçam as nossas páginas com as suas produções admiráveis e belas; que as que começam a manejar a pena, ensaiando o vôo altivo, procurem aqui um ponto de apoio, sem o qual nenhum talento se manifesta; e que, finalmente todas as filhas desta grande terra nos dispensem o seu auxílio e um pouco de boa vontade e benevolência (*A Mensageira*, nº 1, 1897, p.1-2).

O sentimento de irmandade buscava, também, preencher os vazios da tradição literária feminina. Ele criou entre as mulheres escritoras uma corrente que as tornava criador e criação, ao mesmo tempo que reduzia

a culpa latente decorrente da rebeldia explícita do ato de criar, de escrever. Foi através deste processo utópico que as mulheres referendaram seus escritos, pois foi ele que legitimou suas existências através do consumo e da expansão de um mercado editorial, que prestigiou a produção literária feminina. Não é por acaso que nos EUA a profissão de escritora é a primeira, entre tantas, a ser reconhecida como sendo eminentemente feminina.

Nina Baym demonstra, documentalmente, em seu estudo sobre a ficção feminina na América, século XIX, que essas escritoras eram muito lidas. Havia um mercado editorial que as prestigiava publicando seus livros e apoiando-as com uma crítica que levava a sério suas produções e estabelecia um forte elo entre a sociedade culta da época e um público leitor. Por estas razões elas ameaçaram seus pares, os escritores, uma vez que, em decorrência de uma tradição histórico-cultural, eles eram os donos *naturais* deste espaço público, intelectual e, assim, sentiram-se roubados em seus próprios domínios (Baym, 1978, p. 11-21).

No Brasil, todavia, neste mesmo período, as mulheres continuavam submissas aos pais e aos maridos; sua emancipação ainda não se consumara; elas permaneciam “menores” e “tuteladas”, conforme registro na imprensa do Rio de Janeiro em jornal dedicado às mulheres, *O Sexo Feminino*, em 1889:

(...) a mulher não pode estar em juízo sem autorização do marido; sendo **escritora** [grifo meu] não pode publicar suas obras sem o consentimento do marido, ...

Perguntamos: Até onde deverá estender-se o império da proeminência marital? ... (Bernardes, 1983, p.192-193).

Este sentimento de irmandade entre as escritoras do século passado e início deste pode ser lido como mais uma forma de aplacar as

carências, as necessidades interiores da escrita feminina. Esta possibilidade de interpretação vem atrelada ao fato de que, tais mulheres escritoras seguiam três princípios em suas ficções. O primeiro dizia respeito à autoria; o segundo, dirigia-se a um público leitor feminino; e, finalmente, narrava, uma estória particular sobre mulher (-es). Estes aspectos foram, inclusive, os que contribuíram, de forma decisiva, para a construção de uma identidade literária feminina. É, ainda, na dinâmica do processo de autoria feminina, isto é, do dirigir-se a um público leitor, feminino, que as escritoras foram equacionando suas necessidades de autoria e de criação literária.

O processo interativo das mulheres escritoras fez exigências. Elas precisavam se definir como autoras, assim como redefinir os termos de sua socialização. Tais exigências de redefinição implicavam uma revisão de valores, até porque os precursores masculinos significavam autoridade e elas reconheciam esse fato. Desencadeada a luta revisionista, elas não enfrentavam seus inimigos de frente, até porque o que elas buscavam era uma nova leitura da ficção de autoria feminina. O que a escritora combatia era a *personae* construída, era a leitura que os patriarcas fizeram delas; enfim havia uma luta contra as palavras que, de seu lugar, disse como eram as mulheres sem ouvi-las.

As mulheres escritoras estão sempre em movimento, são movimentos interno e externo que se intercalam. Elas sentem um vazio, uma falta. Segundo Gilbert e Gubar, esse mal-estar está relacionado a um medo; medo de não poder criar e isto se dá porque a escritora nunca será uma *precursora* e o ato de criar (materializado na escrita) poderá isolá-la ou destruí-la. A este medo feminino, de não poder criar, Gilbert e Gubar denominaram de “angústia da autoria”, criando um paralelo com o medo masculino, a “angústia da influência” conceito desenvolvido por Harold

Bloom e calcado nas teorias freudianas. Segundo Bloom, a inquietação masculina diante da criação literária advém de uma luta entre o escritor e seu predecessor. O escritor tem um temor profundo de que, não sendo ele seu próprio criador (uma vez que o escritor sabe que possui precursores), ele está sempre sujeito às influências advindas das obras que lhe antecederam. Analogamente às teorias psicanalíticas, há uma tensão permanente entre pai e filho, ou seja, entre escritor e precursor (es). O sucesso desta batalha dependerá da capacidade do autor (filho) de vir a matar (simbolicamente) seu precursor (o pai poético) (Gilbert e Gubar, 1979, p. 46-78).

Ao priorizar um modelo cultural da escrita feminina, privilegio a leitura de Elaine Showalter, no que diz respeito a este movimento dual das mulheres escritoras. Showalter vê as mulheres, genericamente falando, vivendo uma dualidade, isto é: elas são membros de uma cultura geral e cúmplices da cultura das mulheres; conseqüentemente, as formas como elas são percebidas pelo grupo dominante e por si próprias são diferentes, até conflitantes. No passado, a experiência feminina que não pudesse ser acomodada aos modelos androcêntricos era tratada como desvio ou, simplesmente, ignorada. Um dado relevante é a comprovação de que existe uma cultura feminina que é concreta e define-se dentro de uma subjetividade que tem relação direta com a palavra, ou seja, os grupos silenciados, que incluem as mulheres, devem mediar suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes. Dizendo de outro modo, é sabido que toda linguagem é a linguagem da ordem dominante, e as mulheres, se falarem, devem falar através dela, uma vez que estão dentro do grupo dominado, do grupo silenciado.

A cultura feminina compreende um conjunto de idéias e modos de agir diferente daqueles usados pelos homens; embora diferente a cultura



feminina define-se em relação à cultura dos homens, à cultura dominante. Sua história é distinta da história masculina e está impregnada por um lado negro, sombrio.

Em consideração a esse lado sombrio da cultura feminina, Norma Telles estabelece comparações entre a “angústia da influência” e a “angústia da autoria”, como uma possível explicação. Segundo ela, a “angústia da autoria” está construída sob uma base complexa e esta base está sempre informando a escritora de que sua atividade contraria seu gênero, é uma atividade imprópria à mulher (Telles, 1987, p. 253).

Retomando o conceito de Gilbert e Gubar sobre a “angústia da autoria” e focalizando a questão do medo feminino em não poder criar, já se percebe a imensa pressão psíquica e social que recai sobre a escritora. Por conseguinte, a “angústia da autoria” é vista como sendo profundamente debilitante; foi considerada como o germe das doenças psicossomáticas entre as escritoras, dos distúrbios de várias ordens, das desconfianças. Tais sintomas aparecem nos textos ou nos estilos de autoria feminina. Constatase, assim, que parte do aspecto sombrio da cultura feminina ocorre freqüentemente e mostra-se de vários modos, sendo um deles a somatização e os textos infectados.

A literatura ocidental está impregnada pela temática da loucura, da histeria, doença feminina por excelência, das doenças de desajustamento social recorrente nas mulheres enclausuradas como, por exemplo, a anorexia, a agorafobia, a claustrofobia, entre outras mais.

Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) escreveu um dos mais celebrados clássicos norte-americanos, *The yellow wall-paper*, 1890, explorando a temática da louca no sótão. Narcisa Amália, escritora brasileira, pouquíssimo conhecida, em 1889, também desabafa a morbidez da solidão:



Vitimada pela opressão, galé do círculo murado em que inutilmente se debate, a mulher inteligente acompanha com mágoa a extinção gradativa de sua fecundidade cerebral... (Telles, 1987, p. 253-254).

Outro recurso utilizado pelas mulheres escritoras para a publicação de suas obras foi o uso de pseudônimos masculinos. Os casos internacionais mais conhecidos foram os de George Sand, George Eliot e as irmãs Brontë. O objetivo delas era o mesmo: queriam credibilidade, respeito e aceitação no mercado editorial.

George Sand, por exemplo, não somente adotou pseudônimo masculino, como também transvestiu-se de homem. Ela contava que sua mãe, mulher pobre, costumava usar as roupas do marido. A filha, por sua vez, adotou a idéia materna para, livremente, caminhar nas ruas de Paris, locais vedados às usuárias de saias.

No Brasil, segundo Telles, apenas dois casos de pseudônimos masculinos são registrados pelos escritores: Emília Bandeira de Melo (a Carmem Dolores), que se utilizou do nome Leonel Sampaio, e Auta de Souza, sob o pseudônimo Hilário Neves (Telles, 1987, p.283). Entretanto, registro mais um caso, ou seja, o da senhora Leandro Dupré, autora de *Éramos seis* e *Os Rodriguez*.

Em relação à literatura brasileira encontrei um dado curioso, qual seja, o fato de que várias escritoras foram tomadas, pelos críticos como sendo homens, quando do início de suas publicações ou até mesmo depois. Narcisa Amália foi acusada de ser uma cobertura para um poeta anônimo, de ser casca oca recobrando um homem modesto e desconhecido. Outro exemplo que temos é Francisca Júlia. Em 1885, quando ela publicou em jornais seus primeiros poemas, Júlio Ribeiro não acreditou na autoria feminina e atribuiu os versos de Francisca Júlia ao renomado Raimundo Correia. Um caso bem contemporâneo é o de Clarice Lispector que, no

início de sua carreira, desconhecida dos críticos, foi tomada por um homem, um diplomata.

Esses modelos, tanto de pseudônimos masculinos quanto de transvestidos, são autodestrutivos porque impõem a autonegação e colocam as mulheres escritoras cada vez mais distantes de si mesmas, de uma auto-definição, de uma identidade. Entretanto, essa duplicidade é um fato na trajetória da autoria feminina e revela, no mínimo, um desconforto acentuado entre autor/obra.

O ato de escrever é exigente; ele requer disciplina, interiorização, concentração pessoal, isolamento e sossego. Esses requisitos são incompatíveis com os valores e o ideal de feminilidade elaborado através das representações culturais, sobretudo no século XIX. As mulheres, até recentemente, não foram preparadas para seguir uma vocação, o que implica dispendar muita energia, trabalhar pelo autodesenvolvimento, encontrar prazer na atividade. O eterno feminino considerou o trabalho como sendo algo para os homens; a mulher deveria auto-sacrificar-se pela família, pelos outros. Ela representava a alegoria de *dar* prazer, nunca *ter* prazer. Além desses aspectos, escrever impõe afirmação de um EU e não sua negação, como já foi colocado.

Embora a virada deste século tenha, pelas contingências apontadas, reconhecido as mulheres escritoras e suas publicações, de alguma forma, elas continuavam sombras, excêntricas, irreais. Até o final do século passado e boa parte deste, no imaginário coletivo, as escritoras eram vistas como raridades, espécimes diferentes, secundárias e menores. As pressões culturais e sócio-políticas obrigavam-nas a serem modestas; elas deveriam apresentar suas produções como mero passatempo para deleite dos leitores. As que não se ajustassem às exigências estavam fadadas a críticas ferozes e até ao ostracismo absoluto. O século XIX e parte do XX

consideraram as questões sobre raça, classe e gênero, assim como prostituição, divórcio, direitos femininos, educação das mulheres, abuso marital e abolição, como sendo temas muito delicados e ficavam, ainda, mais complicados, mais complexos, quando abordados por mulheres e escritoras. A estas mulheres – escritoras ou não – estava reservada a trilha dos tópicos femininos, tais como a jardinagem, a vida doméstica, a literatura infantil, a religião, enfim, temas culturalmente reconhecidos como específicos do universo da mulher.

Ainda na virada do século as mulheres escritoras continuam brigando com o espelho que insiste em distorcê-las, desfigurá-las, mas o que está por trás dessa luta é a história da autodefinição da escritora, a tentativa de superar-se, de sentir-se um todo, num esforço contra a fragmentação.

Para sanar tais distorções, para ficar livre das imagens criadas pela literatura patriarcal, é preciso fechar os ouvidos e os olhos para o mundo exterior; é preciso reciclar o aprendizado, desconstruir as imagens herdadas e descobrir uma outra verdade, a que não é a do anjo-monstro, mas a de um ser que se move sempre e sempre buscando...

Gilbert e Gubar, conseguiram apontar ludicamente os aspectos e fenômenos de inferiorização que marcam a luta da mulher escritora pela autodefinição:

(...) a fim de legitimar sua rebelião, sua vontade de escrever, as escritoras tentaram, de formas diferentes, encontrar uma precursora. A solidão em que se encontravam impulsionou-as a buscar, a procurar irmãs artistas, companheiras na criação. Havia uma urgência, uma necessidade premente de uma recepção feminina, estes sentimentos estavam misturados àqueles de temor, de medo do antagonismo, dos leitores homens, terror à autoridade artística patriarcal; também existia a timidez culturalmente condicionada ao respeito, culminando na ansiedade sobre a impropriedade da criação / invenção feminina. São todos

estes aspectos e fenômenos de inferiorização que marcam a luta da mulher escritora pela autodefinição artística, ao mesmo tempo em que diferenciam seus esforços de auto-criação daqueles de sua contrapartida masculina, o escritor. (Gilbert e Gubar, 1979, p.50).

Conscientes da inferioridade feminina no universo masculino, as escritoras iniciam, movidas pela necessidade, a busca da autodefinição de um espaço que as projeta, que as ajude diante das incertezas criadas pelo ato de escrever. Certamente, o fato de a literatura de autoria feminina estar marcada pela manifestação dos sentimentos mais íntimos, expressos, sobretudo, nas cartas e nos diários, caracteriza a forma, que as mulheres encontraram para se autodefinirem enquanto escritoras.

Sempre ouvimos dizer que a literatura está vitalmente relacionada com as situações existenciais do homem, que ela apresenta a vida em toda a sua rica variedade e rejeita a investigação conceitual estéril, preferindo o sentimento e o gosto de se estar vivo. Entretanto, a história da moderna teoria literária é a narrativa do afastamento dessas realidades, e da aproximação de uma gama de alternativas intermináveis: o poema em si, as verdades eternas, a linguagem, o mito, (entre outros). Não quero dizer, com isto, que os aspectos formais da teoria literária não sejam importantes, ou que não entenda as razões da fuga da teoria literária do impressionismo como uma reação à crítica antiquada, mas atribuo à crítica feminista a revalorização da interioridade na literatura, pois foi ela quem, apesar das rejeições, tornou a crítica mais colorida, menos mecânica e nada impessoal.

Parte das conquistas feministas está ligada à contribuição da crítica e da literatura produzidas pelas mulheres no decorrer dos séculos. Apesar das incertezas terminamos o milênio acreditando que as mulheres e o movimento feminista marcam o que há de mais promissor nos estudos literários nesta virada de século. Elas foram capazes de escutar, cerrar os



ouvidos às mentiras, para procurar uma verdade silenciosa “dentro de si”, conforme cantou Cecília Meireles em *Cânticos* nº IX:

... escuta-te.
Há uma verdade silenciosa dentro de ti.
A verdade sem palavras.
Que procuras ...
Há tanto tempo, ...
(Meireles, 1981).

A escrita dos sentidos tem permitido às mulheres o encontro consigo e com seu próprio imaginário, na busca da identidade perdida pela fragmentação do EU.

Segunda parte: Júlia Lopes de Almeida: a mulher, a escritora, a escrita



2.1- Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): a mulher, a escritora

Eis em rápidos traços, imperfeitamente desenhados, a fisionomia literária de uma das mais gloriosas escritoras brasileiras da atualidade, um pouco nossa, ..., visto que mergulhou a raiz nos cristais do Tejo. (*A Mensageira*, 1899, p.101)

Traçar a trajetória de Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida requer o trabalho artesanal do pesquisador brasileiro que não dispõe dos instrumentos e da documentação necessários a essa tarefa acadêmica. Some-se a esta carência documental a escassa memória literária brasileira de que somos vítimas, ainda neste fim de século. Em contrapartida, o que poderia ser o caos da pesquisa, alimenta-se do espírito de investigação, aquele que nos motiva, que nos apaixona pela causa.

A história da recuperação de uma escritora como Dona Júlia Lopes de Almeida se faz dentro desse quadro de comprometimento, em fins do século XX, com a produção de autoria feminina. Ela faz parte de um momento de renovação da crítica literária no mundo acadêmico, à revelia das correntes conservadoras e tradicionais que insistem em desconhecê-la.

Embora pouco conhecida, mesmo nos meios acadêmicos e literários atuais, Dona Júlia (forma corrente de tratá-la à época pela sociedade carioca) foi festejada e reconhecida como a primeira romancista brasileira. O exemplar da revista literária feminina *A Mensageira* de 15/06/1899, p. 101, presta-lhe uma homenagem especial na pessoa da ilustre escritora portuguesa Guiomar Torrezão, que a descreve como, “(...) uma das mais gloriosas escritoras brasileiras da atualidade”.

Convém registrar que antes de D. Júlia o Brasil já possuía mulheres escritoras, como Nísia Floresta (1810-1885), Teresa Margarida da

Silva e Orta (1711-1787?), Maria Firmina dos Reis (1825-1917), Narcisa Amália (1852-1924), entre outras; mas o reconhecimento, o estatuto de escritora advindo de uma crítica, não só brasileira mas estrangeira, também, foi privilégio de Júlia Lopes de Almeida.

Em 1894 ela publica seu primeiro romance *A família Medeiros*, que já havia saído antes, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em forma de folhetim, e recebe do seu editor, Horácio Belfort Sabino, a seguinte declaração:

(...) a autora, por demais conhecida no nosso meio literário pelo talento e ilustração que tem revelado em todas as suas produções, deu à obra, agora publicada em segunda edição, um cunho genuinamente nacional, pondo em relevo o seu grande espírito observador, (...) a contra-prova do mérito do livro é o fato raríssimo de se haver esgotado a primeira edição em cerca de três meses. (Almeida, 1894, p. 04)

Após obter o reconhecimento de escritora talentosa que consegue estabelecer um diálogo assíduo com o público-leitor, não surpreende que D. Júlia tenha sido comparada, por Guiomar Torrezão, à escritora norte americana Stowe, autora de *A cabana do pai Tomás*, por méritos análogos àquela, isto é, como redentora de uma parte da humanidade, os escravos, as mulheres, os deserdados sociais (*A Mensageira*, 1899, p.100).

Mesmo tendo sido admitida e aceita como escritora, sobretudo por um público-leitor predominantemente feminino, D. Júlia sofreu, como todas do sexo feminino, a discriminação, o preconceito, advindos do masculino: “Quando Júlia Lopes de Almeida entrou a escrever nos jornais por volta de 1885, encontrou ainda forte barreira de preconceitos contra as mulheres escritoras...” (Brito Broca, 1960, p.252).

Acrescente-se à afirmação de Broca, o depoimento que a própria Júlia faz a João do Rio em *O momento literário*:



Pois eu em moça fazia versos. Ah! Não imagina com que encanto. Era como um prazer proibido! Sentia ao mesmo tempo a delícia de os compor e o medo de que acabassem por descobri-los. Fechava-me no quarto, bem fechada, abria a secretária, estendia pela alvura do papel uma porção de rimas(...)

De repente, um susto. Alguém batia à porta. E eu, com a voz embargada, dando voltas à chave da secretária: já vai! já vai! (Rio, 1994, p. 28)

Fica evidente, na entrevista dada pela autora a João do Rio, que escrever era uma atividade pouco adequada às mulheres, pois estava revestida de uma tremenda coerção social e aquelas que transgredissem o padrão deveriam ser vítimas de sua própria vergonha. O sentimento que toma conta de Júlia Lopes ao ser delatada pela irmã, ao pai, não é diferente: “– Papá, a Júlia faz versos! [Ao que Júlia confessa]: (...) tinha uma grande vontade de chorar, de dizer que nunca mais faria essas coisas feias” (Rio, 1994, p. 29).

Entretanto, a reação do pai de Júlia, ao saber que a filha fazia versos, não foi uma tragédia, conforme o esperado. Contrariando o espírito da época, doutor Valentim Lopes, médico e escritor, homem de espírito avançado, abre à filha a possibilidade de escrever publicamente, estimulando-a a colaborar para a *Gazeta de Campinas*, o que vai acontecer em 07/12/1881.

Talvez por ter iniciado a vida literária em Campinas, interior do estado de São Paulo, onde também passou parte da infância e da mocidade, Júlia Lopes de Almeida seja frequentemente tomada como paulistana, mas suas origens são fluminenses. Ela nasceu no Rio de Janeiro a 24 de setembro de 1862, num casarão na rua do Lavradio, 53, onde seu pai possuía e administrava o Colégio de Humanidades. Em 1869 a família muda-se para Campinas, por vontade e decisão do pai, e será Campinas um constante referencial nas conversas sobre o passado, assim como o palco

das memórias de criança e o cenário das emoções da menina-moça, Júlia Lopes.

Oriunda de família burguesa, criada entre livros e rendas, pertencente à aristocracia ascendente e tendo se casado com o escritor português Filinto de Almeida (1857-1945), Júlia, como mulher, estava comprometida com a estrutura social vigente, compartilhando os valores da burguesia em ascensão. Sua obra ficcional está marcada pelo compromisso com a mulher classe média, educada, burguesa, idealista e ambiciosa por um espaço que a reconheça como cidadã e pessoa.

Ao longo de sua carreira, Júlia escreveu para diversos jornais e revistas femininas. Em 1919 foi co-fundadora, juntamente com Cassilda Martins, de um jornal feminino, *Nosso Jornal*; era membro da Federação pelo Progresso Feminino, entre outras associações; embora estivesse sempre ligada a grupos progressistas, Júlia soube adotar uma postura literária moderada que se fundamenta e se resume no seguinte comentário de 1897 feito e assinado por ela na revista literária feminina *A Mensageira*:

Esta revista, (...) dirig[e]-se especialmente às mulheres incitando-as ao progresso, ao estudo, à reflexão ao trabalho e a um ideal que as nobilite e as enriqueça,... Ensinará que, sendo o nosso, um povo pobre, as nossas aptidões podem e devem ser aproveitadas em variadas profissões remuneradas e que auxiliem a família, sem detrimento do trabalho do homem. (*A Mensageira*, 1897, p.04-05)

A percepção da identidade feminina em D. Júlia está sempre articulada com a identidade de esposa/mãe/administradora da família. A emancipação feminina, segundo ela, estava comprometida com a maternidade e com os papéis delegados à mulher na sociedade brasileira, conseqüentemente, pensar a mulher como uma instância singular, única, que

por ser sujeito merece seu lugar individual na sociedade sempre esteve muito opaco, muito misturado em sua obra.

Entretanto, é preciso marcar aqui o fato de que a ficção de D. Júlia teve grande aceitação e popularidade, até uma década após sua morte em 1934. A fortuna crítica registra Júlia Lopes de Almeida entre os maiores de seu tempo. O severo José Veríssimo afirma: “Com seu novo livro *A falência*, a sra. d. Júlia Lopes de Almeida toma decididamente lugar... entre os nossos romancistas.” (Veríssimo, 1910, p.141) Ainda será Veríssimo quem a colocará lado a lado com Taunay, Aluísio de Azevedo, Machado de Assis e acima de Coelho Neto:

Depois da morte de Taunay, de Machado de Assis e de Aluísio de Azevedo, o romance no Brasil conta apenas dois autores de obra considerável e de nomeada nacional – D. Júlia Lopes de Almeida e o Sr. Coelho Neto, eu, como romancista, lhe (sic) prefiro de muito D. Júlia Lopes. (Veríssimo, 1936, p.15)

A opinião de Veríssimo sobre Júlia Lopes de Almeida, entretanto, não foi partilhada nem com Sílvio Romero, nem com Araripe Júnior, que formavam a tríade crítica de então. Ambos, Sílvio Romero e Araripe Júnior, a ignoraram completamente como atestam seus respectivos estudos crítico-literários sobre a literatura brasileira da época.

Agripino Grieco, subsequente à tríade, elogiou a produção literária de D. Júlia, mas o fez de forma ambígua e/ou preconceituosa. Isto é, ele a reconhece como escritora, mas trata-a como produtora de uma literatura menor, chamando suas obras de: “(...) epopéias domésticas que formam nossa Bibliothèque Rosé” (Grieco, 1947, p.134). Definida como tal, a narrativa de D. Júlia se enquadra no espírito da época que concebia a literatura como o “sorriso da sociedade”. Ou seja, a literatura era entendida como um deleite, uma diversão, nunca como algo que exprimisse as

angústias existenciais, as inquietações. A literatura não era percebida como uma possibilidade crítica / existencial, um espaço em que poderíamos debater problemas eternos.

Segundo Lúcia Miguel Pereira, os escritores brasileiros desse período (1870-1920) não sofreram a “angústia da criação, [eles] se deixaram conduzir pela imaginação e [não foram] dominados pela urgência inadiável de exprimir-se através das personagens ...”(Pereira, 1957, p.255)

Acredito, entretanto, que até meados deste século, a crítica institucionalizada só fez alguma justiça à obra de Júlia Lopes, através de Lúcia Miguel Pereira, que admite:

Júlia Lopes de Almeida, na verdade, é a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu com os críticos e com o público; todos os seus livros foram elogiados e reeditados, vários traduzidos (Pereira, 1957, p.270).

No decorrer da vida literária, Júlia testemunhou transformações histórico-sociais profundas, tais como: a devastante Primeira Guerra Mundial, os esforços do movimento sufragista brasileiro que só foram legalmente reconhecidos na Constituição de 1934 (apesar de o direito feminino ao voto ter sido uma conquista de 1932 com a aprovação do ‘Novo Código Eleitoral’), a transição do Brasil de Império para República e a grande mudança sofrida pela cidade do Rio de Janeiro, que se civilizava num processo rápido, tentando imitar as grandes metrópoles européias.

Na virada do século o processo de urbanização modela o Rio de Janeiro que se expande para abrigar uma sociedade nova e retrata os conflitos provocados pelas transformações em andamento.



Júlia Lopes de Almeida soube ser uma observadora arguta dessas transformações e colocou, como tema principal de sua obra, a família burguesa do segundo Império e da primeira República. Deu à narrativa o tom familiar e intimista que caracterizam a produção de autoria feminina. Escrevendo para jornais, revistas ou livros, Júlia sempre recorreu a um estilo pessoal, marcando sua fala, particularizando sua visão de mundo, comumente usando a primeira pessoa e envolvendo o leitor como alguém bem próximo de si: "...escrevo de longe, para satisfazer ao desejo de uma amiga caríssima, em um cantinho tépido de jardim, bafejada pelas carícias de meus filhos amados, na melhor paz do mundo" (*A Mensageira*, 1897, p.05). Através deste pequeno trecho pode-se notar a presença da mulher que escreve, da linguagem que sobrepuja a idéia assinalando a presença feminina; as observações o "cantinho tépido" e "bafejada" ambas transportam o leitor para o ambiente acolhedor, familiar, tipicamente feminino porque maternal. Ratificando o enfoque dado recorro a João Luso, escritor contemporâneo de Dona Júlia que, em depoimento acerca dela e de sua ficção, afirma: "Nunca a gente pode ficar fora das suas novelas, (...) Não é permitid[o] a quem lê a condição de espectador" (1946, p.31).

Possuidora de grande perspicácia, de uma argúcia que conseguiu ler e traduzir o gosto e a estética dominantes da sociedade burguesa, D. Júlia agradou, particularmente, às mulheres e, foi além, segundo Gilberto Amado: "(...) D. Júlia Lopes não é só uma escritora feminina; não agrada só as mulheres" (1914, p.260). Mas a ambos os sexos, sem lhes discriminar em nada. Em sua longa vida literária, Júlia Lopes de Almeida escreveu para um público eclético, assim como desenvolveu vários gêneros literários, excetuando-se o humorismo e a poesia, experimentou todos os outros (Ribeiro, 1965, p.14).



Ainda solteira, publica em parceria com a irmã Adelina Lopes, *Contos Infantis*, 1886, escrito em prosa e verso, ficando a prosa para D. Júlia. Segundo a filha Margarida Lopes de Almeida, *Contos infantis* teve várias edições e foi oficialmente adotado, por anos sucessivos, nas escolas primárias do país.¹ *O Correio da roça*, 1913, que constitui um dos raros exemplares do romance epistolar na literatura brasileira, no começo deste século, teve destino análogo a *Contos infantis*, isto é, foi divulgado por vários governos municipais e estaduais nos estabelecimentos de ensino e nas escolas agrícolas do país, conforme noticiou *O jornal* "... por representar um alto estímulo moral, com a propaganda da vida honesta e laboriosa dos campos" (D. Júlia Lopes de Almeida, 1934).

O Correio da roça, dentro de um programa de recuperação da memória nacional, teve seu lugar assegurado na historiografia brasileira. Isto é, o Instituto Nacional do Livro, em parceria com a editora Presença, do Rio de Janeiro, pretende recuperar o patrimônio literário do país com a publicação de obras esgotadas, raras ou inéditas, de fundamental importância para o conhecimento da cultura brasileira; neste sentido, *Correio da roça* foi incluído nesta coleção em 1987.

O reconhecimento de Júlia Lopes de Almeida como escritora é incontestável não só pelos seus pares, escritores e escritoras, que a elegeram para a Academia Carioca de Letras, onde foi patrona da cadeira número 26 (Ribeiro, 1965, p.14), mas sobretudo pelo carinho e respeito que sempre recebeu dos seu fiel público-leitor. Segundo a filha, Margarida Lopes de Almeida, declamadora aplaudida no teatro municipal do Rio de Janeiro, escultora consagrada e agraciada com o título de "Cidadã Paulistana" pela

¹. Esta informação me foi dada pelo sobrinho-neto de D. Júlia Lopes de Almeida, Dr. Cláudio Lopes de Almeida que gentilmente me recebeu no casarão de Santa Teresa, dando-me acesso à biblioteca da família Almeida e presenteou-me com uma cópia memorialista, não publicada, de autoria de Margarida Lopes de Almeida sobre a mãe, D. Júlia.

câmara municipal da cidade de São Paulo, conforme projeto de resolução nº 32-59 (São Paulo. Projeto de resolução..., 1959), eram freqüentes as cartas endereçadas à Dona Júlia com pedidos de aconselhamentos, advindos de seus leitores assíduos, ou ainda solicitações por parte de pais, noivos, chefes de família, desejosos de oferecerem a uma noiva, ou filha, ou neta o *Livro das noivas*, onde era ensinado o papel de noiva, ou de esposa.

A obra de D. Júlia está eivada de textos patrióticos e didáticos (*Jornadas no meu país*, 1920; *Livro das noivas*, 1896; *Livro das damas e donzelas*, 1906 entre outros), o que lhe valeu várias denominações: “guia de mulheres, conselheira de noivas, mestra de esposas, ...” (Luso, 1946, p.33) além do maior de todos – mestra :

(...) em tudo e por tudo ela o foi, mestra na acepção mais elevada da palavra, o que quer dizer propiciadora de nobres ensinamentos, modelo de raras virtudes, irradiadora de salutar influência. Mestra de língua e mestra de vida, quer pela excelência da sua produção literária, quer pela pureza sem jaca de sua existência. (Celso, 1935)

D. Júlia encarnou o papel de mãe extremosa e exemplar, o de escritora profícua e o de esposa feliz. Como poucas do seu sexo, conseguiu acumular tantos papéis a um só tempo e, concomitantemente, não se descuidou de sua função maior, ou seja, a de mãe:

D. Júlia foi a realizadora admirável desse tipo de mulher intelectual na qual a relevância do espírito não prejudica as qualidades primaciais do coração, provando não existir antagonismo nenhum entre a honestidade de uma vida de esposa e de mãe de família e o livre exercício da inteligência e do talento. (Celso, 1935)

A casa dos Almeida era conhecida como “Um lar de artistas”, expressão que ficou registrada por João do Rio em *O momento literário*; e

também por “Lar bendito”, segundo João Luso. Tais denominações sobre a casa de D. Júlia tomaram o espaço público e espalharam-se pelos jornais do Rio de Janeiro, que assim o definiam:

(...) o lar hospitaleiro de Santa Teresa pelo qual passaram quase todos os grandes nomes da literatura nacional e que constituía visita obrigatória, para muitos dos artistas e homens de letras que visitavam a capital do país. (Os autores..., 1922)

Os jornais da época registram não somente a hospitalidade da família, mas sobretudo enfatizam a casa dos Almeida como um foco que aglutinou a intelectualidade pensante da jovem nação. Nos depoimentos de Margarida Lopes de Almeida há lembranças muito fortes dos serões familiares dirigidos por D. Júlia em seu Salão Verde, que reunia poetas, pintores, músicos e intelectuais brasileiros e estrangeiros, especialmente portugueses e franceses, com os quais a família manteve fortes laços de amizade. O salão de Santa Teresa teve a ventura de receber figuras como Olavo Bilac que narra, no Brasil, a homenagem prestada, em Paris, à D. Júlia por intelectuais franceses,

(...) por iniciativa da poetisa e jornalista Jane Catulle Mendés, (...) em que figuram várias figuras femininas da literatura francesa contemporânea, desde Sevrine até Collette. O brinde da oferta foi proferido pela escritora Rachilde, diretora do “Mercure de France”. (Desaparece ..., 1934)

Além do Príncipe dos poetas parnasianos, também figuraram: Raimundo Correia, Alberto Nepomuceno, João Luso, Júlia Cortines, escritora, poetisa de valor, Maria Clara da Cunha Santos, escritora, entre tantos outros. Há, entretanto, um fato bastante singular nas amizades mais chegadas de D. Júlia, a simplicidade. Segundo sua filha Margarida, as

amigas mais queridas de sua mãe foram senhoras burguesas sem a menor pretensão literária.

Ocorrências dessa natureza, que figuram entre as ambigüidades humanas e situações pessoais vão fazer parte da vida e da obra de D. Júlia. Ela se dizia avessa à política, não conseguia justificar a necessidade feminina de votar, entretanto não só escreveu em prol da emancipação feminina, como fez parte ativa do Congresso Feminista; era membro da Federação pelo Progresso Feminino, cuja presidenta era Berta Lutz, e apoiou, com sua presença marcante, a Conferência Brasileira pelo Progresso Feminino (Austregésilo, 1923, p.145-146). Manteve ligações com a Argentina, através do "Conselho Nacional de Mulheres" que a prestigiou reconhecendo-a pelas qualidades de escritora e distinguindo-a entre nós.

As contradições e dificuldades de uma definição política estão presentes na obra de D. Júlia, mas isso não diminui nem seu valor de mulher, nem o de escritora em sintonia com o seu tempo histórico e além dele. Persigo nessa análise a busca de uma mulher que esteve ambivalentemente além e aquém do seu tempo e que, inteligentemente, usou de vários recursos para enaltecer e liberar as novas gerações femininas que a sucederam. Sua grande arma foi a pena, que usou sem descanso.

Como mulher D. Júlia estava comprometida com a estrutura social a que pertencia e, conseqüentemente, com o desenvolvimento do papel da mulher enquanto centro espiritual do lar. Havia, na utopia que acalentava a igualdade na educação feminina brasileira, algo que nunca vislumbrava o conflito de interesses entre os sexos; a sociedade como que se sensibilizaria e, num ato gratuito de justiça social, daria às mulheres os direitos a que faziam jus. Então elas seriam felizes amamentando, cuidando do marido, dos filhos, e da ordem doméstica e familiar. Porém, como escritora, ela promove a metamorfose espiritual das mulheres, porque é na

escrita que suas personagens começam a pensar e o simples ato de pensar já prenuncia mudanças. É no imaginário de D. Júlia que as mulheres contestam a injustiça social e o lugar que lhes é destinado, é também lá que o mundo do trabalho feminino começa a ser delineado, como a possibilidade de libertação da submissão feminina.

A produção literária de D. Júlia teve uma evolução comparável à maturidade que se alcança com o passar dos anos. Esse traço evolutivo percorreu os espaços sociais a que teve acesso, assim como a obra que produziu em seus profícuos quarenta anos, ou mais, de vida literária. Por ser casada com um membro da Academia Brasileira de Letras, Filinto de Almeida, possuir um salão literário, e escrever assiduamente para revistas e jornais de circulação nacional e local, sempre esteve próxima da elite intelectual e social do Rio de Janeiro.

Embora tenha exercido forte influência quando da fundação da ABL, nunca chegou a ocupar uma cadeira entre seus membros, não por falta de merecimentos e qualidades, mas sobretudo por uma mentalidade medíocre e machista, conforme artigo memorável de um acadêmico, Lúcio de Mendonça, *As três Júlias*, 1897, que se referia às escritoras Júlia Cortines (1868-1948), Francisca Júlia (1871-1920), além de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) :

Na fundação da Academia Brasileira de Letras, era idéia de alguns de nós, como Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, admitirmos a gente do outro sexo; mas a idéia caiu, foi vivamente combatida por outros, irredutíveis inimigos das *machonas* (sic) ... Com tal exclusão, ficamos inibidos de oferecer a espíritos tão finamente literários como o das três Júlias, o cenário em que poderiam brilhar a toda luz (1907, p.249).

Argumento semelhante em teor, mas mascarado pelo provincianismo ainda decorrente da colônia, encontra-se naqueles que

preteriram a entrada de mulheres, como Júlia Lopes, na ABL, sob a alegação de que instituições congêneres em Madrid, Lisboa e Paris não possuíam ainda nenhum elemento feminino em seus quadros (Desaparece..., 1934).

A casa de Santa Teresa foi venerada pelos filhos e tornou-se um ninho cultuado pelo aprendizado materno. Na vida familiar, D. Júlia incutiu nos filhos o amor pelas artes e pelo pensamento humanista, apreciador do belo, da natureza. Foi uma ecologista. Segundo Afonso Lopes de Almeida, seu filho e escritor,

o morro de Santo Antonio só não foi arrasado pela oposição levantada por ela na imprensa; ela queria-o ajardinado(...) O caminho aéreo do Pão de Açúcar deve-se tanto à energia e ao arrojo do coronel Fridolino Cardoso quanto à ardente imaginação criadora de minha mãe. O Mercado das Flores é obra sua, como sua foi a primeira exposição florícola, ... Na cidade de Petrópolis as hortências que margeiam o rio canalizado e que tão fresca e vivida graça lhe dão foram plantadas por idéia sua [D. Júlia]... (Um aspecto inédito ..., 1939)

Participou de vários concursos literários e quase sempre saiu vitoriosa. Entre esses merecem destaque aqueles prêmios recebidos pelas seguintes peças: *Quem não perdoa*, que ficou entre as cinco melhores para inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; *Não matará* mereceu um dos prêmios da Academia Brasileira de Letras; e, finalmente, *A Herança* que ficou entre as escolhidas para a apresentação no Teatro João Caetano por ocasião da Exposição Nacional de 1908 (Magalhães Júnior, 1959, p.173-174).

Na obra extensa deixada por D. Júlia, destacam-se pelo apuro com que escreveu: *A família Medeiros*, *A falência* e *A viúva Simões*, que lhe valeu pela primeira vez, a comparação com o escritor Guy de Maupassant,

conforme se vê em J. Luso, 1946, p.32; além da coletânea de contos *Ânsia eterna*, que foi considerada por Lúcia Miguel Pereira como a melhor “... obra, aquela em que, sem nada perder da sua singeleza, ela [D. Júlia] aproveitou com mais arte os seus recursos de escritora e deixou mais patente a sua sensibilidade” (1957, p.271)

Júlia Lopes de Almeida escreveu, incessantemente, dividindo-se entre o jornalismo e a produção literária ficcional propriamente dita. Adquiriu renome e prestígio, chegando a influenciar sua geração com seus escritos. Em 1885 é convidada a participar de *A Semana*, do Rio de Janeiro, do qual faziam parte Olavo Bilac, Arthur Azevedo e Filinto de Almeida. Escreveu em várias revistas e jornais, como *O País*, por mais de trinta anos, por meio de crônicas em que fez campanhas em defesa da cidade do Rio de Janeiro, da educação feminina, do divórcio, da exposição de flores, assim como fizera defesa da Abolição e da República. Imbuída de uma missão pedagógica, queria melhorar as condições de ensino particularmente àquelas destinadas às mulheres, por isso conclamava a sociedade brasileira para uma mudança radical no modo de vida da população e no papel social da mulher. D. Júlia discutiu com prefeitos e urbanistas, opinou sobre questões contemporâneas, tentou conciliar na vida e na obra o modelo emergente da “nova mulher”, que no início do século XX já tomava lugar na Europa e nos EUA.

Morreu em 1934, acometida de malária adquirida em viagem à África ao visitar uma das filhas, Lúcia Lopes de Almeida de Noronha. Ganhou fama e conseguiu um feito notável: talvez tenha sido a única escritora brasileira de seu tempo a obter dinheiro com a literatura. Contava sua filha Margarida que, certa vez, a mãe havia levado toda a família à Europa com ganhos de sua produção (Telles, 1997, p. 441).



Após a morte, D. Júlia foi lembrada e reconhecida como alguém que “pôs a pena e a inteligência ao serviço do bem” (A herma ..., 1939a) e num gesto de reconhecimento público um grupo de intelectuais, formado por Cecília Meirelles, Gilka Machado, Júlia Cortines, Lúcia Miguel Pereira, Herbert Moses – presidente da A.B.I. – conjuntamente com a Academia Brasileira de Letras, e a imprensa promoveram, no passeio público, o soerguimento de um busto de bronze da escritora. O jornal *O Globo* trazia a seguinte manchete: “Vai ser paga uma dívida da inteligência brasileira...” (1939). Já o *Jornal do Brasil* fazia o seguinte comentário sobre a atuação de D. Júlia “... Bandeirante das letras femininas brasileiras, desbravou ela para todas as que lhe vieram depois o caminho cheio de insídias da carreira literária” (A herma ..., 1939b). O busto de D. Júlia reveste-se de um significado “... aquela que já era imortal pelo espírito, [foi] perpetuada pelo bronze...” (Duas vezes ..., 1939).

Não seria nada justo fechar a trajetória de Júlia Lopes de Almeida, se deixasse de citar a opinião, imprescindível, do respeitado crítico Wilson Martins em *História da inteligência brasileira*, obra em que ele não somente a reconhece como o “... ponto mais alto do nosso romance realista, [mas considera que D. Júlia] é um dos nossos romancistas do passado a exigir urgente releitura e reavaliação” (1978, p.11-12).

O apelo de Martins teve eco ajudado pelos novos ventos advindos da crítica feminista. Pesquisadoras motivadas, em parte, por esse crítico, bem como pelo momento novo da crítica literária, começam uma releitura dessa “bandeirante das letras” no Brasil. Este, sem dúvida, é um dos propósitos desta tese, ou seja, não só a releitura, mas também, a recuperação da obra de D. Júlia que, já sabemos, foi iniciada através de trabalhos crítico-literários; além da reedição de alguns de seus romances. É o caso do já mencionado *Correio da roça* e, recentemente, em 1994, *A*

intrusa, publicado em 1908, que traz uma significativa introdução apoiada na crítica feminista. A pessoa de D. Júlia Lopes de Almeida e sua ficção vêm suscitando interesses acadêmicos, dentro e fora do Brasil, naquelas iniciadas numa abordagem feminista da literatura produzida por mulheres. Nos meios acadêmicos nacionais temos o grupo representativo de *Mulher e Literatura* da ANPOLL e, em algumas universidades americanas, destaco a Universidade de Ilinois, Urbana; Universidade de Indiana, Bloomington; e Universidade de Columbia, Nova York, que têm publicado trabalhos interessantes, provocadores e reveladores de D. Júlia e sua obra literária.² Acredito, finalmente, que a maior prova da relevância literária de D. Júlia neste momento novo da crítica, está materializada na aprovação recebida para desenvolver minha tese de doutorado sobre esta escritora, que esteve, injustamente, esquecida pelo cânone da literatura brasileira e pelos currículos e programas dos cursos de Letras.

Dentro desse espírito tento ler e reconstruir aquilo que não foi dito em sua obra, aquilo que ficou ou está nas entrelinhas dos textos. O olho do pesquisador vai se deslocar junto com a narrativa de D. Júlia que trata do campo, da cidade, dos cortiços e palacetes, tecendo personagens femininas que revelam a condição dessas mulheres, nas últimas décadas do século XIX e início do XX. Num esforço de sistematização procurarei ordenar a análise da narrativa elegendo temas pertinentes, que são desenvolvidos e retomados por Júlia Lopes de Almeida com um propósito ao longo de sua numerosa narrativa.

². Consulte-se: Maria Angélica Lopes, "Júlia Lopes de Almeida e o trabalho feminino na burguesia", *Luso-brazilian review*, vol.26, n. 10, (1989) : 45-49, e "O crime da galeria cristal, 1909 : a jornalista como árbitro", in: *Travessia*, 23 (1991): 167-176; Sylvia Perlingueiro Paixão, "Introdução", in: Júlia Lopes de Almeida, *Correio da Roça*, 2.ed., 9-24; e Elódia Xavier, "Júlia Lopes de Almeida : O discurso do Outro", *Travessia*, 23 (1991) : 178-184.

2. 2 - A história constrói a escrita

Não somos nós que mudamos os dias, são os dias que nos mudam a nós(...) Nascemos, morremos e no intervalo de uma e outra ação, vivemos a vida que o nosso tempo nos impõe. O que ele impõe hodiernamente à mulher é o despreendimento dos preconceitos, a luta, sempre dolorosa, pela existência, o assalto às culminâncias em que os homens dominam e de onde a repelem. Mas, seja qual for a guerra que lhe façam, o feminismo vencerá, porque não nasceu da vaidade, mas da necessidade que obriga a triunfar. (Almeida, 1906, p.72-73)

À primeira vista ou ainda para o leitor desavisado, a obra de Júlia Lopes de Almeida pode parecer monótona, repetitiva ou em perfeita sintonia com as concepções estéticas vigentes no último quartel do século XIX e início do XX. Isso porque sua narrativa se reveste dos valores sociais e culturais da sociedade burguesa dessa época. Acrescente-se a esses elementos a própria origem da escritora, que lhe deu acesso à elite intelectual pensante neste fim de século transitório da sociedade brasileira. Incontestavelmente será dentro desse espaço social e cultural que D. Júlia vai criar sua narrativa, construir seus personagens e interferir ideologicamente no *status quo* reinante.

A temática ficcional desenvolvida por D. Júlia está presa ao lar, às 'prendas domésticas', ao universo feminino e às formas de interação que as mulheres desenvolveram entre si e com os papéis que lhes eram atribuídos, de mãe extremosa, esposa feliz, e serva atenta aos desejos do marido e dos filhos. Culturalmente, tal mulher estava envolta numa atmosfera romântica, paradisíaca, que tornava as responsabilidades e os papéis femininos atividades prazerosas, desprovidas de um significado

negativo e / ou desgastante, porque havia uma idealização extrema das lidas domésticas:

Com as mãos sujas de carvão, na cozinha, acendendo o fogo para fazer o almoço do marido, cosendo-lhe a roupa, amamentando os filhos, varrendo a casa ou interpretando Chopin; pintando uma aquarela ou amarrando um buquet, a mulher tem sempre uma poesia: a de trabalhar para ser agradável, útil, boa, para satisfazer uma necessidade moral ou intelectual do esposo e da família, revelando-se amorosa e digna do doce e pesado encargo que a sociedade lhe destinou. (Almeida, 1896, p.28-29)

Entretanto, o discurso idealizado, romanceado, vai se transformando e apresentando uma outra imagem de mulher: aquela que é capaz de fazer uma leitura nova do cotidiano, fazendo emergir uma segunda natureza que, com uma leitura perspicaz dos encargos “que a sociedade lhe destinou”, consegue iniciar a crítica do feminino: “Foram para nós inventadas as dores mais cruéis, foram-nos confiadas as mais delicadas missões” (Almeida, 1896, p.12).

O jogo da linguagem, das imagens que se sobrepõem entre si, estão, cuidadosamente, sob o controle do narrador, que os esconde na simplicidade dos fatos narrados, na falsa impressão, “...de que estas páginas não provinham de um profissional em fazer livros, orgulhoso de seu talento, mas sim de uma senhora como elas, sem pretensão a diferenças, ...”(Victor, 1919, p. 217)

Pode-se afirmar, respaldado no desenvolvimento da temática narrativa de D. Júlia, que ela se insere nas manifestações do que vem sendo classificado pelos críticos como “feminismo de terceiro mundo”. Chandra Mohanty assim o define: “...o uso do espaço narrativo como um contexto para forjar novas identidades políticas é uma das únicas opções para

contestar a realidade em casos onde as estruturas de poder não deixam espaço para outras formas de resistência.” (Sharpe, 1994, p.581)

Usando o prestígio da classe a que pertencia, o apoio que logo cedo recebeu do pai e, posteriormente, do marido, além do talento de que era dotada, Dona Júlia conseguiu penetrar no mundo masculino da criação literária levando o olhar arguto e perspicaz do feminino. Foi esse olhar que deu à sua ficção notoriedade ainda em vida, que a tornou uma escritora amena para os serões em família, que consagrou sua criação como ‘livros de família’.

Através do espaço narrativo tematizando a família pequeno-burguesa, as personagens de D. Júlia foram dando vida a situações do cotidiano das mulheres e de um modo subliminar, onde fez uso recorrente da ironia fina, da paródia, dos conflitos entre os sexos, foi construindo uma outra mensagem para o feminino, uma mensagem que não era revolucionária na forma, mas tremendamente subversiva em seu conteúdo: “D. Júlia é uma narradora muito maliciosa, muito humana, tem um senso preciso da realidade,(...) e como conhece bem essas cabecinhas doidejantes, os seus anseios, as suas inquietações” (Amado, 1914, p.262).

Nos meados do século XIX se estabelece uma mudança significativa no público leitor. Ele se torna muito maior, uma vez que as mulheres se alfabetizam e vão formar o grande público consumidor dos romances, sobretudo as burguesas. Havia no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro, uma atmosfera receptiva às mudanças. Com a chegada da Corte e seu séquito, procura-se adaptar a sociedade carioca às exigências da Europa, e o Rio civiliza-se num processo de reeuropeização dos costumes.

O Brasil ainda não tinha uma filosofia própria, estava preso a Portugal não só política mas culturalmente, sua escolástica era importada. Até o início deste século, o Brasil não pode falar em autonomia de idéias.



Os letrados da época se ocupavam em acompanhar as correntes filosóficas européias e difundi-las nos círculos intelectuais a que pertenciam. Em meados do século XIX as idéias filosóficas advindas da França começam a ter penetração no Brasil e as do Positivismo, baseadas nos ensinamentos de Augusto Comte, tiveram grande aceitação.

A influência do Positivismo na sociedade brasileira deve-se, em parte, ao fato de que essa doutrina reservou à mulher um espaço especial, isto é, a grande tarefa da mulher passa a ser a ‘formação do homem’; e para atingir esse objetivo, entre outras exigências, colocou-se a mulher num pedestal para que ela se amoldasse às novas demandas que lhe eram feitas. Ou seja o “anjo do lar” não tinha sexualidade, ela vivia para outrem, num serviço contínuo alheio a seus interesses e suas vontades. Segundo June Hahner o positivismo ortodoxo no Brasil utilizou-se do ideal da Santa – Mãe, propagado pela Igreja Católica, para defender as teorias positivistas no que concernia às mulheres (Hahner, 1981, p.85-86).

Que fique claro que, tendo em vista a ausência, quase absoluta dos originais de alguns autores, aqui citados, com frequência, tenho recorrido às citações constantes na obra de Ingrid Stein que trata, especificamente, das mulheres oitocentistas na narrativa de Machado de Assis.

Sendo assim, pode-se dizer que na doutrina positivista a família é também uma das instituições fundamentais da sociedade e, conseqüentemente, a mulher terá um lugar especial devido à sua natureza moral e do papel que desempenha como geradora da espécie humana. O lar será o local onde a mulher, modestamente, irá desempenhar sua obra de vocação, de santificação. Teixeira Mendes (1855-1927) foi um dos representantes brasileiros da corrente positivista no Brasil. Segundo suas

interpretações, na mulher estariam as qualidades superiores do espírito, da moral,

“(…) [ela] é mais terna, mais simpática, mais pura do que o homem. Sua vida é para a família: ser mãe, esposa, filha ou irmã é a sempre mesma função que a mulher proletária, rainha, aristocrata, ou burguesa, exerce no recinto modesto do seu lar. Só excepcionalmente pode [ela] exercer funções intelectuais ou práticas destinadas ao homem.” (Stein, 1984, p.41)

O ideal de mulher, na concepção positivista, vem atender às exigências da política higienista desencadeada no Brasil em meados do século XIX. Ambas – a teoria positivista e a política higienista – procuram redefinir os comportamentos, os costumes, a moral, no contexto sócio-político do Rio de Janeiro, em particular. Os higienistas empenharam-se com afincamento na tarefa de formar a “mãe burguesa”, visando à “mãe educadora” sob a vigilância do médico da família, que passa a ter um papel marcante na revolução das mentalidades no Brasil.

O médico de família tem uma missão sacerdotal, pois ele é o confessor para bem orientá-la através do trabalho da mulher. Com tais encargos, ele passa a ter uma influência significativa e um poder extremo sobre os mortais que o procuram e passam a depender de seus conselhos e orientações:

Devemos ao Dr. Gervásio a vida de nossos filhos! A entrada fora vitoriosa; justificava o ascendente do médico na família(…) Havia muito tempo que o Dr. Gervásio entrara na família: sabia-lhe os segredos, lia todas as cartas(…) Tudo isto soubera-o ele naturalmente, sem indagações; vinha na enxurrada dos desabafos, no desafogo da amizade. (Almeida, 1978, p.36-37)

A principal preocupação da política higienista foi traçar diretrizes de medicina social que auxiliassem a família burguesa citadina.

Havia premência nessas mudanças. A instalação da Corte no Rio de Janeiro aumentou em muito a população carioca, e os novos habitantes clamavam por padrões de higiene e conforto semelhantes àqueles deixados na Europa. Inevitavelmente, uma reeuropeização dos costumes era um dos principais objetivos das prescrições higienistas:

(...) a medicina social vai dirigir-se à família burguesa citadina, procurando modificar a conduta física, intelectual, moral, sexual e social de seus membros com vistas à sua adaptação ao sistema econômico e político. (Stein, 1984, p.42)

O tratamento especial que os higienistas dispensaram à família trouxe modificações profundas à família colonial brasileira, que passa de um “grande corpo sócio-econômico” para ser a célula da sociedade. Ainda nessa mudança, o que persigo é o lugar da mulher dentro dessa nova orientação familiar, dada pelos higienistas com o apoio do Estado.

Os higienistas partiam do princípio, infundado porque baseado em convenções arbitrárias e empíricas, de que a natureza criou a mulher inferior ao homem, formando-a:

(...) para sentir, como o homem foi criado para pensar(...) [entretanto, ela é] superior a ele em sagacidade e prontidão em compreender, ...[mas é também] muito inferior em raciocínio e reflexão: aquelas que têm apresentado uma inteligência superior, tem sido sempre à custa de suas qualidades feminis. (Stein, 1984, p.43)

A inferioridade natural feminina foi aceita sem maiores questionamentos, daí as repercussões que estas vieram a ter no caráter, ou melhor dizendo, na natureza feminina, ou seja: como decorrência a mulher teria um caráter parasitário, composto de:



paixões exalantes que a impelem a viver pegada ao homem como a trepadeira a um tronco; não tendo senão um fim em sua existência, ela emprega todas as forças de sua alma, converte todos os seus afetos, algumas vezes os mais estranhos, em conseguir este fim, sem mesmo atender à sua conveniência individual; (Stein, 1984, p.43)

Atreladas à idéia de inferioridade feminina vieram outras concepções que, conjuntamente, vão formar o ideal de mulher na passagem do século próximo passado. Uma dessas formulações diz respeito ao amor e o lugar que ele ocupa na vida da mulher e, conseqüentemente, será o fim único destinado à mulher idealizada por essas teorias: “Em amar e ser amada resume-se a vida da mulher...” (da mulher ideal dos higienistas). A mulher honesta teria como perspectiva máxima em sua vida o casamento, que lhe daria um estado, um nome, a tornaria uma esposa, uma mãe, enfim uma continuadora dos valores sócio-culturais vigentes (Stein, 1984, p.46).

A mulher não mereceu, por parte dos higienistas, nenhum aprofundamento ou consideração maior no tocante à sexualidade. A idéia de gozo feminino foi substituída pela satisfação advinda da reprodução e do aleitamento atrelados à maternidade:

a reprodução é para a mulher uma necessidade mais urgente do que no homem; por isso, que não tendo em seu organismo um excitante como o homem (o esperma), e precisando mais que ele desse excitante, já pelas perdas mensais, é da última necessidade, pôr em exercício o sistema uterino, para com a excitação deste, animar o resto do organismo. (Stein, 1984, p.14)

As idéias formuladas pelos higienistas podem ser encontradas nas teses de doutoramento apresentadas à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em meados do século XIX, onde os autores apresentam a maternidade e os cuidados com os bebês como atividades tentadoras, prazerosas, inclusive por razões sexuais:

[ao amamentar, a mãe] sente correr com delícia o leite através dos canais que o devem levar à boca do seu filho; como o ato da reprodução ela tem muitas vezes eretismo, voluptuosidade: basta somente que ele lhe estenda os tenros bracinhos para que os seios se ingurgitem e que o leite seja ejaculado com força. (Stein, 1984, p.44)

Atendendo aos interesses do momento, parece-me não estar desvinculado o fato de que preocupados e ansiosos em moralizar a sociedade, os higienistas reservaram um papel especial à população feminina das classes altas. Elas seriam as guardiãs da moralidade pública, as “mulheres honestas”. Para tal fim foi necessário mitificar a mulher e abster-la do exercício da sexualidade antes do casamento e, após este, restringi-la ao marido. Acrescentou-se à construção do mito a velha idéia de uma sexualidade feminina menos desenvolvida, segundo a qual as mulheres têm mais resistência aos impulsos da natureza, porque deslocam o prazer para a maternidade e a amamentação. Os homens, em contrapartida, não serviam para esta função modelar uma vez que neles o desejo do gozo era premente. Diante dessas verdades postuladas, a prostituição masculina foi vista como um mal duplamente necessário: ela funcionava como uma válvula de escape ao mesmo tempo que impedia a desmoralização da sociedade, assegurando a honra e o sossego das famílias (Stein, 1984, p.44-45).

No que concernia à educação das mulheres, os higienistas entendiam que a cultura das ciências, dos conhecimentos mais elaborados era uma cultura inútil, perniciosa à saúde e perigosa para elas. O papel feminino na sociedade, segundo os higienistas, seria um adorno, uma distração:

[a sociedade] exige que elas não sejam ignorantes porém não lhes é devido o mesmo grau de instrução dos homens, cujos destinos partilham e embelezam. O estudo moderado das artes de recreação é o único que lhe convém; porém somente como meio

de adoçar as tristezas, suavizar os aborrecimentos da solidão, lançar sobre o curso de sua vida doces e agradáveis distrações, de variar enfim os prazeres distraíndo-as em seus trabalhos. (Stein, 1984, p.45)

Os higienistas sentiam-se competentes não somente para opinar sobre a educação feminina, mas também sobre a participação das mulheres na vida política, no domínio público. Para esses senhores,

quem tivesse verdadeiro afeto pelas mulheres não desejaria vê-las percorrendo do alto de uma tribuna sobre os interesses das nações; isto não estava em relação com as suas faculdades, lhes ficaria muito mal. (Stein, 1984, p.46)

Genericamente falando, as idéias higienistas foram aceitas sem maiores contestações, pelo menos, nos meios médicos. Mas leituras realizadas sobre o assunto, entre os médicos brasileiros, apenas uma voz divergente ecoou, a de Tito Lívio de Castro (1864-1890), também escritor. Em obra intitulada *A mulher e a sociogenia*, 1889, ele divulgou as idéias mais avançadas do evolucionismo e seus princípios, na análise da questão feminina e constatou que, até então, a mulher:

aproveita os progressos do homem, sofre com os seus reveses, caminha com ele sujeitando-se aos caprichos de seu espírito, às imposições de sua vontade. Mas em toda essa obra ela figura como espectador. (Castro, 1893, p.82)

O jovem médico considera falsas as doutrinas que pregavam a necessidade de manutenção da mulher na ignorância, como uma garantia da estabilidade da família e, portanto, da sociedade. Ele lamenta a condição feminina, a sorte das bem situadas que poderiam usufruir de uma vida mais rica existencialmente, mas têm a vida resumida a “viver pelo homem e para

o homem". As idéias de Tito Lívio de Castro sobre a inferioridade feminina soaram como bombas explosivas, assim como aquelas concernentes à educação e à estabilidade da família:

Se a educação da mulher e o progresso mental vêm dissolver a família, o primeiro cuidado de um povo que se civiliza deve ser extinguir a família e educar a mulher. Se a constituição da família baseia-se na ignorância e na escravidão ela é incompatível com a evolução. Ou família ou civilização. Sacrifique-se, sem hesitação a instituição retrógada se a sua existência importa a imobilidade, se ela nos deve acorrentar ao passado. (Castro, 1893, p.320)

Acredito ser Tito Lívio de Castro o único autor deste período que, sem subterfúgios, defendeu abertamente as instituições do casamento civil e o divórcio, assim como a necessidade de uma preparação da mulher para uma sociedade industrializada que se formava. Entretanto, na atitude da elite intelectual do Rio de Janeiro, a chamada elite carioca, predominou a ideologia da condição feminina como mãe e esposa, como um ser engajado a serviço dos outros, dos interesses alheios aos seus como indivíduo, como pessoa, alguém que não se coloca diante da vida e suas circunstâncias. Era ela vivendo, pois, em função de segundos e terceiros.

2.3 - Tecendo a ficção na história

A tua imaginação faz-te sonhar com doçuras infundáveis(...) e te-las-ás, se bem compreenderes a tua missão de esposa e de mãe. Ama sempre teu marido, (...) está nisto o segredo da ventura na terra. (Almeida, 1896, p.14)

Quando Júlia Lopes de Almeida publica o primeiro livro de contos, *Traços e iluminuras*, 1887, as idéias advindas do Positivismo e da



política higienista estavam em pleno vigor, eram executadas com arrojo e convicção na urbanização do Rio de Janeiro. A condição feminina era a de mãe e esposa, além de ornamento do lar. Mas, também, já se ouve o sussurro camuflado de mães que aconselham: “Não te resignes a ser em tua casa um objeto de luxo. A mulher não nasceu só para adorno, nasceu para a luta, para o amor e para o triunfo do mundo inteiro!” (Almeida, 1896, p.13).

Embora a narrativa de D. Júlia tenha sido avaliada, por Lúcia Miguel Pereira, como destituída de originalidade, mas guardando em seu tom familiar “inegáveis dons literários” (1957, p.271), a crítica e o tempo transcorridos entre a produção de D. Júlia e o resgate que, atualmente, se faz de sua obra justifica a leitura de Lúcia Miguel Pereira e consagra-se a escritora.

Analisando a narrativa de Júlia Lopes de Almeida, sobretudo, a contística, saltam aos olhos a riqueza e a profundidade com que as tramas são conduzidas pela voz, às vezes onisciente, do narrador que vai buscar o material trabalhado nas coisas simples do cotidiano, na rotina de uma mãe, na apreensão de uma jovem diante de uma situação inusitada para o universo feminino da época.

Não se pode afirmar, após leitura cuidadosa, que os textos de D. Júlia carecem de controvérsia, muito pelo contrário, eles foram hábeis, souberam negociar com o mundo masculino e com sutileza trabalharam a contra ideologia do sistema e ela, a escritora, a mulher, se fez aceita no círculo fechado do saber. Conseguiu estabelecer uma relação de gênero, uma relação de pertença,

– Nós damos as nossas esposas o luxo que podemos, mas não as associamos aos nossos empreendimentos, não as fazemos entrar em nosso espírito (...) São objetos de luxo e de comodidade(...) também percebendo isso mesmo, algumas delas, desde que não nos falem botões e o almoço à hora certa, não têm muito

escrúpulo em nos retribuírem as mentiras que lhe pregamos.
(Almeida, 1897, p.50)

Esse diálogo se passa entre dois amigos, já experientes e com opinião formada acerca das dificuldades e das artimanhas nas relações afetivas entre homem e mulher. O tom da conversa é amistoso, familiar, e convida o leitor a tomar parte no desenrolar do argumento. Uma das características do narrador é usar uma linguagem acessível, sem contudo descuidar do que está relevante no efeito da trama. No caso apresentado, é curioso saber o que os homens pensam; em geral, eles não deixam transparecer seus sentimentos, eles os escondem sob qualquer desculpa ou disfarce. O que constatamos no diálogo acima é a forma leviana com que os dois amigos encaram o fato de que os homens fazem um jogo de trocas com suas mulheres – dão-lhes luxo, transformam-nas em objetos – porém, algumas conseguem jogar com as mesmas cartas que lhes são dadas, isto é, traem e são traídas com a mesma parcimônia masculina.

Para tratar dessas coisas simples, já dizia Gilberto Amado, “é preciso uma arte muito avisada, que evite o banal, um poder de dominar a língua comum das conversações, ...” (1914, p.14). Foi esse feito que D. Júlia conseguiu, evitando o banal, dando graça, leveza e criatividade ao corriqueiro. A fim de desenvolver a narrativa que escreveu, D. Júlia recorreu a temas ligados, sempre ao lar, à mulher. A experiência feminina e seu universo foram o material que mobilizou a pena criativa de D. Júlia e, certamente, o bom manejo a tornou uma ‘peregrina da palavra’.

O macro-cosmo temático foi a mulher em várias versões, se é que é possível colocar assim uma produção tão variada e, ao mesmo tempo, tão consistente, quando analisamos a tessitura dos enredos, das reflexões, das intrigas, dos amores, das comunidades de mulheres, das infidelidades, da maternidade, das solteironas, da viuvez, da pobreza feminina, das

paixões, da alegria em amar e nem sempre sentir-se amada numa cultura que cultuou o amor entre homens e mulheres como o princípio e o fim, a ventura maior do viver.

As personagens femininas vão aparecer, sempre que possível, em pares que expressam o conflito, as assimetrias do que se deseja colocar em evidência. A maternidade e seus reflexos abrem possibilidades para a análise dos temas aqui tratados. Havia um consenso, próprio dessa época, quanto à maternidade e ao papel da mulher:

Ser mãe é renunciar a todos os prazeres mundanos, aos requintes do luxo e da elegância; é deixar de aparecer nos bailes em que a vigília se prolonga, o espírito se excita e o corpo se cansa no gozo das valsas; ... é passar as noites num cuidado incessante em sonos curtos, leves, com o pensamento sempre preso à mesma criaturinha rósea, pequena, macia, que lhe suga o sangue, que lhe magoa os braços, que a enfraquece, que a enche de sustos, de trabalhos e de prevenções – mas que a faz abençoar a ignota Providência de a ter feito mulher, para poder ser mãe!” (Almeida, 1896, p.175-176)

Ser mãe é uma decorrência da condição primeira – ser mulher – e esta particularidade, que é única do feminino, não pode ser estendida, nem partilhada, pois dá à mulher um lugar, uma experiência que só pode ser dividida com uma outra mulher. A voz feminina vem instruir os pares na trajetória da vida, nos percursos dos desencantos e dos encantos da maternidade:

Não sei que haja, para uma mulher de coração, prazer comparável ao de criar seus filhos! Eu, confesso, sinto um grande desvanecimento e íntimo orgulho quando olho para o meu filho, ... (Almeida, 1896, p.181)



A condição de mãe abre à mulher possibilidades, espaços privilegiados que não estão disponíveis às solteiras ou àquelas que não compartilham do círculo restrito das que “se consagram ao mais penoso trabalho do amor, a criação de um filho.” (Almeida, 1896, p.182-183)

O poder advindo da maternidade tem traços divinos, sublimes. Ele transforma a mulher, dá-lhe uma constituição física e psíquica semelhante à dos deuses, tornando-a superior ao homem em capacidade e em resistência ao sofrimento, as tarefas inerentes à função de criar e nutrir o rebento gerado em suas entranhas.

A maternidade estava idealizada, ela era sentida como missão, associada aos encantos de uma experiência única e insubstituível que coroava a mulher de bênçãos e prazeres:

Não há nada mais encantador do que acompanhar o desenvolvimento de uma criança; e só a mãe pode seguir com atenção, desde que o crie, o desabrochar da inteligência e dos sentimentos de um filho. (Almeida, 1896, p.182)

O leitor contemporâneo à D. Júlia, certamente, menos avisado, não percebeu a ambigüidade dos seus textos. Mas ela apropria-se de um discurso que, à primeira vista, reforça a imagem idealizada da mãe e da maternidade, para ironizar e desestabilizar essas representações. Tal situação tem no conto *A caolha*, um dos mais conhecidos e repetidas vezes publicado em antologias e livros didáticos, a melhor expressão. Note-se a descrição da personagem:

“(...) a mulher alta, magra, macilenta, peito fundo, (...) mãos grandes, ossudas, estragadas pelo trabalho e pelo reumatismo, (...) boca descaída, (...) pescoço longo, engelhado, como o pescoço dos urubus; dentes falhos e cariados (...) seu aspecto infundia terror às crianças e repulsão aos adultos; (...) (Almeida, 1903, p.93)

Como amar essa figura tão asquerosa, mesmo sabendo que se tratava da mãe? Esse questionamento permeia o conto e estabelece o conflito no filho adulto, que passa a ter nojo, vergonha da mãe bondosa, terna, que lhe deu na pobreza, uma vida digna e amou-o acima de qualquer outra coisa.

A mãe caolha tem as qualidades das outras mães, mas infunde medo, chegando a provocar horror, asco:

... seu aspecto infundia terror ... não tanto pela sua altura e extraordinária magreza, mas porque a desgraçada tinha um defeito horrível: haviam-lhe extraído o olho esquerdo; a pálpebra descera mirrada, deixando contudo, junto ao saco lacrimal, uma fistula continuamente porejante. (Almeida, 1903, p.93)

Tendo sido rejeitada do convívio comunitário pelo aspecto físico repugnante, a Coalha entendeu e “fingiu não perceber a verdade” quando o filho começou a se distanciar dela por razões análogas. Entretanto, quando o filho propôs: “... dormir na vizinhança da loja ... [e vir] todos os dias saber da ... saúde [e das] necessidades [dela] ...” a velha e alquebrada mãe explodiu num desabafo de raiva e indignação: “Embusteiro! O que você tem é vergonha de ser meu filho! – Saia! Que eu também já sinto vergonha de ser mãe de semelhante ingrato!” (Almeida, 1903, p.100).

A atitude da Caolha é ativa, é de alguém que pela ação se transfigura, e rompe, assim, com o protótipo de mãe doação, compreensão, para se colocar uma pessoa humana, com dignidade e alter ego. De fato a Caolha é uma caricatura. Ela mostra o exagero da idealização materna e o quanto isso é nocivo. Pelo grotesco a personagem consegue revelar a visão deformadora da mulher-mãe, protótipo de uma tradição que subjaz na

herança cultural brasileira, mas atualmente em transformação graças a uma nova leitura do feminino.

A maternidade, embora, idealizada e romanceada, foi um tema que permeou a narrativa de Júlia Lopes, e evoluiu juntamente com a produção literária da escritora. Ao se identificar com o naturalismo/realismo os textos perdem aquele tom previsível, bem-comportado, que D. Júlia deixa transparecer na primeira coletânea de contos em 1887, com *Traços e iluminuras*.

Os Porcos é um outro conto bastante conhecido e chegou a receber um prêmio de trinta contos, em concurso da *Gazeta de Notícias*. Ele trata de um tema raro à época: o parto.

Umbelina, cabocla nova, aparece grávida do patrão e o pai, após tomar conhecimento, dá-lhe uma surra e diz que dará o recém-nascido aos porcos. A cabocla passa toda a gestação tentando achar uma forma menos degradante e cruel de acabar com o filho, mas, não vê saída: “Ela estava perdida. Em casa não a queriam; a mãe renegava-a, o pai batia-lhe, o amante fechava-lhe as portas...” (Almeida, 1903, p.36).

A trama se desenvolve em torno do sofrimento físico e psíquico de Umbelina. As dores do parto, o sentimento de rejeição, de traição e de abandono são suplantados pela idéia fixa de “vingança doida e cruel” que se fixou no coração selvagem da cabocla. Mas ao sentir o momento expulsivo, a hora em que mãe e filho se encontram pela primeira vez, “Uma onda de poesia invadiu-a toda: eram os primeiros enleios da maternidade, ... Umbelina sentiu uma grande ternura tomar-lhe o coração, subir-lhe aos olhos” (Almeida, 1903, p.38-39).

Parir, ter o filho junto a si, transforma a mulher raivosa e vingativa num ente afetivo. Eis porque ao contemplar a carne de sua carne, Umbelina sente que “no seu coração de selvagem desabrocha timidamente a

flor da maternidade” (Almeida, 1903, p.40). A transformação pela maternidade tem, aqui, um caráter instintivo, primitivo, que destoa daquele outro envolto em religiosidade, em algo quase mágico, porque dissociado dos sentimentos humanos básicos: “Descobriu o corpo do filho: achou-o bonito, achou-o branco, e num impulso de amor beijou-o ... A criança moveu logo os lábios ...e ela deu-lhe o peito” (Almeida, 1903, p.40).

O perfil de mulher descrito por D. Júlia está cercado pela idealização do feminino que apresenta como atributos da mulher, entre outros, a bondade, a disponibilidade, a pureza, a dignidade, o serviço, o despreendimento, a solicitude, a submissão, sempre movida pela necessidade de servir, de dar gratuitamente:

A felicidade humana deriva do que vive sob a nossa [das mulheres] responsabilidade. É a nós, como mães, que a pátria suplica bons cidadãos; é de nós, quando esposas, que a sociedade exige o maior exemplo de dignidade. (Almeida, 1896, p.13)

O amor romântico é alimentado por esse estereótipo feminino que atribui à mulher qualidades sublimes:

Os olhos azuis da moça diziam-me no seu brilho discreto e sagrado:

– Eu farei a tua felicidade. Sou educada, sou ativa, sou modesta; compreendo e amo as artes e tenho um coração aberto para as ternuras conjugais e maternais ... (Almeida, 1903, p.06).

A mulher adequada às exigências do casamento deveria tornar-se uma excelente esposa, como Ruth, a sobrinha da baronesa que, aos vinte e três anos, ainda solteira, foi descrita assim:

Ruth está com vinte e três anos; parece-me ser já tempo de se casar. Há de ser uma excelente esposa: é bondosa, regularmente

instruída, nada temos poupado à sua educação; e se não brilha muito na sociedade é pelo seu excesso de pudor. (Almeida, 1903, p.10)

Para adornar as qualidades virginais dessas mulheres divinas, as metáforas com flores foram usadas recorrentemente e o recurso mais repetitivo foi o dos sentidos, como o olfativo e o visual, que se centraram na relação entre cores e beleza, aroma e desejo: “Junta a isto [o encontro do olhar] ... o perfume das dracenas em flor, a beleza das últimas horas de sol. Acredita que o perfume é o cúmplice de muitas paixões, muitas!” (Almeida, 1903, p.06).

As antíteses e as comparações também foram realçadas com as cores, com as variedades das flores: silvestres, cultivadas, selvagens. Cada uma traz um significado, coloca um tom preciso ou tangencia a imaginação do leitor: “Eduardo fixou na noiva um olhar apaixonado. Na sua brancura de pétala de camélia não tocada, ... [mas] a pudica açucena de envergonhar sensitivas é uma mulher desonrada ...” (Almeida, 1903, p.11-19).

Havia um outro tipo de mulher que, apesar de virtuosa e prendada, não conseguia marcar um lugar social de prestígio: a solteirona. Ela arrastava o estigma da mal amada, da aridez, da marginalizada, porque “faltara-lhe o amor, faltaram-lhe as sagradas agonias da maternidade ...” (Almeida, 1903, p.193).

O destino das mulheres era o casamento, como se só através do matrimônio a mulher pudesse obter reconhecimento e identidade, quando, na verdade, neste contexto patriarcal, essas conquistas não aconteciam de fato para ela; reconhecimento e identidade permaneciam acoplados ao nome do marido, pois a mulher brasileira continuava e continua, diante do código civil, uma menor. O estado de viuvez, de fato, é que vai emancipar as mulheres civil e socialmente. Mas o que importa para este trabalho é o

destino feminino no início do século e ele está, indiscutivelmente, inserido na união conjugal:

O celibato de uma filha, (...) , faz estremecer os pais, porque a palavra solteirona significa isolamento, falta dos carinhos mais justos, privação das mais ternas alegrias, miséria muitas vezes, e muitas vezes ridículo. (Almeida, 1887, p.61)

Diante desse quadro pode-se entender a “difícil posição da mulher que fica só no mundo!” (Almeida, 1887, p.65). A elas, as solitárias, as solteironas, a sociedade reserva o papel de ‘mãe moral dos sobrinhos’, enfermeira dos pais, educadora e governanta não remunerada dos filhos dos irmãos e irmãs, na maioria das vezes. Fato corriqueiro na sociedade brasileira de então.

A velhice feminina, sobretudo, a das celibatárias, foi um tema recorrente na narrativa de Júlia Lopes de Almeida. O enfoque privilegia não o aspecto de decrepitude do envelhecimento, a perda da beleza, da juventude, dos sonhos, das esperanças, mas a tristeza da dependência financeira e existencial, dada a pobreza de horizontes que cercava a educação feminina, assim como a absoluta falta de um projeto de vida pessoal, que permitisse às mulheres terem vida própria:

Muito surda, mas extraordinariamente bondosa e ativa, ela não parava de trabalhar, ... recortando papéis para as confeitarias. Os recursos eram minguados: o irmão ... não lhe dava vintém, e ainda se queixava de ter de sustentar tantas bocas ... tia Amanda ... ganhava pouco e esse pouco dava-o, tão habituada estava desde moça a trabalhar para os outros. (Almeida, 1903, pp. 157-159)

A solidão da solteirona é cruel. Por falta de perspectivas existenciais, por ser destituída de uma profissão que lhe dê identidade, por

existir a partir das convenções sociais que só reconhece a mulher como mãe e esposa, a solteira termina a vida útil como um traste, um peso, uma sombra do que deveria ser e não foi:

O seu corpo, nunca amado, caído, como um feixe de ossos partidos, para a sepultura. (...) Não saía nunca, não dava festas. Vagava no ar das suas salas um cheiro de mofo, denunciador do triste isolamento da sua vida de solteirona, sem sobrinhos, nem afilhados, nem ninguém! (Almeida, 1903, p.191-192)

O casamento era não somente uma exigência social feita ao homem e à mulher (embora houvesse tolerância ao celibato masculino), mas a única forma possível de liberdade, de emancipação, de materialização da mulher como ser social e político. A simples condição de pertencer ao 'segundo sexo' colocava as mulheres, do ponto de vista político, em parceria com as crianças. Há inúmeras comparações que nivelam mulheres e crianças:

A mulher é uma eterna criança, precisa sempre que a conduzam pela mão (...) [Mas esse quadro poderia mudar caso ela tivesse] o esposo (...) um amigo dedicado ... [enfim] um braço salvador, que a sustivesse em outro nível. (Almeida, 1903, p.132)

A felicidade feminina estava no amor, no enlevo dos afetos: "Quem não amou na vida não tem nem a doçura da saudade ... Só quem amou trás para o mistério da morte um aroma de sonho" (Almeida, 1903, p.78).

Entretanto, as personagens femininas de D. Júlia erguem-se como elementos novos na configuração do feminino. Apesar de compactuarem com os valores estabelecidos acerca do matrimônio, elas

propõem alternativas à condição feminina, isto é, o trabalho e a instrução passam a fazer parte das necessidades femininas como um valor:

Convenci-me hoje de que todas as mulheres devem ter uma profissão. Conheço duas senhoras desgraçadas. Uma ficou órfã, a outra viúva, e nenhuma está habilitada a bem ganhar a vida. Lembrei-lhes o comércio. Não sabem contabilidade. Lembrei-lhes a tipografia, a telegrafia, a gravura, a farmácia, mas de que expedientes se hão de valer para sustentar a família enquanto estudam?

Este exemplo fez-me tremer. Se eu tiver filhas (...) hei de prepará-las para poderem vencer estas dificuldades! (Almeida, 1896, p.130-131)

O trabalho feminino vai ser apresentado como um valor em si mesmo. No romance *A falência*, há duas personagens femininas: Camila, a esposa, a coquete, a mãe presente; e Nina, a agregada, a solteirona, a que mora de favor, a órfã. A perspectiva de Nina, diante da situação de falência da família, foi apenas uma oportunidade para que ela emergisse como alguém que com o trabalho pôde se afirmar, adquiriu uma identidade própria, tornou-se visível:

Os rigores do luto trariam a todos reclusos se a estreiteza da casa e o bom senso de Nina não reagissem contra as praxes. Depois não bastava a economia, era preciso trabalhar, fazer pela vida. (Almeida, 1978, p.221)

Camila, em contrapartida, “não lutava; a fatalidade faria dela o que quisesse ...” (Almeida, 1978, pp.229). Mas a comunidade de mulheres, composta por Camila, Nina, Noca (a empregada fiel) e as filhas, onde se sobressai a figura de Ruth, a adolescente aplicada nos estudos, tem o poder de transformar a passiva Camila, que admite: “o trabalho distrai” e daí em

diante põe as mãos “bonitas, mas [que] não sabiam fazer nada” a serviço das filhas, ensinando-as a ler.

A comunidade de mulheres vai reforçar a idéia de trabalho, ao mesmo tempo em que valoriza o estar, o pensar, o agir, conjuntamente, como um grupo coeso por sentimentos partilhados.

A materialização, a concretude do universo feminino, foi dada pelas comunidades de mulheres. No Brasil, elas não se segregaram em comunidades utópicas tentando formas alternativas de vida; elas estão presas por laços de família, de amizade, de trabalho. De uma forma ou de outra, o que se destaca nesses grupos é a estima, a busca de algo que só é possível encontrar nas experiências afetivas.

As comunidades de mãe e filha, de amigas, de domésticas, (recém saídas da condição de escravas) organizam-se numa necessidade mútua. A viuvez de mãe e filha será um elemento de ligação entre mulheres que sentem na carne esse estado:

Mamãe cosia na cadeira de balanço e eu descosia a minha capa, perto da mesa; (...) levantando os olhos, vi os dela pregados em mim com uma expressão de piedade e de melancolia, como jamais vi em ninguém (Almeida, 1922, p.172-173).

O quadro acima é de mãe e filha que juntas dividem a dor e as reflexões da viuvez por que passam: a mãe lamenta a precocidade com que a filha enviuvou; a filha faz queixas aos comentários da mãe, acha-os impróprios:

Teu marido morreu fora de tempo; ele deveria ter praticado esse ato de distração dez anos antes ou dez anos depois (...)
Aquelas palavras (...) pareciam profanar a querida memória do meu pobre Eduardo (Almeida, 1922, p.172).

A filha só vem a compreender as palavras da mãe alguns anos depois e admite:

Doce mamãe, é agora que eu te compreendo, porque apaziguada a dor da viuvez, a minha vida recomeça com maiores exigências. Realmente, os casamentos deveriam em qualquer época da vida ser feitos por contrato temporário, de um certo número de anos: (...) quem se desse bem renovaria o contrato. (Almeida, 1922, p.175)

O discurso das viúvas, mãe e filha, soa impróprio, inadequado, para a época, pois além de questionar a instituição do casamento concebida como sagrada e indissolúvel diante de Deus e dos homens, discute a efemeridade dos afetos. Antecipa, no discurso, um senso de realidade avançada que se alimenta de uma visão bem humorada, flexível e profundamente inovadora.

As mulheres também são solidárias entre si e apoiadas, umas nas outras, conseguem, quase sempre, amenizar as dores existenciais e / ou afetivas. As amizades são levadas a sério, há nelas um comprometimento que subentende a solidariedade, a convivência, a cumplicidade. São os gestos em direção ao outro, que geralmente, indicam os sentimentos:

Amélia perdera a sua terna mãe, dias depois do casamento da amiga, e pediu, invocando toda a sua coragem, uma recomendação da viscondessa (...) a viscondessa era amiga de minha mãe (Almeida, 1887, p.140-141).

A viscondessa anos depois estava “doente, nervosa, triste [e] Amélia procurava amenizar-lhe o espírito; ora tocava música, ora lia (...) ora obrigava-a fazer um pequenino passeio dando-lhe carinhosamente o braço” (Almeida, 1887, p.141). Houve, entre Amélia e a viscondessa, uma troca; mulheres, de diferentes gerações, classes sociais e perspectivas de



vida negociaram as diferenças e, ambas, conseguiram trocar: solidariedade, afeto, reconhecimento e acolheram-se mutuamente. São mulheres que têm consciência da força da tradição e da permanência de valores e hábitos transmitidos de geração para geração: “Eu fui assim (...) Mamãe foi assim (...) quase todas são assim (Almeida, 1922, p. 266).

A paixão foi outro tema desenvolvido pelos personagens de Júlia Lopes e recebeu tratamento diferenciado, de acordo com o sexo a que pertenciam. Isto é, enquanto as personagens masculinas são delineadas como calculistas, frias, inconstantes, volúveis, as femininas são traçadas como vítimas da força arrasadora da paixão, que acomete os seres indiscriminadamente.

Camila, em *A falência*, Ernestina, em *A viúva Simões*, são protótipos da paixão. Ambas, mulheres maduras, donas de casa, mães, burguesas, vivem uma paixão clandestina e avassaladora. Camila se apaixona pelo médico da família, doutor Gervásio; Ernestina, viúva, ainda enlutada, jovem, após visita de um ex-namorado dos tempos da juventude, sente os ardores de uma paixão que renasce, que a incita a viver os devaneios da carne, a trocar o luto pelas cores da paixão, do desejo nascente. O falecido ainda se fazia presente pelos códigos sociais. Era preciso reprimir a carne, conter o desejo.

A paixão de Camila pelo doutor Gervásio se passa dentro da casa da família; exceto o marido, Theodoro, todos os outros membros da família percebem o envolvimento de Camila e do doutor Gervásio. Ela vive as delícias da paixão:

Camila mudava (...) usava agora as cores claras que lhe iam bem (...) adquiria expressões novas, inflexões de voz em que nascia uma música de tons coloridos e harmoniosos, fazia outros gestos, (...) pisava de maneira mais ritmada e linda, deixou os

perfumes misturados, sem escolha, por uma essência branca (Almeida, 1978, p.37).

Doutor Gervásio vê os sinais de mudança em Camila com uma vaidade pessoal. Eles infundiam no médico a confirmação do poder que exercia sobre Camila. Davam-lhe um prazer que o fazia voltar-se para si mesmo, envaidecendo-o como se estivesse num ato de criação narcisista:

Quando o médico percebeu quanto Camila mudava, e que essa transformação lenta e visível se fazia ao influxo dos seus gostos, da sua convivência e do seu espírito, começou a observá-la com redobrada atenção, cultivando o prazer de a tornar outra, como que uma obra sua. (Almeida, 1978, p.37)

A voz do narrador parece cumpliciar a inocência da entrega de Camila, "... dera-se toda com os seus devaneios, os seus desesperos; dera-se completamente ..." Entretanto, o doutor, esse premeditara tudo, e ainda, "... mentira-lhe, ele mentira-lhe!" (Almeida, 1978, p.236).

À medida que dá forma à paixão de Camila, o narrador, a constrói como uma vítima, uma "(...) predestinada para o sofrimento [porque] (...) Maldita a natureza, que a fizera, a ela, só para o amor!" (Almeida, 1978, p.236).

Através, da apresentação contrastiva de outros personagens, também femininos, o narrador mostra outra maneira de interagir com a sociedade patriarcal: pelo trabalho, por um projeto de vida, por um ideal. Ruth, filha de Camila, simboliza essa nova forma, a nova mulher, aquela que: "(...) não lhe traria nunca o travo de um desengano. A arte a consolaria do homem, (...) quando chegasse o dia de o amar e de o servir" (Almeida, 1978, p.236).

O narrador não julga a traição de Camila com o rigor moralista que predominava, com o código moral reinante acerca da infidelidade

feminina; isto é, segundo sua visão ela não é uma ordinária, uma mulher desonesta, mas antes uma das tantas vítimas do injusto lugar que a sociedade lhe reservava (e ainda hoje reserva):

Camila, com o olhar aberto para o veludo macio da sombra, percebia que estava tudo perdido, irremissivelmente (...) As lágrimas rolavam-lhe em fio pelo rosto abrasado; estava bem certa de que aquele era o dia de sua segunda viuvez.

Perdera na primeira o aconchego, as honras da sociedade, a fortuna e um amigo calmo, (...) Na segunda, perdia a ilusão no amor, a fé divina na felicidade duradoura, o melhor bem da terra! Chegara ao fim de tudo, à hora tremenda da expiação. Mas fora ela, por ventura, uma criminosa? (Almeida, 1978, p.235-236)

As infidelidades femininas aparecem como resultado de uma estrutura social medíocre, que tem o retorno de sua própria insensatez ao tratar as mulheres como cidadãs de segunda categoria e colocá-las num espaço sócio-cultural inadequado, injusto:

(...) a honestidade da mulher é um capital empregado a favor da família, com largos juros futuros. As inocentes imolam o seu coração a bem da felicidade alheia (...) o que não as impede de terem às vezes os seus despeitos (Almeida, 1922, p.258).

As personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida vivem a transição por que passava a sociedade brasileira. Elas estampam uma condição, em crise, divididas, isto é, estão entre o novo e o velho, o retrógrado e o convencional. Mas, o importante é que estão vivendo o momento do tempo presente, buscando uma conciliação, tentando pensar a sociedade e a si próprias, fazendo o jogo das relações, e abrindo possibilidades que permitam negociar uma outra relação – a de parceria.

Podemos dizer, pois, que a narrativa de D. Júlia joga com os valores culturais e sociais vigentes. Isto é, a condição feminina apresentada

é clara, está presa ao estabelecido, conserva o padrão; mas no discurso reservado, no fluxo do pensamento, as personagens refutam, questionam os papéis que lhes são destinados na sociedade brasileira. Havia uma consciência feminista latente que teimava em emergir, que sentia, mas não estava pronta para o vôo, para o desafio do rompimento e claudicava entre o sentir e o agir, o ser e o parecer.

Tendo em vista esta constatação, aqui no Brasil, como era a situação das mulheres nos Estados Unidos, que tantos sonhos acalentou no coração das brasileiras na virada do século?



Terceira Parte: Kate Chopin, a rebelde de Saint
Louis, tece a temática, constrói o
discurso



3.1 - Kate Chopin, a rebelde de Saint Louis

If it were possible for my husband and my mother to come back to earth, I feel that I would unhesitatingly give up every thing that has come into my life since they left it and join my existence again with theirs. To do that, I would have to forget the past ten years of my growth – my real growth.

(Diário de Kate Chopin, 22/05/1894; in Toth, p.92, 1979)

Traçar o perfil de uma escritora da envergadura de Kate Chopin (1850-1904) constitui um desafio, e este fica ainda maior quando considerado o volume significativo de livros, teses e trabalhos críticos sobre a autora e sua obra. Todavia, tal abundância crítica, configura, por si mesma, a relevância do estudo proposto.

Kate Chopin já foi objeto de pesquisa biográfica de três livros tão importantes que, atualmente, constituem leituras obrigatórias para os estudiosos da vida e obra da escritora.

Daniel S. Rankin, o primeiro biógrafo, escreveu *Kate Chopin and her Creole Stories*, em 1932. Ele, todavia, tratou a ficção de Kate como regional e, conseqüentemente, ao dar-lhe status de escritora da “cor local” desconheceu aspectos relevantes da criação literária. Entre os pontos importantes desta produção cito: a capacidade, aliada à coragem, que teve a escritora, para, ainda no século passado, transcender o lugar e o papel reservados à mulher e abordar, sem subterfúgios, alguns temas considerados inadequados ao feminino, como: maternidade, matrimônio, divórcio, infidelidade feminina, desejo, paixão, numa ótica feminista.

A pesquisa de Rankin foi relevante. Ele coletou e preservou material crítico e biográfico da escritora, dentre eles destaque: manuscritos

originais, resenhas, artigos de jornais da época, tratando de Kate e sua obra. Ainda documentou os achados com entrevistas feitas a familiares, amigos e filhos de Kate Chopin.

Os estudos de Rankin, todavia, sofreram a influência ideológica das convicções judaico-cristãs advindas de uma formação católica rígida. Lamentavelmente, elas terminaram empobrecendo e limitando as abordagens crítica e interpretativa da obra e reduzindo a narrativa de Kate a moralismos que, em nada ou quase nada, contribuíram à análise literária.

Per E. Seyersted publica *Kate Chopin: A Critical Biography* em 1969 e caracteriza Chopin como uma pioneira americana realista pelo tratamento que dispensou à mulher em seu anseio por uma identidade própria, por uma existência autônoma.

Entretanto, é preciso recuar um pouco no tempo e fazer jus ao mentor intelectual de Seyersted, o pesquisador francês Cyrille Arnavon. Foi ele que, em 1953, traduziu para o francês o mais polêmico romance de Kate Chopin *The Awakening*, 1899, intitulando-o *Edna*, protagonista que vivencia um despertar existencial e sexual, escandalizando a sociedade americana de então. Arnavon apresentou à tradução francesa uma introdução que revalorizava o romance, dava-lhe uma perspectiva nova porque enaltecia o tratamento dispensado à Edna Pontellier, comparando-a, pela primeira vez, à Ema Bovary. A crítica de Arnavon, também, não mais colocou Kate Chopin como uma escritora da “cor local”, mas deu-lhe o estatuto de realista, bem à frente de seus contemporâneos. Desde então, críticos notáveis, como Kenneth Eble, Robert B. Bush, Edmund Wilson, Larzer Ziff e George Arms, juntaram-se a Arnavon e deram início a um verdadeiro renascimento da obra de Kate Chopin.

Quando em 1969 Seyersted publicou *The Complete works of Kate Chopin*, levou a público, pela primeira vez, uma coletânea que incluía

cerca de cinquenta contos inéditos, além da reedição das duas coleções de contos, *Bayou Folk* (1894), *A Night in Acadie* (1897) e dos romances: *At Fault* (1890) e *The Awakening* (1899).

A contística de Kate Chopin, em especial *Bayou Folk*, deu-lhe o *status*, o reconhecimento, de escritora da “cor local” ainda em vida. Já os romances não tiveram uma trajetória feliz: *At Fault*, o primeiro, publicado com recursos próprios, traz a marca da iniciante, mostra uma aprendiz no ofício da escrita; o segundo, *The Awakening*, avança, e apresenta uma escritora madura, pronta, no domínio completo da arte de escrever. Aí nada é supérfluo, forma e conteúdo estão organicamente fundidos. Homem e natureza formam um “continuum” com a solidão, e o mar simboliza Eros e a auto-afirmação (Seyersted, 1993, p. 31-32).

Seyersted, de fato, foi quem iniciou e rastreou a trajetória literária de Kate Chopin desde Saint Louis, Missouri, até Nova Orleans, Louisiana, cidades que deram à ficção de Chopin o charme, o *glamour*, a atmosfera, reinantes na burguesia rural e citadina do sul dos EUA. É através da publicação das obras completas de Kate Chopin que o leitor contemporâneo tem a oportunidade de formar uma idéia coerente, orgânica, não fragmentada, da vida e da obra dessa mulher singular.

A chegada dos anos 70 depara-se com o ardor, o entusiasmo, o desejo de valorização da mulher. Os estudos literários privilegiaram as mulheres escritoras, que passaram a constituir o foco, o centro dos estudos crítico-literários de então. Conseqüentemente, o impacto da crítica feminista traz Kate Chopin e sua narrativa para o interior dos estudos e das pesquisas sobre a mulher e a literatura nos EUA. Por conseguinte, pode-se afirmar que Seyersted redescobriu Kate Chopin e as feministas americanas a abraçaram e a transformaram em “musa literária”.



Tal publicidade sobre Chopin teve repercussões nacionais e internacionais. Dentro e fora dos EUA as editoras apressaram-se na reedição e na tradução da contística e do romance *The Awakening*. A comunidade feminina internacional, especialmente, vibrou com as traduções dessa obra em italiano, alemão, francês, português e outras línguas. Em 1994, o Brasil publica *O despertar*, pela editora Estação Liberdade. *The Awakening* foi impresso em larga escala, recorrendo a edições simples e acessíveis, o que possibilitou, a um público muito eclético, a leitura do romance mais polêmico de Chopin.

O cinema também vem contribuindo amplamente para a divulgação do romance de Chopin em filmes e vídeos. *Children of Light* (1986), romance de Robert Stone, propõe uma versão Hollywoodiana de *The Awakening*, assim como dois outros filmes de longa metragem: *The End of August* (1982) e *Grand Isle* (1992). Os dois últimos títulos usaram como referencial os contos de Chopin, particularmente aquilo que diz respeito ao cenário. Além dessas produções filmicas de vulto, com fins comerciais, *The Awakening* foi filmado para programas educativos televisivos, gravado para o rádio, adaptado ao teatro e até republicado na revista *Redbook* de circulação nacional nos EUA.

Nas universidades americanas, que já experienciavam o despertar da crítica feminista, Kate Chopin passou a ser estudada nos programas de graduação e pós-graduação, suscitando teses e dissertações, assim como um novo veio na pesquisa crítico-literária. Inevitavelmente, ela e sua narrativa iniciavam um rumo novo, uma trajetória nunca sonhada antes: a da pesquisa institucionalizada.

A terceira e, em vários aspectos, a mais completa biografia de Kate Chopin, até o momento, é um desdobramento do renascimento e da institucionalização dos estudos literários feministas nos EUA. A autora de



tal desafio foi Emily Toth, uma pós-graduanda da Johns Hopkins University que, em 1975, recebeu o grau de doutora com a tese intitulada, *That Outward Existence Which Conforms: Kate Chopin and Literary Convention*.

Ao publicar em 1990 *Kate Chopin*, Emily Toth trazia uma experiência rica sobre crítica literária feminista e feminismo nos EUA. Ela fez parte de uma geração pioneira nas universidades americanas que lutou pelo reconhecimento dos estudos sobre mulher e literatura dentro das instituições de ensino superior naquele país. Ela optou, ideologicamente, pela causa feminista e, embalada por convicções políticas e acadêmicas, lançou-se ao desafio de escrever mais uma biografia sobre Kate Chopin. Após Seyersted, qualquer um outro trabalho biográfico sobre Kate Chopin seria uma empreitada de alto risco, mas Emily Toth teve a coragem necessária à alma do artista, àquela que “ousa e desafia”.

A biografia de Kate Chopin por Emily Toth trouxe ganhos significativos para a pesquisa pois tornou pública uma nova documentação, com artigos valiosos da época, novos manuscritos, ensaios inéditos, e ainda esclareceu questões delicadas sobre a reação da crítica, quando do lançamento de *The Awakening*, em 1899.

Até o surgimento de *Kate Chopin* por Emily Toth, as antologias e biografias da autora davam-lhe por data de nascimento 1851, mas hoje está confirmado que ela nasceu em 08 de fevereiro de 1850 em Saint Louis, Missouri. Os documentos do censo americano à época registram esse dia e ano para o bebê Katherine O’Flaherty, assim como os registros de batismo da Catedral de Saint Louis atestam o batizado da pequena Katherine em 12 de maio de 1850 (Toth, 1990, p.24).

Katherine O’Flaherty era filha de Thomas O’Flaherty, irlandês, que vivenciou a cultura francesa e migrou para os EUA, onde se casou e se

estabeleceu como comerciante próspero e respeitado. Pelo lado materno, Katherine, recebeu uma herança francesa muito forte. A mãe, Eliza Faris, era filha de imigrantes franceses, empobrecidos, mas de tradição aristocrática. A situação econômica da família Faris tornou-se insustentável e Eliza aceitou casar com Thomas O'Flaherty, vinte e três anos mais velho, para poder ajudar a si e a família. O casamento de Thomas e Eliza ocorreu em 1º de agosto de 1844 e foi breve, pois em 1855 ele sofreu um fatal acidente por ocasião da inauguração da ponte Gasconade que ligaria Saint Louis a Jefferson city.

Com a morte do pai, Kate sofre mudanças que vão repercutir diretamente em sua produção literária anos depois. Uma delas, talvez a mais profunda, foi o convívio permanente numa comunidade de mulheres viúvas, fortes, independentes e auto-suficientes. A casa de Eliza O'Flaherty abrigava viúvas de três gerações: além dela mesma, a mãe Madame Athénaise Charleville Faris e a avó, Madame Charleville, informalmente chamada de Victoire Verdon.

A senhora Charleville, bisavó de Kate, com o desaparecimento prematuro de Thomas O'Flaherty, pai da criança, tomou para si a educação da bisneta. Ainda muito pequena, Kate foi submetida a uma disciplina de estudos, elaborada pela senhora Charleville, que incluía lições diárias de piano, expressando o gosto e o esperado na educação das meninas aristocratas; assim como o aprendizado rigoroso da língua e da leitura francesa. Kate aprendeu a gostar tanto da música quanto dos estudos franceses e para ela estas atividades foram encaradas com seriedade, não com o diletantismo corrente à época.

A influência da Senhora Charleville sobre Kate foi profunda e significativa, permanecendo por toda a vida e transparecendo, posteriormente, nas histórias, escritas por ela.



A bisavó sempre falava com a bisneta em francês e recorria à suavidade do “patois”, não ao francês parisiense, áspero, segundo alguns críticos. Ela gostava de ensinar através de estórias vivazes, um tanto folclóricas, que traziam as cores, as fantasias, o colorido dos tempos idos, das colônias e dos mexericos de Saint Louis, Missouri.

Prematuramente Kate desenvolveu o gosto pelas estórias, assim como, também, familiarizou-se com a língua francesa que usava fluentemente no convívio familiar. Não é por acaso que, ao escrever profissionalmente, foi tão bem sucedida ao reproduzir o dialeto francês falado em Louisiana. Proficientemente ela estabeleceu um diálogo bilíngüe entre o inglês e o crioulo nas narrativas que veio a escrever e por fim traduziu para o inglês nove contos de Guy de Maupassant, escritor que lhe causou a mais profunda influência segundo seus biógrafos, como veremos adiante.

Através da bisavó, Kate inicia os primeiros aprendizados práticos da existência. Além da história de Saint Louis, da língua e da literatura, Madame Charleville ensina que não se pode acreditar nas aparências, e passa para Kate os valores e a cultura do mundo das mulheres. Elaborar esse universo feminino, não somente pelo aprendizado formal, mas, sobretudo, pelas vivências familiares, habilitou Kate Chopin a reproduzi-lo nas mais excitantes estórias que escreveu.

A jovem Katherine, em 1857, dois anos após a morte do pai, volta para o colégio de religiosas “Sacred Heart Academy”, onde permanece até concluir os estudos, em 1868. Os anos de colégio foram cheios de percalços, com idas e vindas. Alguns advindos de dificuldades familiares, outros decorrentes da situação política pela qual passavam os EUA, devido a guerra civil americana (1861-1865). Neste período, Kate perde outros entes queridos: o meio irmão George O’Flaherty, que havia se aliado aos

Confederados, além da inesquecível bisavó Madame Charleville (Seyersted, 1969, p.20-21). As novas perdas afetivas foram muito duras para uma garotinha de apenas doze anos.

O Sacred Heart Academy tinha orientação francesa e refletia o sistema educacional da França. A escola procurava dar às alunas uma formação religiosa que as preparasse para os papéis de mães, esposas e donas de casa cristãs. Era esperado que uma instituição dessa natureza procurasse treinar as alunas nas habilidades domésticas, no uso da agulha, na economia do lar e nos atributos sociais, como o aprendizado de línguas, música e atividades esportivas. O que dava a esse colégio um toque diferente, original na sociedade americana à época, era a ênfase centrada no vigor intelectual e na disciplina mental. Sua fundadora, religiosa francesa, queria que as alunas fossem expostas aos conhecimentos científicos vigentes, às descobertas, para que pudessem tomar parte inteligentemente nas conversas e nos eventos. O estudo da literatura era enfatizado como uma das formas que desenvolveria o senso crítico, as análises nos julgamentos e instrumentalizaria as alunas com poderes de argumentação.

Ao graduar-se, Kate levou consigo uma sólida formação literária à época. Seus diários trazem citações em alemão, os primeiros poemas, como *Memories*, e o firme hábito do prazer da leitura.

Concluir os estudos abriu para Kate possibilidades novas. Ela agora faria seu ingresso na sociedade local. Seu *début* foi maravilhoso. De acordo com as colunas sociais de 1868, Kate era uma das mais letradas moças da sociedade de Saint Louis, além de ser a favorita não somente pelos atributos físicos, mas, sobretudo, pela amabilidade de caráter e inteligência vivaz (Seyersted, 1969, p.23). Nas palavras de Alexandre DeMenil, um editor de Saint Louis que conheceu Kate desde mocinha, não havia na cidade uma jovem mais brilhante, mais graciosa, mais elegante do

que Kate (Seyersted, 1969, p.23). Durante dois anos Kate desenvolveu intensa vida social e ficou conhecida como a “Belle de Saint Louis”.

Durante a guerra civil americana, a família de Kate aliou-se aos Confederados, grupo que apoiava a supremacia do poder branco. No desenrolar dos conflitos entre Confederados e membros da União em Saint Louis, Missouri, a bandeira da União foi cravada na residência dos O’Flaherty, motivando Kate a uma rebeldia louvável à época: rasgar a bandeira da União e escondê-la. Embora este ato de rebeldia tenha recebido aprovação, o mesmo não aconteceu com outros, quando Kate passou a fumar, a namorar, a ler livros proibidos, a caminhar sozinha pelas ruas, a ter amizades masculinas, a manter um salão literário, ou ainda levantar as saias, um pouco mais, ao cruzar as ruas lamacentas em Nova Orleans, Louisiana. Aventurar-se, seguir as solicitações do corpo, dos desejos, das inclinações pessoais, sempre foram atitudes mal-vistas pelos contemporâneos de Kate.

Em 1869, Kate relata no diário uma viagem de três dias a Nova Orleans. Ela e a mãe vão jantar em casa de um casal de alemães e Kate fica deslumbrada com a sra. Bader, uma alemã que se tornou artista e conseguiu respeito e fama (Seyersted, 1969, p. 29-30). Kate estava encantada com a experiência; há pouco ela havia aprendido a fumar, hábito muito ousado para uma ‘lady’, some-se a isso o fato de ter gozado da companhia de uma mulher artista que tinha reconhecimento público, atitude incomum, mesmo em Nova Orleans.

Ao retornar para Saint Louis, ela lê *The Fisher Maiden*, Bjornson, que trata da emancipação de uma mulher artista, seu desenvolvimento e libertação emocional das convenções estabelecidas em sua época. Provavelmente, foi nesse mesmo tempo que ela escreveu *Emancipation: A Life Fable*. Conto sucinto que trata da possibilidade de um animal criado no cativeiro, numa jaula limpa, confortável, sempre

abastecida com água e comida, em trocar o conforto e a segurança pela busca da sobrevivência, pelo existir através do esforço pessoal, como uma conquista própria, algo que ele mesmo construiu.

Acredito que Kate, semelhante ao animal enjaulado, encontrava-se pronta para deixar o conforto da casa materna, a fim de enfrentar os desafios do desconhecido. Devia ser essa a disposição que a levou a aceitar o pedido de casamento que lhe foi feito por Oscar Chopin, um imigrante francês jovem, com ares de europeu, um “background” cosmopolita e uma profissão promissora: comerciante de algodão. O jovem casal dividia uma série de interesses comuns: vida social ativa, gosto pela literatura, pelo não convencional, falavam francês fluentemente e amavam a vida acima de qualquer coisa.

Kate torna-se sra. Oscar Chopin, em 08 de junho de 1870, e segundo ela mesma, seu casamento deu-se com o homem certo. Há uma atmosfera passional nos diários de Kate Chopin sempre que ela ou os filhos referem-se à relação do casal Chopin.

A ida à Europa foi, para Kate, uma experiência única, onde ela teve oportunidade de sentir o sabor, o cheiro, a diferença, as culturas, as línguas e os povos, aspectos que sempre a impressionaram. Assim como viver com um homem e saborear a paixão, aspecto que ela vai explorar na ficção.

Ao retornar para os EUA, após três meses circulando pela Europa, Kate trazia consigo um diário rico em impressões, descrições, sentimentos, enfim, experiências novas, vividas e sentidas. E à parte do lúdico, ou mesmo uma decorrência de tantas novidades, o regresso foi marcado pelo início do doméstico, pela gravidez do primeiro filho, dos seis que formariam a família Chopin e dariam a Kate a oportunidade, única, da maternidade com seus reveses e alegrias.

Kate Chopin, semelhante à mãe Eliza, não teve uma vida conjugal longa. Embora tenha tido seis filhos, cinco homens e uma mulher, Lélia, todos nascidos entre 1871 e 1879, Kate enviuvou muito cedo. Após alguns transtornos nos negócios que obrigaram a família Chopin a deixar Nova Orleans e se instalar em Cloutierville, Louisiana, Oscar Chopin morre de malária em 1882.

A viuvez para Kate foi muito penosa, mas ela já trazia a dor de outras perdas. Ter sido filha, neta e bisneta de viúvas deu a Kate uma experiência e uma certeza de que, apesar da viuvez ela sobreviveria, a vida prosseguiria, o mundo e as circunstâncias adaptar-se-iam à situação presente, ela, mais uma vez, reinventaria a partir do sofrimento.

Oscar deixou a família com débitos e dívidas volumosas, o que foi uma razão para Kate dar continuidade às fazendas e ao armazém contíguo à casa da família. Esse período, apesar de muito duro, fez Kate conhecer a delícia de ser completamente autônoma. Ela transitava em ambientes reservados aos homens, tomava decisões que exigiam rapidez de raciocínio e bastante organização. Ainda trabalhava no armazém e correspondia-se com fazendeiros, plantadores de algodão e contratava trabalhadores para a colheita nas fazendas que possuía. Em dois anos ela foi capaz de reabastecer a loja, saldar as dívidas mais urgentes e diplomaticamente convencer os devedores de Oscar a saldarem seus débitos.

Lidando com tantas atividades que incluíam pessoas e dinheiro, Kate passou a ter livros para assentar os gastos, ouvir as pessoas com atenção e interesse e tornou-se uma comerciante ousada. Algumas dessas passagens ela vai usar em sua narrativa.

Kate era uma viúva jovem e atraente e logo cedo percebeu os olhares masculinos à sua pessoa e terminou dando margens a “fofocas”

locais, ao ter um caso bastante ruidoso com Albert Sampite, próspero fazendeiro da região, porém casado.

Albert Sampite era filho de imigrantes franceses e conhecido pela violência com que tratava a esposa, assim como pelo charme irresistível e o poder de sedução entre as mulheres. Chopin vai, também, usá-lo ficcionalmente: ele encarna Arobin, o amante de Edna, em *The Awakening*.

A viuvez de Kate aproxima mãe e filha, ainda mais, e Eliza insiste para que ela volte ao lar materno, para Saint Louis. Kate cede aos pedidos da mãe. Encerrando o caso afetivo em Cloutierville, Louisiana, ela volta para o convívio materno em 1884, fixando residência em Saint Louis, Missouri, até a morte.

O reencontro e o convívio entre as duas, mãe e filha, foi breve. Eliza, no ano seguinte ao retorno de Kate, 1885, vem a falecer inesperadamente. O falecimento da mãe foi além das forças de Kate, que entrou em depressão e só conseguiu superar a perda com a ajuda do seu ginecologista, Dr. Frederick Kolbenheyer, que a estimulou a escrever como uma alternativa terapêutica à depressão.

Kate aceitou os conselhos do médico amigo e em 1889 começou a escrever seriamente, dando início a uma profissão que a colocaria entre os maiores escritores de sua época.



3.2 - Elaborando as perdas, construindo o discurso

I had been in the woods, in the fields, groping around; looking for something big, satisfying, convincing, and finding nothing but - myself; a something neither big nor satisfying but wholly convincing. It was at this period of my emerging from the vast solitude in which I had been making my own acquaintance, that I stumbled upon Maupassant. (Kate Chopin, 1896)

O século findava e com ele, juntamente, iam-se todos os familiares mais próximos de Kate Chopin, que contava apenas 35 anos quando perdeu a mãe, companheira especial, porque partilhava, também, a viuvez, igualmente, prematura da filha.

Quando morava em Louisiana, Kate correspondia-se freqüentemente com seu médico. Ele, por sua vez, havia ficado muito impressionado com a beleza das cartas escritas por Chopin e chegou a atribuir-lhes qualidades literárias. A fim de convencê-la a escrever regularmente, o médico passou a ler as cartas de Kate em reuniões familiares tentando comprovar as aptidões que ela possuía no ofício da pena. Entretanto, as razões fundamentais que moviam Dr. Kolbenheyer a incentivar Kate a escrever eram de ordem econômica e médica.

Ele sabia que sozinha Kate tinha de arcar com a manutenção de seis filhos menores, possuindo apenas uma modesta renda; some-se a esta razão, por si só muito pesada, a possibilidade de que escrever poderia proporcionar a Kate um pouco de alívio para o sofrimento desencadeado por perdas repentinas e simultâneas de entes muito queridos: marido e mãe.

Os esforços de Kate na tentativa da criação literária começaram pela poesia. O primeiro poema, sua primeira publicação, *If It Might Be* (1888), apareceu numa revista avançada de Chicago, *America*.

Escrever deu a Kate uma direção nova diante da vida. Ela estava tentando reorientar a existência, dar um sentido diferente ao existir diante de repetidas perdas. Voltando no tempo e recordando a jovem Katherine nos bancos escolares, vejo-a, no exercício da escrita, readquirindo, reencontrando algo que parecia, ou estava, mesmo, perdido. Renascia a “contadora de estórias” do Sacred Heart Academy.

Ao publicar *If It Might Be*, Kate já estava trabalhando em dois contos: *Euphrasie* e *Unfinished Story*, este, posteriormente, destruído pela autora. Entretanto, *Euphrasie* teve destino bem melhor. O enredo gira em torno de um triângulo amoroso: *Euphrasie*, a protagonista, fica dividida entre dois amores, um fazendeiro Creole pobre e um comerciante rico de Nova Orleans. Kate leu *Euphrasie* para alguns amigos intelectuais e pediu a opinião profissional do Dr. Kolbenheyer que, após leitura cuidadosa, sugeriu algumas mudanças no texto. Kate aceitou as observações do médico e passou a lutar junto a editores para a sua publicação, o que aconteceu em 1891 na mais prestigiada revista americana *Century*, sob o título de *A No-Account Creole* (Toth, 1990, p.177-178).

A Point at Issue (1889), primeiro conto de Kate Chopin publicado em jornal local, *St. Louis Post - Dispatch*, já trata de sua grande temática: as relações de gênero do ponto de vista feminino. A estória se passa entre um jovem casal que, de comum acordo, resolveu assumir a vida conjugal de forma não convencional. Isto é:

Each was to remain a free integral of humanity, responsible to no dominating exactions of so called marriage laws. And the

element that was to make possible such a union was trust in each other's love, honor, courtsey, ...(Chopin, 1993, p.50).

Escrever, iniciar uma atividade diferente após a morte da mãe, foi o marco de uma série de mudanças na vida de Kate Chopin. Entre elas a que mais marcou foi a troca da residência: a família Chopin mudou-se. Concomitantemente, Kate principia um novo círculo de amizades, composto de escritores, intelectuais, artistas, jornalistas, pessoas não convencionais, que questionavam os valores vigentes, procuravam novas formas de vida e liam o que havia de mais moderno na literatura como: Maupassant, Emerson, Whitman, entre outros. Segundo Felix Chopin, filho de Kate, a mãe apreciava a companhia de “... *a pink-red group of intellectuals [who] expressed their independence by wearing eccentric clothing, ...*”(Toth, 1991, p. xvi).

Kate foi muito influenciada por Maupassant, assim como por Flaubert, além de Emerson e Whitman, seu poeta favorito. Em *Confidences* (1896), ela enaltece e admira Maupassant por ter escapado da tradição e da autoridade vigentes, por ter sido capaz de ouvir-se, ter tido a coragem de olhar a vida através de seus próprios olhos:

I read his stories and marvelled at them. Here was life, not fiction; for where were the plots, the old fashioned mechanism and stage trapping that in a vague, unthinking way I had fancied were essential to the art of story making. Here was a man who had escaped from tradition and authority, who had entered into himself and looked out upon life through his own being and with his own eyes; (Toth, 1990, p.205)

Ler Maupassant e assimilá-lo foi um dos fatos mais decisivos na carreira literária de Kate Chopin. Entre as traduções que fez do francês para o inglês, Kate esmerou-se naquelas em que traduziu os contos desse escritor com fixação em sexo, conforme críticos do século XIX. Um outro aspecto

significativo dessa impressão em Kate Chopin é o fato de que, a partir de então, ela abandona completamente o modelo literário que seguia, o do escritor americano William Dean Howells (1837-1920), e opta por uma forma mais próxima de Maupassant (Toth, 1990, p.205).

Abraçar um outro modelo, uma outra forma literária, não está apenas ligada ao acesso que teve a Maupassant; tal opção é, muito mais, decorrência de uma mudança interna, de necessidades outras que emergiam, que buscavam expressão na “rebelde de Saint Louis”.

Quando escreveu e publicou, com recursos próprios, seu primeiro romance, *At Fault*, Kate ainda estava sob o rigor das tradições que vigoravam, sobretudo, aquelas ligadas à moral, ao socialmente aceito.

Embora não tenha sido aclamada pela crítica nacional com *At Fault*, Kate obteve reconhecimento literário, através de vários jornais e revistas de publicação local; como o resenhista do Post-Dispatch, que valorizou a ausência do caráter didático no romance, além da vitalidade do enredo e das questões morais levantadas. Finalmente este crítico termina por enaltecer as habilidades artísticas da autora ao tratar da morte de Fanny, uma das personagens centrais (Toth, 1990, p.190).

At Fault, entretanto, também recebeu objeções da crítica local, algumas de natureza moral, como foi o caso do conservador *St. Louis Republic*. Na coluna “Literary News”, este jornal começa a crítica a *At Fault* chamando-o de “... um romance inteligente sobre a vida de Louisiana”, para em seguida criticar o enredo por tratar o desejo de uma mulher solteira em unir-se a um homem casado (Toth, 1990, p.190).

Outras críticas duras feitas a Kate Chopin referem-se ao uso inadequado e escolha incorreta das palavras, ao trato dispensado à gramática e até ao estilo adotado. Ao que ela prontamente respondeu,



preferencialmente, com o mesmo instrumento que a criticou. É o que aconteceu quando se sentiu criticada pelo resenhista do jornal *The Republic*:

Will you kindly permit me [Kate] through the columns of your paper to set The Republic book reviewer right in a matter which touches me closely concerning the use and misuse of words? ... The use of the word depot or station is optional. Wm. [sic] Dean Howells employs the former to indicate a "railway station", so I am hardly ready to believe the value of At Fault marred by following so safe a precedent. (Toth, 1990, p.191)

A experiência de Kate com a crítica moralista nos EUA será uma marca, uma espécie de maldição que a acompanhará no decorrer da vida literária. Pois quando Kate usou "depot" (estação) em *At Fault*, Howells, de fato, já havia usado a mesma palavra, com significado análogo em *A Modern Instance*, onde trata da questão do divórcio. A objeção, certamente, está ligada aos valores puritanos da cultura americana e, sobretudo, ao realismo que Kate introduzia na sua narrativa. Sempre vão existir os guardiões da cultura "gentil".

Em 1890 Kate era uma mulher de 40 anos e não trazia mais sentimentalismos para a vida prática. Entretanto, ela foi capaz de buscar, de encontrar o lúdico, em experiências vividas anteriormente, particularmente em Louisiana, localidade de clima ameno, onde tudo cresce e floresce e as pessoas são mais livres, mais espontâneas. As memórias de Kate ligadas a Louisiana estão associadas ao amor, à maternidade, às paixões e à maturidade. É lá que a escritora vai inspirar-se para criar sua ficção, enquanto St. Louis, uma cidade industrial do norte dos EUA, serviu para dar-lhe o distanciamento e o crescimento intelectual necessários à criação literária.

Kate conseguiu sobreviver ao vendaval da crítica americana e, decididamente, lançou-se no fazer literário. Ela buscava ansiosamente o

reconhecimento público da profissão de escritora, embora, como todas as mulheres escritoras daquela época, proclamasse que não tinha ambições. Era uma profissional dedicada, estudava as possibilidades do mercado editorial, barganhava a venda das suas narrativas e tinha um senso comercial bastante apurado. Aliou à maturidade, as amizades, os admiradores e a habilidade que desenvolveu com a escrita e dentro de uma década era respeitada como escritora. Pode-se dizer que Kate Chopin teve uma carreira meteórica. No espaço de dez anos publicava nas revistas de vanguarda do país como: *Vogue*, *Harper's Young People*, *Century* e *Atlantic*, todas de circulação nacional.

No ano de 1891, Kate trabalhou no sentido de formar um público leitor. Acreditava que um escritor deveria sentir-se satisfeito ao usar suas próprias faculdades, isto é, criar um estilo, uma temática, uma forma de expressão que estivesse em sintonia consigo próprio: “... *a writer should be content to use his own faculty* ...”(Toth, 1990, p.201).

Ela alternava seu trabalho de escritora adequando-o a diferentes objetivos: ora escrevia para crianças, ora para adultos, algumas vezes usava o bucolismo rural de Missouri, outras, o de Louisiana. Mas as histórias passadas em Louisiana, com sua cultura exótica, peculiar, eram bem mais aceitas e apreciadas pelos editores. As histórias de crianças, em sua maioria, eram recebidas logo na primeira oferta, o que não acontecia com aquelas destinadas ao público adulto. À medida que se envolvia com o fazer literário, com o desvendar da alma humana, Kate abandonava as histórias infantis e aprofundava-se no labirinto existencial, onde a solidão lhe fez companhia.

Kate Chopin não era uma escritora disciplinada que se concentrava diariamente e escrevia, nem aquele tipo esmerado que ficava revendo, burilando os escritos; ao contrário, seus manuscritos mostram que

ela revisou e retocou seus textos muito pouco (Toth, 1990, p.206). Segundo depoimento do filho Felix, ela, às vezes, ficava dias, semanas, sem escrever, até que um conto estourava e ela o escrevia de uma só vez (Toth, 1990, p. 206). A própria Kate chegou a expressar-se acerca dos seus hábitos: “*I have not the writing habit, (...) on a lap board with a block of paper a stub pen and a bottle of ink bought at the corner grocery, which keeps the best in town*” (A SAINT..., p.1,1899).

Entretanto, o que mais impressionava seus amigos intelectuais era a rapidez mental e escrita de que era dotada. William Schuyler, íntimo da autora, a descreveu:

When the theme of a story occurs to her, she writes it out immediately, often at one sitting, then, after a little, copies it out carefully, seldom making corrections. She never retouches after that. (Toth, 1990, p. 206)

Até o início dos anos 90 o sucesso e o reconhecimento de Kate Chopin como escritora estavam associados aos contos publicados em periódicos locais e revistas de maior circulação. Ela era comparada a George Cable (1844-1925), escritor regionalista, muito criticado por seus conterrâneos e contemporâneos devido à imagem negativa que passava ao descrever os creoles e os acádios, nativos da região. Kate Chopin, diferentemente de Cable, soube traduzir o espírito, o prazer de viver e amar, com profundidade, inseridos na cultura Creole.

A contística de Kate Chopin está marcada pelos três grupos raciais mais representativos da região de Louisiana, ou seja, pelos negros, os creoles (descendentes franceses e / ou espanhóis) e os acádios ou “cajuns”. Estes são de origem francesa, habitantes da Nova Escócia até 1755, quando partiram para Louisiana, possessão francesa à época, porque não se submeteram ao domínio britânico após a guerra da França na

América. Os creoles faziam parte da aristocracia, era um grupo forte economicamente e formado, em sua maioria, por comerciantes que dominavam o comércio e a vida social de Nova Orleans. A família de Oscar Chopin pertencia ao grupo creole que legou a Kate os elementos necessários para que ela escrevesse *The Awakening*.

As histórias de Kate Chopin vão sempre retratar esses três grupos raciais. Eles dividem aspectos e qualidades semelhantes: são volúveis, hedonistas, passionais, bem humorados, supersticiosos e fáceis no convívio. Os contrastes e as relações entre as três culturas vão construir as tensões, o humor e o tom dramático das narrativas.

Kate foi muito perspicaz, soube observar as pessoas, os locais, o clima emocional e transpô-los para seus personagens, para as histórias que escreveu. Na construção da carreira, também seguiu as intuições, os presságios. Após a aceitação favorável dos contos publicados em jornais e revistas, ela organizou a primeira coletânea, *Bayou Folk*, 1894. Selecionou os melhores contos já publicados, dezenove, acrescentou outros quatro inéditos e saiu à procura de um bom editor. Não é por acaso que a primeira notícia sobre *Bayou Folk* trata de preparar o caminho do lançamento:

Under this title [Bayou Folk] Mrs. Chopin includes several tales drawn from life among the Creoles and Acadians of Louisiana. They are faithful, spirited representations of unfamiliar characters and customs, but picturesque and altogether worthy of description and literary preservation. The dialect of these semi-aliens is given, but not at such length as to be tedious; and it distinctly aids in imparting to the stories a genuine "local color." These stories are quite unlike most American tales, and cannot fail to attract much attention. (Toth, 1990, p.223)

Definitivamente, 1894 foi o ano glorioso de Kate Chopin na luta audaciosa que empreendeu pelo reconhecimento de sua criação literária. O

marco deste fato está ligado à aceitação e publicação de *Desirée's Baby*, que a lançou nacionalmente através de *Vogue*, prestigiada revista americana, aclamada pelas matérias *avant-garde* que publicava e lida por um público seletivo e elitista que formava o pensamento avançado nos EUA. Mesmo considerando a temática de Chopin bastante ousada para a sociedade americana de então, a revista publicou dezoito contos de sua autoria, quase todos eivados de paixões eróticas e sensuais, além de adultérios que transitavam entre o real e o imaginário dos personagens.

A política editorial de *Vogue*, sob a direção de Josephine Redding, mulher progressista, avançada e ousada, não se limitava a publicações destinadas aos jovens. Posição bastante problemática, pois a grande maioria dos editores postulava que a juventude americana deveria ser defendida, protegida da imprensa transgressora dos valores morais.

Entretanto, Kate continuava editando e batalhando pela publicação de novos contos. Um amigo intelectual, Charles Deyo, já reconhecia que a narrativa de Kate só tinha eco, aceitação entre pessoas maduras. A juventude ainda não podia entender os anseios, os abismos existenciais, as exigências acima da lógica, do estabelecido.

A crítica a *Bayou Folk* foi altamente favorável e esta aceitação pública deu a Kate forças, entusiasmo e determinação para continuar sua trajetória literária independente, arrojada e, cada vez mais, fora dos padrões convencionais. Foi dentro desse espírito inovador que Kate lançou em 1897 *A Night in Acadie*, a segunda coletânea de contos.

Enquanto *Bayou Folk*, focalizou a cor local mesclando-a com sátiras sociais, *A Night in Acadie* deteve-se na temática existencial, adotando o ponto de vista feminino. Isto é o mundo das mulheres domina as narrativas e aponta a condição feminina na sociedade patriarcal. Todavia



as questões femininas, tratadas por Kate, só chegam a ganhar uma dimensão mais universal em *The Awakening*, 1899.

A Night in Acadie não teve a mesma aclamação de *Bayou Folk*, embora usasse o mesmo cenário, Louisiana. Nessa coletânea havia fragmentos de vida que perturbavam, desejos que chocavam pela clareza, pelo realismo pouco suavizado, pois trabalhado com uma linguagem ambígua, que deixava as conclusões a cargo da imaginação do leitor.

Não se pode analisar a contística de Kate Chopin sem considerar à forma utilizada nos finais das narrativas. Seus contos têm *open-end* o que ajuda, muitíssimo, na construção da temática, na extensão ideológica que permeia o discurso. Isto é, Chopin rompeu com a visão ortodoxa do fazer literário, ela antecipou na narrativa a linguagem enigmática, aquela que alude mas não define, que tangencia deixando ao leitor os julgamentos, os fechamentos, a conclusão. Mrs. Baroda em *A Respectable Woman*, exemplifica com perfeição esse traço na narrativa de Chopin, ao dizer para o marido: “*I have overcome everything! ... This time I shall be very nice to him*” (Chopin, 1993, p.336). E, assim, antecipando, ironicamente, um adultério que contava com a ajuda indireta do marido. Quem sabe?

Apesar do sucesso obtido, Kate teve muita dificuldade com editores e críticos. A causa de tantos problemas deve-se, sobretudo, à insistência com que perseguia temas “perigosos”: vidas de mulheres assertivas, insatisfeitas nos casamentos, independentes; o *frisson* das paixões, o espectro do adultério, do amor ilícito, do incesto e da prostituição. Há dois exemplos que se adequam a todos estes temas vistos como “perigosos” no fim do século próximo passado: *The Storm* e *The Awakening*. No primeiro deles, um conto, a protagonista é uma creole, filha de imigrantes espanhóis, sensual e sedutora, Calixta. Em solteira, teve um namorico com um jovem fazendeiro aristocrata que a preteriu para se

casar com uma moça branca, de posição social compatível com a dele, mas o fato é que, mesmo casado, guardava o desejo de possuir Calixta. Ela, também, nutria por ele um desejo sexual intenso, apesar de estar casada com um outro, Bobinôt. Um dia, fugindo de uma tempestade, o fazendeiro vai se abrigar na casa de Calixta. Ela o acolhe espontaneamente e à medida que a tempestade fica mais forte eles, sem palavras, dão vazão à sensualidade / sexualidade latente em ambos. Finda a chuva e os trovões ele partiu e ela, sem conflitos, feliz, satisfeita consigo e com a chegada do filho e do marido, ausentes durante o temporal, recebeu-os carinhosamente.

A Segunda obra, o romance, *The Awakening*, narra a estória de Edna Pontellier. Mulher branca, aristocrata, mãe de dois filhos, casada com um próspero comerciante creole que a tratava, simultaneamente, como uma deusa e uma de suas propriedades, começou a questionar o casamento. Os conflitos entre o casal se acirram e Edna passa a ser, cada dia, mais crítica em relação ao casamento como uma instituição social, até que rompe com os laços de família e permite-se vivências inadequadas aos padrões morais e sociais da época.

Realismo, “o veneno da Europa” conforme W. D. Howells, tomava conta da ficção de Kate. Donos de editoras e revistas estavam alertas às influências funestas trazidas pelo realismo europeu. Eles viam a literatura européia como uma doença perniciosa à inocência americana. Satirizando o horror dos críticos americanos diante da visão realista desencorajadora da vida, Kate cria *Miss Witherwell's Mistake*. A sobrinha de Miss Witherwell escrevia uma estória de amor, porém, esbarrando na dificuldade de concluí-la, pediu ajuda à tia. Quis saber se o herói deveria casar ou não com a heroína, ao que a tia respondeu: “*The poison of the realistic school has certainly tainted and withered your fancy in the bud (...) Marry them or let them die*” (Chopin, 1993, p.65).

Kate Chopin, certamente, não foi a primeira nem a única escritora de sua geração a ser influenciada pelos realistas europeus, assim como a sofrer as pressões da censura e a condenação por imitá-los. Através dos diários encontrados, pode-se elencar as leituras de escritores europeus que faziam parte do seu cotidiano. Entre elas destaco: os trabalhos científicos de Darwin, Huxley, Spencer, a ficção de autores como Zola, Tolstoy, Hardy e Maupassant, este, definitivamente, foi a influência mais marcante tanto na concepção, quanto na forma literária que Kate Chopin deu, posteriormente, à sua criação literária.

Kate leu Maupassant exaustivamente, traduziu-o para o inglês e estudou-o para aperfeiçoar sua própria técnica na escrita. Com ele aprendeu a escrever com concisão, com clareza e de forma econômica; assim como introjetou a ironia, a preocupação com amor/sexo; casamento/adulterio; suicídio/loucura/desespero e decisivamente, ficou vulnerável ao elaborar sua temática. Felizmente, Kate evitou o tom amargurado com que Maupassant caracterizou sua ficção. Ela, ao contrário, alimentou em sua narrativa uma atmosfera otimista. Teceu os conflitos existenciais dentro de uma perspectiva saudável carregada das tensões que dão força, equilíbrio e sustentação ao texto ficcional, tornando-os metáforas epifânicas sucessivas.

Um dos aspectos mais relevantes no estudo aqui desenvolvido está ligado à construção das personagens femininas criadas na ficção de Kate Chopin. Seus *insights* na compreensão das necessidades, das motivações femininas vão além de qualquer escritor influenciando a obra que produziu.

As personagens de Kate têm características incomuns para a época. Isto é, o universo das mulheres de Kate não traz a morbidez, o caos que comumente transparecem nos escritos femininos de então. As mulheres ficcionais de autoria feminina, no apagar do século XIX, estão, quase

sempre, loucas, deprimidas, miseráveis, doentes. Já as de Kate Chopin lidam com as crises afetivas, existenciais de outra forma. Elas são descritas como pessoas comuns, dispostas à luta, estão envoltas em metáforas de epifania, como: a espontaneidade, o riso fácil, o despertar interior, o surgimento da luz, o gozo sem culpa, a dor que fere e resgata também.

Muitas escritoras do século XIX focalizaram em suas narrativas personagens femininas artistas. Mulheres que enfrentaram o risco de, ao se tornarem artistas, perderem a possibilidade de conciliar a vida com o amor, porque ser artista não condizia com a condição feminina de mãe e esposa. Protagonizando mulheres artistas Kate Chopin abriu uma possibilidade de discutir a condição feminina. Edna Pontellier, personagem principal, em *The Awakening*, vai descobrir-se a partir da pintura; mais ainda, através da arte, ela passou a escolher livremente seu próprio destino, não o de mulher, mas o de pessoa. Paula, em *Wiser than God*, tornou-se pianista, valorizou a profissão acima de qualquer outro sonho, inclusive o amor, e chegou a ser uma profissional de sucesso e reconhecimento, sem abrir mão do afeto.

Para dar verossimilhança aos personagens femininos Kate Chopin não precisou de emasculá-los, de tirá-los do universo feminino, de descaracterizá-los de sua condição primeira, a de mulher. Ela os traçou numa sociedade patriarcal e conservou-os dentro das relações de gênero.

Kate Chopin nunca escreveu pensando em ensinar, ou seguir a forma didática que, no século XIX, foi tão comum entre mulheres escritoras. Ela não pretendeu ser uma reformista, feminista, ou sectarista, embora sua obra seja um hino, um convite às mulheres para que reflitam, escolham um destino diferente daquele traçado pela sociedade patriarcal, daquele imposto pela natureza que as fez mulheres.

As qualidades que Kate Chopin mais valorizava na criação literária eram a espontaneidade e a originalidade, sobretudo, aquelas

advindas de uma percepção sutil. Em entrevista que deu a um jornal local, em 1899, Kate tentou discurrir sobre algumas questões ligadas à mulher escritora e num determinado momento ela fala da experiência de escrever ficção, dizendo:

Story writing - at least to me - is the spontaneous expression of impressions gathered goodness knows where ... I am completely at the mercy of unconscious selection. To such an extent it is true, that what is called the polishing up process has always proved disastrous to my work, and I avoid it, preferring the integrity of crudities to artificialities. (A SAINT ..., p.1, 1899).

Seguindo a intuição associada à própria condição de mulher, Kate Chopin perseguiu a trajetória de um discurso não tradicional, de uma ficção que, se materializou como “(...) um ato de solidariedade histórica” (Barthes, 1971, p.23) entre as mulheres ocidentais.

O traço inovador da narrativa de Kate Chopin vai se revelar, mais ousado ainda, na seleção que fez para sua terceira coletânea de contos *A Vocation and a Voice*. As histórias escolhidas para essa coletânea, praticamente, perderam a cor local e fixaram-se em questões existenciais que tinham a mulher como centro, como foco dos enredos. Louisiana, nesta contística, deixa de ser o cenário privilegiado por Kate e o modo de expressão, por sua vez, abandona o tom regional tão bem explorado nas coletâneas anteriores.

Kate começou a escrever esta coleção de contos antes do romance *The Awakening* cuja publicação aconteceu em abril de 1899, pelo editor progressista Herbert S. Stone. Havia um contrato entre Kate e Stone que o tornava editor do romance e dos contos. Todavia em fevereiro de 1900, logo após a enxurrada de críticas negativas sobre de *The Awakening*, Stone quebra o contrato com Kate dizendo que não poderia publicar sua

terceira coletânea de contos (Toth, 1991, p.xv). A publicação desta obra só veio a acontecer um século depois graças ao trabalho de recuperação e resgate da vida e da obra de Kate Chopin. Essa tarefa foi executada por Emily Toth, em 1991, e pôde contar com a inclusão de *The Storm* que nunca havia saído da escrivaninha da autora, possivelmente como uma consequência do impacto violento da crítica acerca de *The Awakening*.

O mundo ficcional de Kate Chopin pôde suportar mulheres fortes, mulheres que tinham a alma corajosa do artista aquela que "... ousa e desafia" (Chopin, 1994, p.151). Entretanto, a independência e a assertividade dessas personagens, em nenhum momento, desencadearam perdas de atributos como: a ternura, a feminilidade, o carinho, o afeto, a solidariedade.

3.3 - Tecendo a temática

The Creole women of Louisiana have long been the subject of song and story - their beauty, their accomplishments, their grace and dignity of character, united to singular vivacity and charm of temperament, no less than the difficulty that even the most aristocratic visitors to New Orleans encounter in receiving invitations to visit them in their homes, ..., have invested them with a romance and charm that attach to no other women in the United States. (The Picayune's Creole Cook Book, 1901, p. 5-6)

Kate Chopin começa a escrever tardiamente. Isto é, ela havia acumulado experiências, vivido, sofrido e, certamente, entendido, parcialmente, os caminhos e descaminhos do existir. Entre as vivências mais profundas que podemos elencar na sua trajetória estão aquelas passadas no seio familiar, entre as mulheres viúvas, que formavam a

comunidade feminina onde cresceu e adquiriu uma identidade, uma forma de ver e interagir com a sociedade, com o mundo.

Ao analisar as personagens na narrativa de Kate Chopin há um traço que, de imediato, salta aos olhos do leitor: a construção e a caracterização das personagens femininas. Genericamente falando, elas são mulheres que transcendem a definição de esposas, de mães e mesmo o estereótipo de mulher. Há uma busca, uma necessidade de transpor o estabelecido. Elas lutam por emancipar-se, elas estão cansadas das exigências sociais e familiares que lhes são impostas, elas querem experimentar algo que saia de si próprias, algo que está nelas, não fora delas. A grande maioria dessas personagens discute uma visão própria, pessoal, do que entendem da condição de ser mulher.

Pode-se afirmar que as personagens femininas de Kate Chopin nascem a partir daquilo que lhe era familiar, isto é: se confrontarmos os dados biográficos de Kate Chopin com suas personagens, concluiremos que a grande maioria delas tem raízes em fatos ou casos ocorridos no seio familiar ou conhecido, incluindo aí os nomes próprios que, muitas vezes, deram títulos às histórias. As heroínas de Kate Chopin, em geral, estão direta ou indiretamente ligadas, mescladas com a vida da escritora.

Mas o intrigante e fascinador aspecto dessa narrativa, tirando-se o autobiográfico, está na incidência recorrente das questões femininas. O texto ficcional de Kate alimentou-se das questões atemporais do ser mulher, que se materializaram na temática desenvolvida, nos tipos e nas etnias delineadas.

As mulheres de Louisiana, particularmente, as de origem creole, descendentes de imigrantes franceses e / ou espanhóis, eram vistas dentro de uma cultura particular que se chocava com aquela oriunda da tradição anglo-saxônica. As mulheres creoles eram descritas como divinas em sua

missão de mãe e esposa. Eram mulheres educadas para o lar, para a maternidade, para o amor espiritual, definidas por um poeta de Louisiana como “Femme de l’Intérieure”:

... she is indeed the “Femme de l’Intérieure”, the queen of the hearth and home. She holds the home as woman’s supreme sphere, her ideal realm, where Love is her throne, a throne reared in the hearts of her husband and children, and of which the attendant ministers are Purity, Truth, and Fidelity. (The Picayune’s Creole Cook Book, 1901, p. 5-6)

As mulheres do sul dos EUA estão, de modo genérico, idealizadas, misturadas, confundidas numa tradição que as colocava em conflito com os novos valores, com uma nova concepção, ou seja, a da “nova mulher”.

O trabalho de Marie Fletcher sobre as mulheres sulistas, na ficção dos EUA, define-as, tomando por referencial a transição do século XIX para o XX, basicamente como as senhoras gentis do passado, uma vez que elas, as sulistas, ainda representavam o ideal de fragilidade e pureza que as caracterizara. Entretanto, Fletcher vai além do estereótipo e mostra que as mulheres do sul, na virada do século, diferentemente das damas gentis do passado, têm as cores saudáveis em vez da palidez mórbida das faces românticas (Fletcher, 1966, p.118).

A idealização da mulher, o lugar, assim como o papel que ela representou de “rainha do lar”, foram atributos que serviram para corroborar com a ideologia dominante do “culto à domesticidade”. O culto ao doméstico como já foi colocado, não surgiu no século XIX, mas o que era novo, específico desse período, foi o aspecto monolítico e prescritivo que envolvia o doméstico que passou a ser visto como um culto e o lar o santuário. Conseqüentemente, a mulher era a deusa desse templo.

Todas as mulheres deveriam aspirar ao lugar e ao papel que lhes era destinado, o de “anjo do lar”: um ser belo, despojado, que fazia do lar e da lareira seu mundo e vivia apenas para nutrir, inspirar e conduzir o marido e os filhos. A parcimônia, a organização, a limpeza, a economia doméstica, eram sinais visíveis da bondade do “anjo”. Desse modo, o lugar da mulher no lar nunca foi questionado, seu domínio era o refúgio do marido das lidas diárias do mundo exterior.

Nos EUA havia numerosas publicações em forma de revistas e livros de etiqueta que prescreviam o papel da esposa ideal. Paralelamente a essa literatura com fins ideológicos, circulava, também, uma outra, a das novelas e romances sentimentais. Essa ficção era igualmente poderosa no que concernia ao reforço e divulgação da mística feminina e das atitudes, inclusive aquelas tidas como rebeldes, advindas de mulheres que se rebelavam contra as convenções, contra o estabelecido.

A ficção doméstica, todavia, não se deteve apenas na figura da “esposa ideal”. Ela desenvolveu outras imagens femininas que, por sua vez, também reforçavam a mística feminina da bondade, do desprendimento, do auto sacrifício, enfim daquela que não vive para si, aquela que não possui um projeto de vida pessoal, que não tem o direito assegurado à vida própria. Essas imagens são, usualmente, traçadas a partir das irmãs e tias solteironas que, embora sendo moças prendadas, boas, gentis e amáveis, não tiveram a oportunidade do casamento. Desse modo, elas passam a se dedicar aos pais e / ou irmãos e sobrinhos. As viúvas são, geralmente, castas e amáveis; com a viuvez passam a nutrir uma verdadeira adoração pela memória do falecido.

A ficção doméstica deu possibilidades para que se criasse uma variedade de tipos femininos: desde a esposa ideal, a namorada romântica, a nutriz, a educadora, a viúva casta, pura, até a pecadora, e rebelde, aquela



que compôs o lado negro da ficção doméstica, sentimental. Esses tipos, essas personagens convencionais, estavam disponíveis a qualquer escritor do século XIX, mas como as mulheres escritoras, tradicionalmente, escreviam para um público do seu próprio sexo, elas lançaram mão desses personagens em grande escala.

Quando Kate Chopin começou a escrever, trazia uma carga de leitura significativa das novelas domésticas e sentimentais, conforme a lista de leituras do seu diário. Em 1863 a lista de autores de Kate incluía Susan Warner, *Queechy* e *The Wide Wide World* que foram dois *best-sellers* da ficção doméstica da metade do século XIX nos EUA. Acrescente-se às leituras de Kate seu *background* francês, que lhe possibilitou ter uma outra visão das relações entre homens e mulheres, possivelmente respaldada nas impressões passadas pela bisavó, Madame Victoire Verdon Charleville (Toth, 1975, p.11-12).

Enveredando pela temática de Kate Chopin, o leitor precisa ser flexível e múltiplo, para acompanhar os vários caminhos e enfoques dessa escrita, embora seja direcionado para um dado constante: a condição do feminino.

Tendo sido criada num lar de viúvas castas, viúvas que nunca mais voltaram a se casar, que tomaram a responsabilidade da família, semelhante às novelas domésticas, Kate teve o privilégio de, logo cedo, perceber dois valores: aquele mais flexível, mais “relaxado”, identificado com a tradição francesa, em que uma mulher casada tinha maior oportunidade para se auto-afirmar; e um outro, originado no “culto doméstico” da sociedade americana, onde a jovem estava, pelo casamento, confinada ao lar, a uma vida sem atrativos, a monogamia puritana.

A Sentimental Soul, 1894, é um conto que permite Kate Chopin se situar entre esses dois valores, o americano com o culto da domesticidade



e o francês com a “amoralidade”, melhor dizendo, uma concepção menos rígida no que concernia à mulher e sua condição social e econômica.

Manzelle Fleurette (literalmente “florzinha”) é a personagem principal de *A Sentimental Soul*. Cristã praticante fervorosa, é proprietária de uma lojinha. Subitamente apaixona-se por um de seus clientes assíduos – Mr. Lacodie. Nada seria demais se Lacodie fosse solteiro e a própria Manzelli fosse menos submissa aos princípios morais da doutrina judaico-cristã. Constatar que estava apaixonada por um homem casado levou Manzelle Fleurette a concluir que estava em grande perigo, entretanto, essa constatação chega permeada de sentimentos antagônicos de espanto e terror, doçura e pungência:

Manzelle Fleurette was in great trouble; trouble which was so bitter, so sweet, so bewildering, so terrifying! It had come so stealthily upon her she had never suspected what it might be. She thought the world was growing brighter and more beautiful; she thought the flowers had redoubled their sweetness and the birds their song, and that the voices of her fellow-creatures had grown kinder and their faces truer. (Chopin, 1993, p.389)

O conto em apreço está desenvolvido dentro dos aspectos mais representativos do culto ao doméstico. Isto é, o sentimental, o ilusório, que dentro de um contexto, pode trazer a felicidade prometida.

Manzelle Fleurette, ao constatar a paixão nascente, começou a ver o mundo sob outra ótica. Ela reconheceu a volta da juventude que a tomava por inteiro: ela amava Lacodie. O misto de paixão e amor, de pecado e prazer passam a dar sentido à vida de uma mulher velha e decrépita:

She loved Lacodie (...) it was surely a poison, and a deadly one, which could make her feel that her youth had come and taken

her by the hand (...) the world was growing brighter and more beautiful (...) the flowers had redoubled their sweetness and the birds their song (Chopin, 1993, p.389-390)

Os signos representativos da domesticidade como as flores, os pássaros, os momentos de languidez e o sentimental estão acima do real; eles dão ao conto *A Sentimental Soul*, um lugar, uma representação no universo ficcional do culto ao doméstico sob uma ótica feminina.

A paixão feminina é um tema palpitante. E a obra de Kate Chopin, *The Awakening*, configura-se como a mais representativa das narrativas sobre a paixão, nos dez anos profícuos de produção desta escritora polêmica.

Edna Pontellier, protagonista do romance *The Awakening*, nasceu e criou-se no seio de uma família presbiteriana, cuja mãe morre prematuramente deixando ao pai o encargo de educar os filhos. Edna, ainda muito jovem, casa-se com um comerciante “creole” que a adorava e lhe proporcionava uma vida familiar e social segura, prestigiada e pródiga. Desfrutando de conforto, a família segue para uma estação de veraneio em Grand Isle, no golfo do México. Lá Edna se apaixonou por um dos veranistas e gradativamente passou a ter uma percepção mais acurada de si própria. O processo de auto-conhecimento em Edna foi radical e esta manifestação se deu por uma intensa interiorização, cujo ápice aconteceu quando a personagem se elege o centro de sua própria existência, consciente de que este era um direito seu.

Edna Pontellier caracteriza-se como a tradicional mulher burguesa, classe-média, branca, comedida, que saiu da tutela do pai para a do marido, sem ter tido oportunidade de experimentar a vida, de construir uma identidade que fosse toda sua. Embora adulta, desempenhando papéis de mãe / esposa, ela não havia ultrapassado as fases de crescimento



necessárias à vida plena de adulto, o que só vai acontecer nesse verão, em Grande Isle, quando:

(...) uma certa luz começava a brotar palidamente em seu [Edna] interior – a Sra. Pontellier estava começando a perceber sua posição no universo como ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava. (Chopin, 1994, p.25)

O vírus da paixão em Edna não se restringiu apenas à atração que sentia por Robert Lebrun, jovem creole conhecido em sua comunidade pelos galanteios, pela prestimosidade com que se envolvia com as mulheres da ilha a cada verão:

(...) a cada verão Robert se constituía no devotado acompanhante de alguma bela senhora ou senhorita, em Grande Isle. Algumas vezes era uma jovem, outras, uma viúva; com mais frequência tratava-se porém de alguma mulher casada interessante. (Chopin, 1994, p.22)

A paixão de Edna veio acompanhada de descobertas outras, em especial de uma percepção mais amena, mais descontraída diante da vida. Os contrastes culturais, sobretudo aqueles criados a partir dos diferentes universos femininos (creole e americano), vão responder pela avalanche de sentimentos novos despontados em Edna:

A senhora Pontellier, apesar de casada com um Creole, não ficava inteiramente à vontade na companhia dos Creoles; nunca antes ficara envolvida com tanta intimidade entre eles (...) A liberdade com que se exprimiam fora-lhe de início incompreensível, ainda que não encontrasse dificuldade em harmonizá-la com a soberba castidade que parecia ser inata e inconfundível na mulher Creole. (Chopin, 1994, p.21)

Enquanto elemento referencial, universo temático, a comunidade de mulheres domina toda a narrativa. Os juízos, as avaliações, as ações representativas da trama, todas estão sob o controle do feminino. As poucas vozes masculinas desaparecem à medida que as femininas precisam de tempo, de solidão para elaborarem decisões e tomarem posições diante dos conflitos emergentes. Exemplos dessa ordem tecem a temática do adultério, da paixão, do casamento entre Edna e Léonce Pontellier.

O senhor Pontellier, comerciante abastado, quase nunca estava ao lado da esposa no veraneio. Quando ficava na casa de praia, nos fins de semana, preferia o clube, as cartas com os amigos e, durante a semana, voltava para a cidade a fim de cuidar dos negócios. Em contrapartida, Robert, o jovem veranista por quem Edna veio a se apaixonar, deu-lhe atenção integral durante toda a temporada. Levou-a à Chênrière Caminada, uma outra praia burlesca, oferecendo-se como uma companhia assídua durante os banhos de mar, os jantares, as leituras e, finalmente, teve uma participação fundamental no despertar de Edna ao ensiná-la a nadar, experiência marcante no despontar da sensualidade latente:

(...) Robert e a senhora Pontellier indolentemente sentados, trocando palavras, olhares e sorrisos ocasionais que indicavam algum estágio avançado de intimidade e camaradagem. Ele vivera à sombra dela durante o último mês. (Chopin, 1994, p.22)

A paixão de Edna foi se construindo lentamente, semelhante à gestação de Adèle Ratignolle, senhora creole, amiga íntima de Edna, que representa o ideal da mulher-mãe na cultura creole:

As mulheres de tipo maternal pareciam predominar, naquele verão, em Grand Isle. (...) uma delas era a corporificação de toda a graça e charme femininos. (...) Ela chamava-se Adèle Ratignolle. Não há palavras para descrevê-la, salvo as do

passado que serviam tão freqüentemente para ilustrar a antiga heroína de romance e a bela dama de nossos sonhos. (Chopin, 1994, p.19)

Adèle Ratignolle representa o “anjo do lar”, a esposa perfeita, a mãe extremosa, a mulher idealizada pela cultura burguesa, a “mulher do interior”. Em Adèle a maternidade encontra a expressão máxima que a ideologia lhe consagrou entre os séculos XIX e XX. Acrescentem-se aos atributos maternos de Adèle, a beleza das formas, o arredondamento da prenhez, a cor dos olhos, dos cabelos, da pele alva, atributos que ainda vêm coroados com as prendas do lar. Ela era a corporificação da própria Madona:

Não havia nada de sutil ou oculto em seus charmes; sua beleza estava toda ali, flamejante e visível; os fios de ouro do cabelo que pente ou alfinete de pressão algum conseguia conter; os olhos azuis que eram nada menos do que safiras; os lábios que faziam beicinho, tão vermelhos que o simples olhar para eles trazia à lembrança cerejas ...[Adèle] Estava se tornando um tanto corpulenta, mas isto não lhe tirava um nada de graça de cada passo, pose, gesto. Pessoa alguma desejaria que seu alvo pescoço fosse um tiquinho menos cheio ou seus belos braços mais esguios. Jamais haveria mãos tão delicadas quanto as suas e era uma alegria olhá-las enquanto ela enfiava a linha na agulha ou ajustava o dedal de ouro no seu afilado dedo médio ao costurar. (Chopin, 1994, p.19)

As caracterizações de Adèle e Edna estabelecem um contraponto entre as duas mulheres: uma representa a mulher-mãe, aquela fadada às dores da maternidade; a outra, a mulher emancipada, a que se coloca tanto no plano espiritual, quanto no sexual e se mantém ativa, nunca passiva.

O traço diferencial entre essas duas mulheres reside na forma como cada uma se coloca. Adèle, a passiva, delega ao marido as ações e torna-se uma presa fácil, reduzindo o homem à passividade carnal,

acorrentando-o pelo desejo: “Os Ratignolle entendiam-se perfeitamente. Se alguma vez houve a fusão de dois seres humanos em um nesta esfera, foi certamente em sua união” (Chopin, 1994, p.77).

Edna, a ativa, rompe com a submissão e resolve libertar-se de tudo e de todos, até mesmo do marido. A protagonista marca sua emancipação ao discursar em primeira pessoa afirmando, na enunciação, a libertação da mulher e do sujeito da escrita:

Já não sou [Edna] uma das propriedades do Sr. Pontellier para ser ou não descartada. Eu me entrego a quem eu quero. Se ele chegasse a dizer, “Ei-la, Robert, tome-a e seja feliz; ela é sua”, eu riria de ambos. (Chopin, 1994, p.142)

Embora não haja evidências factuais de que Kate Chopin tenha tido participação ativa ou passiva nas causas feministas de sua geração, ou que ela tenha lido uma literatura feminista, há o aspecto histórico que deu à sua geração uma tradição de crítica feminista. As idéias expressas pelas críticas feministas faziam parte da *Woman Question* e eram parte da cultura de sua época. Endosso a afirmação de Emily Toth quando diz que, mesmo não tendo abraçado as idéias feministas, Kate Chopin nunca poderia ficar imune, indiferente a elas (Toth, 1976, p.242).

Analisando a narrativa de Kate é impossível não perceber que ela transformou seus *insights* de crítica feminista em ficção. Houve um movimento do abstrato para o concreto, isto é, no lugar da idéia a escritora criou a personagem, deixou a generalização e apresentou um “estudo de caso”.

Um exemplo feliz do estudo de caso está em *Athénaïse* (1895), cujo enredo centra-se na infelicidade conjugal de uma jovem mulher, Athénaïse. O desenrolar da estória mostra veementemente que a insatisfação da jovem não está ligada a qualquer falha do marido, Cazeau. Ao contrário,

ele é delineado como um homem de qualidades superiores à média. O que se questiona é a instituição do casamento, a pressão social sobre a mulher para que se case.

Após dois meses de casada, Athénaïse abandona o marido e volta para a casa dos pais. Eles forçaram a filha a uma explicação sobre as razões da separação, mas ela não conseguiu apresentar motivos convincentes, do ponto de vista cultural e social, para tal atitude. Todavia, é na simplicidade das queixas de Athénaïse, no descontentamento com a rotina da vida marital, que residem tanto as razões da insatisfação da moça quanto a denúncia, até o desmascaramento das convenções que cercam a instituição, casamento:

It's jus' being married that I detes' an' despise. I hate being Mrs. Cazeau, an' would want to be Athénaïse Miché again. I can't stan' to live with a man; to have him always there; his coats an' pantaloons hanging in my room; his ugly bare feet-washing them in my tub, befo' my very eyes, ugh! (Chopin, 1993, p.431)

A idéia mais forte no desabafo de Athénaïse é a desidealização do casamento, é o enfrentamento do real em detrimento do ilusório que cercava e ainda cerca o convívio a dois, o peso do cotidiano. Um outro aspecto é a violência feita à mulher que passa, imediatamente, com o novo *status* de casada, a ter um outro nome, uma outra identidade: "*I hate being Mrs. Cazeau, an' would want to be Athénaïse Miché again*" (Chopin, 1993, p.431).

Ainda nessa análise de Athénaïse, pode-se apontar uma crítica mordaz à sociedade que incute na menina a convicção de que seu destino derradeiro é o casamento. Com tal ideologia a dominar o imaginário infantil, a menina nem sabe direito porque casa e, ao casar, ela o faz

coagida pela pressão sócio-cultural. Fato que fica patente quando o pai de Athénaïse quis entender porque ela havia se casado com Cazeau, a resposta de imediato veio pelo cultural, “(...) *she supposed it was customary for girls to marry when the right opportunity came*” (Chopin, 1993, p.430).

Estendendo essa situação para uma outra personagem, Edna Pontellier, não há diferença entre as motivações das duas mulheres para o significado profundo na decisão de se casar. Ambas partiram para o matrimônio por causas externas, nunca por uma convicção interior, pessoal, própria. Foi assim e tem sido assim com as Ednas:

Seu casamento com Léonce Pontellier foi puramente acidental, (...) Ele agradava-lhe; sua devoção absoluta a lisonjeava. Ela [Edna] imaginava que havia uma infinidade de pensamento e gosto entre eles, imaginação esta que se mostrou enganosa. (Chopin, 1994, p.31)

Como contraponto o tema casamento, Kate Chopin apresenta o celibato, a mulher solteira, aquela que, teoricamente, fica fora do estabelecido, compõe o grupo dos deserdados, dos proscritos. Essas mulheres fizeram outras escolhas que lhes abriram novas possibilidades, que lhes retiraram de um “destino de mulher”.

Madame Aurélie, no conto *Regret* (1894), é uma das representações mais trabalhadas do conflito feminino, ou mesmo de uma natureza feminina, diante das alternativas do casamento e/ou do celibato.

Madame Aurélie nunca pensou em se casar. Ela, também, nunca havia se apaixonado ou coisa semelhante. Aos cinquenta anos jamais se arrependera da solterice. Vivia sozinha, cuidando de uma fazenda de sua propriedade. Além disso tinha um cachorro, Ponto, um rifle e sua religião:

Manzelle Aurélie had never thought of marrying. She had never been in love (...) and at the age of fifty she had not yet lived to regret it. So she was quite alone in the world, except for her dog Ponto, (...) and her gun (...), and her religion. (Chopin, 1993, p.375)

Um dia uma vizinha, casada, mãe de quatro crianças, pede-lhe, aos prantos, que cuide dos filhos por alguns dias, pois ela precisava se despedir da mãe, antes que esta morresse. Manzelle Aurélie, muito sem jeito, acolhe os pequeninos e dispõe-se a passar pela experiência de nutrir e cuidar de menores.

Aos poucos, Manzelle Aurélie ajusta-se à novidade, à revolução causada pelas crianças:

Ti Nomme's sticky fingers compelled her [Manzelle Aurélie] to unearth white aprons that she had not worn for years, and she had to accustom herself to his moist kisses - the expressions of affectionate and exuberant nature. (...) It took her some days to become accustomed to the laughing, the crying, the chattering that echoed through the house and around all day long. (Chopin, 1993, p.377)

A relação de Manzelle Aurélie com as crianças proporcionou-lhe vivenciar não somente os cuidados, as lidas trabalhosas do cotidiano materno, mas lhe deu a oportunidade de viver os afagos, as carícias dos pequeninos:

(...) it was not the first or the second night that she [Aurélie] could sleep comfortably with little Elodie's hot, plump body pressed close against her, and the little one's warm breath beating her cheek like the fanning of a bird's wing. (...) But at the end of two weeks Manzelle Aurélie had grown quite used to these things (Chopin, 1993, p.377)

Os cuidados maternos que Manzelle Aurélie passou a ter com as crianças são descritos tão naturalmente, como se ela, espontaneamente, tivesse uma outra natureza, a de mãe. Algo que fosse parte integral de si mesma, um traço inerente à condição de ser mulher.

Pode-se, claramente, apreender nesta personagem dois tipos, duas figuras: a da mulher maternal e a da mulher independente. Ou seja, a primeira imagem de Manzelle Aurélie é de uma solitária, satisfeita consigo mesma, independente, alguém que se basta. Já a maternal, neste caso específico, não entra em choque com a figura da mulher independente, pois ambas, a mãe e a independente, se põem a serviço, nutrem e nutrem-se.

A partida das crianças causou a Aurélie muito sofrimento. Ela chorou e sentiu, pela primeira vez, a solidão, o existir para si. Há uma superposição das figuras maternal e independente, uma complementariedade entre elas. Não ter mais o barulho, a presença contagiante das crianças, mostra a Aurélie a tristeza da solidão e ela transparece como uma figura solitária:

The excitement was all over, and they were gone. How still it was when they were gone! Manzelle Aurélie stood upon the gallery, looking and listening. (...) she could still faintly hear the shrill, glad voices of the children. (...) the evening shadows were creeping and deepening around her solitary figure. (Chopin, 1993, p.378)

Entretanto, a figura da solteirona apresentada por Kate Chopin não é a de uma mulher abatida, vencida no jogo do amor. Suas personagens celibatárias são fortes, elas estão sozinhas muito mais por uma escolha do que por uma incapacidade qualquer. Essa escolha é autêntica, faz parte de uma série de outras que, trazem, talvez, uma recompensa: a da independência pessoal e existencial.

Numa tentativa de estabelecer uma simetria com a solteirona, trago para o debate uma outra figura feminina, também, muito polêmica, a da viúva. Após usufruir os encantos e desencantos do casamento, ela, a viúva, certamente, pode ser uma voz mais abalizada nessa discussão.

O conto, *The Story of an Hour* (1894) narra, conforme promete, a estória de uma mulher que enviúva repentinamente. A família fica muito preocupada em comunicar-lhe o falecimento inesperado do marido, até porque ela estava acometida de problemas cardíacos.

Ao tomar conhecimento da morte do marido, a senhora Mallard chorou para logo em seguida trancar-se, sozinha, em seu quarto. Recolhida sofreu, mas foi capaz de descobrir as novas possibilidades que a viuvez lhe traria,

(...) she saw beyond that bitter moment a long procession of years to come that would belong to her absolutely. And she opened and spread her arms out to them in welcome. There would be no one to live for her during those coming years; she would live for herself. (Chopin, 1993, p.353)

A mulher solteira e a mulher viúva, na narrativa de Kate Chopin, são tipos felizes. Elas escolheram, sempre, a vida. Ou seja, diferentemente das outras heroínas, as solteironas e as viúvas encaram o celibato não como uma renúncia, uma derrota, mas como uma outra possibilidade de realização, de preenchimento dos desejos.

O traço mais pertinente nas personagens de Kate é uma independência quase intrínseca à natureza de todas elas. Há uma leveza, uma espontaneidade no espírito dessas mulheres que as fazem transcendentais, que as colocam acima dos papéis que lhes eram reservados na cultura e na sociedade a que pertenciam.

Finalizando, tentarei desenvolver um estudo acerca das possíveis relações entre as personagens femininas criadas por Júlia Lopes de Almeida



e Kate Chopin. Nesse sentido, passo a estabelecer algumas simetrias e diferenças entre essas pioneiras no ofício da escrita.

Para tanto duas questões são colocadas:

a - Até que ponto os tipos femininos aqui apresentados – a mulher-mãe, a mulher independente, a mulher viúva, a mulher solteira, a mulher artista – divergem na sua condição primeira, ou seja, a de mulher, tão somente, quando transpostas para uma outra cultura, um outro *habitat*?

b - Como as diferentes culturas, a brasileira e a americana, proporcionaram, respectivamente, às mulheres a sua própria identidade, a condição feminina que lhes desse, dignamente, o lugar que ocupam na sociedade: a da outra metade da humanidade?

Quarta Parte: escritoras e escrituras, (des)encontros

4.1 - As escritoras se encontram

O tempo em que se escreve é tempo em que se reflete (Almeida, 1987, p.99).

A apresentação em separado das escritoras Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin serviu para dar, a cada uma, um espaço maior de elaboração, para se fornecer um panorama das circunstâncias históricas, culturais e existenciais que marcaram, separadamente, as autoras e suas obras ficcionais.

Agora, neste momento de fechamento das considerações desenvolvidas até aqui, pretendo comparar D. Júlia e Kate na condição de mulheres e escritoras. Ou seja, onde ficam as semelhanças e diferenças entre elas e as obras que legaram às gerações? Como o perfil literário, histórico e social da sociedade onde viveram, forneceu elementos objetivos para que elas escrevessem e inscrevessem seus imaginários?

A segunda metade do século XIX está marcada, nas sociedades brasileira e norte-americana, por mudanças sócio-culturais profundas, em especial, no que diz respeito à condição feminina nas respectivas culturas.

Os movimentos sociais, especialmente aqueles concernentes às mulheres, haviam obtido conquistas significativas. A educação feminina já era possível, embora restrita à classe média; o trabalho feminino começava a deixar o privado e mostrava-se, timidamente, no espaço público.

As brasileiras, especialmente as cariocas, começavam a aparecer publicamente. Elas freqüentavam a tradicional rua do Ouvidor, centro comercial do Rio de Janeiro, iam à missa, às festas religiosas, ao teatro, visitavam amigos e davam início às primeiras atividades femininas e associativas de cunho reivindicatório. É o caso da Legião da Mulher Brasileira, uma organização de serviço social, criada no Rio de Janeiro, com

o lema “amparar e elevar a mulher” e teve D. Júlia como presidenta honorária. Porém, as mais relevantes participações femininas de cunho político no cenário nacional e internacional na virada do século passado, foram, seguramente, aquelas associadas ao abolicionismo e ao sufrágio feminino no Brasil e nos EUA (Hahner, 1981, p. 44-50).

Data desse período o surgimento dos primeiros jornais femininos brasileiros, como *O Jornal das Senhoras* (1852). Paralelamente à imprensa incipiente, a mulher brasileira, classe-média branca e educada, iniciava um outro destino diferente daquele imposto pela natureza, o de ser mãe.

A urbanização do Brasil, em muito, concorreu para que a mulher passasse a ter uma outra imagem de si e da sociedade, das relações familiares e do lugar que ocupava. A cidade do Rio de Janeiro, sobremaneira, marcou profundamente os novos papéis sócio-culturais femininos na burguesia citadina ascendente. A carioca, à frente das outras, deixou o espaço privado da casa, do quarto, e passou para os salões, para as ruas, invadindo outros espaços e marcando presença nos salões, no teatro, na vida pública:

Essa dona de casa ortodoxalmente patriarcal (...) nos princípios do século XIX, [estava] sendo substituída (...) por um outro tipo de mulher menos servil e mais mundano; acordando tarde por ter ido ao teatro ou a um baile; lendo romance; olhando a rua da janela ou da varanda; levando duas horas no toucador; outras tantas horas no piano, estudando a lição de música; e ainda outras na lição de francês ou na de dança. Muito menos devoção religiosa do que antigamente. Menos confessorário. Menos convesa com as mucamas (...) e mais romance. O médico de família mais poderoso que o confessor. O teatro seduzindo a mulher elegante mais do que a igreja. (Freyre, 1968, p.109-110)

À medida que o espaço público passou a ter mais importância, a literatura feminina começou a se afirmar no Brasil. Surgiu uma imprensa

feminina que tinha como objetivos a instrução da mulher, a educação dos filhos, as relações afetivas, a moda, as etiquetas sociais e ainda a divulgação dos escritos femininos. Enfim, a brasileira dava início à própria marca, abria possibilidades para sair da opacidade a que esteve submetida durante todo o período colonial.

Transformações sutis ligadas à condição feminina iniciavam os primeiros passos. Em particular entre as mulheres aristocratas, aquelas expostas aos livros, às viagens, a um tipo de vida mais saudável, melhor ilustrado.

Semelhantemente a outras mulheres, americanas, inglesas e francesas, as brasileiras dos meados do século XIX também se indignavam com uma auto-imagem “vitoriana” que as tornava bonecas, que as transformava em figuras inexpressivas, unidimensionais, ou seja, roubava-lhes o estatuto de pessoa, de ser pensante e as tornava ornamentos, figuras decorativas:

Sou uma boneca de carne e osso; não sou mais nada (...) Sinto-me incompreendida! percebo no gesto suave com que ele [o marido] afasta o livro dos meus olhos, esta significação: – Tu não entendes de nada. (Almeida, 1922, p.25)

Culturalmente as mulheres estavam amarradas ao gênero, ou seja, elas deveriam corresponder a um estereótipo socialmente construído. No Brasil do século XIX, a brasileira para ser considerada modesta e decente, mulher respeitável, deveria olhar sempre para o chão, responder monossilabicamente e nunca questionar, sobretudo, as opiniões do marido (Hahner, 1981, p.36). A personagem de Júlia Lopes no conto *Cada vez que...* (em *Eles e Elas*) é um excelente exemplo da submissão feminina nas relações:

A minha virtude deve consistir em ser de fácil persuasão. Meu marido quer, meu marido não quer, e acabou-se! Entretanto as nossas opiniões são desencontradas; mas, pela minha submissão, concordamos infalivelmente! (Almeida, 1922, p.26)

Embora nos EUA a situação social e cultural das mulheres fosse bem diferente da condição das brasileiras, isto é, as americanas já haviam conquistado bem mais espaço nas relações entre os sexos, ainda havia, uma expectativa de submissão bastante forte entre homens e mulheres, em especial no casamento. A mulher fazia parte das posses do marido, ela devia-lhe obediência. Athénaise, personagem de Kate Chopin, deixa bem evidente a sujeição feminina, ao fugir do lar recém-construído e da companhia do marido para regressar à casa paterna. Apesar dos veementes protestos da moça para largar o marido, ela estava presa a um contrato marital indissolúvel:

The day had not come when a young woman might ask the court's permission to return to her mamma on the sweeping ground of a constitutional disinclination for marriage. (...)there was no way of untying this Gordian knot of marriage,(...)
(Chopin, 1993, p.431)

O mundo ficcional, assim como o existencial das escritoras em foco, Kate Chopin e Júlia Lopes de Almeida, está permeado dos conflitos, das contradições que cercavam a cultura e a sociedade de ambas. Particularmente, naquilo que dizia respeito ao feminino, aspecto que foi privilegiado e explorado nas narrativas em estudo.

Quando Kate Chopin começou a escrever, em 1890, encontrou, na cultura norte-americana, uma rica e substanciosa tradição literária. Havia, não somente a herança inestimável das precursoras americanas, mas também, um complexo legado literário advindo dos transcendentalistas



americanos, do realismo europeu, assim como do feminismo e da estética do fim do século XIX (Showalter, 1993, p.170). Data ainda desse período a consagração da novela, ou seja, do romance como um gênero literário eminentemente feminino, conforme afirmou Frank Norris em *The Responsibilities of the Novelist* (1902), no capítulo intitulado: "Why women should write the best novels?" Neste ensaio, Norris explicou que escrever é um **dom** [ênfase minha] feminino, não uma aquisição simplesmente (Ammons, 1991, p.267).

Entretanto, apesar do reconhecimento da escrita como algo genuinamente feminino, havia fortes tensões entre escritores e escritoras, em particular nos EUA onde a autoria feminina já havia conquistado a maior parcela do mercado editorial e angariado um público leitor bastante numeroso.

As questões conflitantes entre gênero e ficção vêm de um passado distante. Porque independentemente dos postulados, das evidências do mercado editorial que privilegiou a autoria feminina no século XIX, a sociedade patriarcal sempre entendeu que escrever era um ato fálico, logo, um gesto masculino.

A fim de se entender a narrativa de Kate Chopin, é necessário contextualizá-la dentro de uma tradição literária, que envolve formas e representações das experiências; os gêneros literários evoluem dadas as inovações individuais, mas sobrevivem graças à imitação e à revisão a que estão constantemente submetidos no processo da criação.

A produção literária de Kate Chopin situa-se numa fase de transição dentro da autoria feminina. Melhor dizendo, ao escrever, Kate herdara um passado literário de duas gerações de mulheres escritoras, de precursoras.

Havia as romancistas que representavam o período anterior à guerra civil americana, que foi liderado por figuras como: Harriet Beecher Stowe, Susan Warner e E. D. E. N. Southworth. Elas começaram a escrever e a publicar entre 1850 - 1860 e refletiam uma cultura de mulheres. Ou seja: elas descreveram um mundo feminino marcado pelo amor e pelo ritual e que se definia basicamente pela veneração à maternidade, pelos fortes laços entre mãe e filha e, ainda, por uma estreita amizade entre mulheres (Showalter, 1993, p.171).

A narrativa de autoria feminina antes da guerra civil americana foi denominada de “romance sentimental” ou “literatura da domesticidade”, uma vez que essa ficção celebrou as instituições matriarcais e idealizou o período de extrema simbiose entre mãe e filho. A literatura sentimental feminina está permeada dos símbolos, dos artefatos, das imagens, dos espaços da cultura doméstica americana que imperava no século XIX: a cozinha, o jardim de Éden cuidado e amado pela mãe com as fragâncias das flores femininas, o pássaro enjaulado que tão bem simbolizava o trabalho criativo das mulheres dentro do espaço confinado do lar.

A idealização do feminino, associada às relações sociais e afetivas entre as mulheres, estabeleceu, neste período, um entendimento de que elas, via de regra, eram assexuadas. Acreditava-se que não tinham desejos sexuais tão intensos quanto os homens, ou seja, eram destituídas de paixões, de um temperamento passional, porque a maior representação da sexualidade feminina estava nos cuidados maternos, no aleitamento do filho, na reprodução do ideal de mãe e esposa (Showalter, 1993, p.172-173).

Formava-se, pois, uma solidariedade feminina que era reforçada e disseminada por uma literatura que tinha o propósito, de atender e entreter um público eminentemente feminino. Eis a razão por que, ao escreverem,

as autoras dirigiam-se a essa audiência tratando os temas de interesse específico do sexo feminino. Todavia, essas escritoras, conforme Nina Baym, nunca se identificavam como artistas, como criadoras de uma Arte, como um “gênio” no sentido patriarcal. Elas concebiam a autoria como uma profissão, uma atividade remunerada, nunca como uma vocação (Baym, 1978, p.16-17).

Por outro lado, a geração que se seguiu à do pós-guerra civil americana encontrou-se noutro contexto cultural. As oportunidades foram ampliadas e as mulheres tiveram acesso às universidades, às profissões liberais, assim como ao mundo da política.

As regionalistas, que começaram a publicar entre 1870 – 1880, eram atraídas pelo imaginário criado pela autoria masculina, assim como pelo prestígio, pelo reconhecimento profissional dado às escritoras. Conseqüentemente, sendo possível acomodar o masculino e o feminino na criação literária, ficou mais confortável para as mulheres escritoras estabelecerem uma outra relação com a escrita, a de uma paternidade e uma maternidade literárias (Showalter, 1993, p.173). Dessa forma, as escritoras reivindicaram para si um modelo estético tanto masculino quanto feminino, que as libertava das amarras de gênero e, abertamente, puseram-se a escrever e a publicar na qualidade de artistas do fazer literário.

As escritoras dessa geração colocaram o trabalho, a profissão em primeiro lugar. Elas mudaram o foco existencial e anteciparam os conflitos entre o amor e o trabalho. A maternidade deixou de ser a força motriz da criação literária, dando lugar a uma outra, que exigia o sacrifício dos sentimentos maternos: a realização artística (Showalter, 1993, p.174).

Kate Chopin ao escrever foi, definitivamente, influenciada por essa variedade de posturas femininas americanas frente à literatura, diante

da nova condição sócio-cultural da mulher na sociedade, face às novas exigências existenciais e práticas da vida.

O conto *Wiser than a God*, de 1889, ilustra a difícil escolha, imposta à mulher, entre o amor e a profissão. Paula Von Stoltz, jovem pianista, ambiciosa, descarta um casamento promissor em nome da carreira de sucesso que acalentou durante anos de treino ao piano. A escolha de Paula, todavia, é dolorosa, pois ela ama George imensamente, mas também sabe que o amor na vida da mulher implica abandonar os projetos de vida, tanto do ponto de vista profissional, quanto existencial. Sendo assim Paula opta pela carreira que a pouparia dos outros sofrimentos e sai em busca do sucesso e do reconhecimento (Chopin, 1993, p.46-47).

O conflito feminino entre o amor e o trabalho tem uma das mais duras explicações em Elizabeth Stuart Phelps *The story of Avis* (1870) que, descrevendo os ideais artísticos pessoais, assim se colocou:

My ideals of art are those with which marriage is perfectly incompatible. Success – for a woman – means absolute surrender, in whatever direction. Whether she paints a picture, or loves a man, there is no division of labor possible in her economy. To the attainment of any and worth living for, a symmetrical sacrifice of her nature is compulsory upon her.
(Showalter, 1993, p.174)

Terminada a guerra civil americana (1865), houve um declínio do que ficou conhecido como uma cultura de mulheres. As regionalistas compensaram a perda desse legado cultural recriando as imagens femininas tradicionais, ou seja, dando-lhes significados míticos. Por exemplo, o jardim da mãe, tão idealizado na domesticidade, transformou-se num santuário paradisíaco; o pássaro enjaulado tornou-se o herói ou a heroína selvagem da natureza; a casa, o recanto do repouso masculino, o lugar privilegiado onde ele se recuperava do mundo hostil, emblematizou o corpo da mulher, desde

então, e a cozinha simbolizou o útero; por outro lado, os artefatos da domesticidade viraram objetos emblemáticos. Havia uma nostalgia entre o novo e o velho e a literatura das mulheres não somente tentou uma reconciliação entre eles, mas buscou uma forma de resgate.

As “Novas Mulheres”, escritoras de 1890 em diante, não mais se preocuparam com as perdas dos santuários, assim como com os laços que as ligavam entre si. Elas tinham um comportamento oscilante e ambivalente, no que dizia respeito a uma cultura de mulheres legada por um passado recente. Tal atitude se dava devido à forma restritiva e enfadonha com que elas percebiam o legado cultural feminino (Showalter, 1993, p.175).

Tanto na forma quanto no conteúdo as “Novas Mulheres” escritoras queriam liberdade e inovação. A heroína ficcional da “Nova Mulher” era revolucionária. Isto é, ela rompeu com a cultura vitoriana e expressou seu modo próprio de agir e pensar. Entre, o agir e o pensar consta a afirmação de uma sexualidade feminina ativa, prazerosa que lhe assegurava tanta paixão nos embates afetivos, quanto a existente nos homens. Segundo Linda Dowling, as heroínas ficcionais de 1890 expressavam suas discórdias com a cultura vitoriana, principalmente, através da sexualidade, isto é, aumentando a consciência de sua própria sexualidade (Showalter, 1993, p.174-75).

A evolução literária de Kate Chopin levou-a a perpassar, progressivamente, todas essas fases do fazer literário ligadas a uma tradição de autoria feminina.

Relembrando, embora Kate se identificasse com a “Nova Mulher” ela nunca foi politicamente uma ativista ou sufragista, ou ainda pertenceu a comunidades literárias femininas. Não obstante tenha participado, por dois anos, do clube literário e filantrópico Saint’s Louis women’s literary and charitable society. O celebrado salão literário que

dirigiu, com tanta elegância e desembaraço, Saint Louis literary salon, era freqüentado praticamente por homens jornalistas, editores, críticos e escritores. Acrescente-se a isto o fato de que quando Daniel Rankin, seu primeiro biógrafo, entrevistou seus filhos acerca dos amigos de Kate Chopin, na lista dada, não constavam nomes de mulheres (Seyersted, 1969, p.62-64).

Quanto à experiência literária de Júlia Lopes de Almeida, entretanto, ela não pôde se ancorar numa tradição de mulheres escritoras, dadas as condições históricas, culturais e sócio-econômicas da sociedade brasileira.

Quando Júlia Lopes iniciou a carreira literária, não somente encontrou muito preconceito contra as mulheres escritoras, mas deparou-se com uma literatura nacional incipiente, impregnada de influências estrangeiras, em particular a francesa, e carente de formas inovadoras.

Embora o quadro nacional brasileiro fosse otimista e a Abolição e a República tenham dado um novo alento à população, as tendências literárias permaneceram pessimistas, continuavam presas ao decadentismo francês.

A expressão “fin-de-siècle” entrou para a história como sinônimo de decadência, podendo significar tanto o fim, como o início de uma nova era. Entre nós essas influências vieram através de Portugal e da França. Elas acentuaram os valores ocultos e misteriosos, a partir dos quais se desenvolveu uma literatura sombria.

Júlia Lopes, entretanto, não incorporou o nostálgico, o macabro, e a morte na sua ficção. Pelo contrário, ela imprimiu nos seus escritos a esperança, a capacidade individual de se superar, de ir além das intempéries. Mesmo quando criticou a sociedade carioca, ela o fez de tal forma que sempre deixava uma possibilidade melhor do que a descrita. É o

caso de *A Silveirinha*, 1914. Neste romance há uma crítica feroz à Igreja, às senhoras elegantes de Petrópolis, ao ócio, mas, paralelamente à contestação, o narrador vai propondo saídas:

Mas eu nunca me opus a que minha mulher fosse todos os domingos à sua missa, nem a que passe todas as noites vinte minutos de joelhos, recomendando aos anjos a vigilância do seu sono. Pedi-lhe unicamente que se não confessasse nunca. (Almeida, 1997, p.148)

Podemos dizer, pois, que Júlia e Kate, como mulheres, estão inseridas dentro de um quadro semelhante. Isto é, ambas são oriundas da classe média ascendente, aristocratas, brancas, burguesas, mães convictas e esposas felizes, desempenhando as funções reservadas e ocupando o lugar que lhes era assegurado: rainhas do lar.

Superficialmente, essas mulheres se assemelhavam em quase tudo, sobretudo no que concernia aos papéis que lhes eram culturalmente e socialmente destinados, de mães e esposas abnegadas.

O *background* sócio-cultural de Júlia Lopes de Almeida foi muito diferente do de Kate Chopin. Embora ambas estivessem conectadas à Europa pelas respectivas origens, filhas de imigrantes europeus, a sociedade de origem, a brasileira e a americana, legou-lhes diferentes oportunidades, deu-lhes concepções distintas da dinâmica existencial e proporcionou a cada uma experiências singulares, tendo em vista o meio em que viveram.

Seguindo trilhas das biografias de Kate Chopin, acredito que ela teve uma educação esmerada para a época. Por ser descendente de pais com diferentes nacionalidades, irlandesa e francesa, teve fácil acesso às duas línguas, as mais prestigiadas da época. Fato que a colocou, quase, naturalmente, em contato íntimo com o que havia de mais avançado no



pensamento sócio-cultural, ao apagar das luzes do século XIX. Isto se deve, também, ao rico ambiente cultural em que viveu.

Júlia Lopes de Almeida, filha de imigrantes portugueses, teve uma boa educação para a realidade brasileira à época, mas estava muito longe de, pela educação, atingir o grau de percepção alcançado por Kate. Júlia arrastou na vida e nas narrativas que escreveu a tradição burguesa, aristocrata da classe a que pertencia. Ela, possivelmente, não desenvolveu e experienciou a rebeldia da mocidade, nem se enveredou pelos caminhos ousados das experiências que marcaram, significativamente, a vida e a obra de Kate Chopin.

A impressão mais marcante em D. Júlia era a da moça bem-comportada, filha exemplar, escritora adequada para os serões familiares; esposa/mãe/mestra que encarnou uma missão: educar, o que realizou através da obra legada.

Kate Chopin era radicalmente contra qualquer possibilidade, a mais leve pretensão, de vir a ser uma educadora, de servir-se da literatura para fins didáticos. Para ela a obra didática transposta para a literatura era insatisfatória, superficial, porque a existência humana é muito complexa, muito sutil, para ser explicada de uma única forma, pois ela é bem maior, chega a ser caleidoscópica:

There is a very, very big world lying (...) It is human existence in its subtle, complex, true meaning, stripped of the veil with which ethical and conventional standards have draped it. (Chopin, 1993, p.691)

Pensando, agindo e sentindo a existência humana como algo transcendental, Kate Chopin desviou-se, completamente, de uma tradição sentimental no fazer literário. Ela desafiou, assim, a visão dominante de que

a ficção deveria servir a fins educativos, ter propósitos morais. Imbuída desses valores, Kate rompeu, em sua ficção, com uma determinada mentalidade, ao mesmo tempo que fez críticas severas a “The Western Association of Writers”, rejeitando sua postura provinciana e sua acomodação acerca das incertezas que permeiam a alma:

The cry of the dying century has not reached this body of workers, or else it has not been comprehended. There is no doubt in their souls, no unrest ... Among these people are to be found an earnestness in the acquirement and dissemination of book-learning, a cling to past and conventional standards, ... and a singular ignorance of, or disregard for, the value of the highest art forms. (Chopin, 1993, p.691)

Entendendo as concepções, as alternativas, a forma transcendental ou, talvez, os mecanismos inconscientes na dinâmica da vida, Kate escolheu Maupassant como seu mentor na arte de escrever. Ele que “escapou da autoridade e da tradição” reinantes na crítica literária de então. As razões dessa eleição são diametralmente opostas àquelas feitas pelas sentimentalistas que jamais aprovariam tal ruptura com o estabelecido.

Júlia Lopes de Almeida também leu Maupassant. Possivelmente tentou transparecer em sua narrativa um estilo, um toque de Maupassant, mas não conseguiu. Ela não foi capaz de penetrar nas sutilezas da psique humana, não foi suficientemente hábil ao construir os personagens ficcionais; elas são planas, carecem dos vazios existenciais, das tensões, das exigências do existir.

Não conseguindo inovar, ela não rompeu com as dificuldades acima aludidas e imprimiu à narrativa a tradição, a linearidade na trama, não permitindo ao leitor se aprofundar, se deslumbrar, na busca, no devaneio, na ânsia dos significados mais profundos.

D. Júlia não foi além em suas análises literárias, na construção dos conflitos existenciais mais complexos, devido às circunstâncias de que foi vítima: as restrições sócio-culturais feitas às mulheres, o rigor que vigorava nos papéis femininos, a pobreza da condição feminina e, acima de tudo, a então incipiente literatura brasileira.

Ao escrever *A viúva Simões* (1897), romance que a colocou próxima ao realismo de Maupassant, D. Júlia, tangencia algumas questões existenciais. Entretanto, ela debruçou-se, de fato, na condição mesquinha da mulher, a de menor, sob o ponto de vista político, porque estava quase sempre no mesmo patamar da criança: “(...) a mulher é uma eterna criança, precisa sempre que a conduzam pela mão.” (Almeida, 1903, p.130).

Se confrontarmos *A viúva Simões* com *The Awakening*, fica evidente, que a protagonista do romance brasileiro não se aprofundou nos conflitos que se desencadearam na alma após a paixão; comportamento diametralmente oposto ao de Edna que teve na paixão, no desejo, a possibilidade de despertar, “(...)acordar e descobrir (...)talvez seja bem melhor acordar, afinal, mesmo para sofrer, em vez de se deixar lograr pelas ilusões por toda a vida” (Chopin, 1994, p.146).

No caso de *A viúva Simões*, a narrativa mantém o fluxo apoiada no enredo, nos fatos da trama, no que aparece, ou seja, nos aspectos formais da paixão, não há os vazios, as dúvidas tão comuns nestes estados. A questão central que se coloca é a da viuvez que, por ser recente, proíbe Ernestina, a viúva, de namorar. Em contrapartida, os conflitos interiores, como aqueles desencadeados pela perda, pelo desejo de experimentar novamente, pelas demandas do corpo e da alma, pelo despertar sexual, nenhum desses aspectos aflora na obra de D. Júlia.

Edna Pontellier, entretanto, debateu-se, principalmente com suas demandas psíquicas, ela precisava entender o mundo novo que se descortinava diante de si:

Uma certa luz começava a brotar palidamente em seu interior a luz que, havendo revelado um certo caminho, acaba por proibí-lo [Mas] a senhora Pontellier estava começando a perceber sua posição no universo como ser humano e a reconhecer suas relações, ... (Chopin, 1994, p.25)

Ela queria saborear o despertar de uma existência que sempre se adequara ao exterior e raramente, se colocara como essencial, que quase nunca havia ousado. Tomada por esses pensamentos, invadida por sensações novas, Edna abandonou o corpo à possibilidade de flutuar e nadar nas águas cálidas do Golfo:

Um sentimento de exultação tomou conta dela como se algum poder de importância significativa lhe tivesse sido outorgado para controlar o funcionamento de seu corpo e sua alma. Foi ficando ousada e destemida, (...)queria nadar para longe, até onde mulher alguma jamais tivesse nadado antes. (Chopin, 1994, p.43)

Embora não mergulhe, como faz Kate Chopin, na questão da sexualidade e sensualidade femininas, D. Júlia tangencia, sugere essas possibilidades em sua ficção. Ela o faz, entretanto, de forma esparsa, quase eventual. É o caso do conto *Quando me lembro...*

A minha vontade era levantar-me do meu lugar, suspender com as duas mãos as pontas do bigodão ruivo de meu marido e beijá-lo na boca. Desabotoei a gola da blusa e pensei que me seria doce que meu marido me viesse beijar o pescoço(...) (Almeida, 1922, p.121-122).

Acredito que D. Júlia, na condição de mulher aristocrata, representando e postulando os valores culturais e sociais concernentes à sua classe, teve inúmeras dificuldades para romper com o socialmente aceito, aprovado. Estendo a Kate Chopin, como mulher, essa mesma limitação. Mas, devo admitir que os avanços, as conquistas femininas e feministas nos EUA deram-lhe mais espaço de atuação, mais liberdade de pensamento, maior percepção das limitações femininas, quando comparada a D. Júlia.

D. Júlia centrou sua narrativa dentro da tradição sentimental da literatura, da domesticidade. Ela elegeu a casa, a mulher, os filhos, o casamento, a maternidade, como os elementos recorrentes da ficção que escreveu. Ela se enquadrou no rol das escritoras dos serões de família, daquelas “bandeirantes das letras” brasileiras que tinham a aprovação social porque reforçavam o “status quo”, acomodavam os papéis femininos socialmente aprovados de esposa, mãe e filha.

Tanto no Brasil, quanto nos EUA, foi muito comum, entre escritoras do século XIX, a procura de modelos ficcionais femininos que combinassem a força da inteligência com a ternura, a domesticidade. Havia, entre elas, uma necessidade urgente de assegurarem, previamente, a feminilidade do sexo a que pertenciam.

Talvez a ideologia da domesticidade, do sentimentalismo, explique por que a escritora-mãe tenha sido tão bem recebida nesses dois países, Brasil e EUA. Júlia Lopes de Almeida sempre passou, nas suas narrativas, a idéia conciliadora entre os afazeres de dona-de-casa e o da boa profissional. Essa foi uma das alternativas que as escritoras acharam para responder aos ataques masculinos sobre as atividades femininas fora do lar. Elas buscavam uma conciliação entre os espaços público e privado no universo feminino, mas não conseguiram perceber o ônus imposto à mulher nessa combinação, à princípio, harmoniosa.



Segundo Telles, a escritora-mãe tendia a ser melhor aceita porque era vista como uma mulher “normal” (1987, p.440). A ironia desta afirmação está no significado do que vem a ser “normal” para uma mulher que vai à luta e rompe com uma expectativa comportamental acerca do gênero, que propõe um modelo alternativo ao “eterno feminino”, que subverte os papéis. Como harmonizar as demandas de uma carreira com as da figura materna atenta, dia e noite, ao bem-estar da prole e do marido que, pelo lugar ocupado, está isento das tarefas familiares do cotidiano? Na verdade, essa imposição de papéis está atrelada aos interesses sociais, à sociedade vigente que, imersa num processo de conscientização das mulheres, vem sendo obrigada a mudar.

A sala de visita e os salões ampliaram a idéia de intimidade no mundo feminino. O alcance desse raio atingiu a família burguesa como um todo, mas a mulher foi especialmente sensível a essa amplitude. Ela usou o salão de várias formas, ora para declamar poesias de autoria própria ou não, ora para apresentar as habilidades de dançarina e / ou pianista, ainda para desfilar o charme de mulher, ou simplesmente para sair do anonimato, para brilhar nos salões, já que não conseguia ser vista, ser reconhecida em nenhum outro espaço afora este.

A função social dos salões foi de grande importância para a iniciação feminina burguesa com o público. Este espaço serviu como um elo de transição e conciliação entre o interior e o exterior, a casa e a rua. As reuniões, os saraus, os bailes aconteciam no intra-muros das residências. Era um momento de integração dos espaços públicos e privados, da quebra da rigidez entre o masculino e o feminino pois aí havia, de toda sorte, uma confraternização dos sexos:



Os bailes, porque foi para falarem nos bailes com os diplomatas que eu [a mãe] lhes mandei ensinar francês e inglês: os concertos em que tomassem parte; os vestidos vindos de Paris; as primeiras representações e as idas e vindas pelas ruas, (...) (Almeida, 1987, p.142)

Kate Chopin, embora tenha falado dos “flirts” femininos, tratou-os como algo picante, algo sexualizado, nada angelical. No jogo da sedução Kate deu às personagens femininas tanto poder, quanto aos homens, nada era gratuito, havia escolhas mútuas. Entretanto, as diferenças sociais e étnicas eram consideradas com muita propriedade. É o caso de Calixta, mulher creole, fogosa, sedutora e sutil, mas de classe inferior à de Alcée Laballière. Ele, jovem aristocrata, fazendeiro que não escondia a admiração e o desejo pela linda creole, mas diante do chamado de Clarisse, mulher branca, aristocrata, bem-nascida, ele não resistiu e deixou a pequena Calixta.

D. Júlia e Kate, ambas, têm, como já foi dito, vários traços comuns. Além de serem mulheres e escritoras contemporâneas, elas levaram a sério a profissão abraçada: escritoras num tempo cruel, particularmente no caso da brasileira.

Embora tenham tido dificuldades em admitir a condição de escritoras, ambas procuraram embaçar, ou mesmo disfarçar tal fato. É o caso de D. Júlia, que, ao escrever o *Livro das noivas*, 1896, ofereceu-o ao marido, Filinto de Almeida. Nesse oferecimento ela descaracterizou, completamente, o valor literário do livro, transformando-o em outra coisa qualquer, menos literatura: “Querido Filinto, (...) não te dou um livro literário, mas te dou um livro sentido, a que segredei todas as minhas alegrias e tristezas” (Almeida, 1896, p.07).

Sou levada a interpretar tal atitude como uma decorrência do medo de transgredir, tão presente na mulher escritora do período estudado.



Analogamente a D. Júlia, quando Kate disse, em entrevista ao *Saint Louis Post-Dipatch*, 1899, que não fazia anotações, e tudo quanto escrevia era obra do acaso, ela, também, estava, sutilmente, negando sua condição de escritora, de demiurga, de criadora, de artista.

A simplicidade na criação foi um aspecto valorizado tanto por D. Júlia, quanto por Kate. Ambas, em vida, enalteceram a espontaneidade que conjugaram a simplicidade na escrita. Mas esta atitude, tendo sido vista como uma postura simplista, diante da criação literária, não significou descuido com o texto ficcional, não implicou num fazer literário menos acurado, menos cuidadoso.

Nos respectivos salões literários animados por ambas, em diferentes partes do mundo, tanto uma, quanto outra foram queridas e reconhecidas por seus pares, os escritores, e por um assíduo público leitor. O que não implicou, entretanto, que elas fossem admitidas no fechado círculo dos imortalizados pela crítica institucionalizada, para num futuro, quem sabe, até fazerem parte do cânone.

Mesmo reconhecendo a força do sistema que aplaude uns e descarta outros, sob alegações sofismáticas, quero registrar a presença literária de D. Júlia na sociedade brasileira, fazendo minhas as palavras de João do Rio:

A senhora D. Júlia Lopes de Almeida é o tipo ideal de mãe de família; acha infantil o feminismo, o nefelibatismo e outros maluquismos da civilização. As suas idéias modestas e sem espalhafato, a sua sensibilidade sem extravagância souberam tocar o público. Que importa à D. Júlia um crítico, dois críticos, três, uma dúzia mesmo contra ela? A sua marca é boa, (...) Quando o público adota um escritor ... é que se percebe bem a inanidade da crítica(...) (Rio, 1944, p.293)

Kate Chopin ao falecer em 1904, passava, ainda, pelas tormentas da crítica contestatória, quase às raias da difamação, quando da publicação do romance *The Awakening*, em 1899. Foi considerada pelos filões da crítica ortodoxa, “persona non grata” e seu romance, caracterizado como “veneno, mórbido”, pelo jornal *The Republic*: “... Mrs. Chopin’s work is too strong a drink for moral babies, and should be labeled poison” (Seyersted, 1969, p.174).

Entretanto, o fim dessa pioneira foi ainda mais cruel ao ter de enfrentar a devolução, destituída de qualquer explicação, de sua última coletânea de contos *A vocation and a voice*, cuja publicação já havia sido negociada com seu editor Herbert Stone.

Segundo Seyersted, após tantos reveses, Kate Chopin sentiu-se excluída do mundo literário e do mercado editorial e não teve estrutura psíquica para o enfrentamento necessário, não suportou o ostracismo a que foi relegada (Seyersted, 1969, p.182).

À maneira de cada uma, resguardando-se as diferenças culturais, sociais, históricas e econômicas, tanto D. Júlia quanto Kate foram rebeldes e pioneiras. As duas, cada qual à sua maneira, transgrediram os códigos de gênero, ocuparam, a seu modo, o espaço destinado ao masculino no fazer artístico e cultural, além de terem ido muito à frente do tempo em que viveram.

4.2 - As escrituras se confrontam

Quero escrever um livro novo, arrancado do meu sangue e do meu sonho, vivo, palpitante, com todos os retalhos (...) livro rebelde, sem adulações, digno de um homem. (Almeida, 1903, p.2)

Ser artista exige muito; é preciso possuir muitos dons – dons absolutos – que não foram adquiridos pelo esforço próprio (...) o artista precisa ter uma alma corajosa (...) A alma valente. A alma que ousa e desafia. (Chopin, 1994, p.87)

O estudo até aqui desenvolvido está amparado num tripé: escritora, escrita e crítica e tem o propósito de sistematizar o *corpus* da pesquisa. Entretanto, é chegado o momento do enfrentamento conjunto com esses elementos para que se tenha uma visão menos fragmentada dos textos analisados o que dará possibilidades de fechamento à proposta.

Ao iniciar a redação desta tese, uma das minhas primeiras preocupações foi definir e situar a crítica feminista dentro do campo teórico dos estudos literários. Esse trabalho foi penoso, porque esta crítica é uma colcha de retalhos, apóia-se em posições radicais visando desestruturar e denunciar o estabelecido. Ela está dentro e fora da crítica institucionalizada, pois mantém um diálogo constante com outras disciplinas, portanto, tem um caráter interdisciplinar e não se submete a uma pseudo-neutralidade diante dos textos literários.

Dado o caráter plural da abordagem feminista assim como a postura política que professa, tentarei iluminar os discursos narrativos de D. Júlia e Kate denominando-os de escrituras. Não no sentido ortodoxo do conceito, mas aproveitando as possibilidades por ele apontadas no que

concerne as relações entre língua e linguagem, bem como as escolhas discursivas feitas pelas autoras, escritura como uma maneira de pensar a literatura.

Não se pode construir a escritura senão através da língua. Pois esta é um corpo de prescrições e de hábitos comuns a todos os escritores de uma época. Isto quer dizer que a língua é como uma Natureza que passa completamente através da fala do escritor sem contudo lhe dar forma, sem alimentá-la, uma vez que essa forma vai depender das escolhas, das eleições feitas pelo escritor. A linguagem, por sua vez, revela as preferências e a destinação social da criação literária. Por seu intermédio a forma literária é apreendida na sua intenção humana.

Ao denominar as narrativas de D. Júlia e Kate Chopin de escrituras estou procurando iluminar as respectivas análises literárias com as preferências que cada uma demonstra ter no jogo estabelecido entre língua e linguagem. A linguagem vista como uma opção, não um elemento de eficácia, pois ela está atrelada à função social da língua. Delimitado o conceito de escritura darei continuidade à análise.

A crítica feminista vem fazendo uso da escritura, exatamente, dentro dessa possibilidade de re-pensar a literatura, de, conscientemente, eleger os aspectos que dão visibilidade, consistência à criação literária feminina. Dentre os aspectos relevantes do re-pensar a literatura feita pelas mulheres, está o resgate de uma cultura, de uma tradição literária, a valorização dos temas domésticos e sentimentais, do cotidiano, das pequenas coisas, da rotina, do mundo fechado, dos muros visíveis e invisíveis que confinaram o feminino.

Obviamente, trancadas dentro de quatro paredes, reprimidas das experiências físicas, psíquicas e sexuais, as escritoras só podiam povoar o imaginário com as coisas mezinhas, com as experiências triviais do dia a

dia. Entretanto, onde é que se processa a maior parte das nossas vidas? Em que lugar os conflitos humanos, existenciais mais marcantes acontecem? Haverá espaço mais privilegiado do que a casa (materna / paterna) para os embates do existir, das relações múltiplas (pai / mãe / filhos; namorados / amantes / amigos / inimigos; mãe / filha / filho; pai / filho / filha), dos “causos”? É neste local privilegiado que experienciamos a alegria e a dor do crescimento; lá fazemos nossas trocas e elaboramos as perdas, a começar pelo corpo que precisa abandonar a forma, o contorno de menina pelo de mulher, para se tornar plena.

Questões como as formuladas acima acompanham-me e desdobram-se em outras que, por sua natureza, estão diretamente interligadas. Uma delas é: se a literatura feminina vem sendo relegada, desprezada até, por ser vista como uma criação menor, inferior, desprovida dos grandes temas nacionais (o que caracteriza, em parte, a literatura dos homens), privada de uma linguagem complexa, erudita, a que se deve o sucesso literário feminino? Como a condição mesma da mulher moldou a expressão criativa feminina?

Estou ciente de que estas perguntas vão sendo respondidas e refeitas à medida que enfrentamos e re-enfrentamos os textos de autoria feminina, pois é da natureza da crítica e da literatura o refazer / refazendo-se com novas roupagens. As indagações, estão lá, na intimidade da linguagem, na solidariedade das relações das mulheres, nos cochichos coniventes, nos intercâmbios das perguntas e respostas que se fazem e desfazem no universo do feminino. Razões como estas aqui apontadas fizeram da ficção feminina algo singular, deram-lhe uma forma e um conteúdo que estabeleceu empatia entre leitor e obra, porque criou um outro espaço que privilegiou trocas de experiência, de mundos análogos.

Com estas colocações não quero desprezar as implicações de valor da forma que transita na crítica institucionalizada, no mundo fechado das academias, das associações literárias existentes.

Toda forma está revestida de valor, por isso a escritura se coloca como algo, bastante subjetivo, que se interpõe entre a língua e o estilo, dando lugar a uma outra realidade formal: a escritura. Em qualquer forma literária existe várias preferências, a de um tom, a de um *ethos*, é dentro desse quadro de eleições que o escritor/a se individualiza claramente porque aí reside sua marca, seu engajamento.

O escritor, entretanto, não elege sua escritura fora do tempo em que vive, de modo atemporal. Até porque as formas literárias se estabelecem dentro de uma tradição, de uma história; é sob a pressão desses elementos, história e tradição, que as escrituras possíveis de um escritor se estabelecem.

O trabalho em andamento inicia-se com citações de D. Júlia e Kate e deixam transparecer, sem subterfúgios, as angústias, as dificuldades, os desafios inerentes à criação, ao fazer artístico.

Tanto uma passagem quanto a outra demonstram uma total consciência acerca da dificuldade que envolve a criação literária, do valor intrínseco da linguagem: "... o que eu quero é criar todo o meu livro, pensamento e forma, fazê-lo fora desta arte de escrever já tão banalizada, ..." (Almeida, 1903, p.1). A complexidade criativa, entretanto, vem permeada da idéia de valor e de gênero. Conseqüentemente, a tarefa do fazer artístico e literário fica ainda mais complexa quando a autoria foge do estabelecido, isto é, quando é a de mulher.

De acordo com as duas citações iniciais, percebe-se que as qualidades exigidas de um criador são aquelas pertinentes ao masculino, "...[livro] digno de um homem" (Almeida, 1903, p.2). Tal afirmação

desqualifica, desvaloriza a autoria feminina, assim como desautoriza a criação pelo viés da diferença porque estabelece o paradigma masculino como o único, o reconhecido. Por conseguinte tudo que está no feminino torna-se algo menor ou mesmo inexistente, porque não corresponde ao padrão, é inapropriado ao gênero, está em desacordo com o sistema.

Tal atitude diante da criação, todavia, pode ser interpretada como um gesto de contaminação: o fazer literário impregnado do cultural, o gênero funcionando como um construto social. A idéia de gênero, claramente explicitada, como sendo o sexo socialmente construído.

A ideologia que atravessa os textos acima fica mais evidente ao tomarem os adjetivos que qualificam a alma do artista, do criador: “(...) alma corajosa, alma valente. A alma que ousa e desafia” (Chopin, 1994, p.8). Coragem, valentia, ousadia e desafio, são atributos, genuinamente, masculinos sob uma óptica cultural. Eles estão tão deslocados para o feminino quanto frágil, tímido, medroso e acomodado estariam para o masculino. Culturalmente falando, existem, qualidades inerentes ao masculino e ao feminino; não dá para ignorar esta evidência, ou mesmo fazer de conta que tanto faz, como se num passe de mágica a sociedade tivesse se tornado unissex.

À medida que o aprofundamento das escrituras de D. Júlia e Kate se processa, salta aos olhos o comprometimento que essas mulheres tiveram com seu tempo, sua classe e gênero. A forma, a temática de ambas são dirigidas às mulheres, por conseguinte, os enredos desenvolvidos, bem como o destino das personagens, seriam, necessariamente, bastante diferentes caso os protagonistas fossem homens e a autoria uma outra que não a gerada pela pena de mulheres.

Edna Pontellier, certamente, não precisaria recorrer ao suicídio para libertar a alma e o corpo ansiosos por viverem as delícias e as agruras

da carne e do despertar existencial / sexual que a vida lhe oferecera, tardiamente. Athénaïse, por outro lado, não fugiria nem do marido, nem da casa por não se sentir feliz cumprindo seu destino de mulher, que prescrevia o casamento como o fim derradeiro da existência feminina. A Silveirinha, por sua vez, poderia viver o ardor da fé, das práticas judaico-cristãs, sem o peso, a responsabilidade de salvar a alma cética do marido; ainda melhor, ela daria vazão à mente crítica e liberta que tinha a capacidade de analisar a condição da mulher, em suas várias instâncias:

(...) uma mulher casada não deve ter opiniões próprias, não é verdade?

– Mas quando as terá, então(...)? Em solteira, o papai proíbe-lhe as manifestações de sentimentos que não estejam de acordo com os seus(...) A menina deve ter as preferências políticas da família; e tudo mais, da sua família! Depois de casada, os seus gostos e as suas idéias têm de ser subordinadas às do marido. Será então só depois de viúva, que a mulher que enviuvava, passe a ter direito de dizer o que pensa? (Almeida, 1997, p.107)

O universo explorado e denunciado nestas narrativas restringiu-se aos espaços da casa; na grande maioria, as tramas se centraram no interior dos lares, ou no seio das famílias burguesas. O fio condutor, a tessitura textual foi alimentada pelos pequenos incidentes do cotidiano, pelas querelas femininas entre maridos e amantes que, quase sempre, culminavam com a insatisfação da mulher frente aos rumos estabelecidos.

Existem dois contos de Kate *A Respectable Woman* e *The Story of an Hour*, ambos publicados em 1894, na prestigiada revista *Vogue*, que narram os desejos das personagens femininas. Elas não pareciam estar insatisfeitas com a vida que levavam – mulheres casadas respeitáveis – até o surgimento de um fato novo em suas rotinas. A senhora Baroda, no primeiro conto, recebe a visita de um amigo de infância do marido; e no segundo, a

senhora Mallard recebe a inesperada notícia do falecimento do esposo num acidente de trem.

A princípio, ao tomarem conhecimento dos acontecimentos, essas duas personagens ficaram bastante confusas, desorientadas diante do novo, do inusitado; mas ao passo que foram tendo contato com o real, com a condição de mulheres casadas, que lhes impunha papéis fixos, indiscutíveis, elas passaram a ter uma outra relação com os fatos e as conseqüências advindas. Uma optou pela fuga, a senhora Baroda. Pelo distanciamento do interdito (o amigo do marido), a tentação era tanta, o desejo tão forte que ela tomou-se de pavor; a outra, a senhora Mallard, morreu. E deixou todos nós perplexos: será que ela teve um ataque cardíaco pela volta indesejada / inesperada do marido ou ainda preferiu a morte após ter acalentado sonhos de libertação diante de um futuro promissor – o estado de viuvez – que lhe outorgava, finalmente, o direito de cidadania? Que a tornava uma maior?

Os traços marcantes nesses textos de autoria feminina, são: histórias escritas por, para e sobre mulheres, ou seja, contam algo particular de / sobre mulher. As narrativas movem-se junto com as sociedades que as geraram, em sintonia com a estrutura dominante. Isso se deve porque nem a escrita, nem a crítica se realizam alheias dos espaços sociais e políticos vigentes. Nenhuma publicação é completamente independente das pressões sócio-econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens.

Apesar das diferenças entre as narrativas determinadas por contextos sócio-culturais e econômicos distintos, além da singularidade das autoras, elas têm linhas de intersecções visíveis como: a temática, intencionalmente centrada na mulher; o tom, intimista, cheio de vazios, de silêncios (particularmente em Kate que, no fim do século, já inovava a linguagem com os recursos da modernidade: concisão, fins abertos, poucas

explicações, o que possibilitou ao leitor várias leituras); o estilo, elegante, simples, direto, desprovido das redundâncias, dos rebuscamentos tão próprios da época, particularmente no caso de D. Júlia.

Sou tentada a afirmar que, resguardando-se as diferenças de cultura e políticas, as narrativas oscilaram entre as várias tradições que deram forma, que moldaram a cultura da domesticidade. Uma literatura que valorizou o sentimental, o doméstico, o familiar e estabeleceu assim um vínculo expressivo com o público leitor feminino de então.

Elas tornaram visíveis e redundantes a condição de inferioridade e submissão feminina, ao mesmo tempo em que mostraram a urgência em se socorrer a mulher, dando-lhe horizontes eficientes, promovendo-a à categoria de cidadã, como a única possibilidade do gênero humano ser feliz. Melhor dizendo, só a condição de parceria, de igualdade na diferença, poderia apontar saídas eficazes na crise dos sexos, cuja estória já é por demais antiga.

Ao tematizar a maternidade, a solteirona, a viuvez, o divórcio, a libertação existencial e física, a identidade da mulher, essas narrativas não romperam com o tradicional, mantiveram as personagens sob a tutela dos pais e maridos e quando precisaram fugir do padrão, o fizeram resguardando os limites impostos ao feminino.

A rebeldia de Athénaïse, seu decidido esforço para romper com o casamento institucionalizado, prossegue até que ela toma conhecimento de que está grávida. Após certificar-se do novo estado, ela revela uma outra natureza, a da mulher-mãe, e pôde, pela primeira vez na vida de casada, gozar do contato físico / sexual:

... they [marido e mulher] did not speak (...) As he clasped her in his arms, he felt the yielding of her whole body against him.

He felt her lips for the first time respond to the passion of his own. (Chopin, 1993, p.454)

A viuvez de Ernestina e Camila, personagens de D. Júlia, mesmo mescladas com os sinais da traição, foi vivenciada com o luto e o pesar esperados nos conformes dos valores dominantes, diante da morte de maridos classe média, branca, bem sucedidos no mundo dos negócios. Ernestina, mais sofrida pela decepção com o amante do que pelo falecimento do marido, dedica-se à filha doente; Camila, fortemente abalada pela dupla perda: a do esposo e a do amante, descobre os benefícios do trabalho. A mensagem deixada pelas viúvas é de insatisfação, de tristeza diante de um destino cruel, que não lhes permitiu escolhas, que as tratou como submissas dos códigos de gênero, isto é, ambas cumpriram os papéis sociais destinados às mulheres brancas, aristocratas, de classe média, burguesas.

Apesar dos questionamentos, das dúvidas nas relações maritais, sempre havia uma acomodação ao sistema, uma negociação entre os desejos, quiçá entre os gêneros, naquilo estabelecido socialmente. A rebeldia, a vontade de transgredir, entretanto, estas ficaram impressas e serviram às gerações que procederam estas escrituras / escritoras.

O amor foi um tema recorrente nas narrativas aqui estudadas, assim como o trabalho feminino. Em D. Júlia, o amor era sempre o bem maior na vida das mulheres. Elas deviam ter uma profissão, precisavam estar preparadas para o futuro com algumas garantias e o sustento pessoal era o mínimo exigido na formação das meninas. Todavia, nenhuma atividade, nem mesmo uma profissão rentável, deveria interferir, interpor-se entre as atribuições domésticas e maternais. Era necessária a conciliação entre pólos tão extremados: amor e trabalho.



Para D. Júlia, a tarefa da mulher estava, necessariamente, presa à sua natureza feminina, isto é, ao destino de mulher; logo, a feminilidade só poderia se manifestar, realizar-se dentro da maternidade, do casamento, do amor conjugal. Por conseguinte a mulher precisava estabelecer, sempre, um acordo, uma negociação entre o lar, as tarefas domésticas e suas ambições, suas aspirações profissionais, porque, por mais legítimas que estas pudessem ser, a família e a casa estavam em primeiro plano, tinham prioridade absoluta.

A mensagem transmitida por D. Júlia soava assim: as mulheres deveriam prover, primeiramente, suas famílias e seus maridos, em tudo e por tudo, a primazia do seu existir; caso houvesse alguma sobra de tempo e energia, que fosse direcionada para a construção de uma atividade produtiva / remunerativa.

Nas produções de Kate, todavia, havia muito mais uma afirmação da impossibilidade, da precariedade, até mesmo da mentira, na proposta de conciliação entre trabalho feminino, afazeres domésticos e cuidados maternos. A narrativa de Kate é enfática no jogo duro entre as incompatibilidades entre a maternidade, o doméstico, e as aspirações artísticas, intelectuais e profissionais femininas. Suas personagens são, em geral, mulheres fortes, decididas e muito pouco ambivalentes. Elas sabem o que querem e lutam para conquistar os objetivos a que se destinam. O que não exclui o desejo da maternidade, do casamento, da vida familiar, entre outras possibilidades de realização.

Paula Von Stoltz, em *Wiser than a God*, 1889, protagoniza a mulher forte e decidida na obtenção de seus propósitos. Ela sente o prazer do amor, da segurança econômica e emocional do afeto verdadeiro; mas, também sabe que ceder aos impulsos do estabelecido, no caso o casamento,

significava a perda do sonho tantas vezes acalentado: ser pianista famosa e reconhecida, ter vida própria:

I [Paula] cant't marry you, (...) Because it doesn't enter into the purpose of my life (...) What do you [George,] know of my life? What can you guess of it? Is music anything more to you than the pleasing distraction of an idle moment? Can't you feel that with me, it courses with the blood through my veins? That it is something dearer than life, than riches, even than love?
(Chopin, 1993, p.46)

Não é por acaso que, ao delinear as personagens femininas no conto focalizado, Kate traça dois perfis de mulher: o de Paula, a jovem disciplinada, ambiciosa e sem pretensões maritais; e o da mulher de George, o pretendente de Paula. Esta, a esposa, não tem nome próprio, vem caracterizada como: *little black-eyed wife*, recurso que sugere um interesse particular: o de representar um tipo, não uma personalidade individual. Expediente técnico que realçou os papéis femininos narrados e deu singular relevância à ideologia subliminar contida no texto literário.

Quando D. Júlia escreveu *Eles e elas*, 1910, uma das obras menos conhecidas, analogamente à Kate Chopin em *Wiser than a God*, em 1889, ela não nomeou os personagens desta coletânea de contos pelos nomes, eles foram caracterizados ora pelo sexo a que pertenciam, ora pelos papéis representados: o de marido e/ou mulher. Recurso estratégico que enfatiza tipos, não personalidades e revela modos distintos de pensar, de se comunicar enquanto enfatiza o gênero como um constructo social: “A minha virtude deve consistir em ser de fácil persuasão. Meu marido quer, meu marido não quer, e acabou-se!” (Almeida, 1922, p.26)

A casa, o lar, simbolizando o útero, o *locus* da criação, é uma imagem bastante recorrente nas narrativas analisadas. D. Júlia usava o diminutivo “cantinho” para expressar não somente o aspecto aconchegante

do lar, mas, sobretudo, para enfatizar o íntimo, o afetivo, o lugar mais particular, aquele espaço especial que se confunde com o próprio ser, onde há uma simbiose gerativa, como se criador e criação se tornassem uno:

(...) nunca o meu **cantinho** [grifo meu] me pareceu tão delicioso
(...) Estou como o caracol, – não posso sair da minha casa sem perder a vida (...) Acredita: até do cheiro da minha casa eu tinha saudades! (Almeida, 1994, p.173)

A casa representa a alegria, a segurança, o privado em oposição direta com o público. É no interior dos lares que o “anjo” bom vai cuidar da felicidade, do bem-estar dos que ama. Lá o clã está protegido, seguro das mazelas e dos riscos do mundo exterior, é o lugar privilegiado da sanidade física e mental, onde a harmonia entre ser / ter marca presença:

Desde que esta mulher entrou em minha casa eu sou outro homem, muito mais tranqüilo e muito mais feliz (...) Eu estava mofado, tinha bolor na alma. Botava poitas de cigarro pela casa (...) estava, enfim, de um desmazelo torpe! (...) Ela vinha e vem ao meu encontro num aroma fresco de pomar florido, e que eu nunca sentira antes da sua estada nesta casa. (Almeida, 1994, p.108-109)

Esse exemplo não só enaltece a função da mulher como a guardiã, a protetora do templo, do lar, mas estabelece a simetria entre dois mundos, o exterior e o interior, o masculino e o feminino, que se antagonizam pelos aspectos formais dos ocupantes, homens e mulheres, e se completam em esferas distintas, porém não menos importantes. Há um jogo de papéis, de funções, de relações entre os sexos cujo objetivo é ressaltar a complementariedade dos gêneros. Ou seja, o bom senso determina: o melhor para os sexos é que usufruam, cada qual, daquilo que suas

especificidades necessitam para viver bem. Ela lhe tirou o bolor da alma, ele, por seu lado, a protegeu.

Tentando fechar as análises desenvolvidas, receando pecar pela repetição desnecessária, luto ainda com um aspecto relevante nas escrituras de D. Júlia e de Kate: o feminino, como um compromisso ideológico transparente nas narrativas.

Nos capítulos anteriores, mostrei a diferença que existia entre D. Júlia e Kate na forma como, ambas, encaravam a literatura. Para D. Júlia a literatura era um espaço nobre para se ensinar, para esclarecer os menos aquinhoados de espírito; já para Kate, a criação literária não tinha nenhum compromisso, era algo inconsciente, era um processo que tirava os elementos gerativos da observação dos fatos, do cotidiano, do existir e os transformava artisticamente.

Certamente, a percepção, que estas escritoras mostram, no processo criativo não é a mesma e esta diferença está marcada nas escolhas que fizeram, dentre estas saliento: o tratamento da temática relativa à mulher, o estilo, a linguagem, a forma que cada uma, individualmente, imprimiu em suas narrativas.

O estilo de Kate é objetivo. Ela recorre a frases curtas, ao discurso direto, com diálogos sucintos, porém objetivos e precisos naquilo que pretende. O narrador tem uma participação mínima; as decisões, os impasses são transmitidos ao leitor pelos protagonistas, sem subterfúgios, a não ser aqueles causados pelos silêncios, pelas interjeições, elipses e reticências: “(...) Paxton caiu no tolo hábito de sonhar (...)” (Chopin, 1958, p.162). As falas estão, quase sempre, mescladas pela ambigüidade, assim como os gestos são disfarçados, cuidadosamente, pelo olhar, por uma risadinha ou algo semelhante: “Pois bem, sabe como é senhor Juiz, –

confessou ela com uma **tossezinha** [grifo meu] evasiva (...)" (Chopin, 1958, p.160).

Os traços apontados nas passagens têm um significado, da mesma forma que os vazios, as figuras de linguagem. Eles dão vivacidade aos textos, envolvem o leitor dando-lhe oportunidade de criar, de viajar, de exercitar o imaginário pela provocação textual. Parte disto é resultado de uma economia qualitativa da linguagem. Ou seja, o discurso narrativo de Kate não se detém em grandes explicações, não se prolonga nas descrições, mas apresenta outra(s) possibilidade(s) decorrente(s) da dinâmica do diálogo estabelecido entre texto e leitor: "Mamãe diz que é uma vergonha [o divórcio de Madame Célestin], como jamais houve na família. Mas é fácil falar!" (Chopin, 1958, p.161). E o leitor sabe que é muito fácil falar distanciado da questão e, certamente, ele passa a tomar partido na decisão, a simpatizar, a envolver-se emocionalmente com a causa de Madame Célestin.

Apesar da concisão dos discursos nada falta à narrativa. Ao contrário, a brevidade discursiva imprime à escritura de Kate um tom condensado que salienta a ambivalência, a polissemia, ao mesmo tempo em que texto e língua se unem formando uma narrativa que chega a ser poética. Traço marcante, especialmente, nos arremates do conto *O divórcio de Madame Célestin*, aqui exemplificado:

– Sabe, senhor Juiz, a respeito do divórcio (...) Estive pensando [Madame Célestin] (...) Talvez seja melhor não se preocupar mais com isto (...) Pareceu ao advogado que seu rosto estava mais rosado do que habitualmente, mas talvez fosse reflexo da fita cor-de-rosa ao pescoço. Ela continuou:

– Sim, acho que não precisa incomodar-se. Porque, sabe, senhor Juiz, Célestin voltou para casa ontem à noite. E deu-me sua palavra de honra que vai começar vida nova. (Chopin, 1958, p.162)

A narrativa de Kate pode ser classificada como uma “obra aberta”, segundo Umberto Eco. Tal traço está respaldado na forma inconclusa, ou seja, aberta que ela imprimiu à obra. Isto é, ao fechar os enredos ela deixa, sempre, uma expectativa, podemos até dizer um gosto de “quero mais”, de continuidade permitindo ao leitor releituras preciosas e enriquecendo a escritura de qualidades artísticas indiscutíveis, atemporais.

O fechamento do conto em foco, *O divórcio de Madame Célestin*, é, particularmente, feliz e representativo de uma obra aberta. A estória transcorre construindo e elaborando a decisão de separação de Madame Célestin, em meio às severas oposições encontradas. Elas transitam em diferentes esferas: a familiar, encravada na figura protetora da mãe; e a institucional, emblematizada na imagem autoritária da Igreja, na pessoa do confessor e do Papa. Madame Célestin, entretanto, não se deixa abater e permanece firme na decisão de se separar do marido, Célestin: “(...) nem todos os confessores do mundo me [Madame] farão agüentar por mais tempo o procedimento de Célestin! (...) Nem mesmo o Papa (...)” (Chopin, 1958, p.162). Todavia, “(...) Célestin voltou para casa, ontem à noite. E deu-me [Madame] sua palavra de honra que vai começar vida nova” (Chopin, 1958, .162).

Tudo o que o leitor sabe acerca do retorno de Célestin é o dia, ontem, e o juramento feito à mulher, Madame Célestin: “(...) vai começar vida nova” (Chopin, 1958, p.162). O que aconteceu entre o casal, os segredos, as juras de amor e perdão, os suspiros, as lágrimas, as fantasias da reconciliação trocadas por homem e mulher, isto fica a cargo do imaginário do leitor; das leituras e releituras possíveis de gerações, sociedades e culturas expostas à proficiência da escritora no manejo da linguagem.



O discurso de D. Júlia não tem o rebuscamento, o requinte palavroso tão comum à época na literatura brasileira, porém, diferentemente de Kate Chopin, ela carece de objetividade, de economia no tratamento dispensado à obra. Ao descrever as personagens, ou mesmo as ações da trama, o narrador de D. Júlia reiteradas vezes, embrenha-se em descrições estéreis, adjetiva os nomes desnecessariamente, quebrando a tensão textual e tirando do leitor a chance de exercitar o imaginário, a fantasia, participando do desfecho, fazendo parceria no ato da criação.

O conto *In Extremis*, escrito na maturidade intelectual de D. Júlia, foi muito elogiado. O enredo gira em torno de uma jovem senhora, casada com um médico que, pela descrição, poderia ser seu pai. A moça tem qualidades e virtudes, mas pela diferença de idade e interesse, ela se apaixona por um outro, mais jovem, idealista e envolvente:

Havia muito tempo já que ele sabia quanto amor a esposa consagrava ao Bruno (...) O outro era moço, ele já se avizinhava da velhice; o outro era um sonhador, um idealista, simpático à imaginação ardente de Laura; ele era um homem de ciência, materialista, descrente, já sem forças para encantar ninguém. (Almeida, 1903, p.104)

Na pequena citação acima há explicações excessivas que roubam do leitor uma participação efetiva no enredo; além da linearidade dos fatos narrados, empobrecendo a escritura pela ausência de polissemias, ambiguidades e tensão textual.

A paixão de Laura por Bruno é descrita por um narrador onisciente que não disfarça, “Laura era honesta, delicada e abafava com ânimo forte o seu amor pecaminoso, nas dobras de um manto de virtude e de sacrifício” (Almeida, 1903, p.105). A função deste demiurgo, o narrador,

torna-se monótona pela simetria e encadeamento dos fatos, pela falta, quase absoluta, das entrelinhas, do inusitado.

No discurso de D. Júlia os diálogos são escassos, predominando o discurso indireto que, por sua vez, cassa dos personagens a voz, diminuindo a verossimilhança, característica imprescindível no fazer artístico e literário.

O momento epifânico do conto *In Extremis*, dá-se quando Laura, apenas com o olhar, pede ao marido permissão para amamentar Bruno, à beira da morte, ao que ele concede, apesar do sofrimento:

Laura olhou para o esposo; conservaram-se mudos um em frente do outro (...) Laura voltou-se de novo para o marido, com o rosto transtornado e o olhar interrogativo. Ele vacilou um momento; depois fez-lhe um sinal afirmativo, muito vago, quase imperceptível! (Almeida, 1903, p.108)

O ato de aleitar o homem desejado abre mil possibilidades na fantasia do espectador, no caso, o leitor. O narrador onisciente, ao descrever a experiência singular de Laura e Bruno, entretanto, destrói, o que poderia ter sido o apogeu, a glória do erotismo feminino:

A comoção de Laura era imensa! Salvar o seu amor; o seu amante sonhado, a sua esperança, com o leite da sua carne, o sangue da sua vida, era um gozo de inextinguível doçura! Não era a volúpia, a paixão sensual que vibrava no corpo frágil de mulher moça, mas uma piedade, uma ternura que lhe alagava a alma (...) (Almeida, 1903, p.109)

Quebrando o sensual, até o sexual com a introdução do “não era a volúpia, a paixão (...)”, o narrador transforma a mensagem do prazer, do sexual, na religiosa, moralista, assexuada, aquela que no século XIX fazia da mulher um ser destituído de sexualidade, de erotismo, de prazer, que se

contentava com a maternidade e o aleitamento dos filhos como a expressão máxima da sexualidade feminina.

A obra de D. Júlia, por razões colocadas anteriormente, não se enquadra na definição de “obra aberta”. As narrativas de sua autoria estão presas ao estilo tradicional, as descrições detalhadas, culminando com finais, também, detalhistas acerca do destino, do rumo que terá seus personagens e suas estórias. Laura, por ter sido autorizada a aleitar Bruno, transforma-se em esposa total, dessexualiza a relação e torna-se, talvez, amada-amante do marido: “Laura (...) atirando-se aos seus [do marido] braços, toda dele, diz-lhe: – Obrigado, meu querido, como tu és bom!” (Almeida, 1903, p.110).

Embora nem Kate, nem D. Júlia tenham sido militantes feministas e, conscientemente, nunca tenham se posicionado a favor do feminismo, suas escrituras têm contribuído para o despertar de consciências sensíveis para a pobreza, a inferioridade, a submissão da condição feminina.

A ficção, bem como as conferências proferidas por ambas nos espaços públicos do saber, abriram possibilidades, debateram e sugeriram políticas urgentes para que se repensasse a mulher, para que ela fosse vista como um ser humano capaz de transcender sua condição biológica, para que tomasse assento próprio na sociedade e deixasse, para sempre, a condição de “segundo sexo”.

No silêncio do interior, na escrita intimista, essas narrativas de autoria feminina estabeleceram um diálogo especular que ajudou a esboçar uma identidade e estabeleceu uma relação com a personagem: a mulher fala da mulher como se quisesse olhar para si mesma e descobrir-se.

O traço especulativo na escrita das escritoras aqui estudadas evidencia-se, sobremaneira, na linguagem e no tratamento dispensado. D. Júlia trata suas leitoras com muita intimidade, chamando-as de “querida”,

“amiga” e, freqüentemente, usa narradores em primeira pessoa, o que tira a impessoalidade, o distanciamento no tratamento dado aos textos ficcionais.

Kate, a seu modo, também estabeleceu uma interação transparente com os leitores do sexo feminino. Não é por acaso que seus temas estão direta e indiretamente centrados em questões femininas, não é acidentalmente que em toda sua obra ficcional as personagens femininas têm um papel marcante, estão destinadas a vivenciar, não os grandes feitos, mas as profundas descobertas do existir, dos conflitos, das indagações, das necessidades intrínsecas e específicas do feminino.

O tema mais importante em toda a obra de Kate foi a emancipação espiritual da mulher, enquanto em D. Júlia o mais marcante foi a libertação intelectual e econômica das mulheres. Ambas lutaram pela emancipação e pelo resgate da condição feminina, ambas foram esquecidas e incompreendidas pelos patriarcas, mas pelas mulheres estão, paulatinamente, sendo resgatadas, compreendidas e amadas pelo legado, pelo exemplo, pela coragem da alma de artista, aquela que ousa e desafia.

Apesar das dificuldades, dos senões acadêmicos, acredito que uma nova forma de ler e escrever esteja se formando. Ela se firma através de um modo diferente de ver o mundo, de interagir com o conhecimento, de revelar a mulher – esse ser considerado vil e inferior desde a mais remota antiguidade.

Talvez possa afirmar que é na narrativa dessas autoras estudadas, que tem início uma trajetória mais feminina / feminista que se consubstancia pelo resgate: dos dons artísticos e literários, da dignidade da mulher, da cidadania e acima de tudo da visibilidade – em particular da crítica feminista – que os estudos centrados na mulher têm conferido a esta outra metade da humanidade.



Considerações Finais

Este trabalho, como se viu, tomou por objeto de estudo a narrativa de duas escritoras: a brasileira Júlia Lopes de Almeida e a americana Kate Chopin.

A brasileira, conhecida por D. Júlia, logo no início da carreira obteve reconhecimento e espaço jornalístico para divulgar suas publicações, lugar privilegiado para uma escritora iniciante, desconhecida e insegura no ofício da escrita. Entretanto, as facilidades por ela encontradas deveram-se à posição social e política de que a família desfrutava. Filha de médico, classe prestigiada até hoje, e muito mais no século passado, quando as distinções sociais eram bem mais determinadas, independentemente dos méritos, das capacidades.

A narrativa de D. Júlia tem qualidades, conforme se discutiu anteriormente. Para o estudo em apreço, a obra ficcional de D. Júlia serviu como uma testemunha histórica da condição feminina na burguesia carioca em fins do século XIX. Perseguindo uma leitura crítica e feminista estes textos possibilitaram a recuperação, o resgate de um momento sócio-cultural e político na sociedade brasileira, no universo feminino e nas relações de gênero, conforme tentei demonstrar no decorrer deste trabalho. O cenário privilegiado foi o Rio de Janeiro onde transcorriam as intrigas, os conflitos emergentes, uma cidade que passava por transformações urbanas profundas.

Entre estas mulheres burguesas havia traços comuns. Elas se ligavam por uma cultura de mulheres bem criadas com valores, costumes e posição social a defender. Paralelamente à defesa do status quo, elas lutavam por uma emancipação educacional e econômica que lhes desse voz e reconhecimento, que as colocasse num patamar de igualdade com seus parceiros: maridos, amantes e namorados.

As personagens femininas de D. Júlia são mulheres emblemáticas dos papéis de filha, esposa e mãe cumprindo um destino de mulher que se materializava na dedicação e no esmero das mães e esposas; nos cuidados extremados e extremosos com a família e a casa, espaço idealizado para a “rainha do lar” exercer seus poderes, transformar homens infelizes, incrédulos e desesperançados; nutrir a prole com valores eternos, ensinando e amando tanto o ofício de mulher-mãe que, necessariamente, sublimaria a si mesma, pois ela vivia em função dos outros, ou seja, da casa e da família.

Mães e esposas lutam, na maioria das vezes, sozinhas, tentando transpor os papéis impostos pela cultura e procurando formas de romper com a autoridade do patriarcado. O sistema, todavia, era e ainda é mais forte; e estas rebeldias não ultrapassaram as fronteiras do pensar, do sentir, sendo forçadas ao silêncio; calaram-se, reprimiram os desejos emancipatórios, oriundos de uma consciência que se abria às solicitações do espírito, do ego, do aflorar, do despertar existencial, da condição de ser.

As figuras femininas de Kate Chopin, por sua vez, são personagens bem mais ativas, melhor estruturadas. Elas emergem do discurso para a prática, rompem com as normas, com o estabelecido, à medida que tentam vivenciar os devaneios, os desejos, as impetuosidades do espírito, de um chamamento interior que as impulsiona. Essas figuras femininas estão contidas, presas à estrutura patriarcal da sociedade americana, mas, de fato, elas vivenciam um processo de emancipação espiritual e sexual que as liberta das amarras do patriarcado, porque as condições sócio-culturais lhes deram possibilidades para um existir mais autônomo, mais independente, onde, entre outros ganhos, elas puderam exercer o direito de pensar criticamente, ainda no regaço materno.

Confrontando essas criaturas ficcionais fica a certeza de que para D. Júlia a emancipação feminina mais urgente era a econômica, a



educacional, sem as quais as mulheres jamais poderiam quebrar os grilhões da submissão, da inferioridade impregnada ao sexo a que pertenciam biologicamente.

As figuras femininas em Kate, todavia, buscam urgentemente outro tipo de emancipação: a sexual e a espiritual; sem estes ganhos o ideal de felicidade, de auto-realização nunca seria pleno, jamais corresponderia aos desejos primitivos advindos da natureza feminina, da necessidade humana de experienciar, de vivenciar.

Kate Chopin retirou grande parte de sua temática das experiências passadas numa comunidade de mulheres fortes, decididas, independentes e cultas; mas, mesmo assim, percebeu que elas não puderam ir além dos papéis estabelecidos de mães e esposas. Continuavam presas aos padrões culturais e sociais. Talvez estes fatos expliquem e ilustrem a razão por que suas personagens femininas debatem-se por uma emancipação bem mais sofisticada, muito semelhante à do nosso século XX, que reclama (as mulheres brancas, classe média, profissionais) pelo direito de ir e vir, de mobilidade social, existencial e econômica. Enfim, a luta dos sexos mostra, já em Kate, que não é apenas o econômico e o educacional que garantem à mulher uma verdadeira emancipação; mas há algo mais sutil, transcendente, que se coloca subliminarmente nas relações de gênero, aquilo que torna as pessoas seres humanos, independente do sexo que as marca biologicamente.

Ironicamente esta pesquisa tem lugar num momento em que se celebra, de várias formas, o fim de um século e o início de um outro; em que se questiona, analogamente ao século anterior, em que condição as mulheres vivem. Quais os ganhos, as perdas, as conquistas futuras traçadas pelo movimento feminista? Perguntas para as quais, neste espaço atual, não temos respostas precisas, exatas. Pois é próprio da contemporaneidade a dificuldade em analisar os fatos com isenção, com acuidade, uma vez que,

sendo parte do processo, não podemos nos distanciar do momento vivido, há um embaçamento natural no olhar comprometido com o tempo histórico, com o tempo existencial de hoje.

Diante destes dados, fico satisfeita com minha escolha tanto temática, quanto de conteúdo, pois pude me debruçar sobre a produção ficcional de duas mulheres do século próximo passado, mirá-las com os olhos da atualidade e reportar-me a um passado recente, a uma história feminina que ainda faz parte do meu repertório de mulher.

O trabalho desenvolvido gratificou-me por várias razões, mas há uma que merece destaque: a recuperação de uma memória literária nacional e internacional que jazia nos porões úmidos das bibliotecas e, conseqüentemente, seu ressurgimento nos meios mais prestigiados do país, a pós-graduação. Quero também registrar o marco histórico de que as mulheres sempre pensaram e escreveram, apesar das dificuldades; além de denunciar uma postura acadêmica retrógrada que desrespeita a autoria feminina, tentando bani-la dos currículos e programas brasileiros.

Acredito que novas pesquisas e publicações se seguirão a esta. O trabalho de resgate está apenas começando; ainda temos muito a fazer. Entre outras propostas, podemos já nos comprometer com uma futura biografia comentada de Júlia Lopes de Almeida, assim como a republicação de sua obra que tanto ajudará outros estudos, como a mulher oitocentista tão decantada por Machado de Assis. Enfim, terminar esta tese de doutoramento reveste-se de um misto de prazer e apreensão, pelo muito que adquiri e o muitíssimo que me sinto obrigada a retribuir através do ensino e da pesquisa neste país.



BIBLIOGRAFIA

Obras de Júlia Lopes de Almeida

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Traços e iluminuras*. Lisboa: Castro, 1887.
- _____. *A família Medeiros*. 2.ed. São Paulo: Horácio Belfort Sabino, 1894.
- _____. *Livro das noivas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1896.
- _____. *A viúva Simões*. Lisboa: Antonio Maria Pereira, 1897.
- _____. *Memórias de Marta*. Paris: Truchy-Leroy, 1899.
- _____. *A falência*. São Paulo: HUCITEC, 1978.
- _____. *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.
- _____. *Livros das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.
- _____. *História da nossa terra*. 23.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930.
- _____. *A intrusa*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, Biblioteca Nacional, 1994.
- _____. *Eles e elas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922.
- _____. *Cruel amor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921.
- _____. *Correio da roça*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.
- _____. *A Silveirinha: crônica de um verão*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.
- _____. *Jornadas do meu país*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1920.
- _____. *A isca*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.
- _____. *Maternidade*. Rio de Janeiro: Olívia Herdy de Cabral Peixoto, 1925.
- _____. *Pássaro tonto*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1934.

Obras sobre Júlia Lopes de Almeida

- ALMEIDA, Filinto de. *Dona Júlia*. Rio de Janeiro: s.n., 1938.



- AMADO, Gilberto. *A chave de Salomão e outros escritos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914. p.259-63.
- UM ASPECTO inédito da personalidade de D. Júlia Lopes de Almeida. *A Gazeta*, São Paulo, 09 jun. 1939.
- AUSTREGÉSILO, A. *Perfil da mulher brasileira: esboço acerca do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1923.
- OS AUTORES da Casa verde. *A Gazeta*, São Paulo, 14 jun. 1922.
- BARBOSA, Almiro Rolmes, CAVALHEIRO, Edgar (Ed.). Júlia Lopes de Almeida. In: _____. *Obras-primas do conto brasileiro*. São Paulo: Martins, 1957. P.185-186.
- BARROSO, Gustavo. O adeus da academia. In: *Rev. Acad. Bras. Letr.*, v.41, p.259-61, 1993.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescente. *Mulheres educadas: Rio de Janeiro do século XIX (1840-1890)*. São Paulo, 1983. 291p. Tese (Doutoramento em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- BRITO BROCA, J. *A vida literária no Brasil - 1900*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- _____. As mulheres na literatura brasileira. In: _____. *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos*. São Paulo: Polis, 1979. P.76-79.
- BRUNO, Ernani Silva. O romance paulista de uma autora carioca. *D. O. Leitura*, v.3, n.23, jun.1984.
- CADERNOS Nº 5. Rio de Janeiro: Academia Carioca de Letras, 1943, p.21-74.
- CELSONO, Maria Eugênia. Notas sociais feminina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 maio 1935.
- CELSONO, Affonso. Homenagem à D. Júlia Lopes de Almeida. In: *Rev. Acad. Bras. Letr.*, v.48, p.259-261, abr.1935.



- COELHO, Jacinto do Prado (Ed.). *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*. 3ed. Porto: Figueirinhas, 1973, p.40.
- COUTINHO, Afrânio. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Brasília: MEC. Fundação de assistência ao Estudante, 1995. v.1, p.187-188.
- D. JÚLIA Lopes de Almeida. *O jornal*, Rio de Janeiro, 31 maio 1934.
- DESAPARECE uma escritora patricia. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 31 maio 1934.
- DUAS vezes imortal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1939.
- FILHO, João de Souza Ribeiro. *Dicionário biobibliográfico de escritores cariocas (1565-1965)*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1965, p.14-15.
- FONTES, Martins. Júlia Lopes de Almeida. In: MEDEIROS E ALBUQUERQUE (Ed.). *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo, 1920, p.95-98.
- GOMES, Celuta Moreira. *O conto brasileiro e sua crítica: bibliografia (1841-1974)*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1977. p.14-15.
- GRIECO, Agripino. Contistas maiores e menores. In: _____. *Evolução da prosa brasileira*. São Paulo: José Olympio, 1947. v.3, p.129-146.
- A HERMA de D. Júlia Lopes. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 04 mar. 1939a.
- A HERMA de D. Júlia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 abril 1939b.
- LOPES, Maria Angélica. Júlia Lopes de Almeida e o trabalho feminino na burguesia. *Luso-Braz. Rev.* v. 26, n.1, p.45-57, 1989.
- _____. O crime da galeria Crystal, em 1909: a jornalista como árbitro. *Travessia: mulheres séc. XIX, S.C.*, n.23, p.167-177.
- LUSO, João. *Louvres*. Rio de Janeiro: Dois mundos, 1946. p.29-35.
- _____. D. Júlia Lopes de Almeida. In: *Rev. Acad. Bras. Letr.*, v.45, p.63-64, 1934.
- _____. Dominicais. *Rev. Acad. Bras. Letr.*, v.45, p.364-370, 1934.



- LUSO, João. Homenagem à D. Júlia. *Rev. Acad. Bras. Letr.*, v.57, p.322-324, 1939.
- MAGALHÃES Júnior, R. O conto feminino. In: _____. *Panorama do conto brasileiro*. São Paulo: Civilização brasileira, 1959. v.10, p.173-182.
- MAGALHÃES JÚNIOR, AZEVEDO, R. Artur. D. Júlia e *O dote*. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1955.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira: 1897-1914*. São Paulo: Cultrix, 1978. v.5, p.11-12.
- MENDONÇA, Lúcio de. As três Júlias. *Almanaque Brasileiro Garnier*, v.5, p.246-249, 1907.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1969. v.3.
- A MENSAGEIRA: Revista Literária Dedicada à Mulher Brasileira, 1897-1900. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, v.1, 1987. 384p. (Edição fac-similar).
- _____. São Paulo: secretaria de Estado da Cultura, v.2, 1987. 244p. (Edição fac-similar).
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- OLIVEIRA, Alberto de. Homenagem. *Rev. Acad. Bras. Letr.*, v.49, p.207-210, 1935.
- PAES, José Paulo e MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1969, p.29-30.
- PAIXÃO, Sylvia P. *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen, 1991. p.13-52.
- _____. Introdução à re-edição do *Correio da roça*. Rio de Janeiro: Presença, 1987. p.9-18.
- _____. Introdução à re-edição de *A Silverinha: crônica de um verão*. Florianópolis: Mulheres, 1997. p.9-15.

- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p.255-271.
- RIBEIRO, João de Souza. *Dicionário bibliográfico de escritores cariocas (1565-1965)*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1965.
- RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Depto. Nacional do Livro, 1994. p.28-37.
- SÃO PAULO. Projeto de resolução n.32-59, 14 jun. 1959. Resolve conceder a declamadora brasileira Margarida Lopes de Almeida o título de cidadã paulistana. *Diário Oficial*, São Paulo, 1959.
- SADLER, Darlene J. Modernidade e feminino em *Eles e elas* de Júlia Lopes de Almeida. *Travessia*: Cruz e Sousa, S.C., n.26. p.233-242, 1993.
- SHARPE, Peggy. A política maternalista na obra de Júlia Lopes de Almeida. In: CONGRESSO INTERNACIONAL O ROSTO FEMININO DA EXPANSÃO PORTUGUESA, 2, 1994, Lisboa. *ACTAS ...* Lisboa: Comissão para igualdade e para os direitos das mulheres, 1994. p.581-589.
- TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. São Paulo, 1987. 531pp. Tese (Doutoramento em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- _____. Escritoras, escritas, escrituras. In: HISTÓRIA das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, UNESP, 1997. Cap.12. p.401- 442.
- VAI ser paga uma dívida da inteligência brasileira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1939.
- VERÍSSIMO, José. Um romance da vida fluminense. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910. p.141-151.
- _____. *Letras e literatos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- VÍCTOR, Nestor. *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo, 1919. p.217-220.



VIEIRA, Celso. Homenagem à Dona Júlia. *Rev. Acad. Bras. Letr.*, v.51, p.202-203, 1936.

UMA VISÃO de Paris e outras metrópoles da Europa: como falou à *A Noite*, após alguns anos de ausência do Brasil, a escritora Júlia Lopes de Almeida. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 maio 1931. p.1-2.

XAVIER, Elódia. Júlia Lopes de Almeida: o discurso do outro. *Travessia: mulheres século XIX*, n.23, p.178-184, 1992.

_____. Introdução à re-edição de *A intrusa*. Rio de Janeiro: Depto. Nacional do Livro, Fundação Biblioteca Nacional, 1994, p.iii-vii.

Obras de Kate Chopin

CHOPIN, Kate. *At fault*. Cambridge: The Green Street Press, 1986.

_____. *Bayou folk*. Houghton, Mifflin, 1894.

_____. *A night in Acadie*. Chicago: Way & Williams, 1897.

_____. *The awakening*. Chicago: Herbert S. Stone, 1899.

_____. *A vocation and a voice*. New York: Penguin books, 1991.

_____. O divórcio de Madame Célestin. In: RIEDEL, Diaulas. (Org.). *Maravilhas do conto feminino*. São Paulo: Cultrix, 1958. p.159-162.

_____. *O despertar*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

_____. *The complete works*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1993.

Obras sobre Kate Chopin

AMMONS, Elisabeth. *Conflicting Stories: American Women Writers at the turn into the twentieth century*. New York: Oxford University Press, 1991. p.59-85.



- ARNER, Robert D. Kate Chopin's realism: at *the Cadian ball and the storm*. *Markham Rev.* v.2, n.2, p.1- 4, 1970.
- BAYM, Nina. Introdução à re-edição de *The awakening*. New York: Random House, 1981. p.vii-xl.
- BENDER, Bert. The teeth of desire: *The awakening and The descent of man*. *Amer. Lit.* v. 63, n.3, p. 459-473, 1991.
- BLOOM, Harold (Ed.). *Kate Chopin*. New York: Chelsea House, 1987.
- BONNER, Thomas. *The Kate Chopin companion: with Chopin's translations from French fiction*. Westport: Greenwood Press, 1988.
- _____. Christianity and catholicism in the fiction of Kate Chopin. *The Southern Quart.* v. 20, n.2, p.118-125, winter, 1982.
- BOREN, Lynda S., DAVIS, Sara de Sassure Davis (Ed.). *Kate Chopin reconsidered*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1992.
- BURCHARD, Gina M. Kate Chopin womanliness: the frontier of American feminism. *J. Amer. Stud. Assn. Texas*, v.15 , p.35- 45, 1984.
- CULLEY, Margo (Ed.). *The awakening: an authoritative text, biographical and historical contexts criticism*. 2.ed. New York: W.W. Norton, 1994.
- DAVIDSON, Cathy N., WAGNER-MARTIN, Linda (Ed.). *The Oxford companion to women's writing in the United States*. New York: Oxford University Press, 1995 . p.187-189.
- EWELL, Barbara C. *Kate Chopin*. New York: Ungar Publishing, 1986.
- FETTERLEY, Judith, PRYSE, Marjorie (Ed.). *American women regionalists: 1850-1910*. New York: W.W Norton, 1992. p.xi-xx, p. 408-457.
- FLETCHER, Marie. The Southern woman in the fiction of Kate Chopin. *Louisiana Hist.*, n.7 , p.117-132, 1966.
- GARITA, Anthony Paul. *The critical reputation of Kate Chopin*. Greensboro, 1978 . 228p. Tese (Doutoramento em filosofia) - University of North Carolina at Greensboro.



- GEHMAN, Mary, RIES, Nancy. *Women and New Orleans*, a history. New Orleans: Margareth Media , 1996 . p. 9-11 .
- JAMES, Edward T. (Ed.). *Notable American women 1607-1950: a biographical dictionary*. Cambridge: Harvard University Press, 1971. v.1, p.333-335.
- JONES, Anne Goodwyn. *Tomorrow is another day: the women writer in the south, 1859-1936*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981. p.135-182 .
- KENNEDY Richards S. (Ed.). *Literary New Orleans: essays and meditations*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1992. p.29-37
- KEARNS. Katherine. The nullification of Edna Pontellier. *Amer. Lit.*, v.63, n.1. p.62-88, 1991 .
- LATTIN, Patricia Hopkins. Childbirth and motherhood in Kate Chopin's fiction . *Region. Female Imagin.*, v.4, n.1, p.8-29, 1978 .
- _____. Kate Chopin's repeating characters. *Mississippi Quart.* v.32, n.1, p. 19-38, 1978 / 79 .
- MARTIN, Wendy (Ed.). *New essay on The awakening*. New York: Cambridge University Press, 1988 .
- MAY, John R. Local color in *The awakening*. *Southern Rev.*, v.6, n.4, p. 1031-1040, 1970 .
- MILLS, Elisabeth Shown. Colorful characters from Kate's past. *The Kate Chopin Newslett.* , v.2, n. , p.7-12, Spring, 1976.
- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. A voz que se ouve em Kate Chopin: *A respectable woman*. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 6, 1995, Rio de Janeiro. Anais do VI Seminário Nacional mulher e Literatura. Rio de Janeiro: UFRJ. Faculdade de Letras, 1995. p.381-389.

- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. O trajeto da crítica feminista para o prazer do feminino. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 11, 1996, João Pessoa. *Boletim n.6*, : Gt. A mulher na literatura. João Pessoa: UFPB. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 1996. p.242-249.
- O'BRIEN, Sharon . Sentiment, local color, and the new woman writer Kate Chopin and Willa Cather. *The Kate Chopin Newslett.* p.16-24, Winter, 1979 / 77.
- PAPKE, Mary E. *Verging on the abyss: the social fiction of Kate Chopin and Edith Wharton*. New York; Greenwood Press, 1990. p.1- 88.
- THE PICAYUNE'S creole cook book*. 2.ed. New Orleans: s.n., 1901.
- THE PRACTICAL side of Oscar's Chopin's death. *Kate Chopin Newslett.*, p.29, Dec., 1975.
- RANKIN, Daniel S. *Kate Chopin and her creole stories*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1932.
- A SAINT Louis woman who has won fame in literature. *Post-Dispatch*, St. Louis, 26 nov. 1899. Sunday magazine, p.1.
- SALMON-HODER, Marilyn. *Kate Chopin's the awakening: screenplay as interpretation*. Tampa: University Press of Florida, 1992.
- SCHUYLER, William. Kate Chopin. *The writer*, Boston, v.7, p.115-17, 1894.
- SEYERSTED, Per. *Kate Chopin: a critical biography*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.
- _____. Introduction. In: CHOPIN, Kate. *The complete woks*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1993.
- _____. Kate Chopin: an important St. Louis writer reconsidered. *Bull. of Missouri Hist. Soc.*, v.19, n.2, p.89-114, 1963.
- _____. Kate Chopin's wound: two new letters. *Amer. Lit. Realism: 1870-1910*. v.20, n.1, p.71-75, 1987.

SKAGGS, Peggy. *Kate Chopin*. Boston: Twayne, 1985.

SHILLINGSBURG, Miriam J. The ascent of woman, southern style: Hentz, King, Chopin. In: CASTILLE, Philippe, OSBORNE, William (Ed.). *Southern literature in transition: heritage and promise*. Memphis: Memphis State University Press, 1983, p.127-140.

SHOWALTER, Elaine. Tradition and the female talent: *The awakening* as a solitary book. In: WALKER, Nancy A. (Ed.). *Kate Chopin, The awakening: complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives*. New York: St. Martin's Press, 1993, p.169-189.

_____. *The awakening: tradition and the American female talent*. In: _____. *Sister's choice: tradition and change in American women's writing*. New York: Oxford, 1994, p.65-84.

_____. (Ed.). *Modern American women writers*. New York: Charles Scribener's Sons, Macmillan, 1991, p.vii-xiv, p.63-73.

SILVESTRE, Marcela Aparecida Cucci. *A personagem de ficção como vítima ou agente da ironia no conto de Kate Chopin*. São José do Rio Preto, 1997. 129p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

SPECIAL Kate Chopin issue. *Louisiana Stud.*, v.14, n.1, p.5-139, 1975.

SOLOMON, Barbara H. (Ed.). *Rediscoveries: American short-stories by women, 1832-1916*. New York: Penguin Books, 1994, p.11-28.

TAYLOR, Helen. *Gender, race and region in the writings of: Grace King, Ruth McEnery Stuart and Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989, p.138-205.

TOTH, Emily. *Kate Chopin*. New York: William Morrow, 1990.

_____. The shadow of the first biographer: the case of Kate Chopin. *The Southern Rev.*, v.26, n.2, p.285-292, 1990.

- TOTH, Emily, SEYERSTED, Per (Ed.). *A Kate Chopin miscellany*. Natchitoches: Northwestern State University Press, 1979.
- _____. (Ed.). *A vocation and a voice: stories by Kate Chopin*. New York: Penguin Books, 1991.
- _____. The independent woman and free love. *Massachusetts Rev.* v.16, n.4, p.647-664, 1975.
- _____. Kate Chopin's *The awakening* as feminist criticism. *Louisiana Stud.* v.15, p.241-251, 1976.
- _____. The cult of domesticity and *A sentimental soul*. *The Kate Chopin Newsletter*, p.9-16, Fall, 1975.
- WAGNER-MARTIN, Linda. The Kate Chopin biographies. In: _____. *Telling womens's lives: the new biography*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994. p.112-114.
- WALKER, Nancy A. (Ed.). *Kate Chopin, The awakening*. Boston: St. Martin's Press, 1993.
- WILDS, John et ali. *Louisiana yesterday and today: a historical guide to the state*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1996. p.167-172.
- WILSON, Mary Helen. Kate Chopin's family: fallacies and facts, including Kate's true birthdate. *The Kate Chopin Newslett.*, 1976 / 77, p.25-29.
- ZLOTNICK, Joan. A woman's will: Kate Chopin on selfhood, wifhood, and motherhood. *The Markham Rev.*, v.1, n.1, p.1-5, 1968.

Obras de crítica literária feminista e feminismo

- AMMONS, Elisabeth. Gender and fiction. In: *The Columbia history of the American novel*. New York: Columbia University Presss, 1991. p.267-284.
- AUERBACH, Nina. Feminist criticism reviewed. *Gender and Lit. voice*, v.1, p.258-268, 1980.



- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAYM, Nina. *Feminism and American literary history: essays*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
- _____. *Woman's fiction: a guide to novels by and about women in America, 1920-1870*. Ithaca: Cornell University Presss, 1978.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 2v.
- BELSEY, Catherine, MOORE, Jane (Ed.). *The feminist reader: essays in gender and the politics of literary criticism*. New York: Basil Blackwell, 1989.
- BENHABIB, Seyla, CORNELL, Drucilla (Ed.). *Feminism as critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- BENSTOCK, Shari (Ed.). *Feminist issues in literary scholarship*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- BRANCO, Lúcia Castelo, BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria, 1989.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.111-125.
- CHILDERS, Josep, HENTZI, Gary (Ed.). *The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism*. New York: Columbia University Press, 1995.
- CLOUGH, Patricia Ticineto. *Feminist thought: desire, power, and academic discourse*. Cambridge: Blackwell, 1988.
- COTT, Nancy F. *The grounding of modern feminism*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- COUTINHO, Sonia. *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

- DOUGLAS, Ann. *The feminization of American culture*. New York: Knopf, 1977.
- DUARTE, Constância Lima. A propósito deste livro. In: AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 1989, p.15-20.
- EAGLETON, Mary (Ed.). *Feminist literary theory: a reader*. New York: Basil Blackwell, 1988.
- EZEL, Margareth J. M. *Writing womens's literary history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- FETTERLEY, Judith. *The resisting reader: a feminist approach to American fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- FLYNN, Elisabeth A., SCHWEICKART, Patrocínio P. *Gender and reading: essays on readers, texts and contexts*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
- FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Trad. Áurea B. Weissenberg. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- FUSS, Diana. *Essentially speaking: feminism, nature and difference*. New York: Routledge, 1989.
- GALLOP, Jane. *Around 1981: academic feminist literary theory*. New York: Routledge, 1992.
- GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- GRAVE, Kathleen de. *Swindler, spy, rebel: the confidence woman in nineteenth-century America*. Columbia: University of Missouri Press, 1995. p.158-187.
- GUERIN, Wilfred L. *A handbook of critical approaches to literature*. New York: Oxford University Press, 1992. p. 182-236.

- HAHNER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HAYDEN, Dolores. *The grand domestic revolution: a history of feminist designs for American homes, neighborhoods, and cities*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- HEILBRUN, Carolyn G., MILLER, Nancy K. (Ed.). *Reading woman: essays in feminist criticism*. New York: Columbia University Press, 1986.
- HERRMANN, Anne C., STEWART, Abigail J. (Ed.). *Theorizing feminism: parallel trends in the humanities and social sciences*. Oxford: Westview Press, 1994.
- HISTÓRIA das mulheres no ocidente: o século XIX. Trad. de Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto: Afrontamento, 1991. v.4.
- _____: o século XX. Trad. de Alda Maria Durão et all. Porto: Afrontamento, 1991, v.5.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JAGGAR, Alison M., BORDO, Susan R. (Ed.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.
- LAURETIS, Teresa de. Eccentric subjects: feminist theory and historical consciousness. *Feminist Studies*, v.16, n.1, p.115-150, 1990.
- LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p.9-83.
- LYNN, Steven. *Texts and contexts: writing about literature with critical theory*. New York: HarperCollins College Publishers, 1994. p.18-20; 193-224.
- MILLER, Nancy K. *The poetics of gender*. New York: Columbia University Press, 1986.

- MILES, Angela. *Integrative feminisms: building global visions, 1960s-1990s*. New York: Routledge, 1996.
- MOI, Toril. *Sexual-textual politics: feminist literary theory*. New York: Methuen, 1985.
- MURARO, Rose Marie. A mulher brasileira e a sociedade de consumo. In: FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p.9-11.
- MUZARTE, Zahidé L. Na aprendizagem da palavra: a mulher na ficção brasileira - século XIX. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER, 1994, Ponta Grossa, *Fazendo Gênero*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1996. p.77-83.
- NAVARRO, Márcia Hope. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: _____.(Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995. p.11-55.
- NEWTON, K. M. *Twentieth-century literary theory: a reader*. New York: St. Martin's Press, 1993. p.263-277.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. 2.ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991.
- PAIXÃO, Sylvia. O fracasso do ressentimento na literatura "sorriso da sociedade": literatura feminina na virada do século. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER. 1994, Ponta Grossa, *Fazendo gênero*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1996. p.28-36.
- PEDRO, Joana Maria. Mulheres do século XIX. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER, 1994, Ponta Grossa. *Fazendo Gênero*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1996. p.37-42.



PERNOUD, Regine. *A mulher no tempo das catedrais*. Trad. de Miguel Rodrigues. Lisboa: Gradiva, 1984.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O riso do outro: mulher e caricatura na virada do século. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER, 1994, Ponta Grossa. *Fazendo Gênero*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1996. p.37-42.

SADLIER, Darlene. Os debates sobre a mulher / gênero na teoria e crítica literária feminista nos EUA. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER, 1994, Ponta Grossa. *Fazendo Gênero*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1996. p.18-27.

SCHMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hope (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995. p.182-189.

_____. Do lugar da teoria à teoria do lugar: ficções e subjetividade em questão. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER, 1994, Ponta Grossa. *Fazendo Gênero*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1996. p.13-17.

SCHNEIR, Miriam (Ed.). *Feminism in our time: the essential writings, world war II to the present*. New York: Vintage books, 1994.

_____. (Ed.). *Feminism: the essential historical writings*. New York: Vintage books, 1994.

SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter. *A reader's guide to contemporary literary theory*. 3.ed. Lexington: The University Press of Kentucky, 1993. p.203-238.

SHOWALTER, Elaine (Ed.). *Speaking of gender*. New York: Routledge, 1989.

_____. (Ed.). *Daughters of decadence: women writers of the "fin de siècle"*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.

- SHOWALTER, Elaine. *New feminist criticism: essays on women, literature and theory*. New York: Pantheon Books, 1985.
- _____. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23-57.
- _____. (Ed.). *Women's liberation and literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- _____. (Ed.). *These modern women: autobiographical essays from the twenties*. New York: The Feminist Press, 1989.
- _____. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- SILVA, Domingos de Carvalho da. *Vozes femininas na poesia brasileira: ensaio histórico-literário seguido de uma breve antologia*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura Comissão de Literatura, 1959.
- SPENDER, Dale. *Mothers of the novel*. New York: Pandora, 1986.
- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- TELLES, Norma. Autor + a IN: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.45-63.
- TODD, Janet. *Feminist literary criticism*. New York: Oxford, 1988.
- TONG, Rosemarie. *Feminist thought: a comprehensive introduction*. Boulder: Westview Press, 1989.
- TOTH, Emily (Ed.). *Regionalism and the female imagination: a collection of essays*. New York: Human Sciences Press, 1985.
- VIDAL, Barros. *Precursoras brasileiras*. Rio de Janeiro: A Noite, s.d. p.21-40, 153-166.

- XAVIER, Elóida (Org.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p.9-16.
- WARHOL, Robny R. *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- WEEDON, Chris. *Feminist practice and poststructuralist theory*. Cambridge: Blackweel, 1995.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Three guineas*. London: Harcourt Brace, 1938.
- _____. *Women and writing*. London: Harcourt Brace, 1979.

Obras Gerais

- ALBORNOZ, Celina, KÜHNER, Maria Helena (Org.). *Homem/mulher: uma relação em mudança*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- AEBISCHER, V. FOREL, C. (Org.). *Falas masculinas, falas femininas?* Trad. De Celene M. Cruz et al. São Paulo: Basiliense, 1983.
- BADINTER, Elizabeth. *O que é uma mulher?: um debate*. Trad. de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichande e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BASSNETT, Susan. *Comparative literature: a critical introduction*. Cambridge: Blackwell, 1993.
- BEDDOE, Deirdre. *Discovering women's history*. New York: Pandora, 1983.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.



- CASTRO, Tito Lívio de. *A mulher e a sociogenia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1893.
- COUTINHO, Afrânio. (Org.). *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958, 3v.
- FREYRE, Gilberto. A mulher e o homem. In: _____. *Sobrados e mucambos*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, v.1, p.93-151.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAKOFF, Robin. *Language and woman's place*. New York: Perennial Library, 1975.
- LEITE, Miriam L. Moreira. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. (Org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes e estrangeiros*. São Paulo: EDUSP, 1984.
- LEON, Vicki. *Mulheres audaciosas da antigüidade*. Trad. Miriam Groeger. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- MARKS, Elaine. COURTIVRON, Isabelle de (Ed.). *New French feminisms: and anthology*. New York: Schocken books, 1981.
- MEIRELES, Cecília. *Cânticos: poesia inédita*. São Paulo: Moderna, 1981.
- OBRA crítica de Araripe Júnior, organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958. 3v.
- NADAF, Yasmin Jamil. *Sob o signo de uma flor: estudo da revista "A violeta", publicação do grêmio literário Júlia Lopes, 1916 a 1950*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.
- RIEDEL, Diaulas. (Org.). *Maravilhas do conto feminino*. Trad. Érico Veríssimo et al. São Paulo: Cultrix, 1958.
- ROBINSON, Lilian. S. *Sex, class and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. 5v.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

WALKER, Barbara G. *The women's encyclopedia of myths and secrets*. New York: Harper & Row Publishers, 1983.

Palavras-chave: Julia Lopes de Almeida, Kate Chopin, mulher brasileira, mulher na literatura, condição feminina.

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

RESUMO

Análise da condição feminina retratada nas narrativas das escritoras Júlia Lopes de Almeida, brasileira, e Kate Chopin, americana. Os textos ficcionais foram utilizados como uma possibilidade de desvendar o mundo feminino, a sociedade, a cultura e o momento sócio-político vigentes, retratados por ambas as mulheres-escritoras na virada do século XIX/XX. A crítica feminista deu o rumo à análise desenvolvida, entre as figuras femininas que povoam as produções estudadas, e com este enfoque foi possível formar um quadro significativo da condição feminina entre as mulheres brancas, burguesas, aristocratas, escolarizadas, tanto no Brasil, quanto nos EUA no período mencionado.

Keywords: Júlia Lopes de Almeida, Kate Chopin, literatura, crítica feminista.

Palavras-chave: Júlia Lopes de Almeida, Kate Chopin, crítica feminista, mulher na literatura, condição feminina.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *The woman's conditon in Júlia Lopes de Almeida and Kate Chopin*. São José do Rio Preto, 1998. 224p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

An analysis of the woman's condition is shown in the writings of two female writers: Júlia Lopes de Almeida, from Brazil, and Kate Chopin, from the USA. The fictional texts were used as a possibility to make known the feminine world, the society, the culture, and the socio-political moment which both writers reveal in the turn of the century. The feminist critique provided the main direction for the analysis developed among the female characters who crowd the narratives studied here. Through this approach it was possible to frame a meaningful picture of the female condition among white, bourgeois, aristocratic, and literate women in Brazil and the USA.

Keywords: Júlia Lopes de Almeida, Kate Chopin, feminist critique, women in literature, female condition.

DOAÇÃO
Data 05/06/98
Procedimento
Folha 01 de 01

Autorizo a reprodução deste trabalho.
São José do Rio Preto, 26 de junho de 1998.
NADILZA MARTINS DE BARROS MOREIRA



