

VIRGÍNIA MARIA VASCONCELOS LEAL

***AS ESCRITORAS CONTEMPORÂNEAS E O CAMPO
LITERÁRIO BRASILEIRO: UMA RELAÇÃO DE GÊNERO***

Orientadora: Prof^a Dr^a Regina Dalcastagnè

**Brasília
2008**

VIRGÍNIA MARIA VASCONCELOS LEAL

***AS ESCRITORAS CONTEMPORÂNEAS E O CAMPO
LITERÁRIO BRASILEIRO: UMA RELAÇÃO DE GÊNERO***

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura do
Departamento de Teoria Literária e
Literaturas da Universidade de
Brasília como requisito parcial
para a obtenção do grau de
Doutora em Literatura e Práticas
Sociais, sob a orientação da Prof^a
Dr^a Regina Dalcastagnè

**Brasília
2008**

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Regina Dalcastagnè (TEL/UnB)
(presidente)

Prof^a Dr^a Maria Del Carmen Villarino Pardo (Universidade de Santiago de Compostela)
(membro)

Prof^a Dr^a Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)
(membro)

Prof^a Dr^a Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL/UnB)
(membro)

Prof^a Dr^a Cristina Maria Teixeira Stevens (TEL/UnB)
(membro)

Prof^a Dr^a Maria Isabel Edom Pires (TEL/UnB)
(suplente)

Às mulheres

AGRADECIMENTOS

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, em especial à Dora e à Jaqueline;

Aos professores e professoras que contribuíram na construção do conhecimento necessário, em especial nas disciplinas oferecidas durante meu Doutorado: Ana Laura dos Reis Côrrea, Cíntia Schwantes, Cristina Stevens, Elizabeth Hazin e Gilberto Martins. À Paloma Vidal, por ter participado da qualificação desse trabalho;

À minha orientadora Regina Dalcastagnè, sempre presente e generosa em todo o processo desta tese e na minha vida acadêmica. Obrigada pela confiança, incentivo e carinho, desde os primeiros dias de minha Pós-Graduação;

Aos meus colegas e amigos da UnB, em especial do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, com os quais troquei tantas idéias aqui contidas e compartilhei alegrias e angústias dessa nossa vida acadêmica. Sem vocês, seria bem mais difícil. Em especial, Susana, Adelaide, Gislene, Anderson e Liana;

À Heloísa e Ticiane, pela força e a retaguarda no trabalho;

A todos os meus afetos mais queridos, pela paciência nos momentos difíceis e, principalmente, pela alegria em compartilhar tantas emoções. Um beijo especial e um abraço bem apertado em Bia, Marcia, Alessandra, Carla, Dani e Vera.

À minha família, especialmente aos meus pais, Agenor e Maria do Carmo, que me ensinaram o amor pelos livros, à minha irmã Suzana, pelo apoio de todas as horas, ao meu irmão Sérgio, pela torcida, ao meu irmão Guilherme, constante memória. E, por fim, à nova geração: aos meus sobrinhos, Natacha, Cássio e Leandro, iniciando seus próprios rumos.

RESUMO

A inserção das mulheres no campo literário brasileiro foi marcada por contínuas e difíceis negociações entre seus principais agentes, como as editoras, o sistema de ensino, os locais de venda de livros, a crítica literária, as instituições governamentais, os canais de venda, os meios de comunicação etc. Essas negociações foram pensadas aqui, fundamentalmente, a partir da perspectiva teórica de Pierre Bourdieu, Itamar Even-Zohar e Antonio Candido. Dentro desse contexto, e dialogando com ele, foi ressaltada a história do feminismo, em suas diversas facetas, incluindo sua vertente teórica, em especial a crítica literária feminista.

O gênero como representação, nos termos de Teresa de Lauretis, e como “serialidade”, no sentido proposto por Iris Young, orientam a discussão sobre os romances de cinco escritoras contemporâneas: Elvira Vigna, Livia Garcia-Roza, Adriana Lisboa, Cíntia Moscovich e Stella Florence. Elas estão movimentando o conceito, pela própria autoria feminina em perspectiva e/ou diálogo com as questões relevantes ao gênero e às mulheres. Publicadas por grandes editoras – Companhia das Letras, Record e Rocco – ampliam as possibilidades de leitura e de legitimação no próprio campo literário. Essas escritoras criam, com seus diferentes estilos, representações de gênero, por meio de suas personagens e temas, além de sua própria presença como escritoras no campo literário brasileiro. A análise da obra de cada escritora busca perceber se seus romances constroem uma representação de gênero que contribua para uma conscientização feminista.

Palavras-chave: campo literário, feminismo, representação, literatura brasileira contemporânea

ABSTRACT

The entry of women into Brazil's literary field was marked by continuous and difficult negotiations between its major agents, such as editors, educational system, book outlets, literary criticism, government institutions, media, etc. These negotiations are examined here from the theoretical perspectives of Pierre Bourdieu, Itamar Even-Zohar and Antonio Candido. In this context, and in dialogue with it, the history of feminism was highlighted in its several aspects, including its theoretical branch, especially feminist literary criticism.

Gender as representation, in the terms of Teresa de Lauretis, and as seriality, in the sense proposed by Iris Young, direct the discussion of novels by five contemporary Brazilian authors: Elvira Vigna, Livia Garcia-Roza, Adriana Lisboa, Cíntia Moscovich and Stella Florence. They each shift the concept, by their own female authorship in dialogue with relevant issues to gender and women. Published by important editorial companies – Companhia das Letras, Record and Rocco – the authors broaden the possibilities for reading and for legitimization in the literary field. With their different styles, these authors create gender representations, by their characters and themes and by their very presence in the literary field. The study of each writer's work intends to ascertain whether their novels construct gender representations that contribute to a feminist consciousness.

Keywords: literary field, feminism, representation, contemporary Brazilian literature

LISTA DE SIGLAS

Romance	Sigla
<i>Ciúme, chulé e um apelido ridículo</i>	CCA
<i>O diabo que te carregue!</i>	DTC
<i>Cine Odeon</i>	CO
<i>Cartão-postal</i>	CP
<i>Quarto de menina</i>	QM
<i>Solo feminino</i>	SF
<i>A palavra que veio do Sul</i>	PQS
<i>Meus queridos estranhos</i>	MQE
<i>Meu marido</i>	MM
<i>Os fios da memória</i>	FM
<i>Sinfonia em branco</i>	SEB
<i>Rakushisha</i>	RAK
<i>Duas iguais</i>	DI
<i>Por que sou gorda, mamãe?</i>	PQG
<i>O assassinato de Bebê Martê</i>	ABB
<i>Às seis em ponto</i>	ASP
<i>Coisas que os homens não entendem</i>	CHNE
<i>Deixei ele lá e vim</i>	DELV

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.1
Corpo-a-corpus com os livros.....	p.5
A seleção de cinco escritoras.....	p.7
Organização da tese.....	p.8

CAPÍTULO 1 - LIVROS, GÊNEROS E LEITURAS: UM SISTEMA EM PERMANENTE MOVIMENTO

1.1. Livros: entre a crise e o excesso.....	p.11
1.2. Literatura: seu conceito, campo e sistema.....	p.15
1.3. Editoras: unindo o artístico ao econômico.....	p.27
1.4. O prestígio e a vendagem no mundo dos negócios.....	p.43
1.5. Em busca do consumidor final.....	p.54

CAPÍTULO 2 – AS MULHERES E AS LETRAS EM CENA

2.1. Nas redações e nas páginas.....	p.59
2.2. Leitura: acesso, vigilância e memórias.....	p.81
2.3. Escritoras: entre o esquecimento e a permanência.....	p.91

CAPÍTULO 3 – CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA

3.1. A crítica e os Estudos Culturais.....	p.110
3.2. Feminismo(s) e Estudos Feministas.....	p.116
3.3. Crítica Literária Feminista.....	p.133

CAPÍTULO 4 – GÊNERO COMO REPRESENTAÇÃO NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA FEMININA

4.1. Ser escritora	p.147
4.2. Stella Florence: um discurso “pós-feminista”?	p.149
4.3. Lívia Garcia-Roza: a família como doença	p.162
4.4. Cíntia Moscovich: a busca da expressão	p.178
4.5. Adriana Lisboa: da representação à sugestão.....	p.189
4.6. Elvira Vigna: a transgressão possível	p.203

CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.215
-----------------------------------	--------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.221
--	--------------

INTRODUÇÃO

Em nossa sociedade publicar um livro detém valor simbólico importante. Não só o ato de escrever é, em si mesmo, valorizado, mas ter as suas idéias impressas, distribuídas, compradas e, quiçá, lidas faz com que haja reconhecimento e diferenciação. O livro, objeto de dupla face, simbólica e material, tem por trás dele uma rede de inúmeros produtores – aspecto que não costuma ser levado em conta pelos estudos literários –. Roger Chartier lembra que, na tradição ocidental, a dissociação com a face material do livro pode ser pensada de diversas maneiras: desde a idéia filosófica e religiosa da corrupção da idéia pela matéria até a estética, que apenas vê a obra em seu conteúdo, no sentido textual, independente de suas formas de apresentação.¹

Tal separação tem dado à pesquisa da faceta material do livro um sentido multidisciplinar, que, poucas vezes, inclui os estudos literários, voltados, principalmente, ao texto. Sobre o livro, o suporte material do texto, têm se debruçado historiadores da leitura, sociólogos, teóricos da comunicação, economistas, editores, administradores, educadores e outros profissionais preocupados com essa mediação material/simbólica. Daí a discussão aqui proposta não poder prescindir de um aspecto multidisciplinar, que termina por dar forma (em vários sentidos) a um conceito tão polissêmico como “Literatura”, seja por aproximação, comparação ou negação do que lhe é pertinente. Se pensarmos nos termos do lingüista Dominique Maingueneau, para quem “a literatura não é apenas um meio que a consciência tomaria emprestado para se exprimir, é também um ato que implica instituições, define um regime enunciativo e papéis específicos dentro de uma sociedade”², o importante é perceber o modo de inserção da condição do escritor no campo literário, com suas regras e tensões, e a maneira particular pela qual são tecidas as relações do escritor ou da escritora com a literatura de seu tempo. Ser um escritor(a) não é simplesmente escrever, por mais óbvia que pareça a idéia. A literatura estabelece papéis públicos aos que são nomeados (ou se auto-nomeam) escritores(as). Como Margaret Atwood, criativamente, compara:

Qualquer um pode cavar um buraco no cemitério, mas nem todo mundo é coveiro. Para ser é preciso muito mais energia e persistência. Além disso, dada a sua natureza, é uma atividade profundamente simbólica. Como coveiro, não se é apenas uma pessoa que cava. Carrega-se nos ombros o peso das projeções de outras pessoas, dos seus medos e fantasias, ansiedades e superstições. Representa-se a mortalidade quer se goste ou não. E o mesmo se dá com qualquer papel público, inclusive o de Escritor, com E maiúsculo;

¹ Chartier, *Os desafios da escrita*, p. 62.

² Maingueneau, *O contexto da obra literária*, p. 7.

mas, como qualquer outro papel público, o seu significado – seu conteúdo emocional e simbólico – varia com o passar do tempo.³

Papel público vetado, por longo tempo, às mulheres e, como espaço de negociações, a instituição literária, na tradição ocidental, abriu-se pouco para a inserção feminina que, em termos históricos, é bastante recente. Pontuada por nomes, aqui e ali, a história da literatura de autoria feminina tem sido contada, principalmente, graças ao empenho da crítica literária feminista – fruto direto do feminismo enquanto movimento social e político. Margaret Atwood (autora de distopias feministas⁴) lembra que começou a publicar em revistas literárias nos anos 1950 com suas iniciais para não ser marcada pelo seu gênero e não ser tratada diferenciadamente pela crítica. Segundo ela, “A Mulher que Escreve” é sempre vista com suspeita, e provavelmente “criticada” por ser feminista: “Isto é, se você inclui em seus livros personagens femininas que não sejam felizes nem (*sic*) homens que não sejam bons.”⁵ Com ironia, a escritora ressalta a inviabilidade da escritora contemporânea evitar o diálogo com a perspectiva de gênero. Quando à forma literária (romance, conto, poesia, drama etc.), “se acresce o complemento, usualmente restritivo, de autoria feminina, as próprias fronteiras do gênero, paradoxalmente, se expandem”⁶, como lembra Eliane Campello. Expansão motivada pelo próprio posicionamento da crítica e o entrecruzamento dos gêneros e suas formações ideológicas.

Recém-ingressas, em uma perspectiva histórica, até mesmo ao sistema escolar, nomes de mulheres quase não são encontrados em capas de livros, mesmo nos tempos atuais, quando muitos consideram a discussão feminista já ultrapassada. Como exemplo, em recente pesquisa, iniciada em 2003, na Universidade de Brasília, sob coordenação de Regina Dalcastagnè, a respeito da produção contemporânea nas três editoras mais importantes no país – Companhia das Letras, Rocco e Record –, ao longo de 15 anos (1990 a 2004), as autoras responderam por menos de 30 % do total das obras publicadas⁷, o que demonstra que, também no campo literário hegemônico das editoras comerciais, as mulheres continuam a ser essa paradoxal “minoridade”.

³ Atwood, *Negociando com os mortos*, p. 55.

⁴ Ver Cavalcanti, “A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura”. Nesse ensaio, é analisado o romance de Atwood, *O conto da aia*.

⁵ Atwood, *op.cit.* p. 142.

⁶ Campello, *O Künstlerroman de autoria feminina*, p. 66.

⁷ Dalcastagnè, “A personagens do romance brasileiro contemporâneo: 1990 -2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71. No artigo, são encontrados os principais resultados da pesquisa.

Como personagens, as mulheres têm sido representadas. Segundo Cíntia Schwantes, “no tocante à feminilidade, a literatura desempenha a função de modelo a ser seguido, ou evitado, com uma frequência inusitada. Ao contrário de outras minorias pouco freqüentadas, as mulheres (brancas, de classe média, heterossexuais) desempenham o papel de protagonistas de uma variedade de títulos que abrange vários gêneros literários em diversos sistemas literários”.⁸ Como autoras, mesmo com todo o trabalho de resgate sendo feito, ainda são poucas, e, em sua maioria, não-incluídas nas historiografias literárias, ou apenas como exceções que parecem confirmar a regra. Da mesma forma que em outros setores da sociedade, a literatura também tem sido um espaço de negociação para as mulheres.

Diante do quadro atual da literatura, o que seria possível pensar a respeito da representação construída por mulheres? Romances dos mais diversos estilos, temáticas, focos narrativos, personagens masculinas e femininas, períodos históricos, sobre os quais estatísticas e os estudos posteriores podem demonstrar tendências. Se feministas ou não, se trabalham questionando ou ratificando os papéis tradicionais de gênero, se querem fazer parte ou negam a existência de uma literatura feminina, isso cada trajetória, cada obra e cada perspectiva crítica poderá responder. Mas, algo está antes desses estudos específicos: são mulheres, foram publicadas e constituem menos que um terço do universo dos escritores, como mostrou a citada pesquisa.

As escritoras, individual e socialmente, sentiram-se chamadas a criar, lembrando o conceito de “vocação enunciativa” de Dominique Maingueneau. Ou seja, “foi necessário que a representação da instituição literária relativa a um certo posicionamento lhes proporcionasse a convicção de que tinham a autoridade exigida para se colocarem como escritores.”⁹ As editoras as publicaram, legitimando-as como escritoras e, ao ter um nome de mulher na capa de seus livros, estão, necessariamente, movimentando o conceito de gênero, vinculado ao sistema de significações presentes em uma sociedade. Cabe perguntar qual conceito de gênero está sendo construído, seja pela própria definição de autoria feminina, seja pela literatura feita por essas mulheres.

Para Teresa de Lauretis, gênero não é um conceito dado *a priori*, mas é definido a partir de sua própria construção: “A representação do gênero é a sua construção”.¹⁰ Tal construção dá-se por diversas “tecnologias de gênero”, na expressão da autora: na

⁸ Schwantes, “Espelho de Vênus: questões da representação do feminino”, p. 393.

⁹ Maingueneau, op.cit., p. 78.

¹⁰ Lauretis, “A tecnologia do gênero”, p. 209.

mídia, nas escolas, na família, nos tribunais, na academia, na comunidade intelectual, no próprio feminismo e, o que mais nos interessa aqui, nas práticas artísticas, como a literatura.

Contudo, pensar uma construção comum de uma representação de gênero para essas autoras seria pensá-las como um grupo, que tem um objetivo também comum. Ou então, como possuidoras de atributos compartilhados, além de serem mulheres. Mas têm trajetórias como indivíduos, que geraram obras também individualizadas. Iris Young, em seu texto “Gênero como serialidade”, problematizou uma das questões mais difíceis das teorias de gênero. Ela discute tanto o problema de se isolar a categoria de gênero de outras (como classe, etnia, idade, sexualidade, nacionalidade etc.), que leva a normatizações e exclusões, quanto o risco de não se considerar as mulheres como um coletivo que, efetivamente, sofre coações e desvantagens por conta de seu gênero. Ou seja, tanto o essencialismo quanto a ideologia individualista trazem dilemas para a categoria das mulheres.

Ela propõe, então, categorizar o gênero como “serialidade”: uma espécie de coletividade social, diferenciada dos grupos: “Isso provê um modo de pensar as mulheres como uma coletividade social sem exigir que todas as mulheres tenham a mesma situação”.¹¹ Partindo de uma teoria sartriana, que diferencia os grupos das séries, Iris Young explica que os indivíduos participam de coletividades sociais, unidos, de forma passiva, pelos resultados objetificados das ações dos outros, no sentido histórico e na realidade material cotidiana. Para ela, as estruturas de gênero não definem atributos específicos para as mulheres, mas os fatos sociais e materiais com os quais cada indivíduo deve lidar. Cada pessoa, subjetiva e empiricamente, relaciona-se com as estruturas de gênero de forma variável.¹² Não há como negar que elas existam, como a divisão sexual do trabalho, a heterossexualidade compulsória, as relações com o corpo, as estruturas lingüísticas, entre outras. Para algumas mulheres, em contextos sociais e individuais específicos, outras relações de identidade, como a nacionalidade, a classe, a etnia, podem ser mais definidoras de si mesmas. Mas isso não as impede que, em alguns momentos, elas se unam a outras, como um grupo, diante de um objetivo comum e específico. Por outro lado, mesmo que nunca se identifiquem com outras mulheres, o gênero “serializa” a todas, mas de modo particular:

¹¹ Young, “Gender as seriality”, p. 22. Tradução minha.

¹² *Id.*, p. 30.

Cada identidade pessoal é única, a história e o significado que ela faz e desenvolve com suas negociações com outras pessoas, interações comunicativas por meio da mídia, e suas maneiras pelas quais ela utiliza as estruturas específicas em série, cuja história prévia a posicionou. Nenhuma identidade de uma mulher individual, então, irá escapar das marcas de gênero, mas como o gênero caracteriza a sua vida é próprio dela.¹³

Voltando às escritoras, seria dizer que elas constituem uma série por serem mulheres. De uma forma ou de outra, todas têm que lidar com as marcas de seu gênero, seja pela negação ou apropriação, como citou Margaret Atwood. Marcas que estão na própria história da inserção das mulheres no campo literário: as negociações a serem feitas com as editoras que as publicam, as estratégias de difusão de suas obras, que ora as destacam como vozes femininas ora não, a fotografia na orelha do livro, os critérios de avaliação da crítica, acadêmica ou não, entre outras. Como as escritoras contemporâneas posicionam-se e são posicionadas no campo literário, bem como diante das principais questões feministas, é o tema principal desse trabalho. E, para isso, é preciso pensar como se deram e ainda se dão as condições para o exercício da literatura por parte das mulheres.

CORPO-A-CORPUS COM OS LIVROS

Um dos principais desafios enfrentados por essa tese foi a escolha do *corpus* de pesquisa. Critérios tiveram que ser adotados a fim viabilizar uma pesquisa ampla, profunda e, principalmente, possível no prazo de tempo determinado. O principal deles é que fossem romances, escritos por mulheres, que tivessem suas obras de estréia na década de 90, haja vista a idéia de traçar o perfil contemporâneo dessa literatura, observando-se os recursos atualmente disponíveis para essa entrada no campo. Assim, seriam excluídas escritoras importantes que publicaram e publicam no período, mas que já detinham uma posição na literatura brasileira. Cito, a título de exemplo, Lya Luft, Ana Miranda, Ana Maria Machado, Lygia Fagundes Telles, Marilene Felinto, Márcia Denser, Helena Jobim, Nélida Piñon, Marina Colasanti, entre outras. Portanto, a proposta é analisar, em termos de Pierre Bourdieu, as obras das “recém-chegadas” no campo. Mesmo assim, a lista mantinha-se extensa, levando-se em conta que ainda seria preciso partir para o “corpo-a-corpus.”¹⁴, citando Renato Janine Ribeiro, ao propor esse

¹³ *Id.*, p. 33.

¹⁴ Ribeiro, “Não há pior inimigo do conhecimento que a terra firme”, p. 193.

desafio aos pesquisadores e pesquisadoras de quaisquer áreas. Na perspectiva de gênero como uma representação em construção e dos conceitos de campo e sistema literário (a serem discutidos no primeiro capítulo), resolvi trabalhar com as escritoras que têm seus livros publicados pelas principais editoras do país. Nesse sentido, a tese utilizou-se do critério também adotado pela já citada pesquisa “Personagens do Romance Brasileiro Contemporâneo”, em que a “*casa editorial* foi entendida como fiadora da validade das obras que publica; num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou”.¹⁵ A partir do método “reputacional” aplicado pela pesquisa, pelo qual foram consultados informantes-chave para citarem as principais editoras do país, em termos de prestígio, não necessariamente capital ou tamanho, as mais citadas foram, na ordem, Companhia das Letras, Record e Rocco. É claro que muitas editoras, apesar da qualidade de obras e escritoras por elas publicadas, ficaram de fora. Objetiva, 7 Letras, Ateliê Editorial, Iluminuras, Geração Editorial, L&PM, Global etc. Contudo, sabe-se que qualquer método adotado, tendo em vista o objetivo desse trabalho, deixaria muitas outras obras excluídas. Também é inegável dizer que o prestígio das três editoras mais citadas lhes garante maior visibilidade na mídia, junto ao público, na academia, nos principais prêmios e eventos do setor, possibilidades de tradução no exterior, o que vai ao encontro do horizonte teórico com o qual trabalho.

Mesmo com as três editoras, houve a necessidade de novos recortes, além da autoria feminina. Como a idéia era dialogar com a perspectiva feminista, com suas principais questões e demandas atuais, foram descartados romances históricos, que adotam um espaço e tempo passados, mesmo que dentro de uma angulação crítica de reelaboração da história oficializada, ou que se adote um estilo contemporâneo. Tal critério ajusta-se à perspectiva de se pensar a representação de personagens contemporâneas, lidando com a problemática circundante. A editora Record, por exemplo, publica os livros de Letícia Wierzchowski, como *A casa das sete mulheres*, *Um farol no Pampa*, *Cristal polonês*, que têm essa perspectiva histórica.

Na lógica comercial do mercado editorial, como veremos adiante, há uma profusão de lançamentos, e não é raro o caso da escritora de um livro só, sem considerar outros gêneros anteriormente publicados (infanto-juvenil, ensaios acadêmicos, participação em antologias etc.) Como verificar-se-á a questão da permanência no

¹⁵ Dalcastagnè, op.cit., p. 23.

campo – garantia de *status* –, excluí essas escritoras de uma só obra lançada pelas editoras em foco, mesmo que sejam interessantes em termos de temática e estilo literário. É o caso de *Damas de copas*, de Cecília Costa (Record), *Os 1001 e-mails*, de Cynthia Dorneles (Record) e *Como enlouquecer em 10 lições*, de Letícia Dornelles (Record).

A SELEÇÃO DE CINCO ESCRITORAS

O trabalho contemplará, então, cinco escritoras que atendem aos critérios citados. São elas: Adriana Lisboa e Stella Florence (publicadas pela Rocco), Livia Garcia-Roza e Cintia Moscovich (Record) e Elvira Vigna (Companhia das Letras). Todas elas têm mais de um livro publicado pelas respectivas editoras. Mesmo com temáticas e estilos distintos, inevitavelmente são chamadas a opinar ou a se colocarem diante da existência (ou não) de uma literatura feminina própria. Querendo ou não, são “serializadas” como escritoras e mulheres, nos termos de Iris Young. E, carregam, atrás de si, de cada narrativa, a história da estruturação do campo literário, que legitimou, muito recentemente, a participação das mulheres em qualquer esfera pública, dentre as quais a literatura.

Salienta-se o papel do movimento feminista como força social que permite a própria inserção das mulheres no papel de escritoras. E o mais correto seria dizer “feminismos”, pois são tantas suas facetas, mas que têm em comum discutir a hierarquização entre os gêneros, e buscar a emancipação das mulheres. Entre as escritoras selecionadas, é possível perceber em suas obras o diálogo com questões relevantes às questões da agenda feminista como o corpo e sexualidade, a violência, os direitos sexuais e reprodutivos etc. O objetivo não é só ressaltar a questão temática, mas também o fato de que ser escritora no Brasil de hoje é confrontar-se tanto com a história da inserção das mulheres no campo literário quanto dialogar com temáticas feministas. E, assim, criar uma representação de gênero. Essa tese busca perceber esse diálogo promovido pelas escritoras e suas obras, publicadas e legitimadas por grandes editoras comerciais.

Reuní-las não é tarefa fácil, pois suas temáticas e estilos são distintos. Stella Florence trabalha elementos da cultura de massa, do mundo de consumo da classe média, em linguagem coloquial. Sua obra, marcada pela referencialidade tem posicionamentos próximos aos feministas, buscando problematizar a relação com o

corpo, o machismo (de homens e mulheres) e a neurose dos relacionamentos. E sempre por uma linha de humor, próxima à literatura de entretenimento, da auto-ajuda e do *chic lit*. Livia Garcia-Roza traz como temática principal as relações familiares, como espaço de adoecimento e desencontros, no qual suas personagens, em especial as mulheres – mães e filhas – buscam uma linguagem toda própria, mesmo que permaneçam impossibilitadas de se expressarem plenamente.

As personagens de Cíntia Moscovitch narram exatamente essa própria busca de expressão, tentando romper as normas da família patriarcal (ressaltada pelas relações étnicas, em sua origem judaica, sempre referenciada), no tocante à sexualidade e à dimensão corporal. Sua obra crê na palavra como a possibilidade de questionamento às normas de gênero, mesmo que para além dos limites dos próprios romances. Adriana Lisboa, por sua vez, vem apurando o jogo narrativo possível para denunciar situações que beiram o “indizível”, como o abuso sexual e a perda causada pela morte trágica de uma filha, sem deixar de estabelecer um intenso diálogo com as formas romanescas tradicionais e as temáticas caras às questões de gênero, como a objetificação do corpo feminino, os padrões estéticos e a violência.

Já Elvira Vigna é a escritora que mais rompe com a perspectiva dominante de gênero, pois traz personagens que demonstram a arbitrariedade dos papéis identitários, com suas mulheres e homens indefinidos, em busca de uma “cara”, de um “corpo” e de um jeito de ser, mesmo que às custas de serem “assassinos”, uma vez que brinca com as regras do romance policial.

ORGANIZAÇÃO DA TESE

No primeiro capítulo, há a discussão teórica a respeito da história da cultura impressa, da legitimação do livro e da leitura, a partir do século XVIII, sempre tendo em vista as questões de gênero. Trabalha-se com os conceitos de literatura de Dominique Maingueneau, de campo literário de Pierre Bourdieu, e de sistema literário de Antonio Candido e Itamar Even-Zohar. Em termos metodológicos, discutir-se-á os principais agentes do campo e do sistema, em relação à sua estruturação no Brasil. Nesse momento, entram o papel dos editores, distribuidores e canais de venda, sempre em diálogo com busca de inserção das mulheres.

No segundo capítulo, são contempladas a questão da autoria feminina e do acesso das mulheres à leitura. Analisam-se também as relações entre o campo literário e

o jornalístico, uma vez que a imprensa foi uma das portas de entrada no mundo das letras para muitas autoras. Também traz o uso que as escritoras e escritores contemporâneos fazem das novas mídias, como a Internet, como forma de contato com seu público e com a crítica. Nesse capítulo, também é recuperada a recepção das obras das escritoras elencadas, em diálogo com a idéia de uma “literatura feminina”.

O quarto e último capítulo detém-se na construção narrativa e textual de cada escritora do *corpus*. A representação de gênero reproduzida e/ou criada, na concepção da identidade “feminina” construída dialogicamente dentro da própria forma do romance (na perspectiva de Mikhail Bakhtin), bem como na perspectiva adotada pela escritora e suas vozes narradoras em diálogo com sua inserção no campo literário e no seu posicionamento ideológico e de gênero diante de temáticas colocadas pelas teorias feministas.

São cinco escritoras e muitos livros (19 no total), mas a intenção é focar esse ponto específico de encontros e desencontros com a crítica feminista. A tese pretende discutir questões de gênero que aparecem (inclusive pela ausência) nesses livros lançados e distribuídos pelas editoras comerciais. Escritoras feministas há muitas, mas quantas estão expostas nas maiores livrarias, sendo resenhadas nos principais veículos de comunicação e disputando prêmios importantes? Consciente de que muitas autoras ficaram de fora, e esperando que sejam objeto de estudos específicos, pretendo perceber se há um espaço para uma temática feminista nessa literatura sustentada por grandes editoras no Brasil e se ser uma escritora hoje, mulher e brasileira, significa dialogar com as demandas de um movimento social de importância ímpar, que é o feminismo, em suas diversas facetas, bem como criar uma representação de gênero que possa fazer despertar uma consciência feminista nas suas leitoras e leitores.

1. LIVROS, GÊNEROS E LEITURAS: UM SISTEMA EM PERMANENTE MOVIMENTO

O livro e seus diversos protocolos de leitura constituem foco de discussão de várias áreas de conhecimento. Contudo, o conceito de literatura como campo próprio firma-se, a partir do século XVIII, com as novas formas de impressão e divulgação. Percorrer essa história e a recorrente assimetria entre os gêneros feminino e masculino é o objeto de discussão a seguir. A literatura, enquanto campo, nos termos de Pierre Bourdieu, ou sistema, como teorizam Itamar Even-Zohar e Antonio Candido, é categorizada pela atuação de seus diversos agentes. Nesse momento, destaco a faceta mais comercial – editoras e canais de venda do livro –, e como as mulheres situaram-se no campo literário brasileiro.

1.1. Livros: entre a crise e o excesso

Atualmente, a literatura tem sido perpassada pela propalada “crise do livro” ou da “leitura”, como se houvesse uma concorrência direta com outros meios de comunicação como nichos de criação e de divulgação. Se, por um lado, publicar um livro ainda detém seu valor, repousado também em sua historicidade, como veremos adiante, o espaço dedicado a ele parece, segundo os discursos de alguns setores, sufocado entre as inovações tecnológicas e o estatuto intocável dos padrões estéticos literários. Em um mundo cada vez mais competitivo, ter seu nome destacado em uma capa de livro suscita pontos de vista conflitantes e discussões entre os vários agentes do campo cultural e editorial.

Zygmunt Bauman¹ afirma que o principal desafio a ser enfrentado é a fragmentação da sociedade moderna, na qual a vida é percebida como uma série de acontecimentos autônomos. Para ele, isso leva a um “curto-termismo”, em que as informações se perdem mesmo antes de serem totalmente absorvidas. O livro teria o papel de proporcionar uma possibilidade de tornar um pensamento consistente e de longo prazo. Contudo, segundo o autor, a nossa sociedade cada vez mais tem renunciado a isso, e os livros mudam também, independente de seu suporte. Para ele, os livros têm se deslocado do “universo da iluminação para o universo do entretenimento”, tornando-se mercadorias, dependentes de seu poder de atração sobre novos consumidores, e a estratégia tem sido transformá-los em “acontecimentos”. Daí a expressiva presença do público em feiras e o culto pela lista dos mais vendidos, sem que

¹ Ver Bauman, “O livro no diálogo global entre culturas”.

isso altere o número de leitores. O importante é ter, segundo ele, o livro da moda em sua mesa da sala. Pensar a forma pela qual as sociedades têm se transformado deve vir antes da própria inquietação diante do mercado editorial e dos novos suportes do livro, conclui Bauman. A reflexão do sociólogo vai ao encontro de sua teoria principal sobre o modo consumista contemporâneo - a busca de satisfação instantânea - ² também em outras áreas, o que não deixaria de fora a instância do livro e da literatura.

Mesmo não sendo o foco principal deste trabalho, as novas tecnologias de publicação eletrônica são citadas pois fazem um contraponto necessário para se pensar o estatuto do livro no momento atual. Dentro de uma perspectiva histórica, cada novo suporte material dos textos suscita uma série de efeitos simbólicos e imateriais de hierarquização. Roger Chartier tem produzido bastante sobre o assunto³, e, em sua concepção, a história da cultura escrita baseou-se em três inovações fundamentais: o códex (substituto do rolo da Antiguidade), o aparecimento do livro unitário (na forma manuscrita) e a invenção da imprensa. Não foram simples inovações técnicas, mas implicaram em mudanças na leitura, possibilidades de intervenção, definições de autoria, de direitos de propriedade, formas de hierarquização e valorização do texto, surgimentos de instrumentos de seleção e organização do excesso e da demanda de escritos, entre outros. Como “herdeiros” dessa história, segundo Chartier, estamos diante de um novo momento de ruptura, que vem pela textualidade eletrônica, trazendo outras discussões, avanços e desafios. Se, por um lado, pode-se ter o suporte técnico necessário para o sonho iluminista de uma biblioteca universal, também surgem novas forças, políticas e econômicas, controlando o acesso a esses mesmos suportes.

Para Chartier, hoje há vários produtores do discurso da “crise do livro”: um que parte do mundo da escola – pedagogos preocupados com a diminuição da leitura – outro que é do mundo dos editores, pois nem todos eles querem ser agentes desses novos meios de comunicação e estão divididos diante do novo fenômeno. Ele não esquece também do mundo dos escritores e da cultura literária, que entra na discussão por meio de ensaios e pesquisas.

Na perspectiva dos editores dos impressos, a colocação dos livros no mercado é problemática por várias razões. E, mais uma vez, os discursos e estudos setoriais são múltiplos. Gabriel Zaid acredita que a edição tradicional, aliada aos novos instrumentos,

² Ver Bauman, *Identidade*.

³ Essas discussões são encontradas em suas obras *A ordem dos livros*, *Os desafios da escrita*, *A aventura do livro: do leitor ao navegador* e *Cultura escrita, literatura e história*.

como a Internet e a impressão por demanda, está fazendo com que o número de títulos aumente exponencialmente, enquanto que a leitura tem crescimento aritmético.⁴ Ele fala do excesso de livros e, segundo seus cálculos “se uma pessoa ler um livro por dia, estará negligenciando a leitura de quatro mil outros, publicados no mesmo dia”.⁵ O fenômeno do excesso dá-se por vários motivos. Um deles é pela própria característica econômica de sua produção: é um negócio viável em pequena escala, ou seja, é possível abrir uma editora com menos capital do que outros meios de comunicação. Há, portanto, uma proliferação de editoras, mesmo que se mostrem inviáveis comercialmente com o tempo. Para Fábio Sá Earp e George Kornis, especialistas em economia do entretenimento, “o problema básico da economia do livro é, portanto, um descompasso entre a imensa oferta global e a limitadíssima capacidade de absorção do consumidor individual”.⁶ O mercado de livros caracteriza-se por ser uma economia de escopo, ou seja, os custos unitários médios são reduzidos ao fabricar ou vender mais de um produto. Portanto, as editoras e livrarias são beneficiadas ao trabalhar com uma grande quantidade de títulos. Assim, o importante é aumentar a diversificação e trabalhar para que algum título do catálogo, de certa forma, “pague” os outros, que são lançados no mercado, como explica Zaid:

A maior parte do lucro de uma editora provém de alguns títulos, e às vezes de apenas um. Originalmente, a tradição era aproveitar as vantagens dessa realidade. Um bom escritor de vendas baixas era mantido no catálogo por um bom editor (graças ao dinheiro trazido pelos escritores best-sellers) porque seu trabalho tinha lugar na constelação e havia alguma esperança de que, no futuro, ele viesse a gerar dinheiro para sustentar outros bons autores.⁷

Gabriel Zaid usa a imagem do “milagre” para falar do encontro entre um livro e seu leitor, pois são publicados tantos exemplares e lançados como “garrafas em alto-mar”, que esbarrar neles em uma livraria é algo raro de acontecer, devido ao aumento do número de títulos. Diante do quadro, economistas que estudam a cadeia de produção dizem que o maior problema do livro é o da distribuição, pois é o que efetivamente promove o encontro dos editores com os consumidores de seus produtos. E a distribuição depende, sobretudo, de informação. Ainda é preciso distinguir entre os consumidores de livros e os leitores, pois os primeiros nem sempre, depois de os

⁴ Zaid, *Livros demais!*, p. 18.

⁵ Id, p.23.

⁶ Earp; Kornis, *A economia da cadeia produtiva do livro*, p.14.

⁷ Zaid, op.cit., p.107.

comprarem, necessariamente os lerão, mas isso já foge do âmbito do aspecto econômico da questão.

Gabriel Zaid também aponta para o paradoxo potencial de existirem, a curto prazo, mais escritores que leitores, não só pela diminuição dos custos de edição e impressão, mas também pela difusão da importância de se publicar como, por exemplo, na instância propriamente acadêmica. Na verdade, o autor não discute a questão do prestígio de publicar literatura – foco do meu trabalho –, mas o aumento exponencial do volume de livros que, num círculo vicioso, terminam por não encontrar leitores, e talvez nunca encontrem, uma vez que mais e mais pessoas estão publicando, exigindo agentes especializados no campo da informação e divulgação. É um ponto de vista contrário a uma pretensa “crise do livro” em sentido numérico, pois, segundo o autor, a cada 30 segundos um novo título está sendo publicado no mundo. O problema maior é achar leitores para tantos impressos. E o famoso “encalhe” não é um dado abertamente colocado pelos editores.

O livro enquanto objeto faz parte de uma cadeia produtiva, que “reúne os setores autoral, editorial, gráfico, produtor de papel, produtor de máquinas gráficas, distribuidor, atacadista, livreiro e bibliotecário, cada um formado por um grande número de firmas.”⁸ Com a concorrência mais acirrada, do ponto de vista das editoras, há uma tendência à segmentação. Mas tal segmentação é complexa, pois tem suas variantes, como coloca José Afonso Furtado.⁹ Há segmentação por produto (sendo o gênero literário a classificação mais utilizada), a segmentação por mercado (que considera as necessidades de leitura e as motivações de compra) e a segmentação por tecnologia (cada vez com mais diversificações e assumindo papel preponderante na orientação e crescimento das casas editoriais). A partir daí, segundo Furtado, é possível definir combinações produto/mercado/tecnologia, de extrema variedade para o setor. Por exemplo, um romance pode ser pensado para um público juvenil e ser divulgado pela Internet ou um livro técnico vai ser divulgado nas universidades e ser impresso por demanda, e assim combinações sucessivas podem ser feitas. Coleções, como a da Record, denominada “Amores extremos”, em que foram convidadas escritoras para escrever histórias de amor, já que, segundo a apresentação da coleção, presente nas orelhas dos exemplares, as “escritoras, já participando de uma sólida linhagem literária, têm conseguido imprimir às questões humanas um tom particular”. Também aqui uma

⁸ Earp; Kornis, op.cit., p. 18.

⁹ Furtado, “Metamorfoses da edição na era digital”, p. 4.

segmentação de mercado: por autoria feminina, temática encomendada e gênero literário.

É preciso reunir os elementos e as combinações dessa cadeia até a sua ponta, que seria o leitor, entidade instável, sobre o qual os produtores estão o tempo todo, potencialmente, pensando. Lembrando Robert Darnton, a leitura assume e supre vários desejos (“salvar almas, melhorar comportamentos, consertar máquinas, seduzir enamorados, tomar conhecimento dos acontecimentos ou divertir”¹⁰), conforme os diferentes grupos sociais em diferentes épocas. E, dentro dessa extensa e longa história, a atenção volta-se para um certo tipo de texto que, tradicionalmente, vinculou-se ao caráter transcendente da arte, mas que também não pôde escapar de sua face material: o texto literário.

1.2. Literatura: seu conceito, campo e sistema

Os historiadores da leitura apontam o século XVIII como fundamental para a cultura impressa ocidental, uma vez que emerge a leitura de massa, com as novas tecnologias desenvolvidas desde a primeira impressão de Gutemberg, no século XV. E, se quisermos ir mais atrás, há pesquisas sobre a presença de editores já na Antiguidade, com circulação e venda de textos e, por conseguinte, um mercado de editores e livreiros¹¹, lembrando sempre que cultura impressa difere de cultura literária. Na tradição européia, houve uma valorização da cultura escrita sobre a cultura oral, cuja hierarquização foi bastante excludente para as mulheres, desde o teatro greco-romano e elisabetano, uma vez que a presença feminina era proibida nos palcos. Como explica Ria Lemaire, as culturas orais foram eclipsadas em função da utilização, por parte da elite masculina que empregava o latim, em relação estreita com a expansão do Cristianismo, da tecnologia da escrita para impor suas visões de mundo: “No discurso das ciências humanas, a introdução da escrita e a invenção da imprensa sempre foram representadas como um progresso para *todos* os seres humanos, apesar de suas conseqüências terem sido marcadamente diferentes para mulheres e homens. Na

¹⁰ Darnton, “História da leitura”, p. 212.

¹¹ Ver Brandão, “Poesia grega e mercadoria fenícia”. No ensaio aparece a figura do livreiro na Grécia e do editor em Roma, em especial Tito Pomponio, editor de Cícero, que lhe confiava a propaganda e a venda de seus discursos.

realidade, essas tecnologias foram usadas, por uma pequena elite, como instrumentos de poder para ampliar a distância entre o povo e a elite, entre mulheres e homens.”¹²

Roger Chartier recorda que o manuscrito conviveu longamente com o impresso, pois havia (como sempre há) resistência às inovações na reprodução. Setores eclesiásticos, monárquicos e escritores, como Petrarca, preferiam controlar suas cópias manuscritas, com seus copistas eruditos, do que entregar a impressores vistos como “ignorantes” e incapazes de reproduzir com qualidade.¹³ De fato, muitas das modificações textuais (no sentido material) foram decisões dos impressores e editores, que multiplicaram os capítulos, aumentaram o número de parágrafos e os recortes, encurtaram textos e amputaram fragmentos, como fizeram os editores da “Biblioteca Azul”, na França do século XVI e XVII. Chartier recorda que esses vendedores ambulantes reuniram vários textos da tradição medieval, fizeram suas intervenções, pensando em seu público leitor e os publicaram em papel ordinário e capa azul (daí o nome) e começaram as coleções populares.¹⁴ Essas impressões baratas faziam parte das bibliotecas ambulantes e publicavam diversos gêneros, como livros de devoção, romances de cavalarias, contos de fadas etc. Também, na tradição espanhola, havia os “cancioneros” (direcionados à elite) e os “pieglos sueltos”, de oito páginas, mais populares. O próprio Roger Chartier lembra que a segmentação não deve levar em conta apenas a categoria socioeconômica, pois, “a diferença entre homens e mulheres ou entre crenças religiosas pode ser a matriz de usos e de apropriações diversas”.¹⁵ Em sua discussão teórica, está sempre embutida uma questão conceitual importante: com novas formas de divulgação, aparecem novas distinções também. Sempre que uma forma de divulgação de um texto expande-se, novos “protocolos de leitura”, em seus termos, são impostos “poderes sobre a escrita (diferente do poder da escrita)”, com suas normas, formas de ensino, “usos legítimos desta capacidade segundo os estamentos ou as camadas sociais, ou a divisão entre os sexos.”¹⁶ Nem sempre às mulheres foi permitido, por exemplo, o acesso a certas obras literárias. Como lembra Alberto Manguel, “a noção que certos livros se destinam aos olhos de certos grupos é quase tão antiga quanto a própria literatura”.¹⁷ Às mulheres foram vedadas muitas leituras. Houve transgressões ou o aparecimento de novas distinções (literatura para homens, literatura para

¹² Lemaire, “Repensando a história literária”, p. 63.

¹³ Chartier, *Os desafios da escrita*, p. 85.

¹⁴ *Id.*, p. 69.

¹⁵ Chartier, *Cultura escrita, literatura e história*, p. 67.

¹⁶ *Id.*, p. 24.

¹⁷ Manguel, *Uma história da leitura*, p. 256.

mulheres), que fizeram surgir novos gêneros, como é o caso do desenvolvimento do romance. E a distinção nos protocolos de escrita e de leitura, historicamente, sempre foi desfavorável ao sexo feminino. Contudo, um dos exemplos lembrados por Manguel é que os primeiros romances gregos (na verdade, textos que não eram destinados ao palco, por exemplo), eram lidos às mulheres, em sua maioria analfabetas, mas que ouviriam histórias de amor e aventura: “Lendo essa literatura permitida, desde a sociedade patriarcal da Grécia do século I até a Bizâncio do século XII (quando o último desses romances foi escrito), as mulheres de algum modo devem ter encontrado estímulos intelectuais nesse mingau: nas labutas, perigos e agonias de casais amorosos, as mulheres às vezes descobriam alimento insuspeitado para o pensamento”.¹⁸ E, por mais que existam direcionamentos e proibições, a capacidade de interpretação pode ser infinita e transgressora. Às vezes, o simples fato de interromper uma atividade cotidiana e ler um livro, mesmo que ideologicamente questionável, pode ser, em si, modificador de comportamentos. Chartier cita, por exemplo, a pesquisa da antropóloga Janice Radway que pesquisou um grupo de mulheres leitoras de romances “cor-de-rosa” e, a partir de suas entrevistas, percebeu que o simples ato de ler, de transportar a sua mente e interesses das atividades cotidianas de donas-de-casa, as faziam distanciar-se das tarefas domésticas, o que provoca uma mudança nessa “ordem caseira”.¹⁹

Historiografias tradicionais falam do romance medieval e barroco, como dirigidos ao público feminino, “ao qual oferece motivos de entretenimento e evasão”²⁰. Enquanto, em outro lugar, devia estar sendo feita literatura “séria”. Mikhail Bakhtin, ao tratar da origem do romance, mostra que suas raízes não estariam vinculadas à épica, mas à sátira menipéia, às formas cômico-populares, ao processo de familiarização com a realidade fluida dos discursos circundantes. Apenas posteriormente, houve essa tentativa de enquadrá-lo ao gênero clássico da epopéia, a fim de colocá-lo na lógica dos gêneros clássicos e aristotélicos.²¹ Se pensarmos, como Bakhtin, que o romance representou o “rebaixamento”, a parodização, a carnavalização dos gêneros clássicos, seria possível uma aproximação, como o fazem os historiadores da leitura, com a hierarquização entre os gêneros masculino e feminino. Sempre que algo é visto como “não-sério”, está ligado, tradicionalmente, ao feminino. E todo o trabalho de canonização e de enquadramento é feito *a posteriori*, como se deu no caso do romance.

¹⁸ *Id*, p. 257.

¹⁹ Chartier, *op.cit.*, p.105.

²⁰ Silva, *Teoria da literatura*, p. 259.

²¹ Ver Bakhtin, “*Epos e romance*”.

Se Bakhtin, e seu estudo sobre a carnavalização na Idade Média, considera-a como princípio de criação de um “mundo às avessas”, de uma quebra de hierarquização entre as classes sociais, uma festividade à parte dos poderes do Estado e da Igreja, não é possível ficar tão otimista em relação às dissimetrias de gênero. Como esquecer que um dos primeiros livros a serem publicados, em 1484 (data aproximada, segundo os exemplares ainda existentes no Museu Britânico), foi o *Malleus Maleficarum* (*O martelo das feiticeiras*)? Escrito pelos professores de Teologia Heinrich Kramer e James Sprenger, sob os auspícios do Papa Inocêncio VIII, foi usado por três séculos pela Inquisição. Obra máxima da misoginia católica, adotado por inquisidores, mostra, com argumentação extensa, como a falha inicial da mulher (presente no Gênesis, desde a costela torta até o pecado original) tornou-a mais propícia à tentação do Demônio. Se não negava a existência de bruxos, dedicou capítulos a mostrar a mulher como principal agente de bruxarias. E, assim, foi feito um dos maiores genocídios da História: a morte de mulheres em fogueiras pela Europa e pela América. Não à toa tal perseguição dá-se durante o chamado “Renascimento”, em que o poder médico começa a se instalar, em detrimento das formas de cura e tratamento populares, as cidades a se erguerem e a reprodução de corpos dóceis e produtivos torna-se cada vez mais necessária²². Nesse caso, o “livro impresso” e a “palavra escrita” foram uma cruel distinção entre homens e mulheres.

Dando um salto para o século XVIII, este se apresenta como fundamental para a história da leitura e para o estabelecimento do conceito de literatura. A partir do momento em que as formas de divulgação ampliaram-se – por meio da impressão – tornou-se necessária a formação de um novo discurso. O ideal iluminista e enciclopédico de um saber “para todos” espraia-se e as técnicas de impressão e divulgação estão associadas também a isso. Contudo, mais uma vez, o “para todos” tem suas inevitáveis exceções. Como ressalta Michelle Perrot, o século XVIII e a Revolução Francesa, a médio prazo, acentuaram a definição das esferas pública e privada, e os papéis sexuais “estabelecendo uma oposição entre homens políticos e mulheres domésticas.”²³ Como todo processo social, o “estabelecimento” não se dá sem lutas e disputas entre posições. O nome de Olympe de Gouges é sempre lembrado pelo movimento feminista como símbolo desse inconformismo, pois propôs a criação da “Declaração dos Direitos da Mulher”, em 1791, em contraponto à “Declaração dos

²² Ver Kramer; Sprenger, *O martelo das feiticeiras: Maleus Maleficarum*, e Muraro, *Textos da fogueira*.

²³ Perrot, “Outrora, em outro lugar”, p. 18.

Direitos do Homem e do Cidadão”, de 1789, na qual sugeria a inserção das mulheres na vida política em condição de igualdade. Foi guilhotinada em 1793: “a sentença que a condenou acusava-a de ter querido ser homem de Estado e ter esquecido as virtudes próprias a seu sexo.”²⁴ As virtudes “próprias e naturais” deveriam, paradoxalmente, ser ensinadas, e assim propõe Rousseau em “Emílio”, cujo trecho é citado por Kate Millett, como exemplo do ideal educacional para a mulher:

Toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes, ser-lhes útil, fazer-se respeitar e amar por eles, educá-los quando são jovens, cuidar deles quando são crescidos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida agradável: eis os deveres das mulheres em todas as épocas, e o que se deve ensinar-lhes desde a infância.²⁵

Do outro lado do Canal da Mancha, Mary Woollstonecraft publica *Vindication of the Rights of Women*, em 1792, no qual pleiteia igualdade de condições educacionais para os homens e as mulheres. Mas, como ressalta Heleith Saffioti, apesar da repercussão por ser absolutamente precursor, o seu livro não produziu nenhum movimento emancipatório, tornando-se uma voz isolada.²⁶

Com os ideais revolucionários cada vez mais burgueses e masculinos, poder-se-ia dizer que a “ascensão do romance”, como aponta Ian Watt, está ligada à proeminência do individualismo burguês, à ampliação do público leitor (tanto pelo suporte do jornal quanto pela ampliação da alfabetização, em especial das mulheres). Ele ressalta as “pressões exercidas pelos livreiros e administradores de bibliotecas circulantes no sentido de rebaixar o nível literário a fim de atender às expectativas do público leitor, que, em geral, procurava nos romances fantasias e sentimentalismo.”²⁷ Watt refere-se a esse “rebaixamento”, com toda a carga ideológica presente no termo, no final do século XVIII, diante da proliferação do número de títulos de obras de ficção de menor qualidade, no rastro dos primeiros romances, como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Ou seja, mais uma vez, o “rebaixamento” é ligado ao consumo de romances por parte do público feminino burguês:

As mulheres das classes alta e média podiam participar de poucas atividades masculinas, tanto de negócios como de divertimento. Era raro envolverem-se em política, negócios ou na administração de suas propriedades: tampouco tinham acesso aos principais divertimentos masculinos, como caçar ou beber. Assim, dispunham de muito tempo livre e ocupavam-se basicamente devorando livros.²⁸

²⁴ Alves; Pitanguy, *O que é feminismo*, p. 34.

²⁵ Rousseau *apud* Millett, *Política sexual*, p. 27.

²⁶ Saffioti, *A mulher na sociedade de classes*, p. 121.

²⁷ Watt, *A ascensão do romance*, p. 252.

²⁸ *Id.*, p. 41.

A imagem do salão, do sarau literário, ou da leitura solitária, de homens e de mulheres faz parte da representação iconográfica do século XVIII. Alguns desses romances foram classificados como fundamentais para a construção de uma identidade burguesa, os chamados *Bildungsromane*. Tendo como obra paradigmática *Wilhelm Meister* (1794-96), de Goethe, as primeiras obras e suas críticas tinham uma forte nuance didática, em que o enredo tradicional e prescritivo mostrava como os meninos transformavam-se em “verdadeiros homens”, após certas dificuldades, até a integração deles na sociedade. Muitos conceitos de *Bildungsroman* foram sendo (re)criados, acompanhando a própria evolução do gênero romanesco. Uma das mais interessantes conceituações é a de Mikhail Bakhtin. O conceito de Bakhtin desvincula-se da tradição literária alemã e percorre exemplos de diversas épocas e tradições. Marcado pela sua concepção dialógica, tanto de linguagem quanto da prosa romanesca, o conceito bakhtiano de *Bildungsroman* também terá esse aspecto, na compreensão de Cíntia Schwantes. Para o teórico russo, o herói do romance de formação é uma “grandeza variável”, sendo as modificações pelas quais ele passa o elemento definidor do gênero: “É o processo de formação (transformação) do herói que constitui a própria matéria narrativa”²⁹. Após percorrer alguns conceitos de *Bildungsroman*, Schwantes chega à seguinte definição do gênero, já libertado dos elementos didáticos-pedagógicos e de uma estrutura formal fixa:

O *Bildungsroman* é um sub-gênero do gênero romance, podendo portanto ser delimitado pelo critério do tema, uma vez que suas marcas formais, como o hibridismo, por exemplo, se confundem com as do próprio romance; sua realização é a mais das vezes imperfeita, de um ponto de vista estritamente formal, e sua grande importância, atualmente, como durante o Romantismo, reside no fato de que, sem ser um romance de tese, o *Bildungsroman* é um espaço privilegiado de discussão dos flutuantes valores de suas épocas, da modificação dos papéis sexuais (masculino e feminino), da culturalidade (ou não) do nosso gênero, nossa identidade, nossa humanidade.³⁰

A questão do aspecto pedagógico do romance foi tema de discussões acaloradas antes de sua incorporação privilegiada ao cânone literário. Muitos textos teóricos e críticos proliferaram na condenação da leitura dos romances, apontando-os como falsas narrativas, e ressaltando o “amolecimento” das capacidades heróicas de um povo, o “rebaixamento” da linguagem, e em especial da retórica, e até mesmo inconvenientes à saúde. Em suma, um gênero que saía do controle dos protocolos de leitura até então. E

²⁹ Schwantes, *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*, p. 35.

³⁰ *Id.*, p.36.

como “gênero menor”, ficava mais perigoso quando dirigido a seu “público também menor”, como lembra Márcia Abreu:

Imaginava-se que esse tipo de leitura seria ainda mais perigoso quando realizado por mulheres, ordinariamente governadas pela imaginação, inclinadas ao prazer, e sem ocupações sólidas que as afastassem das desordens do coração. A leitura de romances serviria apenas para aumentar o império dos sentimentos e da imaginação sobre seu espírito. Considerações dessa natureza são feitas, por exemplo, em 1729, por Anne Therese Lambert, em seu *Avis d’une mère à son fils et à sa fille*, em que se recomendava leituras para seus filhos e suas filhas. (...) As mulheres deveriam ser leitoras, mas tinham de fugir dos romances.³¹

O esforço de domar o romance, encaixando-o a uma tradição (por exemplo, à épica) e a novas funções, como educar a mulher burguesa, aperfeiçoar os seus gostos, participaram da própria constituição do campo literário. Não por acaso Terry Eagleton também ressalta o final do século XVIII com o surgimento do conceito de crítica literária na Inglaterra, dentro do contexto da ascensão burguesa, e da ausência dos mecenas da aristocracia. A literatura, para ele, teria sido importante para o movimento emancipatório da classe média contra o Estado absolutista e as hierarquias até então estabelecidas³².

Cabe aqui resgatar o conceito de gênero, enquanto categoria social, como representação, nos termos de Teresa de Lauretis, e como a arte trabalha para a construção dessa mesma representação. Nesse momento, os romances, com suas heroínas românticas, contribuíram para a construção da imagem da mulher burguesa, principalmente, mas não só.

Marylise Meyer, em seu extenso trabalho sobre o folhetim francês do século XIX, mostra que a questão de gênero muitas vezes suplantou a de classe. Os proprietários de jornais, que os publicavam, queriam atingir o grande público, inclusive mulheres de todas as classes. Editoriais diziam que a mulher deveria ser tema e também leitora, ao lado do homem: “A grande diferença entre as mulheres, dizem, não é de classe, mas é moral: ‘Há as mulheres virtuosas e as mulheres ruins, de má vida’. E a generosidade de alma se encontra tanto na duquesa quanto na costureirinha.”³³ A pesquisadora lembra que nos folhetins apareciam tanto a mulher rica, de sexualidade controlada, e compensada pela maternidade, quanto a “mulher da vida”, ou a pobre operária enganada pelo sedutor, que lhe toma a virtude (ou seja, a virgindade). Não faltam mães solteiras nos folhetins analisados. Marylise Meyer destaca, contudo, que a

³¹ Abreu, *Os caminhos dos livros*, p. 279.

³² Eagleton, *A função da crítica*, p. 4.

³³ Meyer, *Folhetim: uma história*, p. 231.

ideologia normalizadora, aliada às políticas conservadoras e higienistas da época, presentes nesses livros, também apresenta a possibilidade de uma leitura alternativa. Pela estrutura melodramática, de “desgraça pouca é bobagem”, nas palavras da pesquisadora, apareciam demandas reais das classes populares e o sufocamento pelo qual passava a condição feminina à época. Sufocamento também expresso nas inúmeras folhetinistas, que, com pseudônimos masculinos (Josephine Maldague/ Georges Maldague, Jeanne Loseau/Daniel Lesuer), escreveram séries de sucesso.

Nesse período inicial da Revolução Industrial, com a diversificação de público, foram estabelecidas novas necessidades de distinção (como no trecho já citado de Roger Chartier). Pierre Bourdieu aponta que o surgimento de mais produtores de bens simbólicos, destinados ao mercado, fez com que aparecesse uma teoria “pura” da arte, para diferenciá-la da simples mercadoria³⁴. São as fases do processo de autonomização do campo artístico, na Europa:

a) constituição de um público cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, princípio de legitimação paralelo; b) corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos; profissionalização; reconhecimento de imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio; c) multiplicação e diversificação das instâncias de consagração (academias, salões) e das instâncias de difusão (editoras, teatros), mesmo que subordinadas a obrigações econômicas e sociais.³⁵

No caso específico da literatura, a partir do estudo da vida e obra de Gustave Flaubert, Bourdieu estabelece o conceito de “campo literário”. O seu conceito de “campo”, desenvolvido também para outras áreas, é traduzido por uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc) entre posições.”³⁶ Cada agente detém uma posição que depende tanto de sua situação atual quanto potencial, em relação a outros agentes e sua distribuição de capital simbólico (definido como reconhecimento, institucionalizado ou não, que um agente social recebe de seu grupo) na estrutura do próprio campo. E, cada posição, por sua vez, influencia (e é também influenciada por) as tomadas de posição. É fundamental frisar a importância dos bens simbólicos na estrutura social, segundo a teoria do sociólogo, como explicam Maria Alice e Cláudio Nogueira, estudiosos de sua obra: “Bourdieu argumenta que a estrutura presente nos sistemas simbólicos e que orienta (estrutura) as ações dos agentes sociais reproduz, em novos termos, as principais

³⁴ *Id.*, p. 103.

³⁵ Bourdieu, “O mercado de bens simbólicos”, p. 100.

³⁶ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 262.

diferenciações e hierarquias presentes na sociedade, ou seja, as estruturas de poder e dominação social.”³⁷

Um outro olhar sobre o mesmo período é de Michel Foucault, ao vincular a “função-autor” à sua codificação legal, entre o final do século dezoito e início do dezenove, quando a sua produção passa a ser vinculada a um sistema de propriedade e regras de direitos autorais. Para ele, quando o autor (e a literatura) entra na ordem social da propriedade, passa a ser passível de punição e, ao mesmo tempo, é compensado pelo seu *status*, na estrutura bipolar que rege os discursos, entre o sagrado e o profano.³⁸

Por sua vez, Pierre Bourdieu descreve o quanto as categorias da “estética pura” tiveram sua vinculação a um momento histórico, em especial no século XIX, quando emergem “instituições específicas, locais de exposição (galerias, museus etc) instâncias de consagração (academias, salões etc.), agentes especializados (comerciantes, críticos, historiadores da arte, colecionadores etc.)” e, principalmente, a “elaboração de uma linguagem artística”³⁹, que é o modo de se falar de um artista ou de uma obra, como os conceitos que classificam os gêneros e os períodos. A partir do momento em que há uma estrutura dualista, existe, segundo o sociólogo, a hierarquização segundo os gêneros literários, e também em função dos universos sociais representados e dos públicos atingidos; “e mesmo à hierarquia dos autores segundo a origem social e o sexo”.⁴⁰ Essa tipologia, que estabelece valores diferenciados, conforme critérios como classe e gênero, permanece, além desse contexto histórico específico tratado por Bourdieu. De certa forma, é algo com que as escritoras sempre têm que dialogar, negando ou não a sua vinculação política às questões de gênero, como será visto adiante.

A possibilidade de mudanças externas ao campo literário provocarem alterações nas posições de seus agentes, ao permitir a chegada de novos produtores e de novos consumidores no espaço social, é questão fundamental. Nesse sentido, o movimento feminista, especialmente no século XX, ao lutar pela inclusão das mulheres à cidadania plena, como acesso à educação, saúde e direitos políticos, provocou alterações no campo literário, mesmo que, muitas vezes, tenha havido a reprodução das assimetrias entre homens e mulheres também na esfera literária.

³⁷ Nogueira; Nogueira, *Bourdieu & a educação*, p. 34.

³⁸ Foucault, “What is an Author?”, p. 124-5.

³⁹ Bourdieu, “Gênese histórica de uma estética pura”, p. 289.

⁴⁰ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 136.

Todos esses agentes surgidos ao longo desse período fizeram parte do processo de autonomização do campo literário, cuja definição é sintetizada por Nogueira, usando-o como exemplo para explicar a noção de campo na teoria de Pierre Bourdieu:

Se tomarmos o campo literário como exemplo, é possível analisar como editores, escritores, críticos e pesquisadores de língua e literatura disputam espaço e reconhecimento para si mesmos e suas produções. Basicamente, o que está em jogo nesse campo são as definições sobre o que é boa e má literatura, de quais são as produções artísticas ou de vanguarda e quais são as puramente comerciais, de quais são os grandes escritores e de quais e de quais são os escritores menores. Mais do que isso, disputa-se constantemente a definição de quem são os indivíduos e as instituições (jornais e revistas literárias, editoras, universidades) legitimamente autorizados a classificar e a hierarquizar os produtos literários.⁴¹

Se Bourdieu trabalha com a noção de campo literário e Maingueneau com instituição literária, Antonio Candido conceitua o “sistema literário” como a articulação entre autores, públicos e uma tradição (reconhecimento de obras e autores anteriores)⁴². Candido separa a obra literária, que é pessoal, única e insubstituível, da literatura, coletiva, que depende de meios expressivos, de distribuição e de recepção, consciência de grupo (mesmo que ideal) e um sistema de valores compartilhados.⁴³ Para a existência dessa instância coletiva e expressiva, é preciso a articulação entre três elementos: autor, obra e público:

Na medida em que a arte é — como foi apresentada aqui — um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra. A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo a personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável. Assim, a série autor—público—obra, junta-se outra: autor—obra—público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra—autor—público.⁴⁴

A idéia de sistema de Candido não fala especificamente de mercado editorial, mas ao mencionar que a “obra” une o autor ao seu público, ele não prescinde do aspecto formador desse mesmo público, que são os instrumentos de divulgação (livro, jornal, auditórios etc.) e, principalmente pela “formação de uma opinião literária e a

⁴¹ Nogueira; Nogueira, *op.cit.*, p.36.

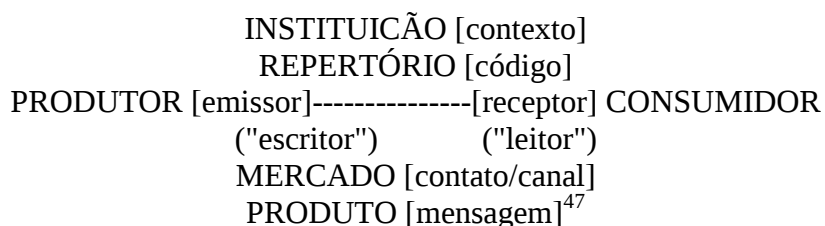
⁴² Candido, *Iniciação à literatura brasileira*, p. 13.

⁴³ Candido, *Literatura e sociedade*, p. 163.

⁴⁴ *Id.*, p.89.

diferenciação de setores mais restritos que tendem à liderança do gosto - as elites.”⁴⁵

Outro teórico que trabalha com o conceito de “sistema literário” é Itamar Even-Zohar, em diálogo próximo com Pierre Bourdieu. Como o “campo”, o sistema estabelece uma série de relações entre vários elementos. Even-Zohar pensa em um esquema de sistema literário⁴⁶, baseado, mesmo que criticamente, no modelo de comunicação de Roman Jakobson. O importante é não estabelecer hierarquias entre os diversos elementos, mas pensá-los em uma relação de interdependência. O sistema literário de Even-Zohar pressupõe mais elementos do que o de Antonio Candido:



Há um produtor (ele não usa a palavra escritor para evitar as diversas imagens prévias), não somente de textos, mas de fatos e atividades literárias (ou extra-literárias, como alguns teóricos da literatura prefeririam). O outro pólo seria o do consumidor. Inclui o leitor, é claro, mas para o teórico, há consumidores no sistema literário que não se restringem aos leitores. Podem consumir fragmentos literários, em forma de provérbios, frases feitas, narrativas tradicionais etc. Também ressalta um aspecto muito freqüente do consumo da literatura, que não perpassa a leitura: são os *happenings*: muitos querem conhecer escritores famosos, ouvir suas palestras, ter seus autógrafos, mas necessariamente não lerão seus livros. Outro elemento seria a instituição, que na teoria da comunicação é o contexto ou referente. A instituição é definida como a série de fatores que cuidam da manutenção do sistema; podem ser as instituições sociais dominantes, que têm o poder, por exemplo, de remunerar ou penalizar os outros agentes. A instituição é caracterizada pela heterogeneidade, pois inclui muitos agentes, como os críticos, órgãos governamentais, editoras, periódicos, instituições educativas, meios de comunicação. Aqui, Even-Zohar relaciona especificamente a instituição às instâncias de legitimação de Bourdieu. Por sua vez, o mercado é o que estabelece a compra e venda dos produtos literários, entre produtores e consumidores. Não só as instâncias comerciais, mas também em nível simbólico (como já teorizou Bourdieu). Ou

⁴⁵ *Id.*, p. 89.

⁴⁶ Even-Zohar, “The ‘literary system’”, p. 31. (Tradução minha)

⁴⁷ *Id.*, *ibid.*

seja, qualquer lugar onde haja uma possibilidade de valoração desse produto. Críticos, editores, livreiros e professores fazem parte tanto do “mercado” como da “instituição”. No fundo, a única diferença entre a “instituição” e o “mercado” é percebida relacionando-a ao esquema de Jakobson. Se a “instituição” é sobre o que se fala (derivando uma legitimação), o “mercado” seria o canal, o que proporciona o contato entre os emissores (produtores) e receptores (consumidores).

A fim de realizar-se esse encontro é preciso compartilhar, em seus termos, um repertório em comum. Existe, por exemplo, um repertório canonizado. O repertório, para Even-Zohar, é o “total de regras e itens com as quais são produzidos e entendidos um tipo específico de texto”⁴⁸, no caso, o literário. Há diferentes repertórios, com níveis e modelos variados, conforme o elemento do sistema. Para um escritor, por exemplo, pode ser um gênero ou modelo, para um leitor uma espécie de pré-conhecimento. Even-Zohar acredita que a noção de *habitus*⁴⁹ de Bourdieu é fundamental para o entendimento do repertório, pois se relaciona com a incorporação de modelos adquiridos e adotados por indivíduos e grupos em um certo meio.

Por fim, no seu sistema aparece o “produto”, cuja definição mais lógica seria os textos. Contudo, Even-Zohar, diferentemente de Candido que fala das obras, acentua que a noção de texto literário dependeria de suas relações com outros elementos do sistema. O que é o produto da literatura depende do contexto histórico, dos modelos (repertório) vigentes, do ponto de vista teórico, do que o consumidor considera (lembrando, por exemplo, de uma palestra de um escritor como algo que pode ser consumido como literatura, em vez de seus livros), entre outros fatores. O modelo proposto por Even-Zohar, apesar de aparentemente esquemático, torna-se mais interessante quando, em outro momento de sua obra, ele fala da “teoria do polissistema”, pois mostra que não existem sistemas estáticos, afinal há sempre diversas interações entre o “centro” e a “periferia” do sistema, entre obras canonizadas e não-canonizadas, ou entre uma literatura dominante e uma literatura dominada.⁵⁰, que pode

⁴⁸ *Id.*, p. 40.

⁴⁹ *Habitus* entendido como sistema de disposições duráveis estruturadas de acordo com o meio social dos sujeitos e que seriam predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações. Nogueira explica que “a posição de cada sujeito na estrutura das relações objetivas propiciaria um conjunto de vivências típicas que tenderiam a se consolidar na forma de um *habitus* adequado à sua posição social. Esse *habitus*, por sua vez, faria com que esse sujeito agisse nas mais diversas situações sociais, não como um indivíduo qualquer, mas como um membro típico de um grupo ou classe social que ocupa uma posição determinada nas estruturas sociais”. Nogueira e Nogueira, op. cit, pp. 27-9.

⁵⁰ Even-Zohar, “Laws of literary interference”.

ser pensada tanto em relação às literaturas nacionais quanto em relação à produção de grupos minoritários. Muitas das regras de interferência, desenvolvidas pelo teórico, poderiam ser pensadas na relação entre a literatura canonizada (em sua maioria, de autoria masculina) e a entrada das escritoras nesse cânone. Como diz Even-Zohar, apesar de uma “literatura-fonte” existir por conta de domínio (político e/ou econômico, no caso das chamadas minorias), a interferência, muitas vezes, ocorre quando um sistema está precisando de um reajuste no próprio repertório, até mesmo para renová-lo. Bourdieu ressalta também que as mudanças no campo do poder podem alterar as posições no campo literário, permitindo a entrada dos “recém-chegados”.

Pensar a literatura como alguns dos teóricos citados é ir além das obras ou de seus autores. Deve-se incluir, nessa perspectiva, outros agentes responsáveis pela legitimação do que seja (ou não) parte desse campo de produção simbólica. No Brasil, a historiografia literária, em sua maioria, sempre trabalhou em termos de autores, obras, gêneros e ciclos históricos. A história do livro como instância material ou mercadoria ficou reservada, como já foi dito, a outros campos do conhecimento. A própria construção da autonomização do campo literário, como cita Bourdieu, assim o exige como estratégia de desvinculação do mercado que, em última análise, o sustenta e o mantém. A literatura, como sua principal face material (o livro), sempre esteve nas fronteiras híbridas, que marcaram a sua própria definição. E contar a sua trajetória pela história do livro, enquanto objeto de duas faces, termina por salientar os agentes desse sistema ou campo, que também abarca as obras e seus autores. Não esquecendo do caráter de sistema da literatura aqui adotado, em que a inter-relação entre seus elementos é fundamental para seu entendimento, haverá, a seguir, para efeitos explanatórios, uma recuperação do campo literário brasileiro por meio de seus principais agentes, em diálogo com a entrada das mulheres nessa história, inclusive com seu movimento organizado socialmente, o feminismo, e sua faceta crítico-literária. Com tal recuperação, será possível pensarmos as estratégias que as escritoras contemporâneas das editoras de maior prestígio têm adotado diante da situação atual do campo literário brasileiro.

1.3. Editoras: unindo o artístico ao econômico

Na concepção teórica dessa tese, o papel dos editores e editoras é imprescindível, uma vez que se considera a fiança do produtor do livro, e seu prestígio

no campo, como um dos pilares da literatura enquanto instituição. Ao contar a história do livro no Brasil, Laurence Hallewell sublinhou o papel dos editores (“personagens intermediárias entre o artístico e o econômico”, ⁵¹ na definição de Bourdieu). E, se a história da expansão editorial no mundo europeu tem como período marcante o século XVIII, apesar de a técnica existir desde o século XV, o Brasil só recebe a primeira tipografia com a vinda da Família Real portuguesa em 1808. Outros estudiosos, como Carlos Rizzini, apontam a existência de tipografias desde o século XVIII em território brasileiro.⁵² Datas à parte, o importante aqui é salientar a diferença entre essas tipografias e o papel simbólico exercido pelas casas editoras, que começaram como livrarias ou oficinas gráficas. O trabalho de edição, segundo Hallewell, inicia-se com o ex-tipógrafo do *Jornal do Comércio*, Paula Brito, que assume a publicação de trabalhos de escritores brasileiros como um empreendimento de risco: “Pela primeira vez, um poeta ou romancista nacional poderia almejar ser publicado em livro e ser pago por isso.”⁵³ Hallewell ressalta o apoio que ele prestou, por exemplo, a Teixeira e Sousa (ao publicar *O filho do pescador*, em 1843, para muitos críticos o primeiro romance do Romantismo brasileiro), além de empregá-lo e abrigá-lo em sua casa. Também deu o primeiro emprego a Machado de Assis e publicou Joaquim Manuel de Macedo. Se, para Hallewell, tal característica demonstrava o “caráter patriótico” do editor, outros autores tornam tal relação mais complexa. Teixeira e Sousa ingressa no mercado editorial pelas “portas dos fundos da tipografia” (como Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida), como lembra Cristiane Costa: “Foi carpinteiro, tipógrafo, caixeiro da livraria de Paula Brito, revisor de provas, jornalista, folhetinista, chegaria a abrir uma oficina tipográfica e uma loja de objetos de escritório. Falido, conseguiu ainda alguns empregos com os poderosos da época e terminou a vida como escrivão, em 1861”⁵⁴. Teixeira e Sousa dependeu de favores do seu editor para ser um escritor, entre outros ofícios. Lembrando que, sob a égide do Império e sistema escravocrata, pouco restava aos homens livres da época, além do “favor, a nossa mediação universal⁵⁵”, na análise de Roberto Schwarz. Para ele, as idéias do liberalismo europeu, em uma sociedade escravocrata, eram adotadas como forma de distinção e ajudaram a justificar o arbítrio

⁵¹ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 86.

⁵² Ver Rizzini, *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil*.

⁵³ Hallewell, *O livro no Brasil: sua história*, p. 88.

⁵⁴ Costa, *Pena de aluguel*, p. 233

⁵⁵ Schwarz, “As idéias fora de lugar”, p. 16.

das relações desiguais. E cita, a título de exemplo, uma revista editada por Paula Brito, *O Espelho*:

Nas revistas do tempo, sendo grave ou risonha, a apresentação do número inicial é composta para baixo e falsete: primeira parte, afirmar-se o propósito redentor da imprensa, na tradição de combate da Ilustração; a grande seita fundada por Guthenberg afronta a indiferença geral, nas alturas o condor e a mocidade entrevêem o futuro, ao mesmo tempo que repelem o passado e os preconceitos, enquanto a tocha regeneradora do Jornal desfaz as trevas da corrupção. Na segunda parte, conformando-se às circunstâncias, as revistas declaram a sua disposição cordata, de “dar a todas as classes em geral e particularmente à honestidade das famílias, um meio de deleitável instrução e de ameno recreio”. A intenção emancipadora casa-se com charadas, união nacional, figurinos, conhecimentos gerais e folhetins.⁵⁶

Paula Brito, ainda segundo Hallewell, dedicou-se tanto a revistas dirigidas ao público feminino, quanto à expansão do público no Brasil, ao tornar populares os folhetins. Ele publicou periódicos dedicados ao emergente público feminino, como *A Mulher do Simplício* e *A Fluminense Exaltada* (editadas de 1832 a 1846). Depois, editou também *A Marmota*, revista de variedades, que trazia figurinos e também literatura. Para Dulcília Buitoni,⁵⁷ é preciso sempre lembrar que à época não havia a forte diferenciação entre os campos literário e jornalístico. Logo, podemos pensar esses periódicos como precursores de uma literatura voltada para as mulheres (o que caracterizaria, segundo a pesquisadora, a dita “imprensa feminina”). Nesse sentido, o livreiro Paula Brito teve a perspicácia editorial de investir nesse público, mesmo com os altos índices de analfabetismo entre as mulheres do período. Também vale lembrar que muitas viúvas desses primeiros editores permaneceram no ramo de negócios, tornando-se as primeiras mulheres editoras, como foi a própria esposa de Paula Brito.

Editoras de periódicos literários têm sido resgatadas continuamente como Joana Paula Manso de Noronha, que editou *O Jornal de Senhoras*, em 1852 e durou três anos, no Rio de Janeiro; Julieta de Melo Monteiro, que funda *Corymbo*, em 1885, no Rio Grande do Sul. *Corymbo* circulou até 1943, “tratava de assuntos literários (...) e proporcionou a formação de uma rede de apoio para as mulheres literatas e ajudou-as a combater os preconceitos contra a produção feminina no mundo masculino da literatura”.⁵⁸ Julieta Monteiro também dirigiu a revista *A Violeta*, de 1878 a 1879. Outra jornalista e editora da época foi Josefina Álvares de Azevedo. Irmã do poeta Álvares de Azevedo, fundou o jornal *A Família*, que circulou dez anos, 1888 a 1897, tanto em São

⁵⁶ *Id.*, p.22.

⁵⁷ Ver Buitoni, *Imprensa feminina*.

⁵⁸ Schumacher; Brazil, *Dicionário Mulheres do Brasil*, p. 302.

Paulo como no Rio de Janeiro.⁵⁹ Além de editar o jornal, Josefina era autora dos artigos políticos, nos quais se mostrava a favor do divórcio e do voto feminino, chegando a escrever uma peça sobre o tema, encenada em 1890.⁶⁰ Vale ressaltar que o jornal *A Família*, diferente de tantos outros feitos ou dirigidos às mulheres, era o único que trazia críticas, por exemplo, à importância excessiva dada à moda pelos outros periódicos. Em artigo, recuperado por Maria do Carmo Teixeira Rainho⁶¹, a colaboradora Adélia Palhares chega a dizer que a moda é a escravidão da mulher, e acha que uma “guerra” deve ser travada a ela. O tema era debatido à época, pois começava a se firmar nas cidades, principalmente no tocante ao direcionamento às mulheres. Gilda de Mello e Souza, em seu trabalho sobre a moda no século XIX⁶², mostra como essa preocupação com o tema começa a crescer para a mulher burguesa. Diversos fatores como o crescimento das cidades, a casa deixando de ser uma unidade econômica, a valorização da vestimenta como linguagem simbólica e até a competição sexual, uma vez que um “bom casamento” passa a ser uma carreira para as mulheres, sendo determinante até para a colocação do seu cônjuge o modo de apresentar-se de sua esposa. Para a pesquisadora, não por acaso, o tema passa a ser bastante trabalhado pelos romances da época, que são também sua fonte de pesquisa.

Outra fundadora de jornal foi Narcisa Amália, uma das poucas poetisas a aparecer nas antologias mais tradicionais. Foi diretora do jornal *A Gazetinha: folha dedicada ao belo sexo*, na cidade de Resende - RJ. Abrindo parênteses, tais mulheres, que hoje são verbetes de antologias e dicionários de resgate feminista, participaram de uma história da edição brasileira. História com poucas fontes, mas que omite as poucas mulheres que a fizeram. A “lógica do silenciamento”, como lembra Heloísa Buarque de Hollanda, teria sido percebida por essas precursoras, como Inês Sabino, que publica, em 1899, *Mulheres ilustres do Brasil*. Segundo a pesquisadora, a organização de dicionários bibliográficos e antologias de produção feminina “constituem uma significativa fração da produção crítica e historiográfica femininas, evidenciam em seus prefácios um claro projeto político de sobrevivência e uma lógica de apoio e estratégia de mercado”.⁶³

⁵⁹ Essas precursoras são citadas em Schumacher e Brazil, op.cit. e Coelho, *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*.

⁶⁰ Coelho, *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, p. 302. Norma Telles coloca a data de 1893 para a encenação da peça da autora. São exemplos que marcam a falta de informações sobre a escritora que, segundo todas as fontes, não há dados sobre o resto de sua vida, após sua intensa atuação como jornalista e conferencista.

⁶¹ Rainho, *A cidade e a moda*, p. 96.

⁶² Ver Souza, *O espírito das roupas*.

⁶³ Hollanda, “O que querem os dicionários?”, p. 14.

Nesse sentido, a própria Inês Sabino foi uma editora ao se preocupar em publicar essa antologia, que saiu pela Editora Garnier, e foi reeditada em 1996 pela Editora Mulheres. Como o foi a própria Heloísa Buarque de Hollanda que, junto com Lúcia Nascimento Araújo, organizou a antologia *Ensaístas brasileiras*, em 1993. São estratégias de permanecer no campo intelectual que algumas mulheres adotaram para fugir desse repetitivo esquecimento de seus nomes e suas atividades.

Retomando o estudo de Marylise Meyer sobre o folhetim, ela lembra da presença do gênero literário também nos periódicos editados por mulheres, que entremeavam as histórias em capítulos com as mensagens feministas de então. Muitas traduziram e criaram seus próprios folhetins. Joana Paula Manso, como cita Meyer, publicou, anônima, “Misterios del Plata”, que tratava de uma questão política contemporânea da história argentina.⁶⁴ O que ia contra a idéia de que as temáticas de interesse das mulheres seriam apenas aquelas da esfera privada.

Uma das primeiras editoras no Brasil foi Virgilina de Souza Salles, que fundou e editou *A Revista Feminina*, publicada de 1914 a 1927. A revista alinhava-se ao conservadorismo católico da época, mas defendia a emancipação das mulheres. Tal ambigüidade fazia com que a revista incentivasse a colaboração de escritoras em seus diversos artigos, incluindo trabalhos literários, discutisse as questões atuais e internacionais, mas não se avançava na ótica tradicional da doutrina social católica, que aliava feminilidade à piedade cristã, como ressalta a historiadora Susan Beese. Em seu livro *Modernizando a desigualdade*, Besse mostra como esses periódicos voltados para o público feminino, como *A Vida Moderna* (de 1927), editada por Apelecina do Carmo, adequavam a ideologia normatizadora de gênero às novas condições econômicas do país. Ou seja, em suas palavras:

Esperava-se que as mulheres cultivassem uma aparência exterior de sofisticação moderna e ao mesmo tempo conservassem as “eternas” qualidades femininas de recato e simplicidade. Deveriam ser, ao mesmo tempo, símbolos de modernidade e baluartes de estabilidade contra os efeitos desestabilizadores do desenvolvimento industrial capitalista, protegendo as famílias das influências “corruptoras”.⁶⁵

De certa forma, essas editoras eram da elite econômica emergente e tinham todo o apoio empresarial para sustentar as revistas sob sua responsabilidade. Outro modelo ideologicamente conservador, de base “higienista e civilizadora”, foi a revista *Única*, dirigida por Francisca Carolina Schmidt de Vasconcelos Basto Cordeiro. Segundo

⁶⁴ Meyer, op.cit. p. 301.

⁶⁵ Besse, *Modernizando a desigualdade*, p. 40.

Sylvia Paixão⁶⁶, o periódico, que circulou em 1925 e 26 no Rio de Janeiro, só aceitava colaboração de mulheres, incluindo textos literários. Bem distinta foi a revista *Renascença*, de curtíssima duração, editada por Maria Lacerda Moura, em 1923. Com posições absolutamente libertárias para a época, ela defendia a realização sexual e o fim do casamento tradicional. Terminou afastando-se do movimento feminista, liderado por Bertha Lutz, por achar que a conquista do voto não era a questão principal às mulheres. Susan Beese a alia à Patrícia Galvão, a Pagu (que editou *A mulher do povo* e escreveu *Parque industrial*, em 1933), como vozes isoladas ao atacar o feminismo burguês das principais lideranças da época. Essas mulheres jornalistas-editoras-escritoras foram as precursoras nesse momento de não-especialização do campo literário. Como resume Norma Telles,

no Brasil do século XX, várias mulheres fundaram jornais visando esclarecer as leitoras, dar informações, chegando, no final do período, a fazer reivindicações objetivas. Muitas vezes, esses jornais pertenciam a mulheres de classe média, algumas das quais investiram todos os seus recursos neles. Eram tantos que chegaram a formar uma rede, de norte a sul, atentos às publicações e ações das mulheres.⁶⁷

Voltando alguns anos, outro nome de destaque nesse início da editoração no Brasil é Baptiste Louis Garnier (impressor da antologia de Inês Sabino, como já dissemos), que editou 655 trabalhos de autores brasileiros, destacando-se a obra de Machado de Assis. Garnier foi o primeiro a separar o processo de impressão do de edição, pois as obras eram impressas em Paris. Esse fato levou ao manifesto dos trabalhadores gráficos, em 1867. Na análise de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, tal documento mostra a falta de profissionalismo no campo literário à época, desde a sua faceta industrial, que não valorizava o trabalho assalariado, até na remuneração dos produtores letrados.⁶⁸

Pedro Quaresma, proprietário da Livraria do Povo, no Rio de Janeiro, do final do século XIX, foi um editor de obras bastante populares, com métodos inovadores de propaganda e venda. Segundo a pesquisadora Alessandra El Far, ele buscava um público diferente de Garnier, por exemplo. Assim dedicava-se a edições baratas e de leitura fácil. Editou manuais, trovas e modinhas e romances de “sensações fortes” e enredos considerados pornográficos:

⁶⁶ Paixão, “A literatura feminina e o cânone”, p. 74.

⁶⁷ Telles, “Escritoras, escritas, escrituras”, p. 426.

⁶⁸ Lajolo; Zilberman, *A formação da leitura no Brasil*, p. 94. A relação de Garnier e seus contratos de exclusividade com escritores como Machado de Assis está registrada nesse livro.

Os autores desses romances conseguiram vender milhares de exemplares ao longo das últimas duas décadas do século XIX, mas foram esquecidos pelos compêndios de nossa história literária por não apresentarem escrita considerada refinada e um enredo compatível com as convenções estéticas vigentes.⁶⁹

Brito Broca recorda que Pedro Quaresma lançou Catulo da Paixão Cearense, editando suas modinhas e canções, além de ser pioneiro da literatura infantil. O escritor Figueiredo Pimentel escrevia, e Quaresma publicava, livros como “Histórias do Arco da Velha”, “Histórias da Baratinha” e “Contos da Carochinha”.⁷⁰

Paula Brito, Garnier, Francisco Alves são exemplos dos primeiros editores brasileiros que eram também donos de livraria, em um momento em que esse lado da produção industrial do livro não estava consolidada, até mesmo pela impossibilidade estrutural do país. Um dos primeiros editores a pensar, sem nenhuma espécie de empecilho, o livro e a literatura como mercadoria foi Monteiro Lobato. Como ressalta Cristiane Costa, “capitalista e marqueteiro, o editor Lobato está muito distante da imagem de bom velhinho que ficou para a história da literatura infantil. Mas é preciso ver em seu mercantilismo a toda prova o nascimento de um mercado editorial mais agressivo no Brasil”.⁷¹ A sua preocupação, até então inédita no Brasil, estava na distribuição de livros em um país com pouquíssimas livrarias. Chegou, na década de 20, a levantar possíveis pontos de vendas para suas publicações (foi proprietário da *Revista do Brasil*, da Companhia Editora Nacional e da Civilização Brasileira e, posteriormente, fundador da Editora Brasiliense) e a escrever para seus proprietários se queriam vender livros (“é um artigo comercial como qualquer outro, batata, querosene ou bacalhau”⁷²). Colocou anúncios em jornais, distribuiu aos professores seu *Narizinho arrebitado*, catapultando suas vendas, inovou nas capas e ilustrações. Com isso, fez seus desafetos com os intelectuais, “como Mário de Andrade, que o chamava, entre outras coisas menos leves, de mercenário.”⁷³ E, segundo a autora, respondia a eles, dizendo que todos que o criticavam eram “carrapatos do Estado” (ele recusou empregos públicos no Governo Vargas e chegou a ser preso no Estado Novo). Contudo, publicou Oswald de Andrade e Menotti del Pichia (cuja capa do livro *O homem e a morte* foi desenhada por Anita Malfatti, a quem criticou duramente durante a Semana de 22), além de ser o primeiro editor de Lima Barreto. Sérgio Miceli lembra que um terço de toda a produção

⁶⁹ El Far, *O livro e a leitura no Brasil*, p. 26.

⁷⁰ Broca, *A vida literária no Brasil – 1900*, p. 142.

⁷¹ Costa, op.cit., p. 77.

⁷² *Id.*, p. 50.

⁷³ *Id.*, p.78.

editorial brasileira no ano de 1937, por exemplo, estava nas suas editoras.⁷⁴ Para Miceli, a década de 30 teve esse surto editorial, com o estabelecimento e fusões de editoras (como as de Lobato), em um momento de “substituição das importações” no plano cultural, com a diversificação de agentes, como os novos mecenas, editoras, o Estado, a Igreja, as diferentes faixas de público, com a abertura de mais cursos universitários, o aparecimento de especialistas na área gráfica e comercial, bem como o surgimento de escritores profissionais, como os romancistas da geração de 30.

A figura de Monteiro Lobato, nesse momento histórico, é importante para se pensar o processo de autonomização do campo literário. A sua idéia de vender livros como “sabão” ia contra toda a lógica da ordem literária. Segundo Bourdieu, essa ordem literária marca “um mundo econômico invertido: aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse”⁷⁵. Apesar de haver a lógica econômica, apenas os lucros simbólicos, em seus termos, como o grau de reconhecimento em seu grupo, ou suas aspirações intelectuais, devem ser valorizados. Nesse sentido a posição de Lobato como editor (e, de certa forma, a sua percepção de colocação no mercado como escritor também, mandando gratuitamente sua obra infantil aos professores/as, “criando” o setor do paradidático) retrata essa ambigüidade do trabalho editorial: “personagens duplas, com disposições contraditórias: disposições econômicas que em certos setores do campo, são totalmente estranhas aos produtores, e disposições intelectuais próximas das dos produtores, dos quais podem explorar o trabalho apenas na medida em que sabem apreciá-lo e valorizá-lo”.⁷⁶ A lida com tais disposições contrárias permeia o discurso dos editores quando falam de sua atuação no campo literário.

A representação que os editores têm de sua função e de si mesmos foi tema da pesquisa de Adriana Thomazotti Claro Roberto.⁷⁷ Entrevistando editores de pequeno e médio porte, e tendo alguns outros de grande porte como cenário de pesquisa, ela analisou o discurso de auto-representação desses agentes. Um dos aspectos ressaltados por ela foi a “dubiedade”, pois estão na periferia do campo e precisam posicionar-se em um mercado competitivo, deixando sua “marca”. Como têm estratégias de ação limitadas, com menor margem de negociação com livreiros, distribuidores e público, a escolha de sua linha editorial equilibra-se entre as suas especificidades econômicas e os

⁷⁴ Miceli, *Intelectuais à brasileira*, p.146.

⁷⁵ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 245.

⁷⁶ *Id.*, *ibid.*

⁷⁷ Ver Roberto, *O mercado editorial paulista no decênio de 1990: momento de expansão e diferenciação no setor*.

ideais presentes nas entrevistas. Dentro da dinâmica do campo, os pequenos e médios editores teriam maiores possibilidades de ousar com as regras do mercado, pois também estão em luta pela ascensão e reconhecimento. Para Adriana Roberto, os pequenos e médios editores são

capazes de criar (tanto quanto de se apropriar) novas estratégias de apresentar e produzir seus livros, lançando mão, por exemplo, de uma ligação “intelectual” com a universidade, ou de novos estilos de capas ou novas parcerias para impressão e produção gráfica; formas que, se eram pouco usuais entre editoras centralmente posicionadas no campo e no mercado, puderam permitir, para esses agentes, garantir visibilidade e prestígio de um modo que talvez não poderiam adquirir se seguissem os caminhos tradicionalmente traçados pelas editoras mais conhecidas no mercado.⁷⁸

Em sua dissertação, de base teórica bourdieuniana e ênfase na década de 90, ela analisa essas atuações como diferentes buscas de distinção em um mercado dinâmico como o cultural, em que trocas simbólicas e econômicas são continuamente realizadas. A relação com a imprensa, a participação em feiras, estratégias de *marketing*, a escolha dos originais, a relação com os autores, entre outras coisas, são objeto de suas entrevistas e, se apresentam diversidade estratégica, têm em comum, um acordo tácito de busca de uma “excelência cultural”, uma qualidade, cujo paradigma, nem sempre expressamente falado, é a editora Companhia das Letras.

A cada momento da história do livro, houve editoras paradigmáticas, nesse sentido. E, apesar de não ser o objetivo central dessa tese, é preciso recuperar tal idéia também em relação à sua historicidade, conforme as demandas sociais. Cada uma inovou e dialogou com o sistema literário à sua época. Francisco Alves, Henrique Bertaso e José Olympio aparecem na década de 30 (como Monteiro Lobato) e dominam a cena até a década de 60. José Olympio, por exemplo, segundo Hallewell, cultivava relação com os críticos, incorporando seus elogios às orelhas do livro, encaminhava as cartas dos leitores aos escritores, e era próximo a seus autores.⁷⁹, que estavam entre os mais importantes da época. Sérgio Miceli destaca a aproximação de José Olympio com o poder político (os escritores do seu catálogo também ocupavam cargos importantes) e a Academia Brasileira de Letras, ambos sediados no Rio de Janeiro, como uma de suas estratégias de legitimação.⁸⁰ No livro sobre a Livraria José Olympio (e sobre o editor e seu avô), Lucila Soares destaca tanto a pluralidade ideológica de seu catálogo quanto o seu pragmatismo empresarial: “Mais de uma vez levou em conta fatores extraliterários

⁷⁸ *Id.*, p. 142.

⁷⁹ Hallewell, *op.cit.*, p. 363.

⁸⁰ Miceli, *op.cit.*, p. 157.

ao decidir editar determinado autor, projetando possíveis vantagens futuras – influência política ou obtenção de empréstimos, por exemplo.”⁸¹ Editou Getúlio Vargas, Lourival Fontes (chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão censor do período), integralistas, ao mesmo tempo em que editava Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, comunistas presos durante o Estado Novo, e presenças constante na “roda” da Livraria. Mesmo com suas ligações com as altas esferas do poder getulista. Vale destacar a presença do “quarteto feminino”, segundo Lucila Soares, que freqüentava a Livraria e era publicada pela “Casa”: Lúcia Miguel-Pereira, Dinah Silveira de Queiroz, Adalgisa Nery e a já citada Rachel. José Olympio continua a ser o principal editor nas décadas de 50 e 60. Em 1960, a editora torna-se sociedade anônima, lançando ações em 1966. Mas, em 1971, começa a perder capital de giro. Em 1975, passa a ser gerida pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, em uma operação na qual José Olympio falou pessoalmente com o então presidente Ernesto Geisel, segundo Lucila Soares. Depois foi comprada, em 1985, por Henrique Gregori e, desde 2001, pertence ao Grupo Editorial Record.

As histórias das editoras terminam, nesse momento, confundindo-se com a história de seus proprietários, haja vista a forma de organização empresarial quase familiar do período. Assim, as pesquisas terminam por limitar-se a relatos biográficos de seus editores, o que pode comprometer a recuperação da faceta industrial do campo literário. Contudo, como coloca Adriana Roberto, não deixa de ser percebida a representação e a auto-representação que os editores fazem de si mesmos. E não apenas de si mesmos, mas daqueles que lhes são próximos. No caso da Editora Globo, por exemplo, nascida fora do eixo Rio-São Paulo, temos o retrato de Henrique Bertaso, feito pelo seu principal escritor e conselheiro editorial, Érico Veríssimo. O escritor gaúcho permaneceu quarenta anos ligado à editora, primeiro como funcionário da *Revista do Globo*, depois pertencente ao Conselho Editorial, tendo todas as suas obras publicadas por lá. E, no livro que escreveu sobre seu editor, coleciona boas histórias de suas escolhas editoriais, cheias de erros e acertos, mas que mostram um certo espírito de confiança entre o editor e o autor, como o fato de nunca ter existido nenhuma forma de contrato formal e escrito entre Érico Veríssimo e Henrique Bertaso. Ele simplesmente recebia o dinheiro das vendas, sem nunca ter idéia de controlar as tiragens, e completa: “Tenho boas razões para crer que essa situação entre editor e editado é *sui*

⁸¹ Soares, *Rua do Ouvidor*, 110, p. 59.

generis em qualquer país. Em geral o editor e o escritor permanecem em relações como de cão e gato, talvez mais para continuar uma tradição de natureza folclórica do que por qualquer outra razão.”⁸² Depois, na década de 50, a editora foi adquirida pelas Organizações Globo, da família Marinho.

Com uma perspectiva mais panorâmica, Gilberto Barbosa Salgado pesquisou o processo de maturação da indústria editorial no Brasil.⁸³ Ele divide essa história em fases: 1) crescimento (aumento do número de títulos) e 2) expansão (aumento do público leitor) nas décadas de 50 e 60; 3) diversificação (aumento do número de coleções, linhas editoriais e temáticas) nos anos 60 e 70; 4) segmentação (surtem novas fatias de mercado), nas décadas de 70 e 80; 5) profissionalização (rotinização e burocratização dos processos industriais do setor) iniciada na década de 80 e a 6) tecnicização (larga utilização da tecnologia para produção em série), fenômeno iniciado na década de 90. O trabalho é bastante descritivo, no tocante à análise dos dados de produção do mercado editorial (tabelas também utilizadas na pesquisa de Hallewell), colocando os editores como “heróis civilizadores (...) profissionais que se movem na sociedade ora como intelectuais, ora como empresários, sempre possuíram um imbuído imperativo ético da profissão, ou ainda, uma auto-atribuição de missão.”⁸⁴ Apesar de ter feito uma exaustiva pesquisa, inclusive com a tabulação de questionários mandados a 72 editoras (incluindo as grandes, como Globo, Objetiva, Nova Fronteira, entre outras), sobre a sua atuação cotidiana – dados que, eventualmente, podem ser utilizados – falta ao autor um sentido crítico para avançar na análise das ambigüidades desse agente complexo do campo. Não que deixe de ver o sentido mercadológico do livro, mas coloca o editor como um “prisioneiro” das regras de mercado, tendo que “ceder ao imperativo do lucro”⁸⁵. Ao generalizar, o autor esquece que há diversos tipos de editores e que suas diferenças mostram o seu distanciamento ou aproximação de uma idealização “comercial” ou de “arte pura”. Bourdieu classifica as editoras como “empresas de produção de ciclo curto” e/ou de “ciclo longo”⁸⁶. As primeiras estariam mais voltadas para a venda, para a criação de um “sucesso”, atendendo a uma demanda detectável, buscando lucros acelerados; as segundas aceitam mais os riscos de um investimento cultural, buscam um reconhecimento a longo prazo, dedicando-se a um público feito de

⁸² Veríssimo, *Um certo Henrique Bertaso*, p. 106.

⁸³ Ver Salgado, *O imaginário em movimento. Crescimento e expansão da indústria editorial no Brasil (1960-1994)*.

⁸⁴ *Id*, p. 16.

⁸⁵ *Id*, p. 28.

⁸⁶ Bourdieu, *As regras da arte*, pp. 163-71.

outros produtores, inclusive do sistema de ensino. E, mesmo assim “tais ciclos” podem ser vividos dentro de uma mesma empresa, conforme as demandas externas. Lembrando, mais uma vez, do trabalho de Adriana Roberto que detectou, justamente, essa ambigüidade no discurso das editoras de pequeno porte, que têm que pender de um pólo a outro, não tendo capital econômico para investir duradouramente, apesar de desejarem prestígio e capital simbólico.

Por outro lado, novas editoras surgem com motivações políticas, distanciando-se do âmbito comercial. Como analisou Flamarion Silva⁸⁷, são editoras e “empresas políticas” e não tinham o lucro como prioridade, mas sim os seus projetos políticos e ideológicos. Ele analisou as editoras de oposição no período da democratização, em especial as editoras Ciências Humanas, Kairós e Brasil Debates, atuantes nas décadas de 1970 e 1980, e ligadas a organizações partidárias e políticas. Para ele, essas editoras, caracterizadas como micro e pequenas empresas, marcaram o período porque “deram voz a pessoas e grupos que se opunham ao governo militar.”⁸⁸ E fizeram isso por meio de uma estrutura empresarial, que marca toda e qualquer editora, mesmo que os propósitos políticos sempre falassem mais alto. Flamarion Silva também ressalta que, a partir do momento de consolidação da abertura política, mais editoras comerciais passaram a lançar obras de nomes de oposição, terminando por ocorrer uma saturação no mercado. Faz parte da lógica das editoras lançarem livros que dão apenas prestígio, mas não se arriscando tanto financeiramente, como o fizeram as editoras por ele estudadas. A sua dissertação mostra um estudo de caso que, por contraste, ajuda a entender o campo literário em sua faceta mais típica, que se posiciona pendularmente entre o prestígio e a venda.

Nesse momento, é importante lembrar da Editora Vozes, fundada em 1901, ligada à Igreja Católica, e que teve uma virada de posicionamento editorial a partir da contratação de Rose Marie Muraro.⁸⁹ Em 1961, com Frei Ludovico Gomes de Castro à frente da editora, Rose Marie é contratada como tradutora e colaboradora. E, no final da década, passa a ser editora-chefe. Ela dá início aos lançamentos de obras leigas e conseguiu reunir nomes como Nelson Werneck Sodré, Otávio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, Junito Brandão, Noam Chomsky, Michel Foucault e Pierre Weil no catálogo da editora. E na década de 1980, a Vozes freqüenta a lista de mais vendidos, com o

⁸⁷ Ver Silva, *Editoras de oposição no período da abertura (1974-1985): negócio e política*.

⁸⁸ *Id*, p. 241.

⁸⁹ Informações retiradas do livro de Muraro, *Memórias de uma mulher impossível*.

importante *Brasil: nunca mais*, que denunciava a tortura no Brasil, e o *Sexualidade da mulher brasileira*, da própria Rose Marie Muraro. Como profissional, ela ganha, em 1999, o prêmio Teotônio Vilela, em nome da Vozes, como principal editora da época do Regime Militar. Uma importante colaboração de Rose Marie Muraro e da Editora Vozes ao movimento feminista aconteceu em 1971. A fim de comemorar os 70 anos da editora, a idéia era trazer um intelectual do exterior. A editora traz a estadunidense Betty Friedan, autora de *A mística feminina*. Acompanhando Betty Friedan nos lançamentos do seu livro no Rio e São Paulo, Rose Marie deu entrevistas históricas no *Pasquim*, *Veja* e *Manchete*, colocando o movimento feminista na pauta dos principais veículos à época. Em 1986, Rose Marie, junto com os Freis Ludovico e Leonardo Boff, então escritor e consultor editorial, foram expulsos da Vozes. O estopim da demissão foi o livro *Sexualidade, libertação e fé: por uma erótica cristã*, que o Vaticano pediu para ser retirado. Com a manutenção do livro no catálogo, eles foram afastados da editora. Após uma breve passagem pela editora Espaço & Tempo, Rose Marie funda, com Ruth Escobar, Laura Civita, Neuma Aguiar e Alfredo Machado (do grupo Record) a editora Rosa dos Tempos, dedicada às questões de gênero, tanto com livros teóricos quanto com biografias de mulheres. Segundo Rose Marie, o *best-seller* da editora foi o já citado aqui *O martelo das feiticeiras*. Em 1990, a editora foi comprada pelo grupo Record. Vale lembrar que a Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, também foi comprada pelo Grupo Record, sendo um dos seus selos (assim como a citada José Olympio, além da Bertrand Brasil, da Best Seller e da Difel).

Voltando no tempo novamente, em uma fase prévia de consolidação do sistema literário, é preciso lembrar dessa outra editora paradigmática, nos anos 60 e 70, que foi a Civilização Brasileira, durante a gestão de Ênio Silveira. Para Laurence Hallewell, muitos dos aspectos administrativos, publicitários, de produção gráfica e política editorial relevantes nasceram dos projetos de seu editor. Mas o mais marcante foi sua fidelidade a seu projeto editorial em tempos de ditadura militar: “pôs à prova os limites de tolerância de todos os governos, desde Castelo Branco, até Geisel. Como resultado disso, sofreu contínuos prejuízos financeiros e dilapidação do patrimônio, repetidas prisões e pelo menos uma tentativa de assassinato”.⁹⁰ Outro editor que se destaca, já no momento da abertura política, é Caio Graco Prado, dono da Brasiliense, fundada por seu pai Caio Prado Júnior, em 1943 (abrigoando também Monteiro Lobato). Em 1979, é

⁹⁰ Hallewell, op.cit., p. 445.

criada a coleção “Primeiros Passos”, inspirada na coleção espanhola “Biblioteca de la Iniciación Política”⁹¹. Caio Graco e seu diretor Luiz Schwarcz (futuro dono da Companhia das Letras) criam uma coleção com o objetivo de divulgação de temas da realidade brasileira, com estreito vínculo com a universidade (em especial instituições paulistas), através de encomendas de textos didáticos a intelectuais progressistas e tendo em vista também um público jovem e universitário. A coleção, de 1980 a 1984, chegou a vender 2,5 milhões de exemplares, correspondendo a 25% do faturamento da editora, segundo Andréa Galucio. Para ela, sua importância foi ter conseguido organizar, em torno dos lançamentos, um “grupo de agentes que defendeu um projeto de democracia cultural para o país”.⁹²

Nesse sentido, as duas editoras, Civilização Brasileira e Brasiliense, de atributo comercial, conseguiram, a seu tempo, também fazer empreendimentos de longo prazo, mas que tiveram sucesso e prestígio devido à capacidade de prever as demandas de sua época. Mesmo que, depois, economicamente, tenham sido ultrapassadas por outras empresas (A Civilização Brasileira é hoje propriedade do grupo editorial Record e a Brasiliense tenta manter-se no mercado através de suas tradicionais coleções e reedições do catálogo), Ênio Silveira e Caio Graco Prado, já falecidos, foram intelectuais no sentido de tentar uma intervenção na cena cultural brasileira, agregando legitimidade junto aos autores, público e demais editores.

Hoje o peso do nome do editor está mais diluído, uma vez que cada vez mais, nas grandes editoras, o trabalho profissionaliza-se em diversos setores. Isso não evita um traço cultural inevitável da personalização dos agentes, por mais que os grupos editoriais estejam divididos em vários selos, acionistas e funções. A Brasiliense, por exemplo, com a morte de Caio Graco Prado, em 1992, passou a ser presidida por Danda Prado, sua irmã. Psicóloga de formação, Danda Prado foi exilada em Paris, por causa de sua ligação com o grupo MR-8. Lá, por meio do contato com feministas francesas, criou o Grupo Latino-Americano de Mulheres em Paris. Tornou-se editora do jornal feminista “Nosotras” (editado entre 1974 e 1976), que entrava clandestinamente no Brasil. Elizabeth Cardoso, pesquisadora da imprensa feminista, defende que as exiladas políticas, como Danda, ao viverem em sociedades “onde as diferenças sociais estavam

⁹¹ Ver Galucio, “O papel da editora Brasiliense na difusão do pensamento de esquerda e nos debates intelectuais e políticos no Brasil entre 1979 e 1985”.

⁹² *Id.*, p. 12.

relativamente minimizadas colocou a elas as diferenças de gênero”⁹³, trouxeram novas perspectivas intelectuais e políticas. Não à toa, como veremos adiante, o movimento feminista brasileiro tem um novo *boom* com o retorno do exílio de muitas dessas mulheres, que contatam, até por meio de cursos de pós-graduação, a agenda feminista internacional. Quando Danda Prado assumiu a Brasiliense da família, valorizou alguns projetos ligados à literatura de autoria feminina, como a edição do livro *Erótica*, de contos eróticos escritos por mulheres, por meio de um concurso, lançado em 1993. Depois, em 1999, lança o selo *Aletheia*, voltado especificamente para a discussão da temática lésbica e justifica:

Sendo a linha editorial da Brasiliense conhecida por seu vanguardismo, sendo essa quase a definição da editora desde que Caio Graco assumiu a direção, havia inúmeros livros sobre homossexualidade, drogas, *beatniks*, Aids, assim por diante. Resolvi investir (a fundo perdido) na temática.⁹⁴

Vale lembrar que, no ano anterior, em 1998, Laura Bacellar, que tinha sido editora da Brasiliense, cria as Edições GLS, selo da Editora Summus, também dedicada à temática homossexual, principalmente, segundo a editora, à criação de modelos de representação positiva para seu público-alvo.⁹⁵ São duas profissionais do mercado editorial, de certa forma e na medida do possível de um empreendimento comercial, militantes e envolvidas nas questões de gênero. Outro caso a se destacar na militância, agora abertamente feminista, é a Editora Mulheres, fundada em 1995, pelas professoras da Universidade Federal de Santa Catarina, Zahidé Lupinacci Muzart, Elvira Sponholz e Susana Funck. Ligada a um projeto de pesquisa de resgate de escritoras do século XIX, a editora tem publicado, além desses romances, ensaios de estudos de gênero, poesia, cartas, relatos de viagem e biografias de feministas. Em artigo sobre a editora, Zahidé Muzart conta que a empresa tem lutado com as gráficas, as livrarias, os distribuidores e a falta de dinheiro, “porém muito mais com a permanente falta de respeito. Há sempre um sorriso condescendente para com uma microeditora que se chama Mulheres e ainda por cima dirigida por aposentadas, como se tudo fosse resumido em uma atividade terapêutica de terceira idade! Ora, pois...”⁹⁶

Nem todas as mulheres-editoras são necessariamente engajadas em um projeto emancipatório, como o da Editora Mulheres. Algumas delas, como Isa Pessoa, diretora editorial da Objetiva, e Luciana Villas-Boas, diretora da Record, vieram de uma sólida

⁹³ Cardoso, “Nosotras: imprensa feminista no exílio e a descoberta do gênero”.

⁹⁴ Depoimento inserido em Facco, *As heroínas saem do armário*, p. 84.

⁹⁵ *Id.*, *ibid.*

⁹⁶ Muzart, “Histórias da Editora Mulheres”, p. 104.

experiência jornalística anterior, o que mostra a importância da permuta entre os dois campos (a ser tratada no próximo capítulo). Em depoimento, Luciana Villas-Boas lembra de sua contratação: “É claro que o fato de eu ter sido editora de um suplemento contou. Talvez tenha sido um dos principais trunfos para esse emprego. Na medida em que o dono da empresa estava preocupado com a imagem e queria mais entrada na mídia... Isso contou para ele levar uma jornalista para lá.”⁹⁷

Aliás, Luciana Villas-Boas já aparece como uma das pessoas mais importantes do campo literário brasileiro. O jornal *Folha de S. Paulo* publicou recentemente reportagem,⁹⁸ baseada em enquetes com 35 editores, livreiros, tradutores, professores, escritores e críticos, na qual são apontadas as três personalidades mais influentes do mercado editorial no Brasil. Poderiam ser nomeados quaisquer agentes do campo (escritores, críticos, professores, editores etc), mas dois editores tiveram a maior votação. Luiz Schwarcz, dono e gerente da Companhia das Letras, deteve a maioria absoluta das indicações. Em segundo lugar, ficou Luciana Villas-Boas, que assumiu a direção editorial do grupo Record, da família Machado. E, em terceiro lugar, está o dono da Livraria Cultura, Pedro Herz. Aqui o dono da livraria aparece, segundo a reportagem, pelo “investimento no acervo e na formação de seus funcionários”.

A escolha das mulheres pela sua trajetória profissional não impede que sejam “serializadas” no gênero, nos termos de Iris Young. Na mídia, parece que foram escolhidas pelas empresas por conta de características “naturalmente” femininas. Por exemplo, a reportagem de Cadão Volpato para a revista *Época* sobre essas editoras, denominada “Mulheres das letras”⁹⁹, traz o subtítulo: “Os originais enviados às maiores editoras do país têm de passar pelo teste da sensibilidade feminina”. E fala de Luciana Villas-Boas, da Record, Vivian Wyler, da Rocco, Isa Pessoa, da Objetiva e Maria Emília Bender, da Companhia das Letras. Independente do perfil profissional de cada uma, ou da qualidade de seu trabalho, “pela intuição ou pelo rigor”, o subtítulo não foge ao estereótipo da “sensibilidade feminina”, senso comum ao gênero. Se há na auto-representação dos editores, homens e mulheres, palavras como “subjetividade e gosto”, como mostraram os depoimentos colhidos por Adriana Roberto em sua citada dissertação, em um meio de comunicação de massa a adjetivação como “sensíveis” ficou exclusiva para as mulheres elencadas pela revista.

⁹⁷ Travancas, *O livro no jornal*, p. 133.

⁹⁸ “OS donos do livro”. *Folha de S. Paulo*. 12 mar. 2006. Mais! pp. 4-6.

⁹⁹ Ver Volpato, “Mulheres das letras”.

1.4. O prestígio e a vendagem no mundo dos negócios

Como toda empresa do mercado simbólico, as editoras vivem no espaço ambíguo, que marca todo o universo da indústria cultural. Especificamente, na ordem literária há, segundo Pierre Bourdieu, dois princípios de hierarquização.¹⁰⁰ Há um princípio heterônomo, favorável às forças econômicas e dependente das demandas externas. Tal princípio domina o *subcampo de grande produção*. O outro princípio, autônomo, tem como clientes outros produtores, que dominam o *subcampo de produção restrita*. O sucesso comercial, ou seja, o alcance a um grande público (com a sua submissão a outros campos, como os dos meios de comunicação) traria, embutida, uma desconfiança entre seus pares, pois mostraria que não tem um público restrito, com legitimidade específica, de conhecedores de arte.

É importante lembrar que a *grande produção* no Brasil é relativa, no tocante ao mercado de livros. As tiragens consideradas “ótimas” são “três mil exemplares (para obras gerais) e 30 mil exemplares (para *best-sellers* e obras didáticas)”.¹⁰¹ Além disso, as pesquisas de leitura no Brasil demonstram, em termos quantitativos, o índice de 2,5 livros por habitante ao ano, durante os anos 1990. Tal média é feita baseada na correlação entre a produção de livros e o total da população brasileira. É claro que a porcentagem não reflete o índice de analfabetismo, tampouco a parcela capaz de consumir livros, tendo em vista o poder aquisitivo que mal dá para as necessidades básicas.¹⁰² Sandra Reimão mostra que esses dados quantitativos são bastante variáveis e imprecisos (em que concordam Earp e Kornis, pois há uma tendência dos editores em “dourar a pílula”¹⁰³), não falando abertamente de seus encalhes. Em reportagem da *Folha de S. Paulo*, denominada “Contas mágicas”, de 17 de junho de 2006, editores são questionados a respeito dos números super-dimensionados de suas tiragens e vendas. Apesar da maioria negar, Luciana Villas-Boas admitiu que era uma prática da Record duplicar os números para efeito de divulgação. Prática que, segundo a editora, não é mais feita, desde 1995. Contudo, ao longo da reportagem são citadas algumas práticas como alterar o número da edição sem outra tiragem efetiva, ou mesmo a contabilidade

¹⁰⁰ Bourdieu, *As regras da arte*, pp. 246-47

¹⁰¹ Earp; Kornis, op.cit., p. 20.

¹⁰² Reimão, *Os best-sellers de ficção no Brasil: 1990-2000*.

¹⁰³ Earp; Kornis, op.cit., p. 29.

da devolução dos livros não-vendidos por parte das livrarias que vendem por consignação, permanecendo, para efeito de contagem, os exemplares distribuídos.¹⁰⁴

As pesquisas são feitas pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) e pelo Sindicato Nacional de Editoras de Livros (SNEL)), que detêm os únicos dados disponíveis. Segundo a CBL, hoje o índice de leitura do brasileiro é de 1,5 livro per capita por ano, como foi divulgado à época da 19ª Bienal do Livro de São Paulo, em março de 2006. Nesses índices, os livros de literatura ficam junto a “obras gerais”, o que torna mais indeterminado saber o quanto se consome de livros de ficção, se pensarmos nessa definição. A noção de *best-seller* é condicionada a dados como a lista de mais vendidos, obtidos a partir de levantamentos nas livrarias. Sandra Reimão destaca que essas listas têm um caráter parcial e inexato, pois “é preciso ter-se claro, em primeiro lugar, que estas livrarias selecionadas podem não constituir uma amostra realmente representativa do setor. Em segundo lugar, é preciso levar-se em conta que as livrarias representam uma das formas possíveis de comercialização de livros e que suas vendas podem representar apenas algo em torno de 40 a 45% do total de vendas deste mercado”.¹⁰⁵ Márcia Abreu, pesquisadora da Associação de Leitura no Brasil, é mais enfática em relação a essas listas que excluem, por exemplo, livros vendidos em banca¹⁰⁶. Para ela, este recorte específico é excludente em relação a certos segmentos sociais e tipos de texto *a priori*:

O que se entende por leitura literária? Aquela que se volta para os textos consagrados, reconhecidos pela crítica e historiografia como grandes obras ou para o conjunto das obras ficcionais, poéticas e teatrais? Se poesia é literatura, por que excluir os folhetos de cordel. Se narrativas são literatura, por que desconsiderar romances sentimentais em séries. Mesmo a categoria *best-seller* é complicada. Tomada a expressão em sentido literal, ela significaria apenas livros muito vendidos. Mas, em geral, é usada de forma pejorativa para designar obras tidas como fáceis, produzidas segundo fórmulas de sucesso editorial.¹⁰⁷

Aqui se esbarra na questão da definição de obra literária, que também é reflexo das relações entre os agentes e o estado do campo, destacando-se os críticos, autores e o sistema escolar nesse jogo, a ser discutido adiante. Contudo, é recorrente na indústria editorial a idéia de ser necessário “emplacar” um sucesso de vendas, para que se sustente os livros de “prestígio”, que podem ser ou não ficcionais. Como há sempre o

¹⁰⁴ Simões, “Contas mágicas”.

¹⁰⁵ Reimão, op.cit. , s/p.

¹⁰⁶ A título de curiosidade, o domínio na internet www.romances.com.br dá acesso direto às coleções da Nova Cultural, do Grupo Abril, reforçando a vinculação de romance com literatura sentimental direcionada ao público feminino.

¹⁰⁷ Abreu, *Os livros e suas dificuldades*, s/p.

risco de encalhe, as editoras tendem a ampliar seus catálogos: “o maior problema é que nunca se sabe qual será a reação do consumidor diante de um produto qualquer; tanto no caso do livro quanto do disco e do cinema, aproximadamente 10% das obras dão lucro, 20 % se pagam e 70% dão prejuízo”.¹⁰⁸ Earp e Kornis explicam que um dos resultados disso tudo, além dos efeitos discutidos por George Zaid a respeito do excesso de livros que jamais serão lidos, é a competição pelas “estrelas”, ou seja, autores de venda certa, mas que, ao mesmo tempo, faz com que aumentem os custos autorais, havendo transações milionárias para se ter um escritor/a desse porte.¹⁰⁹

No mundo dos grandes negócios editoriais, cada vez mais competitivos, destacam-se algumas mulheres. Em reportagem recente sobre as editoras cariocas, a revista *Veja Rio*¹¹⁰ mostra como tem sido essa busca pelos potenciais *best-sellers*. Os direitos para língua portuguesa de Dan Brown, por exemplo, segundo a matéria, foi disputado em leilão pela Record e pela Sextante, que pagou 12.000 dólares por eles. A já citada Luciana Villa-Boas tem uma estratégia para consolidar o catálogo da editora: não mais participa de leilões, faz a oferta antes. Segundo o depoimento na reportagem, o seu maior trunfo foi ter trazido Lya Luft ao catálogo da Record, por um adiantamento de 70.000 reais à escritora, que escreveu para a editora *Perdas & Ganhos*. O livro chegou a vender 550 mil exemplares. Para ela, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, foi esse lance que fortaleceu sua posição na empresa. E também cita “O livreiro de Cabul”, da norueguesa Asne Seierstad, comprado por 2.000 dólares como um bom negócio, já que está entre os mais vendidos no Brasil.

Outra mulher de destaque no mercado editorial é Lúcia Riff, uma das poucas agentes literárias no Brasil – uma profissão ainda rara no país, que intermedia o contato entre autores (ou suas famílias detentoras dos direitos autorais) e editores. Ela ficou em quarto lugar na citada enquête da *Folha de S. Paulo*. A agente representa os interesses de Ariano Suassuna, Lya Luft, Vinícius de Moraes, Mário Quintana, Érico Veríssimo, Ana Maria Machado, Fernando Sabino e Lygia Fagundes Telles, Adélia Prado, Luiz Fernando Veríssimo, Cíntia Moscovich, Letícia Wierzchowski, entre outros escritores nacionais e editoras estrangeiras.¹¹¹ Lúcia Riff apresentou o livro *A casa das sete mulheres* à Maria Adelaide Amaral, que fez a adaptação televisiva para a Rede Globo e colocou Letícia Wierzchowski em uma posição de destaque no campo. Por isso, a

¹⁰⁸ Earp; Kornis, op.cit., p. 21.

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ Ver Grillo; Alvarenga. “Os títulos que agitam o mercado”.

¹¹¹ Lista completa no site da sua agência www.bmsr.com.br

necessidade de se pensar os elementos do sistema literário em forte interação, pois há essa movimentação constante.

A necessidade de ter um *best-seller* no catálogo é fundamental para sustentar uma editora, que divide seu catálogo em “obras de prestígio” e “obras de vendagem”. Se a vendagem torna-se astronômica, muitas vezes é classificada, dentro do campo literário, como “literatura de massa”, “de entretenimento”, “paraliteratura” etc.¹¹² Para José Paulo Paes¹¹³, faltaria no mercado brasileiro uma literatura *média* de entretenimento, que fosse capaz de estimular a leitura, com qualidade, concorrendo com a televisão e, além disso, saísse do campo da obrigatoriedade escolar (o caso bem-sucedido dos paradidáticos). Ainda há a tendência de importar o *best-seller* estrangeiro porque, segundo Paes, há mais condições no Brasil para o surgimento de literatos, que podem contentar-se com seu “prestígio restrito, na maior parte das vezes, ao círculo de seus confrades, dos resenhistas de livros, dos professores de literatura e de um pequeno contingente de leitores, mais ou menos espontâneos”¹¹⁴. Os artesãos da escrita, que não fazem a literatura original, de proposta, precisam de um mercado mais profissionalizado, o que, segundo Paes, só o livro paradidático tem.

O paradidático “literário” – aquele que é adotado nas escolas, que não aparece nas listas das revistas e jornais – assume uma vendagem muito acima da média da literatura mais restrita. Silvia Borelli¹¹⁵ trabalhou o *best-seller* sob essa perspectiva, tendo como estudo de caso a Editora Ática e o escritor Marcos Rey. Segundo ela, um paradidático da série *Vaga-lume* vende cerca de 40.000 a 50.000 exemplares no ano de lançamento, depois fica em uma média de vendagem entre 25.000 e 30.000 exemplares. *A ilha perdida*, da mesma série, é o mais vendido da Editora Ática, chegando a vender (até 1995, ano da pesquisa de Silvia Borelli), de 1973 a 1995, o total de 2.241.459 exemplares. Lembrando aqui que o setor do paradidático tem ligação direta com o principal comprador de livros no Brasil, que é o Governo. Na perspectiva da autora, a definição de *best-seller* não devia se basear apenas na questão quantitativa, apesar de ser seu elemento mais óbvio. Para ela, em uma perspectiva mais otimista, o *best-seller* estabelece relações entre as formas narrativas arquetípicas (o que José Paulo Paes também faz em relação à literatura de entretenimento) e o público receptor amplo:

¹¹² O que Bourdieu discute em *As regras da arte*, já citado aqui, sobre a “lógica anti-econômica” da arte pura”.

¹¹³ Ver Paes, *Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)*.

¹¹⁴ *Id.*, p. 37.

¹¹⁵ Borelli, *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*.

Essas formas narrativas organizam-se ao redor de outra lógica; lógica que não propõe rupturas estéticas mas resgata, como em qualquer outra literatura, matrizes tradicionais aparentemente perdidas na imensa fragmentação do cotidiano modernizado. As bases de sustentação dessas formas literárias localizam-se na repetição de um modelo que se renova pela variação – e não pela ruptura – e na forte presença dos gêneros como dimensão prioritária de ficcionalidade. Divertem, entretêm, restituem e estabelecem com o leitor uma relação em que prazer, riso, medo, lágrimas, ansiedades e, fundamentalmente, excessos – afetivos e emocionados – afloram, possibilitando também o resgate de experiências: experiências de outra estética presente em qualquer tempo e em qualquer espaço da história da cultura.¹¹⁶

Silvia Borelli defende, assim, que, independente das hierarquizações entre a “Literatura” e a cultura de massa (ou qualquer outra denominação), há sempre espaços de convivência possíveis entre os diferentes modos de acesso às formas narrativas primordiais, incluindo até outros meios, como a televisão e o cinema. Menos otimista, Pierre Bourdieu acredita que há sempre uma referência à cultura erudita em toda a cultura média, segundo seus termos.¹¹⁷ Como a última, haja vista a sua ilegitimidade diante dos agentes do campo literário, não tem autonomia, “boa parte de seu encanto junto aos que a consomem resulta das referências à cultura erudita nela presentes que predis põem e autorizam o consumidor a identificá-la com essa cultura.”¹¹⁸ De fato, os critérios artísticos terminam sempre sendo pautados pelos agentes legitimadores (fato que Borelli não nega) ao longo do tempo. E a história do romance tem sido exemplar nesse sentido, pois de origem popular e folhetinesca, passa a gênero valorizado, até mesmo chegando a ter subdivisões (romance popular, sentimental, policial, erudito, de tese, experimental etc.), o que mostra, justamente, os diferentes estágios de diferenciação a que o campo permite, mudando sempre a posição e tomadas de posição de seus elementos. Aqui também é possível retomar o conceito de “modelos”, que Itamar Even-Zohar usa para explicar o repertório em seu sistema literário, já citado anteriormente, sendo os modelos literários os códigos que, muitas vezes, podem não coincidir entre certo produtor e certo consumidor. Se não há um pré-reconhecimento de um modelo específico por parte do receptor (o que não é de fato incomum), há a possibilidade da adaptação do sistema por meio da “inculcação” ou aprendizagem de modelos reconhecidos e compartilhados socialmente.¹¹⁹

¹¹⁶ *Id.*, p.50.

¹¹⁷ Ver Bourdieu, “O mercado de bens simbólicos”.

¹¹⁸ *Id.*, p.144.

¹¹⁹ Ver Even-Zohar, *op.cit.*

Geralmente, os livros de grande vendagem fazem parte dos estudos de Comunicação, mais afeitos às intersecções com o mercado que os estudos literários que, por fazerem parte do próprio campo, valorizam tal distinção. A diferenciação entre “literatura de massa” e “literatura erudita” também permeia o conceito de *best-seller* de Muniz Sodré. Para ele, o *best-seller* é produto do resultado do processo de industrialização e efeito da ação capitalista sobre a cultura, sendo que o mercado, não o sistema escolar ou acadêmico, dita suas regras.¹²⁰

Voltando às questões do mercado editorial, que precisa vender para sobreviver, Laura Bacellar, editora profissional, tem uma visão “de dentro” das regras práticas da edição e publicação. E, em seu livro¹²¹, dá definições bastante pragmáticas sobre a questão. Os editores, segundo ela, publicam livros “porque vendem, porque dão prestígio, porque dão visibilidade à editora e porque estão de acordo com suas idéias”. Toda editora comercial tem em mente o mercado para a própria sobrevivência: vale notar os assuntos que estão na mídia, os interesses que instigam um público específico, uma biografia de alguém de destaque etc. No caso do “livro de prestígio”, ela lembra que, apesar de não pagarem seus próprios custos, chegam a render “artigos em jornais, citações de gente famosa e presença constante em bibliografias.”¹²² É daí que vem a imagem de qualidade que a editora comercial procura ter. Já a visibilidade da editora seria dada pela imagem que a empresa deseja ter, e busca construir um catálogo que corresponda a esse desejo. Por fim, há as editoras que publicam livros que se adequem às idéias de seus editores, desde que haja um faturamento anterior. É o caso de empresas que funcionam, segundo a autora, com idealismo maior que as grandes corporações.¹²³

A autora está enfatizando os interesses presentes nas editoras comerciais, que se diferenciam, por exemplo, das editoras universitárias e daquelas prestadoras de serviço. As últimas são aquelas que vivem de vender serviços de impressão e diagramação, com o autor pagando a edição. Para a autora, que não nega algumas vantagens de se pagar a própria edição, em alguns casos, “é mais bem visto pela academia e pelo mercado em geral o autor ser selecionado por uma editora, especialmente uma editora com um nome conhecido, do que quando publica uma obra por conta própria.”¹²⁴ O chamado *self-publishing*, em que o autor publica por conta própria, sendo responsável por todas as

¹²⁰ Sodré, *Best-seller: a literatura de mercado*, p. 70.

¹²¹ Bacellar, *Escreva seu livro: guia prático de edição e publicação*, p.92.

¹²² *Id.*, p. 95.

¹²³ Como as editoras de oposição, estudadas por Flamarion Silva.

¹²⁴ Bacellar, *op.cit.*, p. 80.

etapas do processo, inclusive a responsabilidade sobre a distribuição, a venda e a circulação, ainda não é muito comum no Brasil, segundo Tomaz Câmara.¹²⁵ Apesar de serem registrados, ao longo da história da impressão, livros publicados por seus autores. Alessandra El Far cita, por exemplo, Machado de Assis (antes de Garnier), Raul Pompéia e Aluísio Azevedo.¹²⁶ Na época contemporânea, Tomaz Câmara fez pesquisa sobre o assunto por meio de entrevistas com 60 escritores (de ficção e não-ficção), sendo que destes, 22 pagaram suas edições. Do total pesquisado, 75% consideram o nome da editora importante. Mesmo havendo uma frustração com as vendas, até nas editoras importantes, a questão de ser publicado por elas adquire importância em relação ao prestígio de ser considerado um/a escritor/a selecionado/a.

Lembrando que para ser considerado um *best-seller* no Brasil, para obras gerais (na qual a literatura está incluída), têm que ser vendidos, em média, mais de 30 mil exemplares.¹²⁷ Em pesquisa sobre os *best-sellers* de ficção na década de 90, Sandra Reimão¹²⁸ centrou-se nos autores nacionais que apareciam nas listas de mais vendidos da *Folha de S. Paulo*, com todas aquelas ressalvas anteriormente citadas. Durante os anos pesquisados, de 1990 a 1999, o escritor Paulo Coelho foi o que mais apareceu nas listas, sendo hegemônico entre 1990 e 1995. Ele, segundo a pesquisadora, foi o responsável pelo aumento da presença do autor nacional nessas listas, uma vez que, na década anterior, os escritores brasileiros chegavam a 26% do total (comparativamente, na década seguinte, chegaram a 48%). O “fenômeno” Paulo Coelho fez com que a revista *Veja* criasse a seção auto-ajuda/esoterismo/espiritualidade, lembra a autora. Entre os dez autores mais vendidos da década pesquisada, os três primeiros seriam desse setor: Paulo Coelho, Zíbia Gasparetto e Vera L.M. de Carvalho. Os autores brasileiros de ficção de maior sucesso na década foram Jô Soares, João Ubaldo Ribeiro, Zuenir Ventura, Luiz Fernando Veríssimo, Rubem Fonseca, Jorge Amado, José Roberto Torero e Raquel de Queiroz. Lembrando que não há nenhum livro de poesia, apenas romances e contos. Em sua análise, Sandra Reimão relaciona os autores com sua presença constante em outros meios de comunicação, como colunistas de jornais, pela adaptação de suas obras na televisão ou pela própria presença no veículo – o autor como personalidade midiática. A televisão, como veículo principal da indústria cultural, tem

¹²⁵ Ver Câmara, *O mercado editorial brasileiro sob o ponto de vista do autor novo: dificuldades, barreiras e alternativas de publicação*.

¹²⁶ El Far, op.cit., p. 35.

¹²⁷ Dado retirado de Earp e Kornis, *A economia da cadeia produtiva do livro*, já citado.

¹²⁸ Ver Reimão, op.cit.

pautado também o mercado de livros, na conclusão da pesquisadora, como nos demais segmentos.

É difícil precisar as razões pelas quais os livros “vendem” e as análises terminam por ser tão subjetivas quanto as escolhas, nas quais são envolvidas técnicas de *marketing*, na colocação da “mercadoria”. Existem análises sobre os almejados sucessos que toda editora precisa que tentam explicar as tendências, por exemplo, em um determinado espaço de tempo. Renato Pompeu¹²⁹ comparou a lista dos dez mais vendidos da revista *Veja* no mês de agosto de 1985 e no mês de agosto de 2005. E, a partir daí, levantou uma série de hipóteses. Em 1985, havia seis escritores de tradição literária na lista: Carlos Drummond de Andrade, Marguerite Duras, Ignácio de Loyola Brandão, Antonio Callado, Milan Kundera e Fernando Sabino. Vinte anos depois, apenas Gabriel Garcia Márquez emplaca uma alta vendagem; enquanto que sete livros são do gênero que ele denomina “sobrenatural edificante”, cujos autores são Paulo Coelho, Dan Brown, Mitch Albom, Douglas Adams, Ian Caldwell e Dustin Thomason. São livros em que haveria uma releitura de “relatos históricos, capazes não só de incrementar a cultura, mas também de servir de exemplos de vida a serem seguidos”¹³⁰, dirigidos a um público amplo e não-elitizado, uma vez que são de linguagem bastante simples, a seu ver. Uma de suas conclusões é que haveria uma demanda por novas religiosidades (no plural, mesmo), com elementos combinados de várias filosofias. Assim, há uma direção a esse público-alvo determinado, diferente da artesaniania literária dos autores de sucesso de 1985. Ele não acha que seja possível voltar a um passado literário aristocrático, mas que poderia ser pensado em uma fusão entre a crítica e a criatividade dos autores clássicos com a nova cultura de auto-ajuda.

Em uma linha menos otimista, Juremir Machado da Silva¹³¹ acredita que autores como Paulo Coelho e Dan Brown tocam em um imaginário dominante (esoterismo, interatividade, utilidade lúdica, evasão turística), mas, como parte da indústria cultural, ao identificar o interesse do consumidor, não traz desafio nenhum, o que diferenciaria da arte propriamente dita. E termina, de forma contundente, afirmando que se os livros forem feitos em total submissão a pesquisas de mercado, “o leitor nunca mais deixará de ser um consumidor satisfeito”.¹³² Realmente, em tais discussões, vê-se a duplicidade do objeto “livro”, que tanto faz parte do mundo das trocas econômicas quanto das trocas

¹²⁹ Ver Pompeu, “1985-2005: Vinte anos de revolução nas letras”.

¹³⁰ *Id.*, p. 49.

¹³¹ Ver Silva, *Como se faz uma obra-prima?*

¹³² *Id.*, p. 3.

simbólicas. E, no caso do que se deve ser considerado literatura ou não, o próprio campo é que se posiciona nessa legitimação, como já vimos. Uma das boas soluções é a de Antonio Candido que diferencia a “obra” individual da “literatura” como instituição social.

Retomando a discussão anterior, a longa digressão sobre o *best-seller* justifica-se para a própria manutenção da editora no mercado, para compensar os livros artísticos, desafiadores, investimentos de risco, enfim. O editor, como agente do campo, também é dividido quanto à sua representação, ora como empresário, ora como intelectual e criador. Esse discurso perpassa não só os editores individualizados, mas também as suas entidades de classe. A Câmara Brasileira do Livro (CBL), criada em 1946, e o Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNEL), fundado em 1940, são as maiores entidades do setor. Ambas dão assistência jurídica, fiscal e contábil a seus associados, organizam prêmios, bem como fornecem as fichas catalográficas e as cartas de exclusividade para licitações governamentais. Enquanto a primeira é responsável pela Bienal Internacional do Livro de São Paulo, o segundo promove a Bienal Internacional do Livro no Rio de Janeiro, em anos alternados. As Bienais são consideradas pelas entidades tanto como eventos de negócios quanto como eventos culturais, com discussão de idéias e de ações de incentivo à leitura, como destaca o presidente da CBL em entrevista com o sugestivo nome “Compromisso com o mercado e com os leitores”.¹³³ Momento de lançamentos, exposição das marcas, contato dos autores com o público, fonte de notícias e reportagens, enfim, atividades que movimentam o campo literário, promovendo o contato entre os produtores e os consumidores, o que, necessariamente, não se dá propriamente pelo texto literário. Nos termos de Even-Zohar, Bienais são exemplos de “acontecimentos” (*happenings*), que também fazem parte do sistema da literatura.

As entidades de classe também terminam sendo importantes interlocutoras do Estado, no tocante à política do livro e de incentivo à leitura. Não cabe no escopo dessa tese a discussão do tema¹³⁴, pois o enfoque são as editoras comerciais e as obras literárias, contudo o Estado tem papel importante. Por um lado, é o principal comprador de livros no Brasil, através do Ministério da Educação, por meio do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e o Programa Nacional de Biblioteca na Escola (PNBE),

¹³³ “COMPROMISSO com o mercado e com os leitores” Entrevista com Oswaldo Siciliano, p. 17.

¹³⁴ Ver Lindoso, *O Brasil pode ser um país de leitores?*. O autor, ex-diretor da CBL, traça um panorama histórico e crítico das políticas governamentais para o livro.

respondendo por mais de 80% dos valores envolvidos no total das vendas do setor.¹³⁵ O PNBE, por exemplo, lança editais para as obras de literatura, que farão parte do acervo das bibliotecas, movimentando o mercado e também a formação do “gosto”, a ser adquirido na escola. Em 2007, o MEC ampliou esse programa para o ensino médio, criando o Programa Nacional Biblioteca da Escola para o Ensino Médio (Pnbem). Foram escolhidas, por uma Comissão composta pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), 40 obras literárias, além de outras áreas científicas. A lista incluiu obras de perfil contemporâneo, como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *Capão Pecado*, de Ferréz, *Budapeste*, de Chico Buarque e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, bem como nomes mais consagrados como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Mário de Andrade. Não há nenhum autor ou autora do século XIX e anteriores. Todos, em termos de historiografia literária, são modernistas e contemporâneos. Dos quarenta autores, foram sugeridas sete escritoras. Duas poetisas, Cecília Meireles e Orides Fontela e suas respectivas antologias, fazem parte da lista. Dois livros de contos, *Laços de família*, de Clarice Lispector, e *Meus contos preferidos*, de Lygia Fagundes Telles, estão lá. E, por fim, três romances de escritoras: *Amrik*, de Ana Miranda, *Jóias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, e *Os colegas*, de Lygia Bojunga (mais voltado ao público infantil, mas constando da lista para a biblioteca de Ensino Médio). Como toda seleção, sofreu críticas, principalmente da Associação Brasileira de Editores de Livros, pela “falta de transparência” e a impossibilidade das editoras inscreverem suas obras¹³⁶. O processo foi diferente daquele voltado ao Ensino Básico, no qual as editoras detentoras dos direitos autorais inscrevem seus títulos. Segundo o Ministério da Educação, a Comissão da SBPC teria consultado os catálogos das editoras entre 1990 e 2006 e analisado cerca de dois mil títulos. É claro que um programa que envolve recursos de cerca de R\$17 milhões de reais lida com interesses econômicos das editoras comerciais e quaisquer seleções movimentam esse mercado. No tocante à formação do “gosto”, houve forte tendência de privilegiar obras contemporâneas e de chave mais realista, mesmo que em registros históricos. Acompanhou também a tendência do próprio campo literário contemporâneo: maior número de romances, seguido de contos e poucas obras poéticas e teatrais. E, por fim, a maioria absoluta de autores homens em relação às autoras. Se, no caso dos homens, abriu-se espaço para escritores provenientes

¹³⁵ Earp; Kornis, op.cit., p. 35.

¹³⁶ Ver “ENSINO médio receberá livros para bibliotecas”, publicada em *O Estado de São Paulo*. Disponível no site da Abrelivros, onde há discussões a respeito da lista de livros (www.abrelivros.org.br).

do que poderia ser considerado das “margens” do sistema, como Ferréz, Paulo Lins e Daniel Munduruku, no caso das mulheres, todas já têm nomes consolidados no campo.

Voltando ao papel do Estado como agente do sistema literário, também há o Ministério da Cultura, responsável pelos programas de incentivo à leitura. O Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL) pretende articular diversos agentes – governamentais, privados e do terceiro setor – por meio de ações e projetos específicos descentralizados, e coordenados pelo MINC e MEC.¹³⁷ O lado mais frágil das políticas públicas em relação ao livro seria a gestão das bibliotecas públicas. A verba para elas é insuficiente para mantê-las e atualizá-las. Felipe Lindoso questiona o dado do MinC que aponta a existência de 3.200 bibliotecas públicas no Brasil. Para ele,

trata-se de um mito, pois a maioria absoluta destas existe apenas nominalmente e não passa de pequeno depósito empoeirado de livro. A cidade de São Paulo, que dispõe do melhor sistema de bibliotecas públicas do país, tem cerca de cem unidades, quando deveria ter o triplo. E, o que é pior, *todas* estão com acervos defasados, *poucas* são as que dispõem de serviços de circulação e os sistemas estão absolutamente sobrecarregados e obsoletos.¹³⁸

O próprio Ministério da Cultura, ao apresentar seu novo programa “Mais Cultura”, instituído em outubro de 2007, apresentou “Indicadores da Exclusão”. No tocante às bibliotecas, aponta que “dos cerca de 600 municípios brasileiros que nunca receberam uma biblioteca, 405 ficam no Nordeste, e apenas dois no Sudeste”¹³⁹ Também apresenta que “73% dos livros estão concentrados nas mãos de apenas 16% da população”. E dispõe o índice de que o brasileiro lê em média 1,8 livros por ano (sem apresentar as fontes de pesquisa, o índice do Minc é semelhante ao da CBL). Também considera o preço médio de um livro de leitura de R\$ 25,00 “elevadíssimo quando compara com a renda do brasileiro nas classes C/D/E”. O programa “Mais Cultura” cita como uma de suas ações, visando à ampliação do acesso a bens culturais, o “desenvolvimento da habilidade e do gosto pela leitura e pela escrita”.

Diante do quadro acima apresentado, para a grande maioria da população brasileira, o contato com a literatura começa mesmo na escola pública. Assim essa seria uma outra interface do Estado enquanto agente do sistema literário. Para Bourdieu, a escola, de forma geral, tem o papel de transmitir “as regras que definem a maneira canônica de abordar as obras (de acordo com seu nível em uma hierarquia consagrada) e

¹³⁷ Maiores informações dos projetos governamentais encontram-se em suas páginas oficiais: www.cultura.gov.br e www.mec.gov.br

¹³⁸ Lindoso. op.cit p. 135.

¹³⁹ Disponível em www.cultura.gov.br.

os princípios que fundam tal hierarquia.”¹⁴⁰ Para ele, quando a literatura torna-se uma disciplina escolar, há uma preocupação em classificar, hierarquizar autores e gêneros, através de seus manuais e antologias, que preparam os alunos a responderem as questões consideradas importantes pela cultura.¹⁴¹ Nesse contexto escolar, podem ser consideradas as obras de leitura obrigatória para os vestibulares, que também influenciam no campo literário, em sua faceta também mercadológica.

1.5. Em busca do consumidor final

Considerando o mercado como a zona de contato entre o produtor (autor/texto/editor) e o consumidor (leitor), é preciso levar em conta a distribuição e os pontos de venda dos livros. A distribuição é feita por diversos canais, como feiras, Internet, *marketing* direto, bancas, porta-a-porta, supermercados, igrejas, e, é claro, as livrarias. Geralmente, dependendo do tamanho da editora e seu departamento comercial, há a opção de se contratar uma grande distribuidora ou outra independente, ou mesmo a venda direta para as livrarias, podendo ser ou não por consignação. Segundo Earp e Kornis, é difícil precisar o número de livrarias no Brasil (por volta de 1.500 estabelecimentos), pois não há um levantamento preciso. O fato concreto é a concentração de 90% delas na região Sudeste, segundo os pesquisadores. Em muitas cidades brasileiras, não há nenhuma livraria propriamente, mas apenas um local no qual se vendem livros, geralmente escolares. Os livreiros são representados pela Associação Nacional de Livrarias (ANL), que vem organizando-se diante de problemas do setor, como a concorrência com as grandes redes. Problemas como a venda de outros artigos, como suprimentos de informática e produtos audiovisuais, ou a oferta de grandes descontos no preço de capa. Em reportagem recente¹⁴², o presidente da entidade, Eduardo Yasuda, afirma que a maior parte das livrarias não tem como concorrer com as grandes redes, que podem dar descontos maiores para o consumidor final. A entidade começa a articular a criação da lei do preço único para o livro. Tema controverso: alguns países adotam essa política (Alemanha, Áustria, Holanda, Espanha, França), que estabelece um teto máximo para o desconto a ser dado para o consumidor final.

¹⁴⁰ Bourdieu, “Sistemas de ensino e sistemas de pensamento”, p. 214.

¹⁴¹ Rildo Cosson, em seu livro *Letramento literário*, problematiza as relações entre Literatura e Educação no Brasil, o valor da literatura em nossa sociedade e as possibilidades de ensino de literatura, mesmo considerando-se os fatores mediadores na escolha das obras, como o cânone e a indústria editorial.

¹⁴² LIVRARIAS articulam lei contra descontos. *Folha de S.Paulo*. 25 mar 2006. Ilustrada

Segundo Yasuda, a lei, a partir de um acordo entre editores e livreiros, garantiria a manutenção das pequenas livrarias e editoras, além de diversificar o mercado. Também, a médio prazo, baratearia o livro, pois, com mais livrarias, as tiragens aumentariam, o que faria diminuir o preço da edição. Contudo, nem os estudos econômicos do BNDES têm uma posição definida sobre o assunto, que divide opiniões em todo o mundo. De qualquer maneira, a concentração em grandes redes tem sido notória em quase todos os setores econômicos, e no setor editorial não é diferente, inclusive na ponta de venda, que é a livraria.

Até mesmo dentro de uma livraria há decisões importantes a respeito do posicionamento de seus produtos. Critérios como espaço a ser ocupado, lançamentos, divulgação de resenhas positivas, estoque são os habituais. Existem práticas, assumidas por algumas editoras e livrarias, nas quais as livrarias estabeleceriam preços para colocar livros em um lugar de destaque na vitrine ou nas estantes da entrada, conforme apontou reportagem da *Folha de S. Paulo*.¹⁴³ Tanto a Livraria Cultura quanto a Fnac assumem a prática, bem como a Editora Sextante e a Ediouro. Importante dizer que outras empresas lamentam a prática, como a Editora Record e a Liga Brasileira de Editores, que reúne pequenas editoras. Sérgio Herz, diretor da Livraria Cultura, afirma que “o espaço vendido é minoritário em relação ao destinado à indicação editorial da rede.”¹⁴⁴ Os não-defensores da prática acham que o livro não deve ser tratado como uma mercadoria qualquer, como um produto de gôndola de supermercado, pois trata-se de um produto diferenciado. Nas polêmicas a respeito da comercialização do livro, como a do preço único e as práticas das grandes redes, aparece o ponto nevrálgico da discussão sobre esse mercado: a duplicidade de seu objeto, ora mercadoria, ora bem cultural, que deve ter leis de defesa contra a mercantilização excessiva. Contudo, é vendido e tem seu preço.

Como a livraria é um dos agentes do mercado, também trabalha com nichos de potenciais consumidores, divididos em faixas e poder aquisitivo. Cada vez mais, a pequena livraria de rua cede lugar às grandes redes localizadas em *shopping centers*, distantes dos bairros de periferia. Neste processo de mediação, o leitor é localizado na hierarquia social, em crescente especialização, como aponta Tânia Pellegrini. Ela destaca, por exemplo, que o público de classe média das revistas de atualidades, introduzidas no Brasil na década de 60 (*Realidade, Veja, IstoÉ, Visão*), passou a ver

¹⁴³ LIVRARIAS cobram para o destaque nas vitrines. *Folha de S. Paulo*. 12 mar 2006. Ilustrada. P. E1.

¹⁴⁴ *Id.*, *ibid.*

como um valor importante acompanhar os lançamentos do mercado, uma vez que “esta descobriu então que, para estar bem informada, deveria incluir, no panorama semanal de novidades, algum livro recém lançado, possivelmente um ‘novo’ e ‘moderno’ romance de um talento apenas descoberto ou de algum autor consagrado e até mesmo um texto de ‘denúncia’ do estado das coisas”¹⁴⁵.

Além das livrarias, há a venda direta, ou porta-a-porta. A Associação Brasileira de Difusão do Livro (ABDL) reúne editoras, atacadistas e varejistas desse setor, cujo público-alvo são os consumidores de baixa renda, que dividem suas compras em várias prestações e não tem acesso ao crédito formal, como os cartões. Segundo Earp e Kornis, a ABDL reúne editoras pouco conhecidas da classe média e alta, como Difusão Cultural do Livro, Centro Difusor de Cultura e Ridel, sendo os livros mais vendidos as obras infantis, a Bíblia, livros de culinária, livros para pesquisa escolar, manuais práticos e manuais de cuidados.¹⁴⁶ Segundo a pesquisa do BNDES, são obras baratas, com custos editoriais e gráficos mais baixos, que trabalham com tiragens altas, com possibilidade de realizar vendas a longo prazo. É um nicho de mercado distante das instâncias legitimadoras do campo literário, como lista de mais vendidos, resenhas, prêmios etc. São livros não-escritos para seus pares. Há poucos trabalhos dedicados a essas editoras, como a Editora Luzeiro, voltada à literatura de cordel, livros de piadas e obras dedicadas a ensinar a escrever cartas de amor, e as Edições O Livreiro, que tem livros muito vendidos, como *O Livro de São Cipriano* e *Livros de Sonhos*. Jerusa Pires Ferreira, pesquisadora dessas editoras, afirma que “ao fazer-se o cálculo dessas tiragens e percentuais do público leitor, sobretudo em relação aos das editoras que atendem às classes mais abastadas e ‘instruídas’, percebe-se a importância desta análise, como primeiro passo, para que se possa saber, de fato, a quantas anda o livro no Brasil e para pensar numa nova história do livro.”¹⁴⁷ É oportuno lembrar, a título de exemplo, a pesquisa de Ecléa Bosi com operárias¹⁴⁸, na década de 1970. Os livros citados por suas entrevistadas foram comprados, em sua maioria na porta da fábrica, de uma Kombi, ou então em bancas de jornal: “Na maior parte dos casos, é o livro que se põe no caminho da operária, e não ao contrário. A escolha é restrita ao que se apresenta.”¹⁴⁹ E, nesse

¹⁴⁵ *Id.*, p. 162.

¹⁴⁶ Earp; Kornis, op.cit. p.,51.

¹⁴⁷ Ferreira, “Livros e editoras populares”, p. 115. Ver também da autora “Os livros de sonhos - texto e imagem”.

¹⁴⁸ Ver Bosi, *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*.

¹⁴⁹ *Id.*,p.148.

caminho, entre sua casa e a fábrica, não há as livrarias tradicionais, e se houvesse, o acesso aos livros ali expostos seria economicamente difícil.

O campo literário brasileiro e seus diversos agentes, como as casas editoriais, os canais de distribuição e de venda de livros, as instituições governamentais, bem como o público, foram analisados neste capítulo em sua perspectiva diacrônica. De uma produção e circulação incipiente até os primeiros *best-sellers*, as mulheres têm buscado a sua inserção de forma gradativa no mercado editorial. Das proprietárias de periódicos femininos, às primeiras editoras mulheres de cunho militante e feminista, até às contemporâneas “empresárias”, a presença feminina vêm se ampliando, ainda em negociação com os estereótipos de gênero.

Nesse aspecto mais “comercial” do campo literário, a participação das mulheres amplia-se continuamente, de produtoras a público potencial, com todo o recorte social que é devido. E essa participação está intimamente ligada ao próprio acesso à alfabetização, à possibilidade de serem autoras e leitoras, e profissionais de mídia que, em última instância, têm feito a ligação entre esses dois pólos do sistema literário. Esse é o tema do próximo capítulo.

2. AS MULHERES E AS LETRAS EM CENA

A autoria feminina e o acesso das mulheres à leitura foram marcados por condições históricas determinadas. Destaca-se o trabalho de precursoras no mundo das letras. A imprensa, em um momento de pequena diferenciação entre os campos literário e jornalístico, foi um dos principais cenários desse processo de consolidação da presença das mulheres na literatura. Com a complexidade da relação da literatura com as outras mídias, as escritoras contemporâneas não dispensam o uso de novos instrumentos de divulgação e contato com o público, como a Internet e a presença nos principais meios de comunicação.

2.1 Nas redações e nas páginas

O campo literário não prescinde de um contato estreito com as outras mídias. Na verdade, nem se trataria de um contato, pois as outras mídias fazem parte mesmo do sistema, seja na concepção teórica de Pierre Bourdieu, de Itamar Even-Zohar ou Antonio Candido¹. Pensando em termos de Even-Zohar, o “mercado” realiza o contato entre o produtor e o consumidor de literatura. O mercado não seria a simples instância de troca de mercadorias em nível econômico, mas também as instâncias de trocas simbólicas, o que incluiria uma valoração e legitimação dos seus agentes. Hoje, esse sistema está cada vez mais complexo, diante do aumento do número de mídias disponíveis, proporcionando também o aumento de canais de legitimação e divulgação de um texto literário. Exemplo disso é o caso de Letícia Wierzchowski, como vimos no capítulo anterior, que, por ter tido uma adaptação televisiva, tem sua obra bem mais divulgada.

Tânia Ramos, em sua pesquisa sobre as escritoras presentes nas coletâneas *Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizadas pelo escritor Luiz Ruffato e lançadas pela Record, recorreu à Internet, a fim de complementar as sucintas minibiografias contidas no livro. Ela encontrou uma vasta coleção de fontes como *blogs*, *photoblogs*, revistas, Currículos Lattes, entre outras. Muitas das autoras estão superexpostas nesse veículo, em contradição à economia biográfica no livro: “quando as páginas se abrem, encontram-se estrelas e notícias do show business da literatura.”² Ela

¹ Ver o artigo de Adalberto Müller Jr, *Novos paradigmas para a pesquisa em literatura: estudos de mídia e tradução*, no qual fala da necessidade de se ampliar o conceito de sistema literário de Antonio Candido, cuja tríade não mais abrangeria novas instâncias do sistema, como, por exemplo, o “pós-processamento” literário, nos termos de SCHMIDT, que envolveriam novas leituras, canonizações, adaptações etc. Concorro com as limitações do esquema de Candido, mas acredito que a sua pressuposição de “público” contemplava a idéia de uma formação de gosto pelos instrumentos de divulgação disponíveis à época de seu ensaio.

² Ramos, “Talentos e formosuras”, p. 104.

cita, a título de exemplo, Clarah Averbuck, Índigo, Mara Coradello e Cintia Moscovich. No *corpus* dessa tese, as escritoras que têm *sites* e *blogs* “todos seus” são, além da citada Cíntia Moscovich, Adriana Lisboa, Stella Florence e Elvira Vigna. De certa forma, as páginas refletem o estilo de cada uma, em relação à própria imagem ou à sua literatura. Livia Garcia-Roza não possui *site* próprio.

O *site* de Elvira Vigna traz sua biografia, em 1ª pessoa, ressaltando sua atuação profissional como jornalista, ilustradora, editora e tradutora. Sem fotografias na versão em português da página (apenas na versão em inglês há uma foto), há imagens das capas de seus livros e ilustrações da autora. Traz também *link* para seus artigos sobre Artes Plásticas. Para cada romance, há uma chamada para as resenhas feitas sobre seus livros na imprensa. Outro ponto interessante é sua preocupação em manter trechos que estão “fora do catálogo”, como livros que não foram reeditados, anteriores à sua entrada na Editora Companhia das Letras. Também apresenta seu trabalho como escritora de livros infantis (inclusive ganhadora de um Prêmio Jabuti e outros na categoria). De forma informal, a escritora demonstra preocupação com o *copyright* do conteúdo em seu *site*, explicando o que “pode” e o que “não pode” ser retirado da página eletrônica.

O *blog* de Cíntia Moscovich, que desde agosto de 2008 encontra-se temporariamente desativado, traz sua biografia (em 3ª pessoa), fotografias (divididas em partes – “álbum de família”, “pé na estrada” e “mais fotos”), um *link* dedicado à imprensa (com resenhas e críticas) e informações sobre as oficinas de texto que a escritora oferece. Por sua vez, Adriana Lisboa possui uma página eletrônica que, além de biografia, fotografias e publicações, traz uma seção de comentários, dividida entre resenhas e artigos. As resenhas foram publicadas em jornais e os artigos são mais extensos, de perfil acadêmico. Também mantém dois *blogs*, um só dela “caquiscaidos.blogspot.com” e outro, “oerrantenavegante.blogspot.com”, em parceria com Paulo Gurevitz, sobre ecologia e ética.

O de Stella Florence é diferenciado dos outros, pelo excesso de fotos da escritora e ilustrações, seguindo um visual de almanaque antigo, como têm sido as capas de seus livros. Há também biografia, em que é enfatizada sua profissão de escritora e suas 30 tatuagens (há uma foto da escritora de costas, na qual elas aparecem – palavras e frases diversas). São apresentadas várias fotografias de Stella Florence ao lado de outras escritoras, como Clarah Averbuck, Márcia Denser e Ivana Arruda Leite. Sobre seus romances e antologias de contos, não há *link* para comentários, apenas nota-se a reprodução dos trechos presentes nas orelhas e contracapas das edições em papel.

Diferente das outras, bastante resenhadas na imprensa, o *site* de Stella Florence não evidencia as críticas.

Vale lembrar que possuir uma página eletrônica é inserir-se no campo literário de uma outra forma, como ressaltaremos em seguida. Mas também reflete um desejo de permanência, que pode ser reproduzido em qualquer tentativa de arquivo em todas as épocas. Constância Lima Duarte lembra que a escritora Henriqueta Lisboa, da geração modernista do século passado, preocupou-se em organizar sua memória, preservando documentos necessários para recontar a sua trajetória pessoal e artística. Ao fazer a seleção, lembra a ensaísta, “a escritora de certa forma manipulou (ou maquiou) a imagem que queria preservar. E sua memória será uma memória construída *a priori*. Quantas cartas não terá rasgado? Quantas críticas ignorou, por não terem elogiado sua obra?”³ Seria necessário sempre repensar o que ficou de fora desses arquivos e, no caso, de sua versão eletrônica atual, ou seja dos *sites*. Contudo, é tarefa árdua pensar na quantidade de informações sobre as escritoras, se não houvesse essa filtragem inicial das contemporâneas e seus *sites* e *blogs*. Muitas das resenhas resgatadas, por exemplo, para essa tese, foram encontradas nas próprias páginas das escritoras e em pesquisa pela Internet. Nessas páginas, também é possível reunir a imagem delas, em sua profusão de fotos e informações, no caso de algumas.

Em um interessante artigo, denominado “Imagens cênicas de escritoras brasileiras”, Armando Ferreira Gens Filho destaca que, dada a competição cada vez mais acirrada no mercado editorial, os seus “produtos” têm sido investidos de imagens distintivas, a fim de alcançarem seu público. Seus recursos de divulgação mais usados têm sido a resenha, a entrevista, o artigo e a fotografia. Armando Gens Filho analisou algumas reportagens na qual apareciam escritoras, especificamente na revista *Elle*, da Editora Abril. Salientado esse recorte de uma revista na qual a ênfase é a moda, as escritoras tiveram um tratamento fotográfico, cujo investimento “maior recai sobre o ‘look’ das escritoras do que propriamente nos símbolos de sua área de trabalho”.⁴ Não há sisudez ou uma imagem de trabalho concentrado, e sim leveza, descontração, movimento e alegria. Ele problematiza se essas fotos não recairiam também nas armadilhas dos papéis tradicionais de gênero, uma vez que elas encarnariam a “grande mãe” e “a mulher heróica”, que daria conta de muitas atividades, inclusive disponíveis a

³ Duarte, “Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas”, p. 69.

⁴ Filho, “Imagens cênicas de escritoras contemporâneas”, p. 312. Foram analisadas as fotografias de Gisele Rao, Cláudia Lage, Viviane Mosé, Viviana Kogut e Bianca Ramoneda.

conversar com seus leitores, dado o sentido conativo das imagens. A idéia é pertinente, contudo, é preciso destacar o veículo de suporte, pois as revistas femininas, e de moda, como a *Elle*, trabalham justamente com a construção e propagação de “visuais e estilos”. Lembrando que, antes da estréia de Fernanda Young como colunista da *Claudia*, ela foi assim apresentada, em uma entrevista na mesma revista: “Essa mulher fashion, tatuada e desbocada, que adora provocar a platéia com tiradas narcisistas de um lirismo absoluto.”⁵. Ou seja, o seu visual é a primeira adjetivação recebida. Voltando à análise de Armando Filho, ela ganha força quando fala da capa do livro de Fernanda Young, *As pessoas dos livros*, que justamente trabalha com o próprio retrato da escritora, de costas na capa e de frente na contracapa. A imagem da escritora é o suporte criativo da capa, acentuando a exposição de seu “look”. Essa questão da imagem também começa a aparecer nos próprios livros das autoras. Stella Florence, por exemplo, está na capa de seu livro, *O diabo que te carregue*, e também na sobrecapa, em que há montagem de suas fotos com desenhos, ilustrando várias situações que a suposta personagem irá viver ao longo das páginas.

Na multiplicidade de interações midiáticas, a Internet tem sido um dos elementos do sistema literário contemporâneo, em diversas facetas. Uma delas é a possibilidade da distribuição, compra e venda direta entre editoras e leitores. A outra é o contato direto entre escritores e seu público por meio dos citados *sites* e *blogs*. E, por fim, o exercício da literatura através dos *blogs*. Pequenas editoras, por exemplo⁶, foram criadas a partir de escritores surgidos no espaço virtual, sendo a rede mundial um espaço não só de disponibilização e divulgação de catálogo, mas também uma arena de criação e encontros de autores. Em sua tese de Doutorado, Luciene Azevedo afirma que existe um início de inserção dos *blogs* no sistema literário consolidado, com vários autores que foram “descobertos” pelas editoras tradicionais.⁷ Se os *blogs* e *sites* podem intervir no campo literário, também o fazem no campo jornalístico, uma vez que não só jornalistas consagrados os mantêm, mas muitos “anônimos” os criam tecendo comentários jornalísticos, que não passam pelo filtro editorial dos canais tradicionais.

O *blog* poderia ser vinculado ao gênero da “escrita íntima”. Com todas as contradições presentes no ato de compartilhar essa “intimidade construída” para muitos

⁵ Souza, “Desbocada, atrevida e delirantemente criativa.”

⁶ Ver Ribeiro; Jorge. “Pequenas editoras e Internet: ação cultural com tecnologia para a difusão da nova literatura.” No artigo os autores defendem o uso da rede de computadores como uma alternativa de diversificação cultural, uma vez que permite o surgimento de novos agentes, antes periféricos na lógica do mercado editorial consolidado.

⁷ Azevedo, *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*, p. 9.

e anônimos, os “diaristas”, como os chama Denise Schittine, em seu livro precursor sobre o assunto, ao disponibilizarem contos e poesias na rede querem fugir do sistema editorial tradicional, com sua pré-seleção, e também estabelecer um contato direto com seus leitores.⁸ Contudo, apesar do discurso, há o interesse em ser publicado em papel, até mesmo para ser acessado por outros leitores. Já há coletâneas impressas de *blogueiros*⁹, como *Wunderblogs.com*, *Blog de Papel* e *Blônicas*. A mobilidade, proliferação e intercomplementariedade são suas características, e sempre o “aparecimento de cada nova mídia, por si só, tende a redimensionar a função das outras. Quando uma nova mídia surge, geralmente provoca atritos, fricções, até que gradativamente, as mídias anteriores vão, com o passar do tempo, redefinindo as prioridades de suas funções.”¹⁰ Nessa redefinição, acabam aparecendo outras formas de legitimação e hierarquização do campo atingido.

Em sua dissertação de Mestrado, Liana Aragão Vasconcelos discute algumas das estratégias dos escritores da chamada Geração 90, em especial Marcelino Freire. Para ela, os espaços virtuais dedicados à literatura “são responsáveis, hoje, por uma circulação importante (não contabilizada e talvez não contabilizável) do que se produz e do que se comenta no cenário literário brasileiro.”¹¹ Discutindo a atuação de Marcelino Freire em seu *blog* e em outros cenários, como palestras e feiras literárias, a pesquisadora delinea algumas das características dessa geração, que usa a mídia como aliada importante para divulgação e permanência no campo literário. O grupo, reunido nas antologias *Geração 90: manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003), organizados por Nelson de Oliveira e publicados pela Editora Boitempo, reuniu 33 escritores, entre os quais apenas quatro mulheres. No primeiro livro, somente Cíntia Moscovitch participou. Já no segundo volume, Simone Campos, Luci Collin e Ivana Arruda Leite estão presentes.

Ivete Walty destaca que qualquer antologia é suporte externo do ato de arquivar, constitui uma instância e um lugar de autoridade, no caso o antologista. Ao focar o trabalho de Nelson de Oliveira, no livro anteriormente citado, Walty destaca que, apesar da intenção de “transgredir”, houve uma consagração de uma forma de narrativa curta que excluiu muitas vozes, como de negros, mulheres e índios, ao mesmo tempo que buscou uma aproximação com os contos da década de 1970. Tal ambigüidade marca

⁸ Schittine, *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*, p. 176.

⁹ Ver Simões, “Letras migram de volta para o papel”.

¹⁰ Santaella, *Cultura das mídias*, p. 22.

¹¹ Vasconcelos, *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*, p.33.

todo e qualquer arquivo, pois, ao conservar também permite transgressão. Uma transgressão gerada, não pela intenção do antologista, mas pela “mobilidade de leituras”.¹² No caso específico das escritoras, a exclusão, como dissemos foi grande, mesmo sem levar em conta outras categorias como classe e raça. Daí a resposta editorial proposta pela Record ao escritor Luiz Ruffato, que organizou *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004) e *Mais 30 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005). O próprio fato de existir uma antologia como essa já reflete suas contradições. Até que ponto um recorte tão específico (“Mulheres”) não termina por contribuir para a sua própria limitação a um “gueto” editorial, como se não fizessem parte da “literatura geral”? Ao mesmo tempo, como não fazê-lo, uma vez que é fato que as mulheres são recém-ingressas, numa perspectiva histórica, até mesmo ao sistema escolar, quanto mais à produção artística? Nesse sentido, uma publicação assim reflete sua vocação “empenhada”. Ao mesmo tempo, se é um empenho do autor em preencher uma lacuna de divulgação de nomes de autores na chamada “Geração 90”, também é uma demanda mercadológica às outras antologias.

Também o fato de uma antologia de “mulheres” ser organizada por um escritor (homem) renomado é passível de uma observação. Há, é claro, a questão de mercado, pois é preciso o nome de um escritor reconhecido para uma editora “apostar” em nomes quase anônimos, ao lado de outros mais conhecidos. O que é, aliás, um dos méritos dessa antologia, como ressaltou Suênio Campos de Lucena: “A antologia, além de ocupar um espaço junto a um filão no mercado editorial, sem dúvida também cumpre um papel político no momento em que publica contos dessas 25 mulheres”.¹³ De certa forma, a boa intenção desse “gesto político” da editora e de seu organizador Luiz Ruffato em selecionar escritoras não prescinde da característica intrínseca de uma crítica hegemônica, onde há a necessidade do aval de um escritor consagrado para a escolha de quem vai (ou não) entrar no livro, cujo título parece que exclui todas as outras da possibilidade de entrar no cânone da “nova literatura brasileira”. Há aquelas que estão “fazendo a nova literatura” e as outras, ainda do lado de fora desse contra-cânone, sugerido pelo adjetivo “nova”. E Ruffato não deixa de perceber isso e desculpa-se no prefácio: “Sobre as que não serão encontradas aqui, homenageio-as desculpando-me e citando seus nomes (sempre com risco de mais uma vez estar sendo injusto)”¹⁴, e

¹² Walty, “Antologia: arquivo e exclusão”, p. 91.

¹³ Lucena, “Elas contam”, s/p.

¹⁴ Ruffato, “Mulheres: contribuição para a história literária”, p. 17.

cita uma série de escritoras não-incluídas no projeto (algumas entrariam na segunda antologia do autor).

Vale ressaltar também o título do prefácio: “Mulheres: contribuição para a história literária”. Aqui também está presente, na própria palavra “contribuição”, a exclusão das mulheres no cânone literário brasileiro. Elas “colaboram”, “entram como exceção que confirma a regra” na verdadeira história literária, na tradição literária brasileira, que representaria, talvez, a “antiga” literatura brasileira, que não incorporaria as identidades minoritárias, como as mulheres. O texto, então, vai enumerar esses nomes que contribuíram ao longo da história. São várias páginas em que aparecem as precursoras de um possível cânone literário brasileiro das mulheres. Construir um “elenco” básico é o que tem orientado boa parte da crítica feminista, na qual Luiz Ruffato baseou-se para escrever seu prefácio.

Assim, são relacionadas as “grandes” escritoras, e outras “menores”, que também contribuíram para a formação dessa história, em uma espécie de “acumulação literária”. Nomes que aparecem como “manifestações literárias”, nos termos de Antonio Candido, de um sistema literário brasileiro de autoria feminina. “Manifestações”, pois o próprio Ruffato assim as destaca ao nomeá-las como “admiráveis esforços para ressaltar a escrita da mulher brasileira”.¹⁵ Muitos nomes são citados como precursores desse sistema em formação. Luiz Ruffato não chega a entrar na questão da existência de um estilo feminino. Nem haveria espaço para tal, tendo em vista a intenção de sua apresentação. Fala, contudo, que a produção das escritoras das décadas de 70 e 80 reflete o “caos criativo”, e, vai, dentro de cada estilo próprio, acompanhar as tendências do período. Quanto aos anos 90, objeto principal da antologia “panorâmica”, o autor deixa ao leitor “identificar-se com essa ou aquela tendência, sinalizar sua estrada no intuito de percorrê-las mais detidamente. São apostas que convido-o(a) a fazer”.¹⁶ E destaca características “ilustrativas” de algumas delas. O leitor é convidado, a partir do recorte do organizador, a selecionar aquela escritora que mais lhe agrada. É uma intenção no fundo democrática, mas reflete um dos pontos complicados do mercado editorial, pois também o leitor é um consumidor colocado em um nicho, como vimos anteriormente. Assim sendo, a editora e o organizador do livro também são responsáveis pela pré-seleção dos textos e o nicho de potenciais compradores de uma antologia de jovens escritoras constitui uma fatia de

¹⁵ *Id.*, p. 7.

¹⁶ *Id.*, p.15.

mercado importante. Nesse sentido, o público (lembrando da tríade formadora do sistema literário de Candido) para este segmento de literatura já está formado e preparado para “consumir” (não perdendo a dimensão mercadológica do objeto “livro”) esse tipo de literatura. Luiz Ruffato termina seu texto explicitando as limitações e as boas intenções da coletânea: “este modestíssimo levantamento que aqui termina é, como explícito no título, uma pequena mas bem-intencionada contribuição à história da literatura brasileira, sem outras pretensões”¹⁷ Revela-se o modesto empenho do escritor em inscrever a participação das mulheres nessa história. O difícil é achar um equilíbrio para o que pode efetivamente ser feito quanto se trata da inclusão de grupos minoritários. Ressaltar a diferença ou tentar diminuí-la? Entrar no cânone ou fazer um contra-cânone, no caso da literatura de autoria feminina? De qualquer maneira, das escritoras elencadas na tese, constam Livia Garcia-Roza, Adriana Lisboa, Elvira Vigna e Cíntia Moscovich. Muitas outras selecionadas por Ruffato estavam inéditas em livro e alimentam *sites* com suas obras.

Voltando ao mercado de livros movimentando-se a partir da rede mundial de computadores, um dos casos mais notórios é o de “Bruna Surfistinha”, pseudônimo de Rachel Pacheco, uma ex-garota de programa que, a partir do sucesso de seu *blog*, é convidada por um editor, Marcelo Duarte, para ter sua biografia publicada. *O doce veneno do escorpião: o diário de uma garota de programa* (2005) torna-se fenômeno de vendas, aparecendo em todas as listas de mais vendidos. Sua personagem principal começa a visitar os meios de comunicação (chegando ao *New York Times*) e lota estandes em Bienais, como a de São Paulo e a de Buenos Aires. Segundo a sua editora Panda Books, o livro foi traduzido em 30 países e já vendeu quase 300 mil exemplares. Já está em versão de audiolivro e com previsão de lançamento de sua versão cinematográfica para 2009. A mistura entre o diário da prostituta de luxo, Bruna, a biografia precoce da garota da classe média paulistana, Rachel, e os conselhos sexuais (em páginas pretas e lacradas) fez sucesso. Não é literatura, nem pretende sê-lo, é catalogado como biografia, mas é exemplo de uma edição voltada para o mercado, ou como diria, Bourdieu, de “*empresas de produção de ciclo curto*”¹⁸, direcionadas para o sucesso imediato, em contato direto com as perspectivas de vendagem, sem pretensão de reconhecimento artístico, mas um empreendimento de sucesso comercial inegável. Jorge Tarquini (o jornalista responsável pela edição do texto, a partir de partes do *blog*

¹⁷ *Id.*, p. 17.

¹⁸ Bourdieu, *As regras da arte*, p.22.

original e o depoimento de Raquel) conta em entrevista¹⁹ que foi procurado por Marcelo Duarte, o editor da Panda Books, que teria percebido o potencial de *best-seller* a partir do sucesso do *blog*. Ao falar do sucesso inesperado do livro, Tarquini pensa nas “portas abertas para sua carreira”: “Estou com outros dois projetos de livros, para os quais fui convidado. E espero que outros venham. Inclusive um meu, sem falar na vida de terceiros. Talvez uma ficção, um romance. Planos meus.” Um *blog* de sucesso, um editor com senso de oportunidade comercial, uma vendagem expressiva e um jornalista pensando na possível carreira literária. É o campo editorial, literário e jornalístico em suas interações complexas. Por enquanto, Jorge Tarquini continua a ser o jornalista por trás do segundo livro de Rachel Pacheco – *O que aprendi com Bruna Surfistinha: lições de uma vida nada fácil*, lançado novamente pela Panda Books em 2006 e que, em sua primeira edição de 20 mil exemplares, entrou na lista dos mais vendidos.²⁰ Nesse último livro, há até um capítulo escrito pelo namorado de Rachel, João Paulo. É uma resposta ao livro de sua ex-esposa, Samantha Moraes, que escreveu, em 2006, *Depois do Escorpião*, (Editora Seoman), no qual conta sua perspectiva de “mulher traída”. Em 2007, saiu o terceiro livro de Rachel Pacheco, *Na cama com Bruna Surfistinha*. Agora, segundo ela, sem ajuda de Jorge Tarquini. É importante lembrar que o fenômeno “Bruna” não é exclusividade brasileira, e os depoimentos das experiências sexuais têm sido um filão editorial expressivo em outros países, o que Elisabeth Badinter denomina de “jovem literatura exibicionista”²¹, na qual há a publicidade de desejos e vivências de sexualidade, tanto de homens quanto de mulheres.

Tradicionalmente, a relação entre literatura e outras mídias pautava-se pela imprensa enquanto principal canal de contato com o público. E nem só de divulgação fez-se essa relação. Pode-se pensar em origens comuns (como é o caso do folhetim), usos e funções lingüísticas semelhantes, gêneros híbridos, como a crônica e o romance-reportagem, a profissionalização do escritor, entre outros. Ou seja, as articulações entre o campo literário e jornalístico sempre foram muito estreitas.²² O foco aqui dá-se pela mídia como instância legitimadora da literatura, ou seja, como um agente do campo

¹⁹ Rubinstein, “Um blog, uma história e o sucesso literário”.

²⁰ “Novo livro de Bruna Surfistinha entra na lista dos mais vendidos”. *Folha On Line*, 6 nov 2006. Disponível em www1.folha.uol.com.br.

²¹ Badinter, *Rumo equivocado*, p. 118. Nesse livro, Badinter cita o incômodo que essa literatura traria para certa ótica feminista, que não compartilha com essa publicidade. Mas, ao mesmo tempo, segundo a autora francesa, se há relações consentidas e desejo, as teorias e práticas feministas teriam que lidar com essa ambigüidade.

²² Para maiores detalhamentos sobre tais imbricações ver Pires, “O jornalista na literatura brasileira contemporânea”, Cosson, *Romance-reportagem: o gênero* e Dalcastagnè, *O espaço da dor*.

literário, mesmo que, eventualmente, sejam citadas algumas dessas outras articulações ao longo do texto.

Um livro, para tornar-se um “acontecimento”, precisa existir no espaço público, ser destacado nas estantes de uma livraria, gerar resenhas, virar notícia, enfim. Como notícia – informação transformada em mercadoria em sua definição restrita – um livro precisa ser divulgado nos meios de comunicação, seja quais forem, para acontecer a sua venda final.²³ Para tal, as editoras e os próprios escritores e escritoras podem valer-se de estratégias de promoção, como é o caso dos *sites* mantidos pelos escritores e escritoras. Na perspectiva de Laura Bacellar²⁴, toda editora “adora” autores que também participem das estratégias de divulgação. Segundo ela, o trabalho com a imprensa, feito pelo assessor ou divulgador da editora, é tentar “vender” a matéria. E, como seu livro é cheio de dicas práticas aos autores, também não abre mão de sinceridade em seus conselhos, tanto para ser publicado (“A única coisa que talvez conte é você mesmo trabalhar no caderno cultural de um grande jornal, ou ser o entrevistador de um programa de televisão que aborde cultura”²⁵) ou para ser resenhado (“Isso quer dizer que, a menos que você seja o redator-chefe de um jornal nacional, ninguém vai se sentir obrigado a fazer uma matéria sobre o seu livro, não adianta você esbravejar nem colocar pressão sobre o pessoal da editora”²⁶). E, mesmo assim, ter uma boa resenha em um grande jornal, revista ou *site* não significa necessariamente vendagem, mas, com certeza, legitimidade no campo. Também não seria preciso repetir a importância da divulgação da lista dos mais vendidos em revistas, que podem pautar as reportagens e as vendagens.

Em uma perspectiva mercadológica, a presença na mídia é fundamental, mas com aquele tênue e questionável equilíbrio entre a literatura erudita e a de massa, com todos os riscos e problematizações referentes aos conceitos. A razão pela qual um periódico comercial resenha uma determinada obra passa por critérios editoriais que podem variar de veículo para veículo, restando aos estudiosos do assunto pautarem-se por depoimentos dos próprios editores ou efetuarem uma análise de discurso e de conteúdo dos próprios veículos. De qualquer maneira, rever tais estudos contribui para a

²³ Lembrando sempre que estou falando daquele tipo de obra literária que concorre a prêmios, é encontrada nas livrarias, recomendada nas escolas e universidades, presente em antologias e objeto de críticas literárias e resenhas. Ou seja, legitimada pelo campo literário. Diferente, portanto, como já foi visto, daquela que compõe o universo da venda porta-a-porta, da banca de jornal, e da impressão por demanda.

²⁴ Bacellar, *Como escrever seu livro*, p.133.

²⁵ *Id.*, p. 117.

²⁶ *Id.*, p. 134.

discussão da organização do campo literário brasileiro. Maria Amélia Elói acompanhou por um ano (2000) todas as matérias dos suplementos culturais da *Folha de S. Paulo (Mais!)* e do *Jornal do Brasil (Idéias)*, a fim de traçar o perfil de cada um deles, no tocante à formação do gosto, a influência das editoras, do campo acadêmico e na formação do cânone contemporâneo.²⁷ A pesquisadora detectou a presença da defesa do livro resenhado, principalmente no *Jornal do Brasil*, onde não haveria um maior número de críticas aprofundadas, privilegiando os lançamentos. A *Folha de S. Paulo*, por sua vez, ainda traz mais pontos negativos em relação às obras resenhadas, além de divulgar, com maior destaque, o próprio autor do artigo. Ou seja, “o time de ensaístas”, mesmo os traduzidos, faz parte da valoração do artigo. Além disso, o vínculo com os ciclos universitários de São Paulo é bastante valorizado, aparecendo as linhas de pesquisa presentes, principalmente, na Universidade de São Paulo. Fenômeno que não deixa de aparecer no *Idéias*, segundo Maria Amélia Elói. Mas no jornal paulistano é mais acentuado, pois o nome do articulista chega a aparecer como título, em algumas matérias. Em ambos os cadernos, há quase exclusividade de autores e autoras (e respectivas editoras) do eixo Rio-São Paulo. A dissertação traz uma lista completa de todas as matérias, servindo como uma excelente fonte de pesquisa conteudística sobre um ano específico de dois suplementos literários do país.

Pelo lado do depoimento dos editores dos suplementos, o artigo de Ana Carla Mazzeto e Ana Gawryszewski²⁸ descreve o dia-a-dia do *Idéias*, por meio de entrevista com a editora, à época, Cristiane Costa. Com algumas informações, como o pedido de linguagem acessível aos resenhistas e a quantidade de livros recebidos diretamente das editoras (em média de 400 por mês), o mais relevante do artigo no tocante ao sistema literário são os critérios de seleção para as resenhas. Segundo a entrevista com a editora, esses critérios são o nome do autor (maiores as chances do escritor já conhecido no campo), o assunto (o famoso “gancho” jornalístico, ou seja, o vínculo com algum assunto do “momento”) e, por fim, a indicação (de outros resenhistas e colegas, aumentando a chance de um autor recém-chegado ser objeto de artigo). Assim, aparecem entremeados elementos importantes de reconhecimento simbólico dentro de uma das facetas do campo: o valor do nome em dois níveis (de autoria e de indicação). Cabe ressaltar que o peso simbólico do resenhista também entra aqui, uma vez que são

²⁷ Ver Elói, *Idéias a Mais!: a crítica literária no JB e na Folha no ano 2000*.

²⁸ Ver Mazzeto;Gawryszewski, “O Caderno Idéias”.

sempre identificados, não sendo apenas um texto, mas um discurso no qual os elementos extralingüísticos são relevantes, ou seja, a sua posição na ordem social.

Um exemplo recente é o caso da indicação de Roberto Schwarz e de Alba Zaluar do nome de Paulo Lins e de seu romance *Cidade de Deus* à Companhia das Letras, que o publicou em 1997. Aliás, a editora costuma colocar a referência da “indicação editorial”, quando é o caso, nas contracapas de seus livros. Além disso, quando saiu a publicação, Roberto Schwarz, crítico literário de relevância inegável, faz uma resenha publicada em duas páginas na *Folha de S. Paulo*.²⁹ Como lembra Regina Dalcastagnè, o respaldo acadêmico à obra de Paulo Lins não o isentou de sua busca pela legitimação literária dentro de suas estratégias textuais, marcadas, principalmente, pela ambigüidade de estilo.³⁰ Vale ressaltar que, após a adaptação cinematográfica do romance, a editora relançou a obra, em 2002, em versão mais “enxuta”, feita pelo próprio autor. E com a foto do filme em sua capa. Em 2007, fez uma edição comemorativa de dez anos, com a versão original, e incluindo ensaios de outros acadêmicos: além de Roberto Schwarz, Vilma Arêas e Eduardo de Assis Duarte.

Em uma perspectiva histórica, o papel da crítica literária na imprensa já foi mais relevante, mesmo após as mudanças ocorridas nas formas de apuração e apresentação dos fatos jornalísticos, principalmente na segunda metade do século XX. A idéia de um espaço próprio para os assuntos “culturais” em um segundo caderno ou suplemento já reflete a compartimentalização a que se sujeitam os dados da realidade a serem representados no espaço físico de um periódico impresso. Lúcia Santaella enfatiza o caráter de estrutura de mosaico do jornal, ou seja, as hierarquias dos assuntos na sociedade vão determinar a ordem, o lugar e a quantidade de espaço a ser ocupado nas páginas, sendo importante lembrar que “embora essas ordens nos pareçam inquestionáveis, cumpre ressaltar que não são importâncias eternas, mas históricas e que suas hierarquias, elas mesmas, funcionam como indicadores das ideologias que dominam em nossa historicidade.”³¹ A função de um periódico (além, é claro, de marcar cronologicamente os eventos “dignos” de nota ao longo do seu tempo de durabilidade) é a delimitação de estruturas também espaciais e diferenciadas na folha impressa. Falar hoje de crítica literária na mídia é pensar no conceito de “jornalismo

²⁹ Ver Schwarz, “Uma aventura artística incomum”.

³⁰ Dalcastagnè, “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”, pp. 67-8.

³¹ Santaella, *Cultura das mídias*, p. 22.

cultural”³². O conceito de “cultura” atrelado ao que é feito nesse segmento específico da mídia balance-se entre noções de arte erudita, produtos da indústria cultural (a repetição de termos é inevitável nesse caso), entretenimento, serviço, crítica, formação de gosto, crônica, variedades etc. Dentro de cada rubrica, pode-se achar um possível tema para um jornalista do segmento, dependendo da organização de cada veículo.

Tânia Pellegrini divide a crítica literária entre acadêmica, especializada e, por vezes, “refugiada”, em suplementos de jornais, e a “outra, feita pelas revistas semanais, cujo objetivo mais e mais foi se reduzindo a fazer propaganda dos novos produtos disponíveis nas estantes de livrarias”³³ Segundo a autora, com o fim da “crítica de rodapé” e a especialização universitária e do próprio segmento jornalístico, são os jornais que passam a não aceitar o discurso especializado dos analistas literários, com linguagem “incompreensível” e “pesada” para suas páginas. E ainda complementa que com essa ampliação da demanda por textos mais informativos nas próprias resenhas, criou-se um tipo de “intelectual (geralmente jornalista) que tenha uma dicção nova, misto da linguagem acadêmica e do estilo mais impressionista, ‘gênero rodapé’”. Para ela, se haveria uma promessa de diálogo com o público, essa crítica “acabou recaindo, na maioria das vezes, no elogio do óbvio e do banal, no puro elogio da mercadoria”.³⁴ Atrás da dura análise, parece-me que existe uma generalização por parte da autora, uma vez que a indústria cultural vive exatamente da justaposição de diversas tendências e nichos de leitores. Leitores esses que, como em algumas pesquisas citadas, reconhecem o nome do crítico acadêmico e o valorizam em suas páginas, como é o caso da *Folha de S.Paulo*. E, como já foi dito, com o advento da Internet, com seus inúmeros *sites* e *blogs*, é quase impossível precisar como estaria essa “crítica literária”, uma vez que o contato amplia-se e a interferência do próprio leitor faz-se de forma mais direta. Contudo, por mais que a *griffe* do nome do crítico universitário ainda possa ser relevante, é com reservas que a sua linguagem especializada é vista pelo próprio campo jornalístico, como salienta Daniel Piza, jornalista da área de cultura. Se ele critica, por um lado, a análise superficial dos cadernos culturais diários, por outro lado, os cadernos semanais estão “presos ao esquema das resenhas encomendadas a professores universitários que não raro pecam pela escrita burocrática e lenta, com excesso de

³² Ver Piza, *Jornalismo cultural*. Ele problematiza o conceito e descreve a sua história, bem como as práticas atuais.

³³ Pellegrini, *A imagem e a letra*, p. 163.

³⁴ *Id*, p. 166.

jargões e falta de clareza.”³⁵ A solução apresentada por ele é um jornalista cultural que seja capaz de acompanhar, profissionalmente, a sua área de interesse:

Se sua ocupação principal é ser crítico de literatura, digamos, deve estar sempre acompanhando a nova produção local, além de ler e reler os clássicos da língua, e, claro, jamais ignorar o que está sendo feito de bom nos outros países, até mesmo para traçar paralelos.³⁶

Ou seja, além de uma impossibilidade de se acompanhar o que se produz no mundo, lembrando-se dos argumentos de Gabriel Zaid, os critérios de seleção do que seja “bom” continuam subjetivos e, de certa forma, atrelados ao próprio mercado editorial, que determina o que é (re)publicado.

Outra pesquisa relevante sobre as relações entre literatura e jornalismo é a de Isabel Travancas. Para ela, o suplemento literário é “a representação de vários campos reunidos: literário, jornalístico e acadêmico”.³⁷ Ela caracterizou os suplementos literários como aqueles que tratam de literatura, de escritores e do mercado editorial, comparando *Idéias* e *Mais!* com os suplementos dos jornais franceses *Le Monde* e *Libération*. A sua idéia era perceber a representação da literatura nesse espaço regido pela lógica jornalística, ou seja, ao imperativo da notícia, que tem uma lógica hierárquica, mercantil e cronológica em um periódico. Além disso, ela buscou, por meio de entrevistas com editores e jornalistas, associar a seleção de pauta à ideologia individualista que marca a profissão jornalística.³⁸ Deixando mais claro, tal ideologia, segundo Travancas, marca também a posição do leitor do suplemento literário, que quer encontrar “seus” livros e “seus” temas e “seus” autores prediletos. Como a autora alinha-se a uma perspectiva social da literatura, ou seja, não a vê como uma categoria transcendente, ela defende que os suplementos teriam um papel definidor do que é considerado livro e do que apontam como literatura, pois fariam seleção dentro do que é produzido no mercado editorial, elegendo temas e priorizando autores, os suplementos se definem como uma construção do campo editorial para seus leitores.³⁹ A instância da seleção é, mais uma vez, fundamental, na perspectiva de edição de um suplemento. Isabel Travancas ressalta a noção de *network* (rede de relações) como vital para um suplemento literário, pois muitos de seus entrevistados apontaram que a lista de resenhistas passa por uma seleção de amigos e de outra série de relações pessoais. Mas,

³⁵ Piza, op.cit., p. 53.

³⁶ *Id.*, p. 61.

³⁷ Travancas, *O livro no jornal*, p. 16.

³⁸ Ver Travancas, *O mundo dos jornalistas*.

³⁹ Travancas, op.cit., p. 65.

também têm o cuidado de dizer que “não” é só isso, há também critérios como notoriedade (a questão do “nome” do resenhista ou do autor) e domínio da escrita (que também passa por um julgamento de valor). É como se o editor recebesse, conclui, o aval do jornal para que suas escolhas representem o que o veículo valoriza em certas obras.

Nos jornais por ela estudados, aparecia o papel do “gosto” por certas obras. Como essa escolha baseada no “gosto” está inserida em uma lógica jornalística em que o espaço no jornal é precioso e tem um custo, existe a “defesa do livro”. Ou seja, a crítica torna-se um espaço de elogio da obra ou, pelo menos, da relevância de seu tema. Eu complementaria que existem críticas não-elogiosas a certas obras nas editorias de livros, mas há sempre “algo” a ser defendido, que é o conceito do que seja a literatura, ou um bom texto de não-ficção, até mesmo pela simples colocação daquela obra na seção determinada para os livros. Por outro lado, quando uma personalidade chega a ser um fenômeno de público e de vendas, mesmo que a crítica não a aceite, torna-se “incontornável” como pauta, sendo o caso de Paulo Coelho, no Brasil. Aí, até mesmo instituições tradicionais como a Academia Brasileira de Letras (ABL) vão torná-lo “imortal”.⁴⁰

As relações entre os jornalistas e escritores no Brasil, em aspectos múltiplos, são discutidos por Cristiane Costa, em *Pena de aluguel*. A autora refez a enquete de João do Rio, de 1904, publicada em “O momento literário”, quando perguntava aos intelectuais do período, se “o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária”? É destacado o papel de polígrafos dos escritores à época em busca de símbolos de distinção social e também de fonte de renda. Como lembra Sérgio Miceli, durante a República Velha, a grande imprensa era a principal instância de produção cultural, “que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros havia pouco importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica.”⁴¹ Miceli também destaca que a imprensa como casamata dos “homens de

⁴⁰ A ABL, criada por Machado de Assis, inspirada no modelo francês de instituição de beletismo e instância de legitimação literária, por meio até do título de imortalidade aos seus membros, vem, cada vez mais, abrindo-se a ingerências extraliterárias, conforme a conveniência de suas eleições. Vale citar a entrada do primeiro cineasta na instituição em 2006 – Nelson Pereira dos Santos –, com o único livro publicado, de roteiros, mas, justificado pela sua proximidade com a literatura (até mesmo pelas suas adaptações). Políticos, médicos, juristas, diplomatas e jornalistas também fazem parte de seus membros, no sentido de “abrir” suas cadeiras a pessoas de destaque na cultura brasileira (segundo o discurso oficial).

⁴¹ Miceli, *Intelectuais à brasileira*, p. 17.

letras”, ao consagrar seu beletrismo, consagrava-se a si mesma como instância de divulgação de bom gosto e de valores da oligarquia dominante.⁴² Aqui a expressão “homens de letras” é quase literal, pois, como vimos, às mulheres ficava reservada uma imprensa toda própria, a não ser alguns nomes solitários, que confirmam a regra.

Com exceção do pioneirismo de Nísia Floresta, que fez crônicas sobre a condição feminina, em 1831, no *Espelho das Brasileiras*, editado em Pernambuco⁴³, no período anterior à *Belle Époque* brasileira, destacaram-se as primeiras editoras mulheres, citadas no capítulo anterior. Considerada a primeira mulher brasileira a se profissionalizar como jornalista, a poeta Narcisa Amália (uma das poucas a aparecerem nas antologias mais tradicionais com seu livro *Nebulosas*) fazia parte da equipe que redigia jornais como *O Garatuja* e *O Rezendense*. A historiadora Norma Telles, pesquisadora de sua trajetória como escritora e jornalista, aponta comentários feitos a seu trabalho à época.⁴⁴ Os críticos dedicavam-lhe páginas dizendo que deveria escrever sobre temas mais “dignos” para uma mulher (jovem e bonita, ainda por cima), não a respeito das questões sociais que a atraíam. O caso de Narcisa Amália é bem ilustrativo do mecanismo de gênero, pois foi permanentemente “aconselhada” pela crítica a limitar-se à sua produção poética. Seus artigos eram duramente criticados e sua vida pessoal era alvo de especulações. Retirou-se da vida pública, mudou-se para o Rio de Janeiro, a fim de ser professora pública, já que não conseguira se sustentar como jornalista e tradutora. Morreu em 1924, cega e parálitica.

Já à época da enquete, citada por Cristiane Costa, do início do século XX, João do Rio tem um interlocutor anônimo que está preocupado com o acirramento da concorrência “pela entrada das mulheres no mercado das letras, citando nominalmente a colunista e escritora Carmem Dolores”.⁴⁵ Pseudônimo de Emília Moncorvo, a colunista Carmem Dolores escreveu, entre 1905 e 1910 (ano de sua morte), em vários jornais da época, entre os quais *O País*, que chegou a ser o de maior tiragem na América do Brasil. Também escreveu com pseudônimo masculino, Leonel Sampaio, na *Tribuna*, assinando artigos literários, segundo Brito Broca.⁴⁶ Não era sufragista, apesar de defender a ampliação do acesso à educação das mulheres e o direito ao divórcio. Talvez tenha

⁴² A questão das revistas ilustradas e dos periódicos modernistas será discutida adiante, por configurar-se instância distinta de criação, divulgação e recepção.

⁴³ Duarte, *Nísia Floresta: vida e obra*, p. 23.

⁴⁴ Ver Telles, “Escritoras, escritas, escrituras” e “Fragmentos de um mosaico: escritoras brasileiras no século XIX”.

⁴⁵ Costa, *Pena de aluguel*, p. 40.

⁴⁶ Broca, *A vida literária no Brasil : 1900*, p. 241.

vindo daí, o seu não-alinhamento à causa das sufragistas, o espaço que conseguia nos jornais de grande circulação, mas foi uma pioneira no tocante à profissionalização, pois era paga por seus artigos.⁴⁷ Justifica-se, então, a preocupação com sua concorrência. Contemporânea de Carmem Dolores, era Júlia Lopes de Almeida que, desde 1885, escrevia crônicas para jornais.

A crescente industrialização no país muda o perfil exigido para o jornalista, atingindo também o mercado editorial, como já tratado, com os primeiros *best-sellers* (traduzidos ou não). Além disso, durante o Governo Vargas há uma forte tendência de transformar a cultura em negócio oficial, como ressalta Miceli. Nesse sentido, os agentes do campo intelectual dividem-se entre aqueles atuantes em órgãos estatais e no serviço público, outros no mercado editorial que começa a se fortalecer (como vimos o caso de Monteiro Lobato), e a imprensa, que não é mais o principal agente. Sérgio Miceli também aponta o fortalecimento do capital paulista, que começa a destacar-se no campo cultural, com a criação, sob seus auspícios, da Universidade de São Paulo, em 1934.

No período do Estado Novo, vale ressaltar a atuação jornalística de Patrícia Galvão, a Pagu. Foi redatora da seção “A Mulher do Povo”, no jornal *O Homem do Povo*, de Oswald de Andrade, em 1931. Depois da publicação de seu romance *Parque industrial*, em 1933, torna-se correspondente no exterior dos jornais *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias* e *Diário da Noite*, durante sua viagem pelos Estados Unidos, Japão, China e União Soviética. Retorna ao Brasil em 1935, após ser deportada da França como comunista. Presa de 1935 até 1940, retorna aos jornais como redatora de *A Manhã* e *O Jornal*. Posteriormente é contratada pela *France-Press*. Torna-se colunista de arte do jornal *Vanguarda Socialista* e do *Diário de São Paulo*. Seus últimos trabalhos são em *A Tribuna*, um pouco antes de sua morte, em 1962.⁴⁸

Nessa fase de transição, duas escritoras do cânone foram jornalistas destacadas. Uma é Rachel de Queiroz que, mesmo antes do aparecimento de *O Quinze* (1930), trabalhou como redatora e editora do suplemento literário do jornal cearense *Ceará* (de 1927 a 1928) e depois no jornal *O Povo* (de 1928 a 1930). Já como escritora conhecida, chega ao Rio de Janeiro em 1939 e passa a colaborar regularmente para o *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *O Estado de S.Paulo*, revista *O Cruzeiro* (até

⁴⁷ Schumaer; Brazil. *Dicionário das Mulheres do Brasil*, pp. 132-133.

⁴⁸ Ver Campos, *Pagu Vida-Obra*, e os verbetes “Pagu”, em Schummaher e Brazil, *Dicionário Mulheres do Brasil* e “Patrícia Galvão” em Coelho, *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*.

seu último número). Apesar de ter sido repórter e redatora apenas na fase inicial no Ceará, e depois sempre como cronista, Rachel de Queiroz, em depoimentos, dizia-se “mais jornalista do que ficcionista”. E reiterava: “Na verdade, minha profissão é essa: jornalista. Há cinquenta e tantos anos que todas as semanas eu escrevo pelo menos um artigo”.⁴⁹

Por sua vez, a trajetória jornalística de Clarice Lispector revela várias funções exercidas, como colunista, repórter, entrevistadora, tradutora e cronista. A escritora tem sua primeira publicação nas páginas da revista *Pan*, em 1940, quando é publicado seu conto “Triunfo”. Também faz entrevistas para *Vamos Ler!*, além de traduzir e fazer reportagens para essa mesma revista. Esse periódico pertencia ao jornal *A Noite*, onde é redatora e repórter. Na verdade, única mulher na redação. E é a empresa *A Noite* que vai publicar seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, com a escritora abrindo mão dos lucros obtidos com as vendas. Também passa pelas revistas *Senhor*, *Fatos & Fotos* e *Manchete*, além de sete anos de crônicas semanais para o *Jornal do Brasil*.

A pesquisadora Aparecida Maria Nunes⁵⁰ destaca nesse percurso a sua participação nas páginas femininas dos jornais. Para Nunes, a coluna de “Tereza Quadros” no jornal *Comício* (um dos pseudônimos de Lispector, além de “Helen Palmer” e “Ilka Soares”, no caso *ghost writer* da atriz e modelo famosa), ao mesmo tempo em que ressaltava os modelos para a mulher da época, cujo principal desejo seria o cuidado com o marido e os filhos, também se percebia nas entrelinhas a autora por trás do espaço multifacetado da coluna. Ela cita, a título de exemplos, alguns textos nos quais Tereza Quadros falou da importância do trabalho fora de casa, dicas de beleza em que havia o estranhamento (como comparar um salão de beleza a uma estrebria), ou mesmo a tradução de um conto de Katherine Mansfield, no qual a maternidade é problematizada e vista com reservas. Além disso, aparece na coluna o texto “A irmã de Shakespeare”, em que é reportado o texto de Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, em que fala da impossibilidade da fictícia Judith tornar-se dramaturga como o famoso irmão. Nessas páginas “femininas” de Clarice Lispector aparece o gênero atuando como serialidade, ou seja as estruturas de gênero atuando independente de sua vontade, uma vez que a jornalista/escritora é a escolhida para dirigir-se ao público

⁴⁹ “As três Rachéis”, p. 33. Entrevista concedida a CADERNOS de Literatura Brasileira nº 4, set 1997. Outras informações constam de Queiroz, Rachel e Queiroz, Maria Luiza, *Tantos anos*.

⁵⁰ Nunes, *Clarice Lispector jornalista*.

feminino. Contudo, utilizando pseudônimos, a escritora quer manter-se apartada dessa imagem que não lhe agrada. Aparecida Nunes resgata uma resposta da escritora a uma leitora, já em 1970, por meio de uma crônica publicada no *Jornal do Brasil*. Ali, ela conta que não fará mais colunas para mulheres: “Digo felizmente porque desconfio de que a coluna ia era descambar para assuntos estritamente fúteis femininos, na extensão em que feminino é geralmente tomado pelos homens e mesmo pelas próprias mulheres: como se mulher fizesse parte de uma comunidade fechada, à parte, e de certo modo, segregada.”⁵¹

Como consta no livro de Cristiane Costa, a subeditora do Caderno B do *Jornal do Brasil*, que recebia telefonemas e as crônicas de Clarice Lispector, era Marina Colasanti, que também vai se destacar como escritora posteriormente. Ao sair do *Jornal do Brasil*, Marina Colasanti passa a ser redatora da revista *Nova*, versão brasileira da norte-americana *Cosmopolitan*. A pesquisadora Peggy Sharpe comenta a contradição da escritora, nas páginas de *Nova*, ter tido o início de uma consciência feminista:

Embora pareça para muitas teóricas que a imprensa popular feminina não seja terreno dos mais propícios à luta política, para Marina Colasanti aquela revista tornou-se espaço básico para tecer sólida e ampla rede comunicativa, e ligá-la a um público diverso e não tradicional que habita regiões geográfica e culturalmente diversas como Blumenau e Belém. Fato igualmente importante foi que Colasanti teve acesso inicial às vozes das ativistas de base dos movimentos feministas na América do Norte e na Europa, principalmente através dos contatos no seu trabalho com aquela revista.⁵²

Durante dezoito anos, Marina Colasanti manteve uma coluna e correspondência com leitoras e leitores, e daí, segundo Peggy Sharpe, originaram-se seus primeiros livros de crônicas, tanto pensados como coletâneas quanto com idéias surgidas de contato com o público.

Esse vaivém entre os campos – literário e jornalístico – marcou também a carreira de outra escritora. Carmem da Silva terminou ficando mais notória como articulista da revista *Cláudia* do que por seus romances. Em uma fase de “pré-feminismo”, em sua retomada pós-75, Carmem da Silva assinou a coluna “A arte de ser mulher”, a partir de 1963. Na coluna discutia questões polêmicas à época (algumas até hoje), como a dupla moral na educação dos filhos, a maternidade e o casamento como “destinos naturais” às mulheres, a dupla jornada de trabalho, a vivência da sexualidade

⁵¹ Nunes, *op.cit.*, p.137. Aparecida Nunes explica que essa crônica, denominada “Só para mulheres” não consta da coletânea *A descoberta do mundo*. O texto encontra-se na dissertação de mestrado de Célia Regina Ranzolin, defendida na UFSC, denominada *Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)*.

⁵² Sharpe, “Imagens e poder: construindo a obra de Marina Colasanti”, p. 49.

dentro e fora do casamento, entre outros. Sua coluna, que perdurou durante a década de 60, tinha grande impacto e provocava polêmicas, por meio de cartas de leitores e leitoras. Mesmo em uma revista de perfil comercial da Editora Abril, o artigo assinado por Carmem da Silva não deixava de ser um “trabalho de vanguarda”, considerando o veículo e o contexto circundante, segundo a historiadora Carla Bassanezi, que pesquisou as revistas femininas de 1945 a 1964.⁵³

Em relação especificamente à “era-pré-televisão”, nos termos de Cristiane Costa, surgem grandes jornais, no Rio de Janeiro e São Paulo, que não vão mais comportar o estilo de texto anterior, uma vez que novas técnicas e demandas informativas se apresentam. Mais uma vez, outro grupo de escritores começa a ser designado para seus quadros, agora, a geração modernista, que rompeu com o estilo beletриста anterior. Vão para as redações Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, e, em anos posteriores Ferreira Gullar, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Antonio Callado, Clarice Lispector e tantos outros.

Com o regime militar pós-64, ocorre outro rearranjo entre os campos. Menos visada que a imprensa pela censura, a literatura, e seu público mais restrito, tem um poder maior de negociação para tratar de temas proibidos. Com diferentes tratamentos formais, muitos romances dos anos ditatoriais começam a trabalhar na chave referencial, tentando denunciar, mesmo que de forma alegórica, a realidade repressiva circundante.⁵⁴ O jornalismo torna-se uma das principais personagens, seja com o profissional de comunicação no papel de protagonista, seja como técnica narrativa.

Quando analisa o “momento literário 2000”, a partir dos depoimentos dos 32 escritores-jornalistas, Cristiane Costa passa a questionar onde estaria a busca pela identidade nacional, que sempre moveu a nossa literatura (de certa forma, uma aproximação com a noção de empenho teorizada por Antonio Candido). Diferente das gerações anteriores, cujo exercício era regido pela prática, sem quaisquer regulamentações, a maioria dos profissionais de hoje é treinada pelas faculdades de comunicação a fazer um tipo específico de texto, além das redações estimularem o cumprimento dos próprios manuais de redação. Assim, aqueles que tinham proximidade com a literatura terminaram nos cadernos culturais. Ou seja, buscaram o nicho possível

⁵³ Bassanezi, *Virando as páginas, revendo as mulheres*, p. 448.

⁵⁴ Sobre o assunto ver Dalcagnè, *O espaço da dor*, Santiago, “Prosa literária atual no Brasil”, Sussekind, *Literatura e vida literária*, Pinheiro, *Antonio Callado e o romance dos 70*, Cosson, *Romance-reportagem: o gênero*, Leal, *Encontros e desencontros discursivos em As meninas de Lygia Fagundes Telles*.

para o exercício de um texto mais livre, como uma das justificativas possíveis. Ela cita, como exceções, Marçal Aquino e Luiz Ruffato, que passaram, respectivamente, pelas editorias de Polícia e Geral. Segundo seus entrevistados, há vantagens em ser parte dos cadernos culturais, como “abrir portas no mercado editorial e tornar o jornalista um nome conhecido no meio literário”.⁵⁵ Mas, também apontaram desvantagens, como uma certa “visibilidade negativa, tanto pelo preconceito contra o jornalista que se quer escritor (mais um) quanto pela concorrência entre os órgãos de imprensa”.⁵⁶ Tal questão também é tratada no livro de Isabel Travancas como algo que divide os jornalistas dos suplementos literários. Como resenhar o livro do colega de trabalho, sem parecer favorecimento? E as opiniões são divididas: alguns editores e jornalistas colocam-se contra, outros a favor.

Na enquête feita para o projeto *Pena de aluguel*, foram entrevistadas quatro mulheres: Rosa Amanda Strauz, Gisela Campos, Heloísa Seixas e Cíntia Moscovich. A última, que faz parte do *corpus* desta tese, é jornalista profissional. Para ela, o jornalismo, desvinculado da atividade literária, foi vivenciado por pouco tempo, apenas em rádio. Com mestrado em Teoria Literária, tornou-se professora, tradutora, revisora e consultora literária. Retornou ao jornalismo por conta da literatura, com crônicas, resenhas e como editora de livros do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre. Atualmente, dedica-se apenas à literatura. Quanto à pergunta em relação ao mercado editorial, Moscovich responde que fez o caminho inverso, pois voltou ao jornalismo já como escritora, com algum nome, em âmbito regional, e relacionamentos na área. Na entrevista, admitiu que os contatos na área a ajudaram a ter um papel relevante no meio, como editora de livros. Antes, foi diretora do Instituto Estadual do Livro, vinculado à Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul, que trabalha com a difusão da literatura e promoção da leitura e do livro, cargo que a ajudou a estabelecer sua rede de contatos.

Outra jornalista no *corpus* da tese é Elvira Vigna, que trabalhou em *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Mas a sua formação universitária é em Literatura francesa, com mestrado em Comunicação. Exerce a atividade de tradutora, além de artista plástica. Adriana Lisboa tem graduação em Música, mestrado em Literatura Brasileira e faz doutorado em Literatura. Stella Florence, também formada em Letras, trabalhou como secretária-executiva, antes de escrever seu primeiro livro. Livia Garcia-Roza tem formação distinta: é psicanalista.

⁵⁵ Costa, op.cit., p.169.

⁵⁶ *Id.*, *ibid.*

Com exceção da última, todas estão vinculadas, mesmo que apenas através de formação universitária, com o campo das letras e da comunicação. Como leitoras, críticas ou jornalistas, elas puderam ter acesso a algumas artes e artimanhas do texto (e do campo) literário. Independente da qualidade específica de cada texto, e as particularidades de cada uma, é inegável a necessidade de conhecimento do funcionamento das relações com a mídia, seja profissionalmente, no caso de algumas delas, seja pela manutenção de *sites* e *blogs*, no caso de outras. Stella Florence, por exemplo, conta em sua página na Internet como começou a escrever e a publicar e como foi parar na Rocco:

Se eu soubesse o tamanho (mínimo) do funil do mercado editorial brasileiro, nunca teria saído do lugar. Ainda bem que não sabia. Às vezes, ingenuidade faz bem. Desembestada, fui em frente. Entrei para a Escola dos Escritores, dirigida pelo professor Gabriel Perissé. Participei de antologias, cadernos literários, jornais, revistas, palestras, aquele processo todo. Conheci os escritores Marcos Rey e Mario Prata, que se tornaram meus primeiros incentivadores. Deus os abençoe aqui na terra como no céu pelos conselhos e puxões de orelha. De puxão em puxão, hoje de outros colegas, fui virando gente. Gente em mutação – esse troço não pára nunca. Assinei contrato com a Editora Rocco que lançou o best-seller *Hoje Acordei Gorda*. (contos, 1999)⁵⁷

A importância de publicações anteriores e o aval de nomes já reconhecidos aparecem no depoimento da escritora. O conhecimento do autor, por exemplo, é fundamental para ser resenhado, ou então já ter um nome conhecido na mídia. Tanto o jornalista quanto o escritor precisam de reconhecido capital simbólico para a sua valorização em seus respectivos campos, e o mais manifesto é o nome, como lembra Bourdieu:

A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de uma *griffe* ou assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar lucros dessa operação.⁵⁸

As relações entre literatura e mídia não podem mais ser deixadas de lado quando se pensa em um “valor” das obras literárias, pois as instâncias de consagração estão mais complexas e a rede dos fenômenos literários compõem-se de diversos tipos e suportes de produção, edição, divulgação e interações múltiplas. E as escritoras em questão não estão imunes a elas.

⁵⁷ Disponível em www.stellaflorence.kit.net

⁵⁸ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 170.

As precursoras nas páginas de jornais, como Narcisa Amália, sofreram preconceitos específicos à época, por não tratarem de temas circunscritos ao que se considerava “adequado” para seu gênero. Nas gerações posteriores, escritoras como Rachel de Queiroz e Clarice Lispector fizeram de sua experiência jornalística tanto fonte de renda quanto exercício de sua literatura. Com a própria mudança do modo de se fazer jornalismo, hoje atividade especializada de tratamento da notícia, transformada em mercadoria, os espaços para a literatura e o exercício mais elaborado do texto tornam-se restritos aos cadernos nomeados culturais nos jornais ou em revistas. E algumas escritoras contemporâneas ocuparam esse espaço, como Elvira Vigna e Cíntia Moscovich. Contudo, vale lembrar que a capacidade de se relacionar com as mídias múltiplas e interativas da contemporaneidade não se limita apenas ao exercício profissional nas atividades de comunicação, mas também a uma capacidade de se manter atuante e presente nesses inúmeros canais, em especial a Internet. Manter um *site*, por exemplo, pode permitir chegar a ser publicada em uma antologia, ou proporcionar a manutenção de seu próprio arquivo, na concepção ampla, buscando uma permanência (mesmo que no imediatismo do suporte eletrônico) e alimentando a sua própria rede de informações, tanto para pesquisadores, leitores ou mesmo seus pares do campo literário.

2.2. Leitura: acesso, vigilância e memórias

O consumo de literatura no Brasil é marcado pela instância escolar, uma vez que o acesso aos livros é incipiente, devido às condições socioeconômicas e à ausência de bibliotecas públicas. A expansão do próprio mercado editorial no País deu-se, simultaneamente, a outras formas de entretenimento, como o rádio e a televisão. Tanto que o índice de vendas para um *best-seller* no Brasil é, numericamente, irrelevante em termos de população. Apesar disso, é possível categorizar o “leitor” no sistema literário brasileiro.

Antonio Candido não desconsiderou o público como parte da tríade fundamental da literatura (ao lado do autor e da obra). Para ele, a segmentação e ampliação do público é fenômeno intrinsecamente ligado à complexidade da estrutura social.⁵⁹ Só com a extensão das técnicas de reprodução foi possível a existência de leitores que

⁵⁹ Ver Candido, *Literatura e sociedade*.

prescindiam do contato direto com os autores. A literatura, como instituição, precisa do reconhecimento coletivo da função do escritor e das obras. Ao falar da formação de nossa literatura, Candido ressalta as Academias, no século XVIII, como uma primeira tentativa de formação de um “autopúblico num país sem públicos”.⁶⁰ Com a chegada da Corte portuguesa no Brasil, inicia-se a impressão e a venda de livros no país, apesar das pouquíssimas livrarias. Por outro lado, com a instalação da Impressão Régia, não deixa de existir a forte censura também para a importação de livros. A Mesa do Desembargo do Paço foi a fonte de pesquisa de Márcia Abreu⁶¹ a fim de tratar do perfil das obras lidas no Brasil colonial. Enquanto a Impressão Régia imprimia poemas de elogio aos soberanos ou à gazeta oficial, os pedidos de autorização de importação de obras literárias, jurídicas e médicas passavam pela autoridade alfandegária. A pesquisadora observa que, no período estudado (de 1769 a 1826), quase a metade dos livros importados era constituída de proto-romances, como *Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, um sucesso absoluto (ficou mais de 100 anos na lista dos mais vendidos) entre a elite alfabetizada da época.⁶² Havia um esforço da crítica em aproximar esse novo gênero aos estilos tradicionais, como a épica e o drama, a fim de acomodá-los aos moldes tradicionais e valorizados, contudo, “percebe-se que o papel dos textos canônicos não é muito relevante e tem pouca força explicativa na análise do gosto e das práticas dos leitores da época.”⁶³ Os pedidos de importação eram feitos, em sua maioria, por particulares (inclusive aparecendo duas mulheres), a fim de fazer parte de suas bibliotecas, muitas sendo parte de inventários posteriores. Também começam a ser importados livros didáticos, junto com seletas e antologias, responsáveis pela formação do gosto. Tais livros, portugueses e franceses, traziam trechos das obras a serem valorizadas, e, em muitos casos, desconsideravam esses romances populares, que, ao fugirem das regras clássicas, deveriam ser relegados e evitados. Muitos textos críticos da época, citados por Márcia Abreu, apontavam não só os defeitos estruturais do gênero romanescos, mas também alardeavam para os perigos à saúde, à religião e à moral que sua leitura traziam, em especial às mulheres, “ordinariamente governadas pela imaginação, inclinadas ao prazer, e sem ocupações sólidas que as afastassem das

⁶⁰ Candido, *Formação da literatura brasileira*, p. 74.

⁶¹ Abreu, *Os caminhos dos livros*.

⁶² Na esteira do romance, outro sucesso é *Aventuras de Diófnas*, da brasileira Theresa Margarida da Silva e Orta, a ser tratado adiante.

⁶³ Abreu, op.cit., p. 136.

desordens do coração”⁶⁴, resumindo as críticas aos romances. A leitura literária, apreendida como livre, sempre esteve, tradicionalmente, ligada aos gêneros e aos modos de apreciá-los associados ao sistema escolar:

A concretização que toda leitura realiza é, pois, inseparável das imposições de gênero, isto é, as convenções históricas próprias ao gênero, ao qual o leitor imagina que o texto pertence, lhe permitem selecionar e limitar, dentro os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura atualizará. O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão.⁶⁵

Nesse sentido, a aprendizagem do código literário, ou dos repertórios, nos termos de Even-Zohar, sempre esteve presente no sistema de apreensão literária. Daí, as possibilidades de uma história de leitura serem múltiplas: pelos livros didáticos, pela crítica, pela história de um leitor ou leitora (biografias), ou pela história dos gêneros literários, pela forma de compra e distribuição de livros em uma certa época. No Brasil, as pesquisas sobre os leitores também são diversificadas. A idéia do público é fundamental para a consolidação do sistema literário brasileiro na teoria de Antonio Candido. Sem público, não há possibilidade de ser cultivada uma tradição de autores, existindo apenas “manifestações literárias”. Ele aponta peculiaridades, como a escassez de livros, a raridade e dificuldade da instrução e até mesmo a ausência de produtores intelectuais, muitos autodidatas e cooptados de outras funções, como o funcionalismo público. Essas características criaram certos aspectos e mitos na fruição literária, como a idéia de “saber universal” e da “obra-prima perdida”: “Consiste o primeiro em atribuir ao intelectual brasileiro extraordinária cultura e inteligência, fazendo-o embasbacar os estrangeiros”.⁶⁶ Para o teórico, essa fantasia traz o mito da grandeza literária, que estaria contida em uma obra nunca encontrada, ou nunca realizada por falta de condições externas, apesar de suas capacidades. Também por causa do meio culturalmente pobre, haveria a preferência pelos gêneros públicos, como o jornalismo, a oratória, o ensaio político e social. Para ele, o mecenato imperial e a cultura de auditório fizeram com que os escritores se habituassem a escrever para um “público simpático”. Candido está citando um período específico, no qual ainda não existia uma indústria editorial consolidada, que permitisse o distanciamento entre o leitor e o escritor, por causa da mediação mais complexa. Contudo, apesar das experimentações modernistas e rupturas

⁶⁴ *Id.*, p. 279.

⁶⁵ Compagnon, *O demônio da teoria*, p. 158.

⁶⁶ Candido, *Formação da literatura brasileira*, p.222.

estilísticas, as repercussões de tais características no olhar do público sobre o escritor permanecem, sendo ainda uma pessoa que merece admiração como artista, e o seu livro como objeto dotado de uma certa sacralidade, mesmo que nunca seja lido.

Com o romance, em suas formas folhetinescas nas páginas dos jornais e nos livros derivados, aparece a circulação industrial da literatura, e seus primeiros agentes mediadores, os editores, como enfatizam Marisa Lajolo e Regina Zilberman:

Se é certo que os leitores sempre existiram em todas as sociedades nas quais a escrita se consolidou enquanto código, como se sabe a propósito dos gregos, só existem o *leitor*, enquanto papel de materialidade histórica, e a *leitura*, enquanto prática coletiva, em sociedades de recorte burguês, onde se verifica no todo ou em parte uma economia capitalista. Esta se concretiza em empresas industriais, comerciais e financeiras, na vitalidade do mercado consumidor e na valorização da família, do trabalho e da educação. Foi nessas condições que os leitores, cada vez mais numerosos, se transformaram em público consumidor de uma mercadoria muito específica.⁶⁷

Nessa mesma obra, as pesquisadoras ressaltam a formação das leitoras no Brasil. Se bastante fantasiadas nos romances da época, como verdadeiras intelectuais, a realidade era outra. Os relatos de viajantes estrangeiros revelavam tanto a reclusão das mulheres, quanto a ausência de livros nas casas e o analfabetismo feminino. Havia exceções, como Nísia Floresta e outras escritoras e jornalistas defensoras da educação para as mulheres, mas a idéia de ampliar esse acesso ainda esbarrava tanto nas instituições católicas, praticamente os únicos espaços acessíveis ao letramento das mulheres, quanto na ideologia dominante que considerava irrelevante o ensino e profissionalização desse contingente.

Guacira Lopes Louro lembra que, em uma sociedade como o Brasil na transição do século XIX para o XX, é necessário pensar a educação não só no aspecto de gênero, mas também de classe, etnia e religião. No caso de etnia, eram vedadas às pessoas de origem africana quaisquer formas de educação, com alguns casos excepcionais de filantropia. Os imigrantes de origem germânica e japonesa, oriundos de religiões diversas, por vezes, tinham propostas educacionais totalmente distintas da tradição luso-católica. No caso do recorte gênero/classe, como lembra a pesquisadora, “às filhas de grupos sociais privilegiados, o ensino da leitura, da escrita e das noções básicas da matemática era geralmente complementado pelo aprendizado do piano e do francês que, na maior parte dos casos, era ministrado em suas próprias casas por professoras particulares, ou em escolas religiosas. As habilidades com a agulha, os bordados, as

⁶⁷ Lajolo; Zilberman, *A formação da leitura no Brasil*, p. 16.

rendas, as habilidades culinárias, bem como as habilidades de *mando* das criadas e serviçais, faziam parte da educação das moças.”⁶⁸ Ela reafirma que havia uma concepção de que as mulheres deveriam ser mais “educadas” do que “instruídas”, uma vez que o seu principal papel na sociedade era a maternidade e a criação dos futuros cidadãos. Isso, segundo Guacira Louro, já constava da primeira lei de instrução pública, de 1827, pois a educação das mulheres era necessária, uma vez que elas são as primeiras educadoras de seus filhos. Tal discurso faz parte dos escritos de Nísia Floresta e de muitas outras mulheres nos jornais da época, por exemplo.

Com o incremento da urbanização e da industrialização no início do século passado, novos postos de trabalho começam a ser abertos, tanto para homens quanto para as mulheres. Na verdade, a ideologia de gênero também atua nesse momento de divisão do trabalho na esfera pública.⁶⁹ No caso específico do magistério, houve uma “feminização”, devido a fatores conjugados, sem necessariamente uma causalidade direta. Guacira Louro cita, por exemplo, a saída dos homens da sala de aula para ocupar trabalhos melhor remunerados, a legitimação da educação e início da profissionalização de mulheres, a maior intervenção do Estado na docência. A partir disso, houve uma construção discursiva (e não só no caso das professoras, mas de outras profissões associadas), na qual foram ligadas à profissão funções correlatas à maternidade e ao sacerdócio, como doação, afetividade, paciência etc. Como resumem Lajolo e Zilberman,

destinar a mulher ao ensino resolvia diferentes problemas: justificava pragmaticamente a necessidade de educá-la; solucionava falta de mão-de-obra para o magistério, profissão pouco procurada porque mal remunerada; desobrigava o Estado de melhorar os proventos dos professores, porque a mulher não precisava (e nem deveria) ser superior ao do homem, e sim complementar deles. Essas considerações recobriam-se por outras, de caráter ideológico: idealizava-se a professora, chamando-a de mãe, sugerindo assim que, lecionando, ela continuava fiel à sua natureza maternal. Negava-se o elemento profissional da docência, porque a sala de aula convertia-se num segundo lar.⁷⁰

Em seu artigo, Guacira Louro vai mostrar o processo de construção dessa representação (de gênero), e como se deu o processo de negociações e de mudanças com essa mesma representação. De “professorinhas, tias e trabalhadoras de educação”, que se sindicalizam, fazem campanhas salariais e greves. Contudo, um dado

⁶⁸ Louro, “Mulheres na sala de aula”, p. 446.

⁶⁹ Ver Susan Beese, op. cit.; Saffiotti, op. cit.; Rago, “Trabalho feminino e sexualidade”. As três obras mostram como a ideologia de gênero atuou no estabelecimento de papéis masculinos e femininos na esfera do trabalho.

⁷⁰ Lajolo; Zilberman, op. cit., p. 262.

permanece, segundo a pesquisa do Censo do Ensino Superior do Ministério da Educação (2002): as mulheres continuam sendo maioria em áreas de conhecimento tradicionalmente femininas, como educação, saúde e bem-estar social, humanidades e artes. No caso dos cursos ligados à área da educação, a parcela feminina chega a 81,7%.⁷¹

A questão do magistério foi tratada porque pensar na formação de leitores e leitoras no Brasil passa pela aprendizagem escolar. E a escola no Brasil tem, tradicionalmente, sido conduzida por mulheres. A professora como leitora e propagadora de leituras é uma imagem inescapável. Pesquisadora da educação, Lílian de Lacerda trabalhou a formação de leitura a partir de narrativas autobiográficas de mulheres escolarizadas, no final do século XIX e XX. Um dos modelos de leitura vem da pedagogia escolar, por meio das cartilhas e manuais de leitura. Para ela, “a literatura assume valor imprescindível para o sucesso dessa pedagogia de leitura, uma vez que os escritores fornecem, por meio de suas obras, o elenco dessas leituras exemplares de uso escolar. Constitui-se uma sociedade tácita que beneficia e movimenta o mercado da leitura, dentro e fora do âmbito escolar.”⁷² Ela está falando dos autores e autoras legitimados pela escola, que movimentavam o mercado editorial e que foram formando o cânone literário brasileiro. Ao mesmo tempo, ela aponta que, a despeito dessa literatura “oficial”, as suas escritoras memorialistas, fonte da pesquisa, tinham interesse nos livros, textos e narrativas “além da escola”. As leituras “proibidas”, o jornal, o folhetim, os livros religiosos, as histórias orais contadas pelas avós e empregadas (muitos negras aparecem nas memórias registradas), as trocas de romances entre as colegas de escolas e até mesmo, em alguns casos, obras de teor científico e ensaístico, vedados a essas meninas e moças na época (lembrando que as bibliotecas, geralmente, eram de propriedade masculina – do pai, tio ou irmão, freqüentadores de curso superior). Lílian de Lacerda, ao estudar as doze narrativas de memórias dessas mulheres, traça o perfil diverso de formação de leitoras, diante das condições de suas possibilidades, “quanto ao acesso, usos e práticas de leitura”.⁷³ Desde mulheres da elite política e intelectual, como Carolina Nabuco, filha de Joaquim Nabuco, passando por escritoras mais conhecidas, como Maria José Dupré e Zélia Gattai, e outras, cujos livros

⁷¹ Reproduzida em Bruschini, Lombardi e Unbehaum, “Trabalho, renda e políticas sociais: avanços e desafios”, p. 70.

⁷² Lacerda, *Álbum de leitura*, p. 311.

⁷³ Id., p. 84.

são lembrados apenas por especialistas em resgate de escritoras, como Maria Helena Cardoso, Hermengarda Keme Leite Takeshita e Anna Ribeiro de Góes Bittencourt.

A importância do trabalho de Lílían de Lacerda é mostrar que a idéia de formação de leitores e leitoras está nos interstícios entre a escola e as possibilidades na vida privada de acesso aos livros, em que um recorte de classe e de gênero se faz presente. Similar é a pesquisa de Cida Golin, com as memórias de mulheres de escritores. A partir de entrevistas biográficas com esposas de 14 escritores brasileiros, ela mostrou o contato que elas tiveram com a literatura no espaço privado, seja atuando como “suporte e retaguarda” do processo de criação dos maridos, responsáveis pela organização do espaço doméstico, seja como leitoras. O seu livro traz imagens importantes como o do escritor que tem seu escritório isolado do resto da casa, enquanto a esposa gerencia e possibilita o silêncio necessário à sua criação. Inevitável comparar com Clarice Lispector, com a máquina de escrever no colo, na sala de seu apartamento. Em depoimento, seu filho Paulo diz que sempre acordou com o barulho das teclas: “Minha mãe viveu ocupada não só com o escrever, mas também com o movimento da casa, das empregadas, dos filhos e dos telefonemas de providências”. E completa: “Clarice nunca pareceu incomodada com as muitas interrupções que sofreu a produção de todos os seus livros escritos durante o período em que tinha os filhos na infância – Pedro e eu, cinco anos mais novo.”⁷⁴

Voltando às leituras das mulheres dos escritores, em sua maioria jovens na década de 1930 e 1940, quase todas citam, segundo Cida Golin, os livros voltados às mulheres, como os da *Biblioteca das Moças*, da companhia Editora Nacional, sendo M. Delly e Maria José Dupré bastante citadas. Em relação à infância, Monteiro Lobato também é lembrado. O livro aponta o descompasso entre o que essas mulheres efetivamente liam – romances românticos brasileiros e estrangeiros, direcionados a moças – e o que estava sendo produzido na literatura prestigiada, como as primeiras obras modernistas no Brasil. Um descompasso que ainda permanece, como foi discutido anteriormente, em tópicos relativos ao mercado e à literatura. No caso específico das entrevistas colhidas por Cida Golin, “o casamento com um escritor significa para a mulher uma proximidade maior com a literatura, seja no aprendizado, na ampliação de conhecimentos ou na participação ativa no projeto estético do companheiro.”⁷⁵ Essa

⁷⁴ Depoimento de Paulo Gurgel Valente a *Cadernos de Literatura Brasileira* nº 17 e 18, p. 45.

⁷⁵ Golin, *Mulheres de escritores*, p.115.

participação tem a ver com o fato de muitas serem as primeiras leitoras dos originais de seus maridos, dando opiniões.

A fala sobre as primeiras leituras, em especial, a literária, são entremeadas de memórias. Não por acaso, nas entrevistas feitas a escritoras e escritores, ou outras pessoas, há sempre perguntas relativas aos livros que os influenciaram. A própria Marisa Lajolo, pesquisadora da leitura, em seu último livro⁷⁶, fala dos seus primeiros contatos com a literatura, pela estante do pai e também pelos presentes dos parentes. Aparecem Monteiro Lobato, a *Biblioteca das Moças*, as aventuras de Tarzan. E ressalta que o primeiro romance brasileiro chegou pela escola, *Inocência*, de Visconde de Taunay, no ginásio, que ela gostou, mas não muito. Falando mais contemporaneamente, Marisa Lajolo ressalta os romances como processos de aprendizagem, em especial os de Lygia Fagundes Telles: “Lê-la faz parte de um exercício constante de aprender a ser mulher. Ou a ser *mulheres*: o plural do feminino talvez seja a grande construção dos romances desta autora, que inventa uma nova mulher a cada obra, o que leva seus leitores a também se reinventarem a cada leitura. Personagens fortes, que me marcam sempre: ou pelo que têm em comum comigo, ou pelo que têm de profundamente diferente.”⁷⁷

Identificar-se com essa ou aquela personagem de um certo escritor ou escritora pode ser uma operação pessoal, intermediada também pelos elementos do sistema literário, como o conhecimento do repertório literário, incorporado ao longo do contato com as instituições desse mesmo sistema.

O produtor, nos termos de Itamar Even-Zohar, sempre contempla, em seu potencial, vários leitores, entre eles o “público anônimo” e também seus pares (outros autores, editores e a crítica especializada, que vai mediar e pautar a outra leitura). Com a segmentação que a sociedade industrializada traz, nada mais natural que também os processos de leitura e seus leitores acompanhem essa segmentação. A própria concepção de obra literária, “digna” do nome, reflete isso, como vimos na categorização que exclui alguns livros de extração popular, vendidos em bancas.

O leitor, como lembra Tânia Pellegrini, é situado na hierarquia social, no interior da ideologia, que inclui também a de gênero, e em algum nicho de mercado. Apesar de não ser uma entidade passiva, completa, a indústria editorial termina por pensá-lo assim,

⁷⁶ Lajolo, *Como e porque ler o romance brasileiro*.

⁷⁷ *Id*, p. 18.

como se para cada publicação houvesse um público-alvo. Existe uma idéia de um “público médio”:

Todo o processo de industrialização da cultura, com seus poderosos meios de divulgação, foi aos poucos ajudando a criar um público leitor que, mesmo encerrado nos limites da classe média, já não se reduz a uma estreita elite, como nos anos 40 ou 50, devido também ao aumento demográfico, ao crescimento das cidades e ao desenvolvimento do ensino primário e secundário. O que se tem hoje, então, é um público basicamente urbano, formado pelos estratos mais escolarizados: estudantes, professores, jornalistas, artistas, sociólogos, economistas etc.⁷⁸

A autora ressalta, a título de exemplo, o segmento “jovem” como principal nicho de mercado surgido nos anos 80, aproveitado pela Editora Brasiliense e suas coleções, bem como a literatura infantil. E há também Editora Ática e seu mercado de paradidáticos, a partir do potencial de mercados das escolas particulares, que proliferaram nos anos 70, citada em pesquisa de Sílvia Borelli.⁷⁹ Em um campo cada vez mais competitivo, um livro encontrar seus leitores, e vice-versa, está exigindo canais especializados de divulgação, com todos os seus elementos citados. Esse almejado leitor pode ser, na perspectiva de Even-Zohar, o consumidor que apenas frequenta os *happenings* literários, sem necessariamente ser um grande devorador de obras, mas faz parte do sistema, pois contribui para o mercado e para a consolidação do valor do livro e do escritor em nossa sociedade. Bienais como a de São Paulo (que em 2006 recebeu mais de 800 mil visitantes e, na de 2008, um número um pouco menor – 728 mil pessoas –, segundo a Câmara Brasileira do Livro) e a do Rio de Janeiro são exemplos desses eventos, além de inúmeras feiras no país. Os visitantes da penúltima Bienal no Rio de Janeiro, por exemplo, em 2005, foram compostos de 59% de mulheres, pelas estatísticas do Sindicato Nacional de Editores de Livros.

Tal estatística acompanha a tendência da pesquisa “Retratos da leitura no Brasil”,⁸⁰ de 2008 (sua primeira edição é 2000/2001), promovida pelo Instituto Pró-Livro, uma OSCIP (Organização Social Civil de Interesse Público), mantida por associações do mercado editorial, como CBL, SNEL e Abrelivros. Segundo a pesquisa, 55% dos leitores (sigo o masculino plural propositadamente) são mulheres, dentro do universo geral. A pesquisa considerou “leitor/a” aquele/a que declarou ter lido pelo menos 1 livro nos 3 meses anteriores e, em seu universo ampliou a população estudada, pois incluiu menores de 5 a 13 anos (na edição anterior eram entrevistados os maiores

⁷⁸ Pellegrini, *A imagem e a letra*, p. 153.

⁷⁹ Ver Borelli, *Ação, suspense, emoção*.

⁸⁰ Disponível em www.prolivro.org.br.

de 14 anos). Tal inclusão terminou por influenciar alguns dados, desde a citação de livros preferidos (com grande número de livros infantis, como “Cinderela e Harry Potter”, ou de autores prediletos, tendo Monteiro Lobato como o primeiro.) Por outro lado, há de ser sublinhado que o segmento atrai forte atenção do mercado editorial, promotor da pesquisa. Algumas das tabelas trazem a divisão por idade e escolaridade, podendo ser possível desconsiderar esse dado em algumas das observações a serem feitas, em relação às questões de gênero. No caso específico do maior número de leitoras, é importante considerar que a própria pesquisa aponta que o/a estudante lê mais, em todos os níveis, mesmo se considerando livros indicados ou não pela escola. E, se as mulheres formam o maior contingente escolar, segundo dados do UNIFEM e do IPEA⁸¹, o dado explica-se.

Contudo, quando há uma separação por áreas/tipo de livro e de gênero (homens/mulheres) a pesquisa revela dados bem interessantes. Destaca-se que as mulheres lêem mais em todas as áreas, exceto em história, política e ciências sociais. A fim de deixar mais clara essa subdivisão, desdobro os tipos de livros como na pesquisa. Para as mulheres, como para os homens, a Bíblia é a obra mais lida. Em segundo lugar, para elas, encontra-se o romance. E, para eles, os livros didáticos. O romance para os homens só aparece em oitavo lugar, depois das, respectivamente, histórias em quadrinhos, os já citados livros de história, política e ciências sociais, os infantis (o que realça a presença das crianças na pesquisa), os livros religiosos (exceto a Bíblia) e a poesia. O romance, então, é prestigiado mais pelas mulheres, o que pode configurar uma grande diretriz para o mercado. E, se acrescentarmos o fator etário, o romance tem mais leitores entre aqueles entre 18 a 24 anos (aí entra o romance adotado também pela escola e pelos vestibulares, importante fatia de mercado). Outro recorte para se pensar tipo de obra/gênero é no tocante às motivações para ler um livro. Apesar da pesquisa não trazer o desmembramento da tabela por gênero, enfatiza o dado que as mulheres lêem muito mais por prazer (ou gosto) e por motivos religiosos que os homens. Esses lêem mais por atualização ou exigência profissional/escolar/acadêmica. Se os “romances” estão na esfera do “gosto” explica-se a hegemonia das leitoras. E existe, por outro lado, a divisão tradicional da esfera pública, como o espaço masculino, e a esfera privada, como o espaço feminino (daí a literatura e a religião). Importante frisar que nesse item as respostas foram estimuladas, podendo ser assinaladas três opções.

⁸¹ Ver “Retratos das desigualdades”, 2ª edição. Disponível em CD-ROM.

Vale ressaltar que essa pesquisa não considerou apenas livrarias, como o fazem as listas dos mais vendidos, mas também a Internet, as bancas, feiras, escolas, igrejas, e vendedores de porta-a-porta, citados como locais de aquisição de livros. O que inclui a fatia de “romances populares”, como Sabrina, Júlia e Bianca, da editora Nova Cultural, e sua principal concorrente, a Harlequin Books, com as séries Jéssica, Desejo e Paixão, cujo público é essencialmente feminino, com vendas basicamente em bancas de jornais.

Como já foi dito, o conceito de “leitura” é variável conforme as categorias sociais⁸², levando-se em conta ainda o seu suporte e local de venda. De qualquer maneira, as mulheres têm, ao longo da história da leitura brasileira, participação cada vez mais significativa, tornando-se um nicho de mercado importante para as grandes editoras comerciais brasileiras.

2.3. Escritoras: entre o esquecimento e a permanência

Na perspectiva de “desmembrar” os elementos do campo literário, o conceito de autor/escritor/produtor é o que mais sofre, pois é o mais dependente da própria localização e situação do sistema, afinal a sua definição é “o produto de uma longa série de exclusões ou rejeições”⁸³, sendo de difícil codificação, sem pensá-la de uma forma relacionada com outras instâncias de legitimação. Codificação não exclui legislação, tanto que no Brasil há definições como a “pessoa física criadora de livros”, como prevê a Lei 10.753, de 30/10/03, que instituiu a Política Nacional do Livro, ou os direitos autorais, que diluem-se desde a Constituição Federal até regulamentações específicas, de ordem patrimonial.⁸⁴ Também há a descrição sumária das atividades de um escritor na Classificação Brasileira de Ocupações do Ministério do Trabalho⁸⁵. É importante lembrar que por trás de cada uma dessas legislações, há uma história da noção de autor, criador de uma obra original, a ser protegida, que nasceu com a consolidação da ordem

⁸² No artigo “Em busca de *Kairós*”, Marta Porto discute o acesso a atividades culturais, tanto no lazer doméstico e “fora de casa”, limitado à maioria das mulheres entrevistadas na pesquisa “A mulher brasileira nos espaços público e privado”. Infelizmente “ler”, que ocupa 10% do tempo a atividades culturais, não especifica o tipo de impressos.

⁸³ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 253.

⁸⁴ Ver Manso, *O que é direito autoral* e Natale; Olivieri, *Guia de produção cultural* 2004.

⁸⁵ Lajolo, *Literatura: leitores & leitura*, p.105. Ela comenta essa definição “*chapa branca*” da profissão, também disponível em www.mte.gov.br: “Escrevem textos literários para publicação, representação e outras formas de veiculação e para tanto criam projetos literários, pesquisando temas, elaborando esquemas preliminares. Podem buscar publicação ou encenação da obra literária bem como sua divulgação.”

social da propriedade nos séculos XVIII e XIX.⁸⁶ Até então, como lembra Roger Chartier, a originalidade de um autor não era um valor a ser defendido. A discussão teria sido iniciada pelos livreiros ingleses, no século dezoito, que queriam garantir a reprodutibilidade das obras adquiridas dos autores. Até hoje os contratos de edição são, em diferentes medidas, contratos de cessão de direitos autorais, nos quais o autor dispõe à editora a reprodução de seus textos. As discussões a respeito dos direitos do autor, iniciadas na Inglaterra, França e Alemanha, no período citado, ajudam a consolidar, nos termos de Chartier, o “elo um pouco paradoxal entre a profissionalização da atividade literária (ela deveria acarretar uma remuneração direta que permitisse aos escritores viver de sua pena) e a auto-representação dos autores em uma ideologia do gênio próprio, baseada na autonomia radical da obra de arte e no desinteresse do gesto criador”.⁸⁷

Saindo do lado jurídico, o conceito de escritor está vinculado aos condicionamentos sociais que possibilitam o exercício de sua criação, uma vez que a idéia de literatura em foco não prescinde da atuação de outros elementos do sistema (já anteriormente citados). É preciso um reconhecimento do que seja um escritor para que ele se constitua como tal. Mesmo o artista está “sujeito aos condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem. Sua capacidade criativa se desenvolve num campo de possibilidade que limita sua liberdade de escolha.”⁸⁸ Entre escrever e fazer parte da instituição literária, existem as mediações de posições no próprio campo literário. Existem ritos, normas e tribos a caracterizar a atividade. Dominique Maingueneau⁸⁹ descreve o lugar do escritor como uma “paratopia”, um local paradoxal de difícil estabilidade, uma vez que está sempre em negociação entre o lugar e o não-lugar:

Muitos escritores, renegando o “tribalismo” literário e até o campo literário, pretendem depender apenas de si mesmos. Mas por mais que se retirem para o deserto, para as florestas ou para as montanhas, não conseguem sair do campo literário a partir do momento que escrevem, publicam e organizam sua identidade em torno dessa atividade; De fato, o campo literário vive dessa tensão entre suas tribos e seus marginais. *Através do modo como gerem sua inscrição no campo, os escritores indicam a posição que nele ocupam.* Existem obras cuja autolegitimação passa pelo abandono do mundo, outras que exigem a participação em empreendimentos coletivos.⁹⁰

⁸⁶ Foucault também destaca que o sistema de propriedades restritas traz a possibilidade de uma prática de transgressão que, por outro lado, também confere benefícios a essa mesma propriedade. Ver “What is an author?”, p. 125.

⁸⁷ Chartier, *A ordem dos livros*, p. 42.

⁸⁸ Facina, *Literatura e sociedade*, p. 10.

⁸⁹ Maingueneau, *O contexto da obra literária*, p. 28.

⁹⁰ Id., p. 31.

Tanto para Maingueneau quanto para Bourdieu (com o qual o primeiro dialoga), o escritor, além de criar sua obra, precisa criar e interagir com o espaço possível para sua legitimação nesse local, que é o campo literário; trabalha-se com “o universo infinito de combinações possíveis encerradas em estado potencial em um sistema finito de sujeições.”⁹¹ Sujeições econômicas, de hierarquias entre gêneros e autores consagrados, do mercado, do público, do crédito propriamente simbólico etc. Quando estão criando suas obras, representando um mundo verossímil, os autores e autoras estão também o recriando continuamente. Incorporar-se à instituição literária significa adotar técnicas, gêneros e tradições. E, na cena contemporânea, dialogar também com outras linguagens, como a de comunicação de massa, como foi visto anteriormente.

A posição do autor, mesmo considerando-se a sua relação com o texto literário, é bastante problemática nos estudos literários. Se na teoria tradicional falava-se abertamente da intenção do autor (inclusive, com referências a seu perfil biográfico), mais recentemente chegou a ser decretada a sua “morte”. Antoine Compagnon divide as duas teses entre “intencionalistas” e “não-intencionalistas” e busca um caminho entre as duas propostas, dentro de sua perspectiva de que nenhum método exclusivo seja suficiente:

A intenção, numa sucessão de palavras escritas por um autor, é aquilo que ele queria dizer através das palavras utilizadas. A intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E, seus projetos, suas motivações, a coerência do texto para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção.⁹²

Para o teórico, as teses centradas no texto têm a vantagem de evitar os excessos de apoio nas fontes biográficas e contextuais que marcaram as pesquisas tradicionais. Contudo, a própria questão da identidade e da representação terminou por promover a “ressurreição” do autor e o interesse volta-se também ao “lugar da fala: quem fala e em nome de quem”, como ressalta Regina Dalcastagnè, tanto em relação às personagens quanto aos autores, podendo ser discutidas “questões correlatas, embora não idênticas, da legitimidade e da autoridade (palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de ‘autoria’) na representação literária”.⁹³

⁹¹ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 120.

⁹² Compagnon, *O demônio da teoria*, p. 92.

⁹³ Dalcastagnè, “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”, p. 33.

Historicamente, no caso brasileiro, na ausência de um mercado editorial, os escritores dependiam das benesses do Estado (na Colônia, do Império e do Estado na República Velha e no Regime Vargas). Com o início da industrialização, a imprensa e o mecenato burguês da oligarquia paulista industrial, nos termos de Sérgio Miceli, entram como novas instâncias mediadoras. Para Miceli, a primeira geração de escritores que passam a configurar uma “carreira própria” é a dos romancistas da década de 30, “num momento em que o desenvolvimento do mercado do livro se alicerçava na literatura de ficção, então o gênero de maior aceitação e comercialização mais segura.”⁹⁴ Uma carreira marcada com todas as complexidades que são próprias de um campo tentando ser autônomo, em uma sociedade marcada por complexidades estruturais e desníveis sociais e de desenvolvimento bastante desiguais, que é a brasileira.

No caso das escritoras, tal inserção deu-se de maneira mais problemática, uma vez que, aliada às complexidades citadas, estavam as assimetrias de gênero. Além do acesso à educação, como foi visto, o próprio cânone literário, reforçado pelo sistema escolar e pelas primeiras antologias e historiografias literárias, permitiu a entrada de muito poucas. Alguns nomes só foram resgatados com o trabalho da crítica literária feminista, tema do próximo capítulo. Segundo Zahidé Muzart⁹⁵, apenas a partir dessa prospecção arqueológica, é que se poderá, analisando as obras, entender a lógica dos processos de exclusão e de marginalização das autoras. Maria Firmina dos Reis, por exemplo, escreve *Úrsula*, em 1859, com uma estrutura romântica tradicional, mas traz personagens negras com ideais de liberdade e inconformados com a escravidão.⁹⁶ Aí a exclusão feminina cruza com a étnica e de classe social. Contudo, a questão central permanece: seria o caso de se fazer outro cânone? É uma discussão a ser retomada adiante, no tópico a respeito da crítica literária feminista, pois é uma de suas vertentes.

As escritoras, apesar de serem “serializadas” no gênero, adotaram diferentes estratégias dentro das possibilidades de seu tempo e das relações com os agentes externos ao campo. Como explica Pierre Bourdieu, as posições no campo artístico e/ou literário podem acontecer devido a “uma transformação das relações entre o campo intelectual e o campo do poder”⁹⁷. Assim, o feminismo como força atuante mudou, por vezes, as posições no campo literário brasileiro, o que será ser visto no próximo capítulo

⁹⁴ Miceli, op.cit., p. 159.

⁹⁵ Muzart, “Resgates e ressonâncias”, p. 140.

⁹⁶ Ver Telles, “Escritoras, escritas, escrituras.

⁹⁷ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 39.

com maiores detalhes. Contudo, é preciso destacar certas estratégias de negociação no campo que marcaram algumas mulheres de letras.

A análise do mercado editorial guarda informações relevantes. Na já citada pesquisa sobre os “caminhos dos livros” no Brasil colonial⁹⁸, Márcia Abreu trabalhou com os *best-sellers* à época, como o romance *Aventuras de Telêmaco*, de Fenélon. Não à toa, a brasileira Theresa Margarida da Silva e Orta publica *Aventuras de Diófanés*, em Portugal, no ano de 1752. Foram registrados diversos pedidos de sua entrada no Brasil. O seu livro chegou a ter quatro edições, até 1818. Ela foi definitivamente uma precursora: a primeira mulher a escrever um romance em língua portuguesa, e de boa repercussão em seu tempo. E, se Alfredo Bosi e Antonio Candido a colocam na série literária portuguesa, as críticas feministas ressaltam essa participação de uma mulher brasileira à frente de seu tempo. Todavia, sucesso editorial não garante reconhecimento no mundo literário, ainda mais para as mulheres. Diferente dos primeiros romancistas homens, que sempre mereceram um lugar na história pelas suas obras pioneiras, apesar de receberem críticas fortes, mas com direitos a atenuantes, como o fez, a título de exemplo, Antonio Candido, ao falar de Joaquim Manuel de Macedo e seus livros românticos:

Romance exemplar da sublitteratura romântica, a que nada falta ao gênero e que por isso mesmo, pelo acúmulo de tolices e truques estereotipados, chega a ser valioso como paradigma. Mas não sobrecarreguemos a memória do nosso Macedinho. Lembremos que lhe cabe a glória de haver lançado a ficção brasileira na senda dos estudos de costumes urbanos, e o mérito de haver procurado refletir fielmente os da sua cidade.⁹⁹

Outro caso significativo é o romance *Exaltação*, de Albertina Bertha, cuja primeira edição é de 1916, chegando até a uma sexta edição em 1931. Foi, segundo Lawrence Hallegwell, “um dos livros brasileiros de ficção de maior êxito em sua época”.¹⁰⁰ Como também salienta André Luiz dos Santos, “não se explica facilmente o fato da historiografia literária não mencionar o nome de Albertina Bertha”.¹⁰¹ Pesquisando sua obra e sua exígua recepção crítica nos jornais do período, Santos chega à conclusão que o desajuste temporal de sua obra, (que, segundo ele, “transita entre os aspectos sensuais que envolvem a atmosfera feminina no Romantismo e o jogo híbrido das sensações, típico do Simbolismo”), foi um ato de “coragem”. E completa: “talvez essa coragem tenha importunado os críticos do início do século, que praticamente se

⁹⁸ Abreu, op.cit., pp.317-19.

⁹⁹ Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, v. 2, p. 128.

¹⁰⁰ Hallegwell, *O livro no Brasil*, p. 199.

¹⁰¹ Santos, “A *Exaltação* de Albertina Bertha”, p. 249.

abstêm de comentários sobre a obra, com exceção de Duque-Estrada e o texto desconhecido do *Jornal do Comércio*.”¹⁰² Já para Brito Broca, o romance de Albertina Bertha é um dos que sofreram influência da “moda” de se ler o filósofo Nietzsche nas rodas literárias da época. E teve repercussão positiva à época. A obra teria sido recomendada, segundo ele, por Araripe Júnior, crítico de vários jornais no início do século XIX, pois ele teria enviado capítulos do livro a serem publicados no *Jornal do Comércio*, com uma carta cheia de elogios à obra.¹⁰³

Outro caso de “sucesso” literário e alijamento do cânone é Júlia Lopes de Almeida, com várias edições, uma vendagem que lhe permitia viver da literatura, citações em livros didáticos do início do século passado, lembrada pelas leitoras, mas desconsiderada pela historiografia tradicional. Júlia Lopes chegou a ser cogitada para participar da lista dos membros da Academia Brasileira de Letras, mas foi excluída por ser mulher, entrando seu marido, Felinto de Almeida, que se auto-nomeava, com humor, “acadêmico-consorte”. Como ressalta Heloísa Buarque de Hollanda¹⁰⁴, não protestou como prudência, uma vez que as mulheres só podiam freqüentar alguns concertos de piano. Com tal atitude “comportada”, Júlia Lopes recebeu muitas homenagens acadêmicas após sua morte, e ainda teve prêmio com seu nome dado pela ABL. Tratamento bem diferente daquele recebido por Amélia Bevilacqua. Ela candidata-se à Academia em 1930, em um momento de grande efervescência feminista, como a luta pelo direito ao voto. Heloísa Buarque de Hollanda lembra a discussão: o presidente à época, Aloysio de Castro, pede uma posição dos acadêmicos quanto à entrada de uma mulher, pois o artigo 2 do Estatuto dizia que só poderiam ser membros da ABL os brasileiros natos, “sentença cuja interpretação ortodoxa por parte dos acadêmicos desafiou as regras mais elementares da concordância gramatical, ao definir que a flexão masculino plural da palavra ‘brasileiros’ não incluía o conjunto feminino (brasileiras) + masculino (brasileiros).”¹⁰⁵ A maioria recusa a candidatura da poetisa, em respeito aos critérios de sua fundação. Amélia Bevilacqua vai aos jornais, que encampam a sua luta e posicionam-se contra a interpretação “gramático-sexista” da Academia. Em vão. Apenas em 1976, a partir da campanha de Dinah Silveira de Queiroz, que um acadêmico, Oswaldo Orico, propõe uma mudança no regimento, que acrescenta que não é vedada a inscrição de mulheres na instituição, conforme lembra Heloísa Buarque.

¹⁰² *Id.*, p. 260.

¹⁰³ Broca, *A vida literária no Brasil : 1900*, p. 234.

¹⁰⁴ Hollanda, “A roupa de Rachel”, p. 76.

¹⁰⁵ *Id.*, *ibid.*

É claro que se pode questionar a legitimidade de uma instituição como a Academia no Brasil, mas essa discussão a respeito da entrada de mulheres, a partir de uma leitura “ao pé da letra” do masculino plural, apesar de seu lado anedótico, mostra bem como um discurso ideológico pode ser usado a favor de um interesse específico.

Também outra escritora que se manteve à margem até mesmo do movimento feminista à época de Amélia Bevilacqua foi Patrícia Galvão. Seu romance *Parque industrial* (1933) – muito citado e pouco lido até hoje – colocou-a à margem tanto do sufragismo de Bertha Lutz, pelas críticas explícitas ao feminismo burguês, presentes textualmente no romance, quanto do movimento comunista que, pelo seu puritanismo, não gostou das referências à sexualidade. Por isso, foi publicado por Mara Lobo, seu pseudônimo. Segundo Susan Beese, mais por questões partidárias do que de gênero.¹⁰⁶ A fortuna crítica sobre a obra é limitada, destacando-se o livro *Pagu: literatura e revolução*, fruto da dissertação de mestrado de Thelma Guedes, no qual se ressalta o caráter engajado e experimental do romance. O foco é mais na questão da artista marxista, e como a forma da obra acompanha o seu objeto, que é o proletariado. Mas alguns temas tratados por Patrícia Galvão justificariam um importante trabalho de gênero, pois aparecem no livro a exploração sexual das operárias, o casamento por interesse e conveniência, a dupla moral para homens e mulheres, a homossexualidade feminina, a prostituição e o aborto.

Marcando um total contraponto à Patrícia Galvão, nos mesmos anos 30, aparece Rachel de Queiroz e seu romance *O quinze*. Obra de estréia que já a coloca em posição de destaque, bem recebida pela crítica e logo saudada como novidade do ciclo regionalista. Anos depois, é a primeira mulher eleita para a Academia Brasileira de Letras, em 1977. Rachel de Queiroz tem uma posição muito específica, pela ambigüidade nos seus posicionamentos ideológicos, também em relação às questões caras aos estudos feministas. A indicação de Rachel de Queiroz como primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras causou divisão na crítica literária feminista à época, como lembra Heloísa Buarque de Hollanda: “Exatamente no momento em que toda imprensa e o grande público aguardavam, ávidos, suas declarações como a primeira mulher a entrar na ABL, Rachel de Queiroz rejeita abertamente não só o movimento feminista, mas ainda a legitimidade de possíveis diferenças que marcariam a escrita feminina enquanto tal.”¹⁰⁷ Hollanda acredita que a aversão ao feminismo de

¹⁰⁶ Beese, *Modernizando a desigualdade*, p.240.

¹⁰⁷ Hollanda, “O éthos Rachel”, p. 112.

Rachel foi “adquirida”, pois, na década de 20, ela trocava cartas com Maria Lacerda de Moura, da ala mais radical do movimento, dando-lhe apoio. Ao mesmo tempo, suas primeiras personagens não são heroínas vitimizadas ou abnegadas. Posteriormente, Rachel de Queiroz diz que não queria identificar-se com o movimento feminista (“mal-orientado”, segundo ela) e o que ela achava que era a literatura feminina, quando começou: “estilo açucarado de mocinhas” e ela vinha da linguagem “masculina” do jornal¹⁰⁸. Rachel de Queiroz diz que acredita na escrita feminina, mas ela não a faz. Ao mesmo tempo declara que o seu ponto de vista narrativo sempre foi feminino e pessoal. Heloísa conclui: “a identificação de feminino com pessoal, sinalizando sua principal estratégia no campo literário e na vida pública: a determinação em estabelecer um caminho pessoal e fortemente individualizado, o que talvez fosse uma das saídas mais eficazes para a mulher frente ao contexto de exclusão dos direitos femininos no ambiente político e social da primeira metade deste século.”¹⁰⁹ De certa forma, a estratégia deu certo, apesar das posições da escritora serem polêmicas para a crítica feminista.

Por sua vez, Clarice Lispector aparece na cena literária em 1944, com *Perto do Coração Selvagem*. Contraditoriamente, a escritora que “menos” quis fazer uma literatura empenhada, em termos de gênero, foi a que mais foi estudada e perfilada como paradigma de uma possível literatura feminina. Rachel de Queiroz no mesmo depoimento anteriormente citado resalta essa posição alcançada por Lispector, quando diz que “hoje o estilo de muitas escritoras brasileiras se impõe. Clarice, por exemplo. Ela foi a maior de todas nós – e era absolutamente feminina”.¹¹⁰

Para estudiosas da obra de Clarice Lispector, como Lúcia Helena, ao não articular os problemas inerentes ao fazer literário feminino, a escritora foi a que mais “redimensionou e solucionou” os problemas anteriormente colocados pelas outras:

Ainda que ela recuse, como foi visto, o rótulo de feminista, o conjunto de sua obra (que nem se conserva num absenteísmo esteticizante, nem carrega a bandeira de qualquer tipo de engajamento) promove uma reflexão impressionante e valiosa sobre alguns dos impasses hoje vividos pela teoria feminista que procura elaborar uma estética feminista e do feminino.¹¹¹

¹⁰⁸ “As três Rachéis”, p. 26. Depoimento a *Cadernos de Literatura Brasileira* nº 4

¹⁰⁹ Hollanda, op.cit., p. 114.

¹¹⁰ Queiroz, op. cit., p. 26

¹¹¹ Helena, *Nem musa, nem medusa*, p.105.

Por sua vez, Lygia Fagundes Telles, membro da Academia Brasileira de Letras¹¹², valorizada pela crítica, é menos “reservada” que Clarice Lispector em relação às causas feministas. Dá depoimentos sobre o assunto e participa de publicações sobre as mulheres no Brasil. Telles foi sempre considerada uma narradora perspicaz da família brasileira, principalmente da burguesia. Um dos temas recorrentes na sua obra, desde sua estréia em 1944 (já que ela própria não considera o primeiro livro de 1938, *Porão e sobrado*), é o conflito entre as necessidades individuais em contraposição aos papéis sociais, recheados de máscaras e aparências. E, de maneira especial, surgem personagens femininas encerradas num cenário, em princípio, sufocante.

Dos anos 40 do século passado até este início do séc. XXI, Lygia Fagundes Telles vem escrevendo e reescrevendo muitos dos motivos presentes nesta família brasileira. Desde *O cacto vermelho* (1949) – primeiro livro disponível da autora – temas como adultério, incesto, divórcio, rejeição das figuras materna ou paterna, abuso sexual, preconceito, orfandade, aborto, virgindade e homossexualidade vêm sendo abordados. Mas não se pode dizer que as mudanças sociais no tocante ao tratamento destes temas não estejam refletidas na história dessa obra. A escritora da década de 40 já tocava em temas “ousados”, mas que também refletiam as limitações da época de sua escritura. São obras que, literariamente, não perderam suas qualidades, mas trazem este elemento de diálogo com o contexto circundante. Em muitos casos, comparar o mesmo tema tratado pela autora, ao longo do tempo, é sempre interessante. Por exemplo, a homossexualidade de Letícia em *Ciranda de Pedra* (1954) é muito mais estereotipada que a de Oriana e Gina do conto “Uma branca sombra pálida”, de 1995. Ou a descoberta da sexualidade de Ana Luisa, ao longo da história do conto “O espartilho”, publicado em coletâneas de contos de 1965, 1978 e 1991. Na primeira versão não há referência alguma ao encontro sexual com Rodrigo, apenas sutilmente referenciado. Em 1978, aparecem os indícios, mas não há nenhuma problematização, Ana Luisa se mostra realizada desde a sua primeira vez, numa certa idealização romântica do ato sexual. Na versão de 1991, já aparece o discurso do prazer conquistado, a partir da diminuição do medo da entrega. Além de criticar, sutilmente, a rapidez do gozo de Rodrigo, durante a primeira vez. Esses acréscimos e seu trabalho de reescritura a cada edição denotam a influência que a escritora sofreu dos discursos da época. A ampliação

¹¹² Atualmente são três escritoras na ABL, entre 40 membros efetivos: Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Ana Maria Machado. As outras três, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz e Zélia Gattai, são falecidas.

dos limites de possibilidade de expressão dos temas relativos à sexualidade feminina ao longo desses anos está retratada nessas alterações. Seja através da substituição de uma palavra ou o aprofundamento de uma temática. De uma sexualidade velada, passando pela idealização da primeira vez, até o relato das etapas da conquista do prazer, há uma perspectiva diacrônica da possibilidade de um discurso.

Lygia Fagundes Telles manteve-se, estrategicamente, atualizada, no processo de reescritura estilística e temática de suas obras, observadora atenta das mudanças ao seu redor. Ao ser perguntada, como Rachel de Queiroz, da existência de uma “literatura feminina”, também oscila:

O que existe são mulheres e homens que escrevem bem e mulheres e homens que escrevem mal. A única distinção que faço é em relação à qualidade dos textos. Mas é claro que homens e mulheres têm vivências diferentes e isso de algum modo vai aparecer na literatura. *Ciranda de pedra* é um romance que não poderia ter sido escrito por um homem. Se fosse, seria diferente, compreende? O que entrou ali foi o meu conhecimento da condição da mulher pertencente a uma sociedade como a nossa, que até bem pouco tempo não tinha qualquer consideração por ela.¹¹³

Já Nélida Piñon, primeira mulher a chegar à presidência da ABL, na gestão 1996-97, em inúmeras entrevistas, afirma que só admite a existência da “literatura feminina” se falarem da “literatura masculina”. A presidência da ABL, no caso dela, pode ser mais explicada pela sua atuação política no campo literário do que, necessariamente, por uma associação com o movimento feminista. Carmem Pardo, estudiosa da autora, destaca seu papel atuante nos encontros de escritores, desde a década de 70 (como os Projetos Cultur 76 e 77), tendo sido diretora do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, e militante da valorização e profissionalização da categoria. Analisando depoimentos de Piñon à época, Carmen Villarino Pardo afirma que eram palavras de uma escritora “que *soava* como uma das candidatas a entrar na Academia Brasileira de Letras, que naquela altura abrisse suas portas às mulheres.”¹¹⁴

Marina Colasanti, por sua vez, tem apontado algumas questões a respeito da inserção das mulheres no campo literário. Ela cita, por exemplo, a pergunta reiteradamente feita às escritoras “se existe uma literatura ou escrita feminina”. Marina Colasanti observa que nem as palavras da oração mudam, e ela tem, pacientemente, respondido, com as “melhores das intenções”. Ela desenvolve um argumento para a permanência da pergunta: porque não há interesse nas respostas, independente de qual

¹¹³ “A disciplina do amor”. Depoimento a CADERNOS de Literatura Brasileira n° 5, p. 38.

¹¹⁴ Pardo, “Encontros de escritores brasileiros nos finais da década de 1970”, p.166.

seja. Se a função dela não cessa nas respostas é porque está em outro lugar, segundo Marina Colasanti:

A sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, que é bem provável que não exista. Aquilo de que se duvida está em suspeição. Está em suspensão. Enquanto a pergunta for aceita, a dúvida estará sendo aceita com ela. E a nossa literatura, a literatura das mulheres, estará suspensa, no limbo, num espaço intermediário entre o paraíso da plena literatura e o inferno da não-escrita. Mas, sobretudo, estará num espaço que, não sendo o seu verdadeiro, só pode ser o espaço do plágio, do decalque. Um espaço claramente localizado atrás do espaço literário já reconhecidamente existente, o masculino.¹¹⁵

Marina Colasanti afirma, ainda, que algumas escritoras fogem de qualquer caracterização de gênero, por receio de desvalorizar seu próprio texto, e buscam um território supostamente neutro da androginia. Mas, o neutro está ligado ao masculino, lembra a escritora.

Esse depoimento de 1997 de Marina Colasanti mantém sua atualidade, pois, negando ou não, as escritoras continuam sendo perguntadas de diversas formas sobre a existência de uma literatura toda própria. São “serializadas” assim, querendo ou não. Não há uma questão parecida para os escritores homens, ninguém lhes pergunta se existe uma literatura “masculina”. Para outras identidades não-hegemônicas, isso continua: literatura “negra”, “gay”, “marginal” etc. É como se o direito a fazer a pergunta, já colocasse o respondente em seu “devido” lugar de margem. Assumir-se ou não, isso dependerá dos fins a serem atingidos, de militância, neutralidade ou adesão aos valores hegemônicos. Mas a pergunta persiste. Sinal que, apesar de alguns avanços terem efetivamente acontecido, as assimetrias de gênero continuam também no campo literário. As escritoras continuam a ser perguntadas (bem como organizadores de coletâneas, como Luiz Ruffato) e chamadas a se posicionarem sobre a sua existência. E não só sendo perguntadas, mas muitas das resenhas sobre elas trazem o contraponto.

2.4. A recepção e a literatura feminina

As escritoras do *corpus* dessa tese têm sido perguntadas e resenhadas na perspectiva da existência de uma literatura feminina. Cíntia Moscovich, em entrevista no site da Editora Record, que a publica, foi especificamente indagada se a literatura feminina é um rótulo que segrega. Uma pergunta, enfim, já direcionada. A escritora

¹¹⁵ Colasanti, “Por que nos perguntam se existimos”, p. 37.

responde afirmativamente, pois “adjetivar uma literatura – gaúcha, feminina, negra, o que seja – é reduzi-la drasticamente”. Mas complementa: “Sei que há uma autoria feminina, da qual o texto não se pode esquivar. Mas literatura é literatura. E não é coisa para guetos. Ou se faz literatura ou, caso contrário, se faz sectarismo”.¹¹⁶ Se, em um primeiro momento nega, em um segundo, tenta se esquivar pela identidade feminina, que estaria refletida no texto, mas não diz como seria isso (pelos temas, pelo estilo?), circularmente retornando ao produto dessa autoria, o texto. Em outro momento, quando participou da Flip 2008 em uma mesa-redonda junto com a portuguesa Inês Pedrosa e a inglesa Zoe Heller, denominada “Sexo, mentiras e videotape”, houve uma rejeição unânime das participantes em relação à existência de uma literatura feminina.¹¹⁷

Nas resenhas a respeito de seus livros, a questão reaparece pelas palavras dos próprios críticos. A revista *Bravo!*, por exemplo, junta-a com Livia Garcia-Roza como escritoras que estariam além dos clichês da “literatura feminina”, como é destacado nas legendas de suas fotos. José Castello, autor do artigo, diz que as duas “trabalham com vozes interiores, ecos que, verdadeiros ou falsos, caracterizam o que a tradição insiste em chamar de ‘literatura feminina’”.¹¹⁸ E continua citando o caso de Clarice Lispector, que era considerada uma autora confessional, mas não deixava pistas autobiográficas. Para ele, a definição de “literatura feminina” seria o mesmo que uma “literatura confessional”, mas sem dar maiores definições. Contudo, o importante para o articulista é que as escritoras perfiladas no artigo estão distantes do que seja isso. Já para a resenhista do site *Paralelos*, Ronize Aline¹¹⁹, ter uma “linguagem confessional feminina” faz do livro de Moscovich, *Arquitetura do arco-íris*, uma obra repleta de qualidades. Quem desempata a avaliação da mesma obra é Luís Augusto Fischer, parecendo entender como a classificação é complexa:

as mulheres protagonistas de Cíntia parecem usar as palavras com as mesmas, escolhidas e refinadas cautelas com que usam movimentar-se nos enredos, tudo sempre muito delicado, à meia voz, sem rompantes de ordem alguma, numa contenção e num abafamento característicos da prosa - eu ia dizer feminina, mas talvez seja feminista, ou antimachista, ou antiépica, e não necessariamente escrita por mulher. A santa protetora dessa abordagem artística, no Brasil, se chama Clarice Lispector, figura que atravessa a lembrança do leitor de Cíntia com toda a força, sempre, até em certas manhas da pontuação.¹²⁰

¹¹⁶ Disponível em www.record.com.br

¹¹⁷ Ver Velasco, “Flip – Inês Pedrosa, Zoë Heller e Cíntia Moscovich”.

¹¹⁸ Castello, “Lembrar para esquecer”, p. 106.

¹¹⁹ Ver Aline, “Aquarela íntima”.

¹²⁰ Fischer, “Com as cores da memória”.

É evidente que, independente da escritora querer ou não, a questão de seu gênero será sempre lembrada e as críticas trarão tal moldura. Não é diferente com Elvira Vigna. Em crítica sobre *Coisas que os homens não entendem*, publicada no *Jornal do Brasil*, Beatriz Resende aponta os sentimentos ambíguos que uma mulher pode sentir no Dia Internacional da Mulher, por conta da generalização e da absorção publicitária que é feita do termo “mulher”. Assume sua identidade de leitora diante de dois livros de escritoras (o de Elvira Vigna e um de Simone Ostrowski), mostrando que são bem diferentes, apesar de ambos trazerem protagonistas mulheres em viagem e deslocamento. Enquanto elogia o de Elvira Vigna, como um romance no qual se percebe a pluralidade e contradições da identidade contemporânea, retratada na personagem Nita, critica o de Simone Ostrowski como exercício pretensioso de erudição. Já no título do artigo, tal diferença é ressaltada: “Há escritoras e escritoras”.¹²¹ Sobre o mesmo livro, a resenhista do *Zero Hora*, Patrícia Rocha, já abre dizendo que o romance “não é uma versão brasileira de *best-sellers* à moda Bridget Jones nem um desabafo feminista”¹²², referindo-se a seu título. Por sua vez, Lígia Cadermatori, em uma crítica bastante positiva ao mesmo romance, também resvala no gênero da escritora: “Nem incorre a autora nos desconcertantes estereótipos de relação amorosa presentes, hoje, em boa parte da literatura dita feminina. Lugar-comum e gosto folhetinesco nela não têm vez. A protagonista não é figura fácil. Na contramão da tendência conservadora de muitas autoras recentes, *Coisas que os homens não entendem* vem afirmar a pluralidade do feminino e seu transbordamento.”¹²³ Mais uma vez, mesmo destacando-se que a escritora não pertence a algo “dito” “literatura feminina”, o diálogo com a categoria, mesmo polemizado, é trazido pelos críticos e resenhistas, em especial no caso desse romance específico de Elvira Vigna.

Em outra resenha bastante lúcida de Lígia Cadermatori, ela fala do tema controverso quando se fala das relações entre mulher e literatura, em especial na cena contemporânea. Critica uma série de autoras que revivem temas de amor romântico de forma tradicional, não por conta do tema, e sim pelo modo pouco inventivo. Ela ressalta as peculiaridades de um mercado editorial que não quer se arriscar, ao mesmo tempo em que elogia autoras contemporâneas que reinventam o tema citado, como Adriana Lisboa, Fernanda Young e Sônia Peçanha. Por conta das diferenças entre as escritoras,

¹²¹ Resende, “Há escritoras e escritoras”.

¹²² Rocha, “*Coisas que os homens não entendem*” (resenha).

¹²³ Cadermatori, “*Coisas que os homens não entendem*” (resenha).

segundo a articulista, muitas delas não “aceitam ser definidas por seu gênero e, muito menos, se prestam a qualquer confinamento de assunto”.¹²⁴ Posição com a qual concorda, pois o gênero deve ser problematizado e superado, senão termina por salientar as formas que pretende criticar. Encerrando o artigo, Lígia Cadermatori propõe o desafio de estudar escritoras de difícil classificação para a crítica feminista, como Rachel de Queiroz, de ampla riqueza ficcional, como Lygia Fagundes Telles, ou outras quase esquecidas, como Maura Lopes Cançado. O artigo dela, além de problematizar a inserção das mulheres no mercado editorial que, muitas vezes as confina em certos assuntos e estilos (repetindo, talvez, o caso citado de Narcisa Amália, ainda no século XIX), não apenas restitui tal problemática, como aponta caminhos que possam considerar o gênero como categoria de análise, mas também vê-lo por uma perspectiva crítica. No fundo, em consonância com propostas conceituais de gênero, como de Teresa de Lauretis e Iris Young, bem como outras teóricas, a serem analisadas no próximo capítulo. De qualquer maneira, uma resenha no jornal *Correio Braziliense*, como foi o caso, com o título “Mulheres que escrevem” termina por movimentar o próprio conceito, mas ainda confina as escritoras no recorte que muitas tentam escapar.

Bem diferente é o tom do artigo de Flávio Carneiro, denominado “As escritoras da nova ficção brasileira”, ao listar algumas autoras, dentre elas Adriana Lisboa e Cíntia Moscovitch. Ele afirma que as melhores são “aquelas que abandonam velhos chavões feministas e apostaram numa outra fórmula. Fórmula esta, que investe menos na ficção engajada, politicamente correta, do que no trato com a linguagem em si, buscando apuro formal”¹²⁵ O autor não esclarece o que seriam os “chavões” (seriam temáticas específicas?), mas pressupõe que o/a leitor/a já os conhece, reiterando o senso comum em relação ao que seria o feminismo. E, ao final do artigo, afirma que as escritoras dessa geração estão “livres da necessidade de levantar bandeiras – já que as pedras foram bravamente quebradas por toda uma geração anterior, envolvida na luta política pela valorização do espaço feminino num mundo de base patriarcal.”¹²⁶ Esboça aí um conceito de feminismo, mas, ao mesmo tempo, parece dizer que não há mais lutas a serem enfrentadas pelas escritoras na inserção no campo literário. Não é o que as estatísticas dizem. E, ao mesmo tempo, o próprio artigo de Carneiro, por si só, mostra que há muito ainda a fazer, pois uma mulher que escreve continua tendo que justificar

¹²⁴ Cadermatori, “Mulheres que escrevem”.

¹²⁵ Carneiro, “As escritoras da nova ficção brasileira”.

¹²⁶ *Id. ibid.*

seu ofício, sendo as “melhores” aquelas que fogem do que ele considera “bandeira feminista”.

O gênero das escritoras é sempre lembrado, de uma forma e de outra, e de diferentes maneiras. Beatriz Resende, ao resenhar *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, começa se perguntando onde estariam as mulheres, diante da lacuna da década de 1980. Estariam na política ou nas empresas? Saúda Adriana Lisboa de forma bastante complicada, pois se refere à beleza da escritora: “Reconheço que foi com certa desconfiança que recebi o livro. A jovem e inteligente Adriana Lisboa é tão suave e, sobretudo, tão bonita, que parecia uma injustiça com o resto da categoria que fosse também uma escritora de importância. Pois fiquem sabendo que é.”¹²⁷ Será que a categoria é das escritoras ou das mulheres que se sentiriam “injustiçadas” com tantos atributos, e sobretudo a beleza, de Adriana Lisboa? De certa forma, repete um dos estereótipos mais rejeitados por aqueles que têm posição crítica diante do gênero feminino. Apesar de se redimir ao longo da resenha, repete ao final uma certa essencialização: “um romance de mulher, uma escrita de mulher, história de mulheres”.¹²⁸ Na resenha publicada em *O Estado de Minas*, a respeito de *Um beijo de colombina*, a escritora também é referida como “bonita carioca”.¹²⁹ O exercício a se fazer é se um escritor considerado bonito também seria tratado assim. Em outro momento, Lisboa é referenciada como “belíssima”.¹³⁰ A questão da beleza ser pensada como uma categoria vinculada ao feminino – o que tem sido constantemente discutido pela crítica feminista – será problematizada com maiores detalhes no próximo capítulo.

Diferente é a análise urdida de Marília Cardoso¹³¹ sobre *Sinfonia em branco* que, ao ressaltar o tom feminino do romance não destaca nem a autoria nem as personagens principais. Para ela, o ponto de vista narrativo em 3ª pessoa, em princípio neutro, mostra a tensão entre o que é narrado e o movimento narrativo. Assim, a temática bastante forte no que se refere ao poder patriarcal e ao tema do abuso sexual é disfarçada pelo tom fragmentário e ritmo sereno. Para Marília Cardoso, é um exercício de “suave revolta feminina, apropriando-se de intrigas tradicionais e de soluções estilísticas já

¹²⁷ Resende, “Memórias da dor”.

¹²⁸ *Id.*, *ibid.*

¹²⁹ Lopes, “A ficção instigante de uma bela romancista”.

¹³⁰ Sob os pés, alçapões. (resenha sem autor publicada em *O Povo* e disponível em www.adrianalisboa.com.br

¹³¹ Cardoso, “Mil e uma voltas do enredo”.

experimentadas para criar a cumplicidade da leitura e, assim, vencer os preconceitos morais, políticos e estéticos do público a que se dirige.”¹³²

Contudo, a moldura da literatura feminina continua em outras críticas, como a de Manuel da Costa Pinto que, primeiro define seus livros como “sopro inovador” da “literatura feminina”, dá uma pequena definição (“escrita delicada, impregnada do ponto de vista intimista), para depois dizer que ultrapassa o reducionismo do rótulo, principalmente em *Um beijo de Colombina* que desvincula “sensibilidade e condição feminina”, pois seu protagonista é um homem, narrador em primeira pessoa de uma perda amorosa.¹³³

Voltando à questão citada por Marina Colasanti, Adriana Lisboa também não escapa a ela. Em entrevista ao jornal *Rascunho* é perguntada se é válida a distinção entre literatura feminina e masculina. A escritora responde que a distinção é baseada em estereótipos: “Para falar de literatura feminina e masculina, é preciso primeiro definir o que seja feminino e o que seja masculino. Então feminino seria o delicado, o suave, o poético, o yin? E o masculino, o viril, forte, o yang? Por esse padrão, a Patrícia Melo faz literatura masculina e o *Barco a seco*, do Rubens Figueiredo, é literatura feminina. E adotar essa distinção a partir de uma leitura “de conteúdo” (ou seja, literatura feminina é a que tematiza assuntos femininos, e assim por diante) me parece ainda mais empobrecedor.”¹³⁴ Apesar da boa resposta, como vimos, é a permanência da pergunta que deve ser levada em conta. A própria escritora sugere modos de “enterrar” o tema. Para ela, há uma atenção obsessiva no meio literário, em especial das críticas, em relação a isso. E acredita que a sua existência deve ser refutada pelo que chama “contraponto rasteiro”: “jamais se falou de uma literatura masculina. É como se essa última fosse, então, uma espécie de a priori, conjunto dominante no qual se inscrevem sub-gêneros: o feminino, o gay, o negro – além de masculino, o grande cânone literário é, naturalmente, branco.”¹³⁵ Ao longo do artigo, tenta recorrer a alguns critérios para tentar defini-la. Se fosse pelo conteúdo, Adriana Lisboa problematiza a existência de assuntos que seriam só tratados por escritoras, como se não houvesse ficção possível para se tratar de alteridades; por outro lado, segundo ela, se fosse restrito à maneira de narrar, como seria essa “dicção feminina”: o lírico, o elíptico, o intimista? E brinca que conhece muitos “senhores” que respondem a esse estilo, e finalizando:

¹³² *Id.*, *ibid.*

¹³³ Pinto, “Afogamento às avessas”.

¹³⁴ Pereira, “Na contramão da Avenida Brasil”.

¹³⁵ Lisboa, “Literatura feminina: modos de enterrar”.

Quando começamos a descascar com seriedade a cebola, não parece sobrar muita coisa capaz de sustentar essa discussão. Deveríamos dar um passo adiante e ver se vale a pena desdobrá-la, aprofundá-la ou simplesmente enterrá-la. Mas, sobretudo, que o debate se fundamente em critérios aceitáveis, em valores literários, que se apóie não em impressão mas em reflexão. Escritores de ambos os sexos merecem ser lidos pela qualidade literária do que fazem, isentos de rótulos. No caso das mulheres, essa é a única forma de honrar o lugar que vêm conquistando, a duríssimas penas, numa história que quase sempre quis relegá-las ao lugar de coadjuvantes.¹³⁶

O desejo de “enterrar” o termo não tem impedido a multiplicidade de resenhas que o resgatam, mas há possibilidades de reflexão e ampliação. Contudo, ainda existe uma certa ambigüidade em sua utilização, ora colocando como um aspecto positivo fazer uma “literatura feminina”, ora mostrando que seu afastamento do que seja isso traz uma qualidade intrínseca. Não diferente dos significados oscilantes que cercam o signo “mulher” e adjetivos correlatos.

Lívia Garcia-Roza também não escapa disso, como ressaltado por José Castello na *Bravo!*, em que seu distanciamento dos “clichês” da literatura dita feminina é demonstração de qualidade. Contraditoriamente, no jornal *Rascunho*, a sua literatura, marcada pelo gênero, em especial no romance *Solo feminino*, é ressaltada por Luiz Paulo Faccioli:

Desde há muito que acompanho escritoras reunidas em debates, sempre muito pouco à vontade, sob o pretexto de discutir literatura feminina. E, invariavelmente, concluem que a literatura não tem sexo, e o que pode existir de fato é uma literatura com temática feminina. Pois bem, *Solo feminino* parecia contrariar a unanimidade das autoras, impondo-se como um raro espécime daquilo cuja existência elas não querem reconhecer. Havia ali um cheiro de literatura de mulher (ou, na referência pejorativa, de um livro de mulherzinha), algo que não me parecia ser possível a um homem escrever, muito menos a um homem agradar.¹³⁷

Para ele, o seu próprio preconceito foi vencido pelo ritmo ágil e o discurso limpo e moderno da escritora, além da construção primorosa das personagens femininas. E termina com um trocadilho em relação ao título, enfatizando que “a obra consegue cumprir o papel de levar essa inexistente literatura feminina ao seu lugar devido: o de boa literatura”.¹³⁸ Se o título do artigo (“Literatura de salto alto. E por que não?”) e o texto pretendiam desconstruir preconceitos, terminam por acentuá-los ao usar o “salto alto” como uma metáfora para o “feminino”. Aliás, a título de curiosidade, a capa da editora Record para o segundo volume da antologia de contos de escritoras, organizadas

¹³⁶ *Id. ibid.*

¹³⁷ Faccioli, “Literatura de salto alto. E por que não?”.

¹³⁸ *Id. ibid.*

por Ruffato, *Mais 30 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, também se utilizou da imagem de um sapato alto, com o numeral 30 exposto em sua sola. Um recurso marcado por essencialismo que algumas dessas escritoras buscam tanto escapar.

O caso de Stella Florence é diferente pois, desde seus títulos, há um empenho em se dirigir às mulheres, como ressaltou a resenha de Márcio Paschoal, no *Jornal do Brasil*, sobre o romance *O diabo que te carregue!*: “Para a escritora paulista, é chegada a hora do fim da trégua e de as mulheres (sempre elas) soltarem suas cobras e lagartos para purgar toda a raiva remanescente das malfadas uniões”.¹³⁹ E, mais à frente, diz que o livro é um “manual para mulheres recém-separadas à beira de um ataque de nervos, e um texto bem reflexivo para os homens em idêntica situação”. Mais crítica é a resenha de Janaína Fidalgo sobre *Ele me trocou por uma porca chauvinista*, na qual aponta que a escritora vem explorando a rivalidade homem versus mulher e o machismo feminino, mas não tem conseguido arrancar tantas risadas como pretende. O interessante é que o título da matéria é “*Ele me trocou por uma porca chauvinista* responde à mulher”, ressaltando que se trata de um livro voltado para as mulheres que se perguntam “o que ela tem que eu não tenho?”¹⁴⁰ Nem é problematizada a questão da “literatura feminina”, pois seus livros, desde o título, tem a característica de serem voltados ao público feminino. Aqui o “feminino” centrado no público a ser atingido.

Como contraponto, destaco o caso de Patrícia Melo, com sete livros publicados pela Companhia das Letras, e bastante resenhada pela imprensa. Nos artigos e reportagens pesquisadas sobre ela não há referência nenhuma, nem por contraste, à “literatura feminina”. No caso dela, as questões que se repetem é a influência de Rubem Fonseca em sua obra ou a sua ligação com a “literatura policial” – sempre negada por ela, ressaltando que seus romances são “urbanos.” Seus temas, personagens e focos narrativos, para esses resenhistas, não a fariam ser “rotulada” como “feminina”. Tal fenômeno não acontece, por exemplo, com Elvira Vigna, que também constrói enredos em que há cadáveres (mas não de forma convencional). Por exemplo, na resenha de Elias Fajardo sobre *Deixei ele lá e vim*, último romance de Vigna, ele diz que o livro não é um típico policial e, ao mesmo tempo, fala que “se trata de literatura feminina, no sentido de refletir uma sensibilidade capaz de enxergar o lirismo no meio da degradação, do vômito e da miséria.”¹⁴¹ Uma das possibilidades a se pensar do não-

¹³⁹ Paschoal, “A separação na veia”.

¹⁴⁰ Fidalgo, “*Ele me trocou por uma porca chauvinista*” responde à mulher.”

¹⁴¹ Fajardo, “*Deixei ele lá e vim*” (resenha).

enquadramento da mídia em relação ao “gênero” da ficção de Patrícia Melo seja pela sombra de Rubem Fonseca falar mais forte, um autor bastante citado pelos mesmos meios de comunicação. Enquadrá-la assim seria fazê-la, indiretamente, “menor” como uma escritora? De qualquer maneira, a onipresença de Fonseca na obra de Patrícia Melo é uma faca de dois gumes, ora sendo criticada ou aplaudida por isso.

As escritoras perfiladas nessa tese têm sido emolduradas pelos meios de comunicação, nos exemplos já citados, pelo seu gênero. Uma mulher que escreve e publica ainda é assunto a se destacar, e questionar sua existência, lembrando de Marina Colasanti. Talvez porque são minoria mesmo. Na pesquisa sobre a personagem no romance brasileiro contemporâneo, também foi destacado o sexo do escritor/a nas maiores editoras do país. Citando Regina Dalcastagnè:

Cerca de 70 anos após Virginia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina. Não é possível dizer se as mulheres escrevem menos ou se têm menos facilidade para publicar nas editoras mais prestigiosas (ou ambos). Há um indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras. Uma relação de 130 romances brasileiros lançados em 2004, organizada para um prêmio literário, indica apenas 31 títulos escritos por mulheres, isto é, 23,8%.¹⁴²

Dados e questionamentos continuam a assolar a literatura de autoria feminina (e a minha escolha dos termos não é gratuita nesse momento). Uma das possíveis saídas é que, indubitavelmente, a presença de escritoras constrói o próprio conceito de gênero. Afastando-se de um conceito essencialista do que seja a “Mulher”, gênero não é um conceito dado *a priori*, mas a sua representação é a sua própria construção, no conceito de Teresa de Lauretis. Nesse sentido, foi demonstrado nesses capítulos anteriores que a inserção das mulheres no campo literário foi investida de dificuldades e peculiaridades, seja como escritoras, leitoras, editoras ou jornalistas. Desde os protocolos de leituras restritivos às mulheres, o alijamento das escritoras do cânone literário ou mesmo o impedimento de sua entrada em instituições, como a Academia Brasileira de Letras, várias histórias puderam ser resgatadas, demonstrando que a possibilidade de existência das autoras contemporâneas – mesmo que ainda menor, em termos numéricos – foi fruto dessas mulheres pioneiras, sejam leitoras, educadoras, jornalistas, produtoras culturais ou as próprias escritoras.

¹⁴² Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”, p. 31.

Hoje, a discussão do que seja uma literatura de autoria feminina continua a permear o campo literário, em especial na esfera da recepção. Como se pensar uma significação única para uma literatura feita por mulheres, haja vista tantas possibilidades? Complexidade que traduz esse “sujeito múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido”¹⁴³ – uma definição, possível, para a mulher contemporânea. Desafios que perpassam tanto o feminismo quanto a crítica literária feminista. Objetos do próximo capítulo.

¹⁴³ Lauretis, “A tecnologia do gênero”, p. 209.

3. CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA

A crítica é elemento atuante do campo literário devido a seu papel de agente legitimador da produção literária. Nesse momento, a crítica e análise literárias feitas por pesquisadoras e pesquisadores especializados são ressaltadas, em especial os estudos teóricos e acadêmicos. Destaca-se a discussão a respeito da contraposição entre os estudos literários e os culturais. Na tensão entre a defesa de uma autonomia do campo literário, no tocante a seus valores estéticos, e a emergência de novos paradigmas sociais e de pesquisa, a crítica literária feminista é destaque. São percorridos a história do feminismo e os principais conceitos de sua vertente de crítica literária. A partir dessa trajetória, serão analisadas as obras das escritoras elencadas.

3.1. A crítica e os estudos culturais

Entre os agentes mais atuantes do campo literário, ou da Literatura como instituição, encontram-se os críticos e/ou pesquisadores da área. É importante deixar claro que, nesse tópico, está sendo deixada de lado a crítica literária feita nos meios de comunicação comerciais. Com a especialização crescente do campo, a análise literária com base teórica existe, fundamentalmente, nas universidades, nas discussões e publicações acadêmicas que terminam por tentar definir o objeto ou a legitimidade de uma obra literária, de um autor, ou mesmo de uma teoria. A idéia da literatura como disciplina autônoma nasce no século XIX, como explica Terry Eagleton, com a “ascensão do inglês”.¹ Para ele, a emergência dos estudos literários nas universidades, além de implicar uma profissionalização, exigindo jargões e técnicas próprias de análise literária, também deu fim à figura do “homem de letras”, aquele intelectual sem academia, que escrevia em periódicos sobre assuntos de interesses gerais, entre os quais as obras literárias. Instituições da esfera pública burguesa clássica, como cafés, salões e os periódicos, eram os espaços desse tipo intelectual. Com o estreitamento desse espaço, o discurso teórico terminou sendo auto-sustentado em seu próprio ambiente institucional, em especial as universidades. Fazendo parte, portanto, do campo acadêmico, com suas próprias peculiaridades, e cada vez mais tornando-se legitimado por si mesmo. Pelo menos, até a década de 60, quando questionamentos no cenário universitário europeu trazem novas facetas para a teoria literária, com a emergência de novas discussões, a serem citadas a seguir.

¹ Ver Eagleton, *Teoria da literatura: uma introdução*.

No Brasil, a presença desses “homens de letras” estava marcadamente na imprensa, como já foi visto, que faziam, por exemplo, as crônicas em suas páginas. Influenciada pelos folhetins franceses, a crônica nasceu no rodapé das páginas dos jornais do século XIX sob o signo de “variedades”. Outro momento marcante para o exercício dessa crítica fora da academia foram os periódicos modernistas. O Modernismo brasileiro, independente da busca de um estilo próprio, pode ser pensado como uma ação coletiva, que também teorizou e tentava conquistar um mercado e um lugar no campo. Para tal tarefa, reservava para si atividades específicas, como a busca de atenção da mídia, por meio de artigos, eventos e outros métodos.² Conquistar novos mercados, desferir ataques sistemáticos aos padrões estéticos e instituições artísticas vigentes, valorizar um novo tipo de fruição da obra de arte são missões que exigiam canais permanentes de expressão. Daí a importância de, não só escrever nas páginas disponíveis dos jornais existentes, como já vinham fazendo alguns, mas também criar os próprios veículos, como *Klaxon*, *Estética*, *Festa*, *A Revista*, *Terra Roxa...e outras terras*, *Verde*, *Revista de Antropofagia*, que são alguns desses veículos, e duraram de 1922 a 1929. Na década de 1940, quando o Governo Vargas já atuava fortemente na área cultural, inclusive com a participação de modernistas em órgãos estatais, aparece a revista *Clima*, formada por jovens críticos atuantes em suas respectivas áreas: Paulo Emílio Salles Gomes (cinema), Décio de Almeida Prado (teatro), Gilda de Mello e Souza (Artes Plásticas) e Antonio Candido, como crítico literário. A “geração” *Clima* vai ser absorvida pela Universidade de São Paulo.

Ao mesmo tempo, na grande imprensa, como já vimos, havia espaço para os comentários críticos de Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux no *Correio da Manhã*. Na década de 1950, Décio de Almeida Prado edita o *Suplemento Literário* no *O Estado de S.Paulo*, que reúne o pessoal da antiga *Clima*, e torna-se modelo para os suplementos nos outros jornais.³ Com a especialização do campo jornalístico, e o surgimento dos primeiros críticos literários formados pela universidades, a tendência foi a divisão entre a crítica especializada e acadêmica, e a jornalística. Se a última, como vimos, está atrelada à idéia de notícia, vinculada aos acontecimentos, ao serviço e à pauta de lançamentos, a primeira, mesmo que colabore eventualmente na mídia, está mais ligada ao campo acadêmico, e tentando “salvaguardar-se” das ingerências do mercado, como

² Ver Veloso; Madeira. *Leituras brasileiras*, p. 93.

³ Ver Piza, Daniel, *Jornalismo cultural*, p. 37.

citou Eagleton.⁴ Contudo, tentar manter a teoria literária como um discurso à parte tem sido cada vez mais difícil, como explica Eneida Maria de Souza:

Se antes a crítica de rodapé cedia lugar à universitária, criando-se um abismo entre a academia e a mídia, hoje o discurso crítico se nutre dos meios de comunicação de massa, através da apropriação dos procedimentos e da dicção enunciativa. A elitização cultural não mais se sustenta diante do apelo democrático dos discursos, razão pela qual a literatura deixa de se impor como texto autônomo e independente – se é que algum dia ela assim pôde ser vista.⁵

Além disso, Eneida de Souza enfatiza que o discurso sobre a literatura está diante da necessidade de mudanças frente aos fenômenos culturais. Para ela, está ocorrendo a passagem do discurso universalizante (que ainda tem seus defensores) para uma “dose excessiva de contextualização”, que pode moralizar o texto, por exemplo. Como defensora da interdisciplinariedade nos estudos contemporâneos, a pesquisadora acredita que os estudos literários podem ganhar força nesse novo cenário, justamente pelo fato do reconhecimento da presença do “discurso ficcional” em outras disciplinas e em outros discursos.

Tal posição é totalmente distinta daqueles segmentos críticos que defendem a delimitação entre os estudos literários e outras disciplinas. Walnice Nogueira Galvão, por exemplo, crê que a presença forte do mercado e da indústria cultural se, por um lado, ampliou o acesso a bens culturais, por outro lado, fez predominar o entretenimento em vez do conhecimento e da estética. E, no âmbito acadêmico, a Literatura teria se tornado “terra de ninguém”, uma vez que especialistas de outras áreas procuram nas obras literárias respostas para a crise de paradigmas em suas próprias ciências: “ao ignorar o significante e concentrar-se no significado, privilegiam o *que* da obra literária e esquecem o *como*, aquilo em que ela se distingue e que é só dela.”⁶ Ou seja, para Galvão, estudar obras literárias exige um conhecimento específico para determinar o seu fundamento estético, justamente o que as outras disciplinas não fazem, ao privilegiarem o conteúdo ou a biografia de seus autores. Assim sendo, a autora defende um estatuto da Literatura por ela mesma. Continuando no argumento, essa “contaminação” pelo mercado teria trazido modificações nas obras, como “o temor pela experimentação formal, na mediania do discurso, no recuo da preocupação estética.”⁷

⁴ Ver Eagleton, *A função da crítica*.

⁵ Souza, “Os livros de cabeceira da crítica”, p. 20.

⁶ Galvão, *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*, p. 10.

⁷ *Id.*, p. 29.

Posição muito próxima a de Leyla Perrone-Moisés⁸, que define os valores comuns compartilhados pelos escritores-críticos por ela estudados: maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude e fragmentação, intransitividade, utilidade e impessoalidade. Ela questiona se essa literatura, baseada nesses valores, ainda existiria. E defende que os novos autores querem ser logo publicados, traduzidos, adaptados para o cinema e TV. Não querem, necessariamente, ingressar no cânone. São livros “*light*”, para serem consumidos rapidamente, em seus termos. Por outro lado, os estudos literários têm sido “estrangulados”, por professores de literatura “politicamente corretos”, que submeteram as análises e a própria escolha de textos a critérios de “raça”, “gênero” e “classe”.⁹ Para ela, a literatura agora é literatura “como” (como depositária da memória cultural, como expressão das diferenças sexuais, como ideologia etc), e não está mais centrada na estética.

Posições como as últimas citadas são reações aos novos paradigmas sociais que terminam por colocar em xeque valores pretensamente universais, através dos quais eram organizados os estudos literários, além de outras áreas do conhecimento. Alguns críticos literários, como Beatriz Sarlo, têm tentado uma posição mais equilibrada, não deixando de valorizar os estudos culturais mais amplos, mas tentando ainda delimitar o campo dos estudos literários, em relação a outras disciplinas. Para Sarlo, a literatura está no campo da arte, que não é necessariamente sinônimo de cultura no sentido antropológico. O discurso artístico possuiria uma densidade estética e formal, que marcaria sua especificidade. Em sua concepção, os estudos literários e os estudos culturais necessitam um do outro, uma vez que ambos discutem a questão dos valores, no sentido do que é significativo. Se, por um momento, falar de valores estéticos denota uma posição difícil, pois sempre soaria como algo elitista e conservador, ela acredita que não haveria uma essência inquestionável em uma obra de arte, mas uma resistência de algo, tensionada pelo conflito e pela não-identificação direta. E tal conflito, traduzido pela arte e pela literatura, dar-se-ia em nível formal, não sendo objeto dos estudos culturais.¹⁰

A história dos estudos literários, e suas inúmeras tendências, revelam a própria historicidade de seu objeto de estudo. Sempre se pensou o que seria, afinal, “literatura”,

⁸ Ver Perrone-Moisés, *Altas Literaturas*.

⁹ *Id.*, p. 191.

¹⁰ Ver Sarlo, “A literatura na esfera pública”, “O lugar da arte” e “ Los estudios culturales y la crítica literária em la encrucijada valorativa”.

e, em cada momento crítico, tendeu-se para essa ou aquela definição. Como resume Antoine Compagnon:

A teoria da literatura, como toda epistemologia, é uma escola de relativismo, não de pluralismo, pois não é possível deixar de escolher. Para estudar literatura, é indispensável tomar partido, decidir-se por um caminho, porque os métodos não se somam, e o ecletismo não leva a lugar algum. A *doença crítica*, o conhecimento das hipóteses problemáticas que regem nossos procedimentos são, portanto, vitais.¹¹

Definições baseadas em valores universais também são posicionamentos diante de um momento em que há uma profusão de adjetivos adicionados ao termo literatura: “feminina, negra, gay, infantil, marginal” etc. Isso é, em parte, devido, à própria política de visibilidade e de inclusão social de tais grupos, além do descentramento da própria noção de identidade, como coloca Stuart Hall:

De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente, da erosão da ‘identidade mestra’ da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos.¹²

O questionamento da existência de uma cultura única, geralmente associada à classe dominante, a formação das identidades transnacionais e o papel dos meios de comunicação de massa na difusão e criação de processos simbólicos estão no cerne dessa discussão, movimentada, especialmente, pela ascensão dos estudos culturais.

Os estudos culturais, com suas origens britânicas, terminaram por privilegiar as práticas culturais, entre as quais a literatura. Como salienta Maria Elisa Cevalco, a análise literária feita sob o leque dos estudiosos da cultura vai indagar as “condições de possibilidades históricas e sociais de considerar esse tipo de composição como literatura, e vão observar as condições de uma prática.”¹³

Ao analisar os ganhos dos estudos culturais, Terry Eagleton também ressalta o que chama de suas “metaquestões”: “‘Em vez de perguntar ‘Este poema tem valor?’, ela (a teoria cultural) pergunta ‘Que queremos dizer com chamar um poema bom ou mau?’”¹⁴ Para ele, as questões diretas e as metaquestões podem ser feitas conjuntamente, apesar da resistência da crítica convencional. O crítico destaca algumas conquistas de teoria cultural como a abertura para diversas maneiras corretas, não somente uma, de se interpretar uma obra de arte, a valorização da cultura popular como

¹¹ Compagnon, *O demônio da teoria*, p. 262.

¹² Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 21.

¹³ Cevalco, *Dez lições sobre estudos culturais*, p.149.

¹⁴ Eagleton, *Depois da teoria*, p. 128.

objeto de estudo, bem como o gênero e a sexualidade. Além disso, o fato de estar claro que uma obra de arte não depende só de seus produtores, mas de outros fatores, como “os jogos de poder e desejo nos artefatos culturais.”¹⁵

Se Terry Eagleton coloca o feminismo como um ramo da teoria cultural, Stuart Hall afirma que a intervenção feminista foi decisiva para a área. O feminismo reestruturou o campo, segundo ele, devido a vários fatores: a questão do pessoal como político foi revolucionária em termos teóricos e práticos, a noção do poder não só vinculado ao domínio público, a centralidade das questões de gênero e sexualidade, da subjetividade e a abertura para o diálogo entre a teoria social e a psicanálise.¹⁶

Visadas críticas que vinculam a arte e o texto literário a seu contexto histórico e social permitem pensá-los como campo, instituição e sistema, com todos os seus elementos integrados, como está sendo trabalhado nessa tese. E, como campo, também está sujeito a mudanças que são possíveis pela correspondência entre mudanças internas (diretamente determinadas pela transformação das possibilidades de acesso ao campo literário) e mudanças externas que oferecem às novas categorias de produtores e consumidores, como teoriza Pierre Bourdieu.¹⁷ Para ele, o campo literário também relaciona-se ao campo do poder. Penso que a inserção das mulheres no campo literário, e o feminismo, e sua vertente crítica, como uma força política atuante, foi capaz de promover mudanças no campo, especificamente nas tomadas de posições de seus principais agentes.

3.2. Feminismo(s) e Estudos Feministas

Ao falar da inserção das mulheres no campo literário brasileiro, é preciso resgatar os movimentos feministas como forças atuantes e, assim, chegar ao desenvolvimento de sua vertente de crítica literária. Aqui, o plural é proposital, pois é impossível dizer que existe um feminismo, ou mesmo um movimento de mulheres. Até mesmo essa última divisão é importante de ser delimitada, pois não são necessariamente sinônimos. É fundamental frisar que a própria (in)definição do termo constitui a sua história, a sua peculiaridade e a sua força. Múltiplo e plural, as suas facetas traduzem os

¹⁵ *Id*, p.138. Nesse livro, Eagleton também ressalta as “falhas” da teoria cultural, como em relação a temas amplos como verdade, objetividade, morte e sofrimento, entre outros.

¹⁶ Hall, “Estudos culturais e seu legado teórico”, p. 209.

¹⁷ Ver Bourdieu, *As regras da arte*.

diversos caminhos trilhados a fim de denunciar a hierarquização entre o masculino e o feminino e pensar formas de emancipação feminina.

Se o trabalho de resgate feito pelas primeiras acadêmicas feministas, em suas diversas áreas, mostrou nomes isolados como Olympe de Gouges, Cristine de Pisan e Mary Wollstonecraft, a idéia de um movimento coletivo começa no século XIX. Kate Millet¹⁸ destaca que o Iluminismo, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial pouco contribuíram para melhorar a vida das mulheres. Apenas nas primeiras décadas do século XIX, pode-se destacar o início de um movimento de igualdade de direitos entre os sexos, na Inglaterra e nos Estados Unidos, sendo, no último, incensado pelo movimento abolicionista, que reuniu mulheres em torno da causa. E, em 1848, em Seneca Falls, no Estado de Nova York, deu-se a primeira convenção de mulheres de feição internacional, uma vez que inglesas, proibidas de se reunirem em seu país, participaram do evento. A partir daí, a vertente anglo-americana uniu-se em torno da causa da extensão do direito de voto para as mulheres. Kate Millet aponta que essa reunião em torno do sufrágio universal teria “aburguesado” o movimento, pois terminava por não discutir a situação das mulheres trabalhadoras, em especial das operárias, bastante aviltadas em seus direitos. Há observações a serem feitas a respeito dessa primeira “onda”. Se, por um lado, havia a luta por igualdade no campo da representação política tradicional, por outro lado, as mulheres fizeram parte de denúncias de abuso nas relações de trabalho, greves e movimentos organizados em seus respectivos setores.

Tal divisão entre as instâncias e formas de luta pela emancipação das mulheres aparece também no Brasil, no mesmo período. A entidade feminista de maior expressão no início do século XX foi a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), fundada por Bertha Lutz, em 1922. Antes da FBPF, houve o Partido Republicano Feminino, fundado em 1910 por Leolinda de Figueiredo Daltro, também com o intuito de reivindicar o sufrágio feminino. A escritora Gilka Machado foi uma de suas militantes. Anos depois, Bertha Lutz, bióloga do Museu Nacional do Rio de Janeiro, formada na França, cria, juntamente com outras mulheres de classe média e alta, a FBPF, cuja principal frente de reivindicação era o voto feminino, além de maiores oportunidades de emprego e de educação. Organizada em várias comissões e congregando entidades de vários Estados brasileiros, a Federação organizou

¹⁸ Ver Millet, *Política Sexual*.

conferências e petições. Segundo Susan Beese, a FBPF, apesar de falar “em nome” de mulheres de outras classes sociais, mantinha-se distante, uma vez que suas táticas de buscar alianças diplomáticas com homens e mulheres da elite terminavam por distanciá-las de operárias e camponesas. A obtenção do direito de voto às mulheres em 1932 teve influência direta das campanhas da FBPF, mas a repressão política do Estado Novo e a distância de confrontos com a Igreja e outras estruturas mantenedoras do patriarcado no Brasil terminaram enfraquecendo os ideais mais ambiciosos da entidade.

Em seu livro sobre a “modernização” do sistema de gênero no Brasil nas primeiras décadas do século XX, Susan Beese¹⁹ ressalta seu processo ambíguo. Houve a conquista de certos direitos, como o voto (restrito aos alfabetizados) e o acesso à educação (que ainda marginalizava mulheres trabalhadoras, em sua maioria analfabetas). Contudo, a ideologia dominante da imprensa, do Estado, da Igreja, dos educadores e profissionais da saúde exortava os deveres das mulheres em relação à manutenção dos valores tradicionais dentro da família de modelo patriarcal.

Nesse quadro, o próprio movimento de mulheres era múltiplo. Uma das causas mais prementes vinha do movimento operário. A indústria têxtil, cuja mão-de-obra era composta em sua maioria de mulheres e crianças na década de 1910 e 1920, era um dos focos de mobilização das militantes comunistas, socialistas e anarco-sindicalistas. Margareth Rago destaca o posicionamento das anarquistas que, diferente das outras correntes de esquerda que não priorizavam as questões femininas, traziam, na luta cotidiana, o discurso antipatriarcal e pelo fim da opressão sexual, sendo seu feminismo libertário: “Contrariamente às feministas liberais, as anarquistas não reivindicavam o direito de voto, por considerarem que de nada adiantaria participar de um campo político já profundamente atravessado pelas relações de poder, social e sexualmente hierarquizadas.”²⁰ Teresa Cari, Tecla Fabri, Maria Lopes são nomes citados pela estudiosa do período pelos seus manifestos na imprensa anarquista. Um nome também destacado é de Maria Lacerda de Moura, citada em capítulo anterior por sua obra literária. Segundo Margareth Rago, ela fez a ligação entre o mundo das elites intelectuais e artísticas e o do operariado. Além de publicar, fazia palestras nos círculos operários. A sua trajetória torna-se bastante interessante pelo seu rompimento com o feminismo de Bertha Lutz, com quem tinha fundado, em 1919, a Liga pela Emancipação Intelectual Feminina. Assumiu uma posição mais radical, defendendo o

¹⁹ Ver Beese, *Modernizando a desigualdade*.

²⁰ Rago, “Trabalho feminino e sexualidade”, p. 597.

fim do capitalismo e do modelo de casamento burguês, bem como pregou o amor livre, tanto em artigos quanto em seus romances. Patrícia Galvão também foi uma contundente crítica ao feminismo sufragista de sua época através de sua coluna “A mulher do povo” e de sua militância inicial no Partido Comunista Brasileiro. Chegou a trabalhar como operária e também se afastou do anarquismo de Maria Lacerda.

Como no resto do mundo, muitas das conquistas episódicas dos movimentos feministas no Brasil foram freadas por conta do Estado Novo. O nazismo, o fascismo, o totalitarismo estalinista, bem como a Segunda Guerra Mundial, terminou por eclipsar a primeira “onda” feminista. Kate Millet chega a chamar o período de 1930 a 1960 de “contra-revolucionário.”²¹

Na perspectiva dominante de pensar o feminismo através de “ondas”, esse período seria marcado por um recuo. Contudo, houve, por exemplo, movimento de mulheres em causas diversificadas. No Brasil, durante o Estado Novo, houve a União Feminina, ligada à Aliança Nacional Libertadora, colocada na clandestinidade, e depois extinta, com a maior parte de suas dirigentes presas. Depois de 1945, estabeleceram-se o Comitê de Mulheres pela Democracia, a Associação Feminina do Distrito Federal e a Federação das Mulheres do Brasil. Algumas dessas organizações eram ligadas a partidos políticos e, entre suas atividades, estavam manifestações pela democratização, pela paz, ampliação de direitos, revisão do Código Civil, além de apoio a greves operárias. Importante destacar que algumas dessas entidades congregavam donas-de-casa, operárias, funcionárias públicas, profissionais liberais, entre outras.²² Logo, não houve um cessar de reivindicações e organização de mulheres no período.

Nesses anos começam a parecer obras específicas, em âmbito internacional, sobre as relações de gênero. Obras acadêmicas que terminaram por subsidiar o próprio movimento nos anos seguintes. Destacam-se as pesquisas no campo da Antropologia, principalmente de Margareth Mead. Ela publica, em 1935, *Sexo e temperamento*, e depois, em 1949, *Macho e fêmea: um estudo dos sexos num mundo em transformação*. Com seu trabalho de campo em sociedades da Nova Guiné, ela trouxe idéias culturalistas a respeito da diferença sexual: “Todas as sociedades humanas criam e mantêm divisões do trabalho e expectativas artificiais para os sexos, limitando a

²¹ O seu livro, *Política Sexual*, é publicado em 1970, fruto de sua tese de doutoramento, analisa as motivações do recuo feminista, em seu caráter ideológico. Foi um dos responsáveis teóricos da chamada “segunda onda”.

²² Ver Teles, *Breve história do feminismo no Brasil*.

humanidade de um ou outro.”²³ Também é de 1949 *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, obra basilar dos estudos sobre as mulheres.

De viés filosófico, a autora francesa discute a razão pela qual não existiria reciprocidade na relação de alteridade entre homens e mulheres. Para ela, o sujeito justifica sua existência a partir do momento que tenha projetos que o façam transcender. O conflito principal para a mulher seria realizar-se existencialmente sendo colocada como o Outro, seja nas abordagens da biologia, da psicanálise, do materialismo histórico, que ela discute. Partindo dessa premissa, ela comenta a situação das mulheres, através de períodos históricos do Ocidente (Egito, Grécia, Roma, o Cristianismo, os povos germânicos, a Idade Média, o Renascimento, a Revolução Francesa, a Industrialização, as Guerras Mundiais), defendendo que seria necessário para a emancipação feminina a sua saída da esfera da reprodução para a da produção. Contudo, a emancipação econômica só traria, para Simone de Beauvoir, a libertação para as mulheres, se as outras esferas – sociais e psicológicas – se alterassem também: “O que falta essencialmente à mulher de hoje, para fazer grandes coisas, é o esquecimento de si: para se esquecer, é preciso, primeiramente que o indivíduo esteja solidamente certo, desde logo, de que se encontrou. Recém-chegada ao mundo dos homens, e mal-sustentada por eles, a mulher está ainda ocupada com se achar.”²⁴ Essa citação resume bem a idéia central da filósofa, pois enquanto se esforça para não ser o Outro, a mulher chega a qualquer ação, já “estafada”, segundo suas palavras. E para superar tal alteridade, as mudanças teriam que ser globais. Escrito como obra de filosofia existencialista, *O segundo sexo* levou muitos anos para chegar a ser “adotado” pelo movimento feminista, o que ocorre apenas nos anos 1960. Teria que haver uma própria maturação das mulheres enquanto leitoras e freqüentadoras de bancos universitários.

Antes de entrar na questão de epistemologia feminista, é preciso destacar essa entrada progressiva de mulheres nas universidades, fenômeno que vinha desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Aliada aos movimentos crescentes de direitos civis, ao longo da década de 1960, começa a surgir uma teoria feminista menos episódica, a ser discutida adiante. Voltando ao movimento de mulheres, que começa a dialogar com obras teóricas (e vice-versa), é inegável a importância do livro de Betty Friedan, *A*

²³ Mead, *Macho e Fêmea*, p. 279. Miriam Grossi destaca os seus trabalhos como pioneiros e paradigmáticos da perspectiva culturalista dos estudos de gênero. Ver Grossi, “Estudos sobre mulheres ou de gênero? Afinal o que fazemos?(teorias sociais e paradigmas teóricos)”.

²⁴ Beauvoir, *O segundo sexo*, vol. 2, p. 471.

mística feminina, de 1963. Ela discute o “problema que não tem nome”, ou seja, a insatisfação que acometia mulheres casadas, especialmente na década de 1950, nos Estados Unidos. Por meio de diversas entrevistas, análise de revistas dirigidas ao público feminino, revisão crítica da sociologia funcionalista norte-americana, da teoria freudiana e de Margareth Mead, Betty Friedan denuncia a crise de identidade feminina, ou seja, a “mística”: a discrepância entre a realidade das vidas cotidianas e a imagem da “dona-de-casa feliz”, divulgada em diversas esferas. Para ela, o fato das mulheres estadunidenses estarem se casando cada vez mais cedo, abandonando sua profissão ou sua educação para criar seus filhos, trazia-lhes uma insatisfação, pois não desenvolviam todas as suas capacidades humanas.²⁵ A trajetória do livro e da pesquisadora, resgatada por Ana Rita Duarte, mostra esse diálogo entre prática e teoria. Torna-se *best-seller* nos Estados Unidos, como se catalizasse algo que estava a ponto de explodir entre as mulheres de classe média no país. Com Betty Friedan à frente, é fundada a Organização Nacional de Mulheres (NOW), em 1966, que buscava denunciar as práticas sexistas e a objetificação das mulheres em diversos níveis, bem como pleitear oportunidades iguais de trabalho e educação, legalização do aborto e abertura de creches.²⁶ A NOW foi criticada, posteriormente, por não considerar questões de classe e de raça, reunindo mulheres brancas e de classe média. Naquele momento, contudo, sua atuação colocou em pauta, nas ruas e nos meios de comunicação, questões específicas e, de certa forma, o livro de Betty Friedan popularizou conceitos. Tal popularização também suscitou, na própria mídia, um antifeminismo radical, sendo a própria Friedan adjetivada como “feia”, “lésbica mal-amada” etc.²⁷

No Brasil, a chamada “segunda onda feminista” teve peculiaridades pelo fato da concomitância temporal com a Ditadura Militar. Nesse sentido, muitas das reivindicações estavam intrinsecamente associadas ao retorno da democracia, e várias militantes participavam de organizações de esquerda, que nem sempre se abriam às questões de gênero. Também é inegável a participação da Igreja Católica progressista, que apoiava organizações de bairro. O “Movimento do Custo de Vida”, por exemplo, (depois “Contra a Carestia”) foi o primeiro movimento popular pós-AI-5 e era dirigido por mulheres de bairros da periferia paulistana, apoiado por setores católico e sindical.

²⁵ Ver Friedan, *The feminine mystique*.

²⁶ Ver Duarte, “Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América”.

²⁷ *Id.*, *ibid.*

²⁸ Como resume Chyntia Sarti, o “tom predominante foi de uma busca de alianças entre o feminismo, que buscava explicitar as questões de gênero, os grupos de esquerda e a Igreja Católica, todos navegando contra a corrente do regime autoritário. Desacordos eram evitados, pelo menos publicamente. O aborto, a sexualidade, o planejamento familiar e outras questões permaneceram no âmbito das discussões privadas, feitas em pequenos ‘grupos de reflexão’, sem ressonância pública.”²⁹ Se, por um lado, a expansão do mercado e do acesso à educação superior, além de novos costumes comportamentais (oscilantes, é claro), permitia a setores da classe média repensarem sua relação com a família, a sexualidade e o corpo, por outro lado, o desencanto com a falta de democracia levou algumas dessas mesmas mulheres à luta política, clandestina e até armada, lembra a pesquisadora. Muitas das experiências e expectativas dessas “mulheres que foram à luta armada”, vão ser resgatadas depois, como lembram as ex-guerrilheiras Vera Magalhães e Yeda Salles em seu depoimento conjunto:

Para nós, mulheres, a militância era uma faca de dois gumes: era uma forma de afirmação social e era também uma vivência de confusão entre a recusa à dominação e o reconhecimento das diferenças. A tentativa de uma troca igual quase sempre dava em uma troca desigual. Chamávamos nossos namorados de companheiros e essa palavra significava tudo que desejávamos. Mesmo que nós, mulheres, nem eles, homens, tivéssemos conseguido realizar o companheirismo e muitas frustrações tivessem se acumulado.³⁰

O lado mais violento das assimetrias de gênero também foi vivido por essas mulheres submetidas à tortura, desde violência sexual até manipulação psicológica de seus vínculos com seus filhos, submetidos também a interrogatórios, na análise de Cynthia Sarti. No exílio, muitas vão ter contato com outras formas de relações de gênero, com o movimento feminista, com a psicanálise, e/ou com a pesquisa acadêmica, sendo fundamental a sua volta para o incremento dos feminismos, depois da Anistia.

Voltando um pouco no tempo, o fato da ONU ter proclamado 1975 o Ano Internacional da Mulher gerou uma série de eventos sobre o tema. Por exemplo, acadêmicas retornadas de seus doutoramentos no exterior, e que vinham se reunindo desde 1972, promovem o tema da mulher na reunião anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). Também ocorre na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) a semana de debates “O papel e o comportamento da mulher na realidade brasileira”, que reuniu vários segmentos sociais, em 1975. A partir desse debate, surge o

²⁸ Teles, op.cit., p. 78.

²⁹ Sarti, “O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisando uma trajetória”, p. 39.

³⁰ Carvalho, *Mulheres que foram à luta armada*, p. 173.

Centro da Mulher Brasileira, no Rio de Janeiro, entidade pioneira à época.³¹ A partir daí formam-se entidades e ocorrem eventos em várias partes do país, desde o Movimento Feminino pela Anistia, os Congressos da Mulher Paulista, com sua primeira edição em 1979, os jornais *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres*, *Mulherio*. Segundo Chyntia Sarti, após o início da redemocratização no país, na década de 1980, houve uma atomização do feminismo em diferentes frentes e com uma atuação mais profissionalizada, muitas vezes institucionalizada, em diversos órgãos estatais, como as delegacias, secretarias e conselhos.

O discurso feminista não se separa de sua prática política. Nas palavras de Terry Eagleton, para o feminismo – enquanto projeto de emancipação política – “os modos de sentir e formas de representação são, a longo prazo, quase tão cruciais quanto a provisão de creches e o atendimento infantil, ou pagamentos iguais para os sexos”.³² Para ele, o movimento trouxe uma forma diferente das políticas tradicionais de classe. A diferença para pensadoras feministas estaria na palavra “quase” utilizada pelo crítico. Para boa parte da teoria feminista, o local de fala, a capacidade de alterar modos de representação e de significação fazem parte da mesma luta pela emancipação, assim como melhorias infra-estruturais, citadas por Eagleton. Essa seria fundamentalmente a diferença entre participar de um movimento de mulheres e ser feminista. Ou então, entre fazer uma pesquisa sobre mulheres e fazer uma pesquisa feminista. Daí a emergência dos “Estudos Feministas” que

se apresentam como críticas epistemológicas dos vieses sexistas do saber e de sua pretensa neutralidade; como refutação dos modelos teóricos dominantes, propostos para pensar e dizer as mulheres e suas vidas; como interrogação sobre a condição das mulheres e sua posição na história; como escrita literária para escapar ao fechamento e à exclusão da linguagem androcêntrica; como reflexões políticas engajadas em prol de um ideal democrático e de transformação das instituições sociais que legitimaram e atualizaram, no decorrer do tempo, a construção social e cultural dos sexos.³³

Hoje um dos campos mais férteis do feminismo é a sua própria revisão, que é a marca de sua epistemologia, ou seja, “aceitar o desconforto de ter certezas provisórias; inscrever no próprio processo de investigação a autocrítica constante – mas fazer tudo isso de tal forma que não provoque o imobilismo ou o completo relativismo”.³⁴ Ou seja, é a construção de um conhecimento explicitamente interessado. Para Rita Terezinha

³¹ Essas referências encontram-se em Schumacher; Brazil, *Dicionário Mulheres do Brasil*, p. 233.

³² Eagleton, *Depois da teoria*, p. 76.

³³ Descarries, “Teorias feministas: liberação e solidariedade no plural”, p.11.

³⁴ Louro, *Gênero, sexualidade e educação*, p. 146.

Schmidt³⁵, a crítica feminista está no centro de uma proposta de mudança epistemológica, pois traz, em seu bojo, uma perspectiva de pesquisa mais humanizada. Em primeiro lugar, centra-se na crítica do modelo científico tradicional, no qual há desvinculação do sujeito e do seu objeto empírico de pesquisa, em uma tentativa de diminuição da carga de subjetividade. Para ela, o sujeito feminista reivindica a sua posição específica numa determinada formação sociopolítica e histórica. Recusa-se a uma pretensa neutralidade, pois o seu desejo de conhecimento é comprometido com as mudanças eventuais que sua pesquisa possa efetuar sobre as condições reais de existência. Assim, o objeto do conhecimento também se transforma de algo já formatado para aquilo que está sendo permanentemente reconstruído. E, a fim de fortalecer tal método, enfatiza a necessidade da manutenção de um diálogo intersubjetivo permanente entre vários sujeitos de pesquisa.

Os Estudos Feministas são, nesse sentido, marcadamente multidisciplinares. No Brasil, por exemplo, são organizados em núcleos, grupos de pesquisa, publicações, redes e encontros. Segundo Eva Blay, os núcleos de pesquisa foram uma estratégia feminista para driblar tanto a burocracia quanto o preconceito relativo à temática de gênero.³⁶ Para ela, é notória essa exclusão acadêmica, quando só há uma pós-graduação *stricto sensu*, em nível de mestrado e doutorado, em “Mulheres, gênero e feminismo” na Universidade Federal da Bahia. Se a pesquisa acadêmica nos campos da mulher e do gênero é derivada do movimento feminista, e consolida-se, no Brasil, desde os primeiros anos da década de 1980³⁷, é também importante frisar que ainda há resistências nas diversas universidades para incorporar, nos currículos regulares, disciplinas sobre o tema, seja por preconceito ao “feminismo” ou pela dificuldade de aceitar e integrar-se ao caráter multidisciplinar de sua prática teórica.³⁸

As discussões no campo feminista levaram a tendências várias que podem ser resumidas, em um primeiro momento e para efeitos explanatórios, entre noções essencialistas e não-essencialistas da “identidade” ou da “mulher”, ou entre feminismos da “diferença” e da “igualdade”. Nos primeiros momentos do feminismo contemporâneo, a prática e a teoria recaíram sobre a obtenção de direitos iguais para homens e mulheres, bem como direitos especiais para as mulheres (em alguns casos,

³⁵ Schmidt, “Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista.”

³⁶ Blay, “Núcleo de estudos da mulher x academia”.

³⁷ Ver Grossi, “Estudos sobre mulheres ou de gênero?”.

³⁸ Ver Adelman, “Dar margens ao centro?: refletindo sobre a teoria feminista e a sociologia acadêmica”. No artigo, Miriam Adelman discute a resistência institucional de incorporação da teoria feminista ao *mainstream* do pensamento social em contradição ao crescente interesse de alunos e alunas.

principalmente em relação a demandas específicas vinculadas à maternidade). De outro lado, os feminismos da diferença concentraram seus esforços na revalorização do feminino na ordem simbólica e da linguagem. De qualquer modo, em suas várias facetas, mantinham-se vinculados a um conceito apriorístico do que seria o feminino ou a mulher. Muitas vezes, deixou-se de lado “aquelas que se achavam excluídas da categoria de sujeito feminino, branco, de classe média, heterossexual e do primeiro mundo”.³⁹

Uma das saídas do impasse teórico foi abraçar a categoria “gênero”. Ou o sistema “sexo/gênero” na concepção de uma das primeiras teorizações sobre o assunto, que foi de Gayle Rubin, em 1975, no ensaio “O tráfico das mulheres: notas sobre a economia política do sexo”⁴⁰. Nele, foram discutidos os vários significados sociais sobre uma identidade sexual biológica, que determina as leis de parentesco. A noção de gênero permitiria também pensar relações entre os sexos biológicos e entre outros significados sociais, como classe, cultura, idade etc. Por outro lado, a idéia de gênero conteria, ainda, o conceito de “diferença sexual” e a pressuposição de uma identidade fixa, que muitas feministas contemporâneas começariam a questionar.⁴¹ O corpo como dado de interpretação cultural, o gênero como *locus* das outras estruturas de poder, as negociações identitárias são algumas dessas questões.

A filósofa Judith Butler problematiza, por exemplo, a noção de gênero utilizada pelo movimento feminista. Para ela, a noção de gênero solicita muitas intersecções políticas e culturais para que se mantenha coerente ou consistente, sem que caia numa presunção universalista tanto do patriarcado quanto do próprio feminismo, ou da definição de homem e/ou mulher. Uma das possibilidades de emancipação das categorias normativas seria, para Judith Butler, a consideração de uma construção variável da identidade. Assim, a idéia de um sujeito “estável” para o feminismo terminaria por minar a sua emancipação, pois estaria sempre evocando a “lógica” e a inteligibilidade do gênero, que teria por base a matriz heterossexual. A base de sua crítica é a ordem compulsória do sistema sexo/gênero, ou seja, a presunção que o gênero seria culturalmente construído “sobre” uma identidade sexual biológica. Não haveria,

³⁹ *Id.*, p. 68.

⁴⁰ Baseio-me nos artigos de Adriana Piscitelli, “Reflexões em torno do gênero e feminismo” e de Simone Schmidt, “Nas trilhas do tempo”.

⁴¹ Ver, por exemplo, Nicholson, “Interpretando o gênero”, Scott, “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” e “O enigma da igualdade”, Flax, “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”.

para ela, um sexo pré-discursivo, mas o gênero também seria o aparato que construiria esse sexo. Em sua concepção, “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser.”⁴²

Teresa de Lauretis também argumenta que a noção de gênero baseada na diferença sexual mostra uma limitação do pensamento feminista, uma vez que mantém ligados os termos – homem/mulher – ao patriarcado ocidental e às narrativas fundadoras dos vários campos do conhecimento. Além disso, tornaria “muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres.”⁴³

Teresa de Lauretis trabalha o gênero como uma representação que tem implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Ela dialoga com a noção de ideologia de Louis Althusser, ampliando-a sob a perspectiva de gênero. Como se trata de uma instância da ideologia, o gênero é (re)construído em diversas tecnologias que “engendram” homens e mulheres, por meio de “efeitos de significado e as auto-representações produzidas no sujeito pelas práticas, discursos e instituições socioculturais.”⁴⁴ Tais idéias foram apresentadas na Introdução dessa tese, uma vez que as práticas artísticas, como a literatura, são um desses aparatos de construção de gênero. Assim como foi ali apresentada o conceito de gênero de Iris Young.

A sua perspectiva traz o gênero como “serialidade”⁴⁵, a fim de avançar no dilema da teoria feminista, que é descrever as mulheres como um grupo, sem que isso seja essencialista ou normativo. Diferente dos grupos, que teriam objetivos comuns, as mulheres podem ser vistas como uma série, ou seja, indivíduos que se relacionam com objetos materiais do seu meio. Podem se organizar como um grupo para atingir determinados fins. Independente disso, todas terminam sendo “serializadas” pelo gênero. Ela enfatiza os dois eixos básicos das estruturas de gênero, que seriam a divisão sexual do trabalho e a heterossexualidade normativa. Em um texto posterior, Iris Young acrescenta as hierarquias generizadas do poder. Para ela, o cerne dessa hierarquização é a divisão entre o trabalho “privado” e o público”, sendo o primeiro precariamente ou

⁴² Butler, *Problemas de gênero*, p. 59.

⁴³ Lauretis, “A tecnologia do gênero”, p. 207.

⁴⁴ *Id.*, p. 229.

⁴⁵ Young, “Gender as seriality”.

não-remunerado e não sendo considerado como responsabilidade da sociedade como um todo. Para ela, “as políticas econômicas neoliberais através do mundo têm o efeito de restringir esta divisão onde ela poderia ter sido mais solta”⁴⁶. Esse trabalho na esfera privada, cujo valor é considerado “menor”, é, em sua maioria, feito por mulheres, deixando-as mais vulneráveis à pobreza e aos abusos. Para ela, isso é uma estrutura social de gênero, codificadora de ocupações como femininas e outras como masculinas, que tem implicações para o poder e o prestígio tanto de homens quanto para mulheres.

Voltando a um dos impasses dos estudos feministas em relação às identidades, é importante ressaltar as discussões a respeito do seu caráter universalista/localista, que também dialoga com a questão do essencialismo da “mulher”. Ella Shohat ressalta a situação paradoxal entre as teorias pós-estruturalistas, de gênero, *queer* e pós-coloniais que questionam a identidade essencialista e a necessidade de uma ação afirmativa em termos de ativismo feminista, como se houvesse um descompasso. Para ela, o “desafio do feminismo multicultural/transnacional é articular seu projeto em relação à questão do essencialismo do gênero, por um lado, e essencialismo cultural, por outro”.⁴⁷ Não seria, para a ensaísta, apenas afirmar as diferenças pelas diferenças, a fim de fugir de um essencialismo, caindo em um relativismo, mas, sim promover encontros dialógicos entre as diferenças, a partir do exame de posicionamentos diferentes em relação às histórias de poder nas histórias e nas comunidades. É o que propõe o feminismo relacional, sugerido por Ella Shohat.

Tal proposta pode ser discutida pelo viés das teorias pós-coloniais, que dialogam diretamente com os estudos feministas. Como resume Marta Segarra ⁴⁸, essas relações estreitam-se por conta das semelhanças entre a situação histórica da mulher e a condição de pessoas colonizadas, as relações entre o sujeito e o Outro, a situação de opressão de um grupo humano, o questionamento das teorias feministas eurocêntricas e anglo-saxônicas em relação à situação das mulheres do Terceiro Mundo e o desejo de abrir as narrativas canônicas a outras vozes. As teorias feministas pós-coloniais são bastante expressivas no campo literário, como será visto no próximo item.

Nancy Fraser problematiza mais um pouco as questões com que se debatem os feminismos contemporâneos. Recuperando a trajetória da chamada “segunda onda”, ela

⁴⁶ Young, “Corpo vivido vc. Gênero”, p. 10. Nesse texto, Iris Young comenta o conceito de “corpo vivido” de Toril Moi, que buscava superar a categoria “gênero”, situando o “corpo em situação”, respondendo a situações condicionadas pelos fatos socioculturais, pela expectativa alheia em diálogo com seus interesses.

⁴⁷ Shohat, “Estudos de área, estudos de gênero e as cartografias do conhecimento”, p. 24.

⁴⁸ Segarra, “Feminismo y Crítica postcolonial”, p. 84.

a divide em três fases. A primeira seria a tentativa de colocar a questão das mulheres na pauta das conquistas sociais, assim como de outras exclusões, saindo do economicismo centrado na classe social, principalmente nas sociedades dos países do Primeiro Mundo. Posteriormente, entra a fase do “reconhecimento da diferença”, como aponta a teórica. Centrada na política de identidade e nas mudanças culturais, apartando-se das lutas sociais mais gerais. Nancy Fraser destaca que o debate suscitado por essa mudança de eixo, entre essencialistas e não-essencialistas, se, por um lado, abriu a questão do gênero a outras vozes, também obscureceu as novas circunstâncias mundiais de distribuição das riquezas, com o avanço do neoliberalismo de mercado, em nível transnacional. Para ela, muitas correntes feministas já estão na terceira fase, que ela chama de transnacional:

Elas percebem que decisões tomadas dentro de um território freqüentemente provocam impacto na vida de mulheres fora dele, assim como o fazem organizações inter e supranacionais, governamentais e não-governamentais. As feministas também percebem a força da opinião pública transnacional, que flui com supremo desprezo por fronteiras através dos meios de massa globais e da cibertecnologia. Como consequência, temos uma nova apreciação do papel das forças transnacionais na manutenção da injustiça de gênero.⁴⁹

Como exemplo, ela cita injustiças, além das fronteiras das nações, como a propagação da Aids, o aquecimento global, o terrorismo e o unilateralismo das superpotências. Questões que atingem populações inteiras, principalmente as mulheres, as mais pobres entre os pobres, conforme dados da ONU, citados por Mary Hawkesworth (“as mulheres constituem cerca de 70 por cento do 1,3 bilhão de pobres no mundo”⁵⁰).

Mary Hawkesworth utiliza uma série de imagens recorrentes a respeito da pretensa morte do feminismo, em especial nos meios de comunicação de massa. Ela contrapõe tais representações a um ativismo feminista crescente, seja em instituições oficiais, como o Fundo de Desenvolvimento para Mulheres da Organização das Nações Unidas, ministérios, secretarias e conselhos, seja em organismos não-governamentais. Além disso, as pressões feministas a respeito de várias lutas e demandas por serviços direcionados às mulheres têm crescido em todo o mundo. Apesar disso, comenta Mary Hawkesworth, “um fenômeno estranho acompanha o crescimento sem precedentes do ativismo feminista pelo mundo: a declaração recorrente da morte do feminismo. Desde os anos 1970 até o novo milênio, jornalistas, acadêmicos e mesmo algumas acadêmicas feministas declararam o fim do feminismo e saudaram o advento da era pós-

⁴⁹ Fraser, “Mapeando a imaginação feminista”, p. 303.

⁵⁰ Hawkesworth, “A semiótica de um enterro prematuro”, p.756.

feminista.”⁵¹ Analisando essas representações, o seu texto revela alguns traços, como a idéia que o fim do feminismo foi causado por suas divisões internas, com metáforas de suicídio. Isso se daria por conta de uma idealização de um movimento que seria unívoco, e não marcado por sua heterogenia interna. Outra imagem que se repete seria baseada em um processo “evolucionário”: estaríamos em uma fase de pós-feminismo, após algumas conquistas de direitos.⁵² Ou seja, o feminismo teria morrido. Para ela, muito dessa vinculação advém da colagem do feminismo como um movimento social que viveria de formas de protesto e manifestações, que alimentariam a mídia. Tal confusão colocaria o movimento não como uma *práxis* contínua de conhecimento e auto-conhecimento, mas como um eterno *outsider*, que nunca trabalharia dentro de nenhum sistema consolidado.

A questão do “pós-feminismo” como parte de um antifeminismo foi contemplado em dois trabalhos bastante influentes como ensaios de divulgação, não necessariamente acadêmicos. Em 1991, aparecem nos Estados Unidos os livros de Naomi Wolf, *O mito da beleza*, e de Susan Faludi, *Backlash*. Ambas mostraram, por meio de diversas fontes, como o movimento de antifeminismo estruturou-se na década de 1980 em diversas áreas no país. Susan Faludi percorreu diversas áreas da cultura, demonstrando a reação conservadora nos anos 80 em vários campos. Alguns mitos, segundo a autora, teriam sido construídos pela imprensa, como a pouca probabilidade de uma mulher se casar, em especial as mais velhas com formação universitária, a falta de homens, a infertilidade crescente, o *stress* das mulheres no mercado de trabalho, entre outros. Para ela, atrás de cada um desses mitos, há a colocação da culpa sobre o feminismo, como causador dos problemas das mulheres, e não os próprios padrões de misoginia e desigualdade que ainda permanecem em vários setores.

O outro vetor seria o controle da mulher sobre a própria fertilidade, que também faz parte tanto das pautas feministas quanto das antifeministas. Susan Faludi ressalta que o efeito do *backlash* cria uma falsa dicotomia, como se as mulheres tivessem que escolher entre uma justiça pública e a felicidade privada, como se seus problemas tivessem sido criados pelos próprios avanços feministas.

Um dos mitos mais contundentes narrados por Susan Faludi é a imagem da “queima dos sutiãs”, que nunca houve. Segundo ela, várias passeatas no início dos anos

⁵¹ *Id.*, p. 739.

⁵² Algumas autoras feministas definem o pós-feminismo como a terceira onda feminista, mais identificada com uma agenda liberal e individualista (sendo criticada como contra-feminismo), ou como a fase de multiplicidade de feminismos, enfatizando a diferença e a pluralidade. Ver Macedo, “Pós-feminismo”.

1970 tinham como motivação mais empregos, equiparação salarial e acesso à educação. Contudo, a que teve cobertura jornalística foi um protesto contra o concurso de Miss América. Nesse evento, algumas mulheres jogaram seus sutiãs na lata de lixo. “Ninguém queimou sutiãs naquele dia – como foi erroneamente relatado por um repórter. De fato, não há evidência alguma de qualquer tipo de roupa de baixo ter sido danificada nas demonstrações feministas da década.”⁵³ E, até hoje, a “queima de sutiãs” é quase sinônimo da segunda onda feminista, por conta do reforço constante da imagem, principalmente no tocante à desqualificação do movimento, limitando-o a um protesto contra uma peça do vestuário. Susan Faludi dedica uma parte do livro à indústria da moda e da beleza como elemento do refluxo antifeminista.

Esse aspecto foi todo tematizado por Naomi Wolf. Para ela, a violenta reação ao feminismo dá-se pelo mito da beleza, ou seja, algo desejável à mulher, uma vez que faz parte da “seleção” natural os homens escolherem as mais belas. Contrapondo-se a esse mito, ela defende que o sistema da beleza é político, imposto por interesses econômicos, a fim de manter intactas as relações tradicionais de poder. O mundo do trabalho, por exemplo, teria perpetuado as assimetrias de gênero, mesmo que nas mesmas profissões, pela atuação do mito. Mesmo em profissões nas quais a beleza não é requisito, ela passa a ser considerada nos casos das mulheres, que devem adequar-se a parâmetros permanentemente mutantes. Ou então, gastar mais dinheiro e tempo de lazer com a manutenção desse ideal inatingível, deixando as mulheres exaustas. Além disso, em certas profissões, a “idade” reguladora da aparência pesa mais para as mulheres, como é o caso das jornalistas. Naomi Wolf também é contundente em relação às revistas femininas, cujos anunciantes são, em maior parte, da indústria cosmética. Para ela, com a redução de anúncios de eletrodomésticos como principais fontes de publicidade, as revistas voltaram-se aos produtos para o corpo. Além disso, a função crucial da criação artificial desse “problema” seria a reprodução da sensação de “inferioridade” e baixa auto-estima na maioria das mulheres, diante da exposição de tantos modelos idealizados. Em relação à sexualidade, seu argumento centra-se no corpo feminino “ideal” e distancia as mulheres (e também seus parceiros) das possibilidades de uma sexualidade prazerosa. Também é enfática em relação à exposição e ao excesso de imagens de mulheres nuas: “Viver numa cultura na qual as mulheres estão

⁵³ *Id.*, p. 93.

rotineiramente nuas enquanto os homens não o estão equivale a aprender a desigualdade aos pouquinhos, o dia inteiro”.⁵⁴

Livros como *O mito da beleza* e *Backlash* distanciam-se de discussões acadêmicas, contudo tornaram-se peças importantes na crítica de estratégias anti-feministas, especialmente nos meios de comunicação de massa e em outras esferas cotidianas. Essas questões são avaliadas também academicamente no Brasil. Simone Schmidt, por exemplo, discutiu os diversos tratamentos dados pela mídia cultural ao tema do feminismo. Enfocou o encarte *Folhetim*, da década de 70, e o *Mais!*, na década de 1990, ambos suplementos do jornal *Folha de S. Paulo*. Comparando uma cobertura do movimento em 1979 e nos anos 90, a analista mostra como na primeira cobertura o jornal deu voz às próprias feministas, discutindo diversos temas da agenda. Naquele momento, segundo ela, o caderno tinha uma posição de esquerda, dentro do contexto de total apoio à redemocratização do país. Já no especial de 8 de março de 1992, há um especial com o título depreciativo (“O feminismo abre as pernas”). Nesse caderno já não aparecem no jornal as próprias feministas, não refletindo o espaço conquistado tanto nas instituições quanto na academia. Para ela houve o desaparecimento de um consenso ético que teria mobilizado o jornal em torno da mobilização das esquerdas para um pacto nacional. Na década de 1990, o quadro é totalmente diferente. As feministas desaparecem como fonte, enquanto articulistas e editores escrevem sobre o assunto.

Simone Schmidt destaca ainda que, nos anos de 1992 e 1993, Camille Paglia foi presença constante no suplemento. Para ela, por meio de acordo entre o mercado editorial brasileiro e a mídia cultural, Camille Paglia foi propalada como uma “neofeminista” arrojada, apesar de sua notória argumentação antifeminista.⁵⁵ Para ela, tal guinada editorial demonstrou o modo pelo qual a mídia foi definindo o movimento “como um discurso único, com poucas nuances e pouquíssimas divergências, esse tom de consenso em torno da falência da ‘utopia’ feminista, esvaziando sua agenda política e ridicularizando suas personagens, são sintomas de um sério retrocesso político e cultural que o país enfrentou justamente no período em que se reivindicou mais ‘moderno’.”⁵⁶ A autora ressalta um retorno um pouco mais positivo do tema nos anos 2000, por conta

⁵⁴ Wolf, *O mito da beleza*, p. 184.

⁵⁵ Vale lembrar que, em 12 de fevereiro de 2006, o caderno volta a apresentar uma nota de Camille Paglia comentando a atuação de Betty Friedan, por ocasião de sua morte. Sua nota foi colocada ao lado da de Naomi Wolf, sobre o mesmo assunto, ambas traduzidas do jornal inglês *The Guardian*. Também é importante frisar que o maior artigo sobre Friedan foi escrito por Margareth Rago, historiadora comprometida com os estudos feministas.

⁵⁶ Schmidt, “O feminismo nas páginas dos jornais”, p. 86.

dos estudos multiculturais, que a mídia cultural começa a levar mais a sério. Assim, o caderno no ano 2000 trouxe outras facetas do feminismo, mostrando a amplidão do seu poder interpretativo, além mesmo da categoria gênero. Simone Schmidt termina sua breve avaliação, irônica: “O que nas páginas do *Mais!* soa como uma completa novidade; para as feministas, no entanto, isso não é nenhuma surpresa.”⁵⁷

A análise dos discursos antifeministas na mídia também perpassa as preocupações de Rita Terezinha Schmidt, ao comentar textos da revista *Veja*. Mas não só. Ela analisou a recorrência das refutações aos feminismos também em artigos de viés acadêmico, com palavreado mais erudito. Para ela, o antifeminismo está enraizado na cultura letrada brasileira, consolidado no percurso do próprio “desenvolvimento econômico e da organização social brasileira, como decorrência das relações materiais de produção e da consolidação de um pensamento patriarcal e senhorial que ancorou um sistema social de relações de poder em que formas de misoginia e de racismo foram instrumentais na materialização dos interesses de classe da elite dominante”.⁵⁸ O sistema de clientelismo manteria intacto, ao longo do século XIX, em especial a estrutura de privilégio de gênero, classe e raça, que tem sustentado a estrutura social. Para Rita Schmidt, a função do discurso cultural e de suas representações simbólicas (em relação à mulher, ao negro e ao índio, por exemplo) está intrinsecamente ligada às essas redes de dominação. No caso da mulher, destacam-se os discursos de glorificação da família, da mãe, e da repressão da sexualidade (no caso das brancas de elite) e da exploração sexual das negras, índias e pobres. Na contemporaneidade, segundo a autora, permanecem as mesmas redes de dominação, pois o aparato de saber/poder ainda associa-se à elite dominante, que não abre mão de seu *status quo*. Logo, as hierarquias de gênero, classe e raça permanecem as mesmas, pois são as bases das estruturas políticas do país, em uma perspectiva ampla, que “designa não só as formas de organização social do Estado, da economia, da sociedade e do gerenciamento do capital simbólico na esfera pública, mas também as relações familiares e afetivo-sexuais na esfera privada.”⁵⁹

Estudos de gênero, estudos feministas, estudos da mulher. Independente do viés teórico, são teorias desenvolvidas a partir do movimento feminista, tirando um ou outro trabalho isolado. Daí o caráter intrinsecamente ligado entre a prática política e a teoria

⁵⁷ *Id*, p. 88.

⁵⁸ Schmidt, “Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira”, p. 773.

⁵⁹ *Id*, p. 781.

feminista. Um enredamento que surtiu, e surte efeitos em diversos campos⁶⁰, como a literatura.

3.3. Crítica Literária Feminista

Pode-se dizer que a crítica literária feminista origina-se na militância, atingindo também os cursos e pesquisas em literatura, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Essa é uma das possibilidades, pois, como todo movimento de pesquisa não há precisão quanto ao seu “marco zero”. Há textos e obras que marcaram seu surgimento. Em 1969, em *Política sexual*, Kate Millet analisa rapidamente algumas obras literárias e a construção de personagens femininas, apenas citando Virginia Woolf, George Eliot e as irmãs Brönte. Seu livro não é especificamente de crítica literária, pois está centrado nos aspectos gerais e discursivos da nomeada “contra-revolução”, ou o recuo da luta feminista no período por ela estudado. No mundo acadêmico anglo-saxão, estudiosas da literatura começam a fazer revisões da historiografia e da crítica tradicional. Começam a surgir teses a respeito das escritoras, principalmente dos séculos XVIII e XIX. Annete Kolodny⁶¹, em ensaio de 1976, fala do até então sufocado sentimento de exclusão e um desconforto pessoal em apenas encontrar personagens femininas mostradas como prostitutas e “vagabundas” ou musas e heroínas infantilizadas onde as estudantes universitárias apenas queriam encontrar-se em toda a sua diversidade. Um dos caminhos foi reler e redescobrir obras de escritoras esquecidas ou desvalorizadas pelo cânone. Para Kolodny, seria preciso adotar novos princípios para arejar a profissão e a crítica literária: 1) ter em mente que a história literária era uma ficção e que as leituras de hoje poderiam alterar o sentido do passado; 2) que não são textos que aprendemos a ler, mas paradigmas, que podem ser modificados conforme nossos interesses, trazendo novos significados e interpretações; 3) que não há valores estéticos universais, imutáveis e infalíveis. Nesse momento inicial, como ressalta a teórica, o pluralismo teórico da crítica feminista é compatível com o movimento de mulheres, também múltiplo.

A crítica de revisão marcou o primeiro momento, pois centrava-se nas imagens de mulheres na tradição literária, enquanto havia uma perspectiva de resgate e releitura

⁶⁰ Teóricos não-feministas tem produzido sobre o assunto como Pierre Bourdieu que, em *A dominação masculina*, utiliza o conceito de violência e dominação simbólicas para analisar a relação entre os sexos. Trabalho que dividiu opiniões, tanto pelo prestígio do autor na academia, quanto pelas críticas e omissões que ele fez das pesquisas feministas. Ver Thebaud, Françoise, “História das mulheres, história do gênero e feminismo”.

⁶¹ Kolodny, “Dancing through the minefield”.

de autoras. Sandra Gilbert e Susan Gubar ⁶² fizeram um trabalho importante sobre a literatura anglo-americana, a partir da análise das escritoras dos séculos XVIII e XIX. Para elas, o impasse dar-se-ia em relação à inexistência de uma “tradição” anterior de autoria feminina. Haveria não uma “ansiedade da influência”, segundo o modelo patriarcal de Harold Bloom, e sim uma “ansiedade de autoria”, diante da falta de modelos com os quais poderiam dialogar, bem como condições materiais, sociais e psicológicas para se colocarem como “autoras”. Daí as imagens recorrentes de reclusão e confinamento nas autoras estudadas.

No volume seguinte⁶³, elas já dialogam com a chamada “primeira onda” feminista, com a entrada de mais mulheres na esfera pública. Elas analisam tanto a obra de escritores quanto de escritoras nos primeiros anos do século XX, principalmente as suas diferentes respostas diante da presença de mais mulheres no mercado literário. Outro momento a ser destacado do livro foi o trabalho pioneiro de Virginia Woolf como crítica literária. Ela foi uma das primeiras mulheres resenhistas, concomitantemente a seu trabalho literário. Segundo Gubar e Gilbert, em suas críticas, a escritora dividia-se entre a angústia e a excitação diante da “herança” de suas precursoras.

Além de seus ensaios, suas conferências ficaram famosas, tanto *Um teto todo seu*, de 1928, quanto na posterior “Profissões para mulheres”, de 1931. Nessa última, fala de sua trajetória como jornalista e romancista, ressaltando que todas as mulheres em quaisquer profissões devem matar “o anjo da casa”, que apareceu logo em suas primeiras linhas:

Porque, como percebi no momento que coloquei a caneta no papel, você não pode resenhar sequer um romance sem ter uma opinião sua, sem expressar o que você acha ser verdadeiro nas relações humanas, na moral, no sexo. E todas essas questões, de acordo com o Anjo da Casa, não podem ser tocadas livre e abertamente por mulheres; elas devem encantar, elas devem conciliar, elas devem – para ser direta – mentir, se for preciso para que se saiam bem. Portanto, todas as vezes que eu sentia a sombra de sua asa ou a luz de sua aura radiante sobre a página, eu pegava o pote de tinta e jogava nela. Ela custou a morrer.⁶⁴

Por sua vez, *Um teto todo seu* tornou-se um clássico para as reflexões da crítica literária, considerado por muitos a obra precursora da vertente feminista nos estudos literários. Em um misto de ensaio e narrativa, o livro abriu perspectivas para inúmeras discussões. Virginia Woolf adentra, a partir de exemplos, na questão da penúria

⁶² Gilbert;Gubar, *The madwoman in the attic*.

⁶³ Gilbert;Gubar, *No man's land*.

⁶⁴ Woolf, “Profissões para mulheres”, p. 45.

econômica das mulheres, chegando a um dos argumentos basilares, que inclusive dá origem ao título do livro: “É necessário ter quinhentas libras por ano e um quarto com fechadura se vocês quiserem escrever ficção ou poesia”.⁶⁵ Para ela, a criação depende de liberdade, e a liberdade depende de coisas materiais. Ilumina, assim, um campo interessante de pesquisa: a relação entre as condições históricas e a possibilidade de criação. Cria um personagem emblemático: a irmã de Shakespeare, Judith, que, caso tivesse nascido com os mesmos talentos, não teria nenhuma possibilidade de criar obra semelhante.

Outro caminho de pesquisa apontado foi a questão da imagem das mulheres a partir da ficção escrita por homens. Ela cita não só ficção, mas também ensaios “científicos” a respeito da inferioridade feminina. Nota a “estranheza” do ser que emerge: “na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história”.⁶⁶ Vale notar que a escritora aponta a necessidade de um dos campos de pesquisas contemporâneas de pesquisa histórica, baseada em documentos da vida cotidiana. Em 1928, Virginia Woolf lamenta a ausência de tais registros. Em outro momento, aponta a imensidão de temas que poderiam ser tratados pela ficção de autoria feminina. Adentra, sutilmente, na polêmica a respeito da existência de temas próprios para a escrita das mulheres, a partir da questão da valoração dos temas tratados nas narrativas. Nota, como apontado por Gubar e Gilbert, com crítica e reverência, uma característica da escrita das suas predecessoras. Para ela, as irmãs Brönte, Jane Austen, George Eliot, Aphra Behn, entre outras, deixavam transparecer raiva e desalento pelas suas impossibilidades enquanto mulheres. Virginia Woolf diz que tais sentimentos rancorosos marcariam negativamente a ficção delas, ao lado de momentos densos em que suas condições eram, fugazmente, esquecidas. *Um teto todo seu* trata da imagem das personagens femininas na literatura, do acesso à educação e ao trabalho, da criação das pioneiras, do estilo e tema próprios às mulheres escritoras etc. Ou seja, abriu inúmeros caminhos de pesquisa e, por isso, tem sido continuamente citado pelas análises posteriores.

Aqui, é importante retomar *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, que também se vale de obras literárias e das escritoras para mostrar a sua tese central da necessidade de transcendência para a emancipação das mulheres. Dialoga com Virginia

⁶⁵ Woolf, *Um teto todo seu*, p. 137.

⁶⁶ *Id.*, p. 58.

Woolf, no tocante à necessidade da escritora “esquecer de si” para poder criar. Para a filósofa, o autor ou autora que é original não pode ser bem-comportado, senão não sairá da redação de *best-sellers*. Fala de obras de mulheres que ficaram nesse nível de aceitação das regras, ao mesmo tempo em que ressalta escritoras que puderam fazer obras fortes e de reivindicação, como a própria Virginia Woolf, Katherine Mansfield, George Eliot e Collete. Contudo, observa que, pelo fato de terem de se libertar de tantas pressões, chegaram, em seus termos, “arquejantes” aos patamares de onde outros escritores partiram, não podendo desenvolver mais todos seus talentos.⁶⁷ Esse lado pouco citado da obra de Simone de Beauvoir é criticado posteriormente por Marcelle Marini. Para Marini, ela faria uma leitura normativa da Literatura, como se houvesse apenas um modo de ler e escrever, sempre comparando os livros das mulheres a um “panteão de obras-primas, válidas para todas, em todos os tempos e em todos os lugares.”⁶⁸ Ela acha que a análise da filósofa está marcada pelo seu “feminismo igualitário”, testemunhando a alienação das mulheres da esfera pública. “Escrever como mulheres” significaria, para ela, não escrever como um ser humano plenamente livre.⁶⁹

Ainda segundo Marcelle Marini, essa questão posta por Simone de Beauvoir, persistirá na crítica francesa. O “escrever como mulher” é uma das questões centrais do feminismo da diferença e das teóricas da escrita feminina. Citando Christine Planté, Marcelle Marini ressalta que essa questão aparece a “cada entrada da mulher na literatura, de acordo com os contextos culturais diferentes e que ela tece a história das escritoras, que lhe respondem por meio de estratégias diversas e, muitas vezes, procurando apoio naquelas que as precederam”. E conclui: as obras reais são infinitamente mais ricas do que as teorias⁷⁰, referindo-se à busca de tais estratégias livro a livro. O que norteia a tese central desse trabalho aqui, a respeito das escritoras brasileiras contemporâneas.

Retornando à consolidação da crítica literária feminista, uma das teóricas mais importantes é Elaine Showalter. Em seu texto “A crítica feminista no território selvagem”, é ressaltada a necessidade da crítica feminista buscar uma teoria sólida, centrada nas questões da mulher, não mais apoiando-se na tradição crítica androcêntrica. Para estabelecer algumas diretrizes teóricas, Elaine Showalter critica inicialmente a “crítica feminista revisionista”, ou seja, aquela que busca adequar-se às

⁶⁷ Beauvoir, op. cit., p. 477

⁶⁸ Marini, “O lugar da mulheres na produção cultural: o exemplo da França”, p. 369.

⁶⁹ *Id*, p. 377.

⁷⁰ *Id*, p. 378.

estruturas teóricas e conceituais já aceitas. Muito nesse sentido já foi feito, principalmente na perspectiva da “leitora feminista”, na percepção das imagens e estereótipos da mulher na literatura, a revisão do cânone e a mulher enquanto signo. Assim, ela propõe uma segunda forma de crítica feminista, que ela batiza de “ginocrítica”: “o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres”⁷¹. Um projeto teórico, enfim, que abarcaria muitas possibilidades, mas que teria em comum a questão da “diferença”, a fim de se dissociar da tradição crítica patriarcal (ou androcêntrica).

Toril Moi, em *Sexual/Textual Politics*⁷², critica posições contraditórias nos textos básicos da teoria feminista anglo-saxã. O seu livro alinha-se à postura autocrítica da própria epistemologia feminista. Se, por um lado, aponta acertos, por outro, mostra as contradições nesses textos clássicos. Por exemplo, em relação ao trabalho precursor de Kate Millett, Moi aponta o seu combate à crítica acadêmica vigente à época, que não considerava os contextos sociais. Por outro lado, as suas análises prescindiriam de atenção às estruturas formais dos textos, atentando-se apenas aos conteúdos que lhe interessariam combater, em especial à literatura de autoria masculina. Em relação à pesquisa de Gilbert e Gubar, Moi destaca o esforço teórico de se estabelecer uma análise mais aprofundada do que caracterizaria um texto de autoria feminina, tendo chegado à tese central da escrita dual das escritoras analisadas: textos que exigiriam uma leitura em *palimpsesto*. Contudo, para a autora, o trabalho das norte-americanas estaria preso à premissa problemática de identificar as autoras e suas personagens, dotando todas as suas obras com qualidades feministas, bastando ter a capacidade de encontrar esse sentido oculto.

Toril Moi ressalta, ainda, o esforço de Annette Kolodny em questionar os juízos estéticos universais vigentes no cânone literário. Contudo, Moi aponta que sua defesa de um pluralismo teórico poderia levar a um esvaziamento político da crítica literária feminista, sem nunca ser um campo teórico reconhecível. Por fim, Toril Moi dialoga com Elaine Showalter, proponente da “ginocrítica”, citada anteriormente. Para a primeira, a proposta da ginocrítica termina por cair nos mesmos padrões da crítica

⁷¹ Showalter, “A crítica feminista em território selvagem”, p. 29.

⁷² As referências serão feitas em relação à tradução em espanhol de seu livro, denominada *Teoría literaria feminista*.

humanista tradicional. Ou seja, em vez de “grandes autores” que trariam valores “universais”, haveria um novo cânone de autoras, que exporiam a “autêntica experiência da mulher”.⁷³ Para Toril Moi, o principal objetivo da crítica literária feminista deve ser eliminar as oposições entre o político e o estético, mostrando as implicações políticas de quaisquer valorações de juízos estéticos. Para ela, a vertente anglo-americana conseguiu politizar em suas críticas ao cânone literário tradicional, contudo, na análise de muitas obras de autoria feminina, terminou por cair nos paradigmas teóricos tradicionais. O livro de Toril Moi, dos anos 80, repercutiu pelo fato de ter sido considerado uma dura crítica às primeiras teorias literárias feministas da academia estadunidense e, de certa forma, “influenciado” pela linha francesa, em especial pelos trabalhos de Julia Kristeva.

Com um viés um pouco diferenciado, críticas literárias feministas britânicas realizaram trabalhos com enfoque bastante próximo ao marxismo, em que a categoria “gênero” alinha-se a outras categorias a serem consideradas em seu contexto histórico. Mireia Aragay ressalta que essa vertente crítica pretende elucidar as interseções entre o nível ideológico e material, entre a ordem simbólica e os processos socioeconômicos.⁷⁴ Para isso, recusa tanto uma idéia essencialista da “mulher” quanto uma política centrada na igualdade identitária. Assim, centra-se na idéia da “diversidade”: o importante seriam as mulheres como “sujeitos plenamente históricos e, em consequência, contraditórios; e o texto literário como produto também histórico, plural e heterogêneo, de onde é possível escutar, não uma única voz, coerente e unitária, mas um emaranhado complexo de pequenas histórias.”⁷⁵

A outra vertente relevante da crítica literária feminista seria a de origem francesa. Teóricas como Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva debruçaram-se sobre uma das questões mais questões mais complexas dos estudos de gênero: aquela referente aos problemas de linguagem. Haveria uma linguagem feminina, a escrita feminina é uma especificidade e uma saída ao cânone masculino de expressão verbal, até que ponto somos determinados pela linguagem, e essa linguagem é sexista?

Em termos de estudos lingüísticos feministas é importante lembrar das críticas referentes à leitura e à estilística. Para essa faceta da Lingüística, o gênero é uma categoria fundamental para o contexto da escrita e da leitura. Especificamente no caso da leitura, autoras como Patrocínio Schweickart e Sara Mills defendem a crítica

⁷³ Moi, *Teoría literária feminista*, p. 88.

⁷⁴ Aragay, “Feminismo y materialismo cultural: enemigos o cómplices?”, p. 49.

⁷⁵ *Id.*, p. 51. Tradução minha.

feminista como uma prática de leitura que posiciona politicamente o indivíduo que lê. Se não é possível deixar de ler textos em uma chave patriarcal, haja vista a sua presença dominante, é importante ter consciência deles, como salienta Patrocínio Schweickart. Ela também enfatiza que é preciso que a leitora feminista esteja atenta às estratégias de leitura e aos valores androcêntricos presentes nos textos valorizados pelo cânone.⁷⁶ Mesmo em obras escritas por mulheres, há que se ter essa consciência de resistência e, segundo a autora, desenvolver uma dupla percepção, tanto do contexto da produção da escrita quanto do contexto da leitura.

Por sua vez, Sara Mills teoriza um modelo feminista de texto, em uma perspectiva mais pragmática a fim de orientar uma leitura centrada na categoria do gênero. Para ela, não há um texto feminino ou masculino, mas diferentes formas pelas quais um texto de autoria masculina ou feminina pode significar em um contexto específico. Um texto literário deve ser considerado, segundo a lingüista, tanto no seu contexto de produção quanto de recepção, nos quais entram as convenções e tendências literárias, as práticas de publicação, os fatores socioculturais, as formas de discurso e linguagem, as afiliações dos produtores/as e receptor/as, além da instância individual da autoria e da leitura. Cada um dos seus fatores não poderia ser visto isoladamente, mas como um sistema. Ela cita, por exemplo, que uma escritora pode se sentir levada a escrever de um modo particular ou sobre determinados assuntos, de acordo com a forma “adequada” para uma mulher em determinada sociedade. Contudo, as suas afiliações, inclusive como feminista, podem influenciar ativamente essa forma de escrever. Do mesmo modo, no campo da leitura, em que os mesmos fatores orientariam a leitora ou o leitor.⁷⁷

O centramento na leitura feminista terminou tornando-se uma resposta da teoria a quaisquer especificidades do texto produzido por escritoras, sem arriscar-se a se tornar um “sexismo às avessas”, nas palavras de Ana Maria Vicentini. Segundo ela, a partir do momento em que se avalia um texto tomando-se o sexo da autora como referência, pode-se desconsiderar outros elementos relevantes de mediação na feitura de um texto literário. Em uma perspectiva distinta de críticas como Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar e Hélène Cixous, a ensaísta destaca a necessidade de desenvolver mecanismos de leitura e interpretação dos textos literários, não centrados em uma autoridade da escritora e/ou escritor – o que seria uma prática tradicional de crítica

⁷⁶ Schweickart, “Toward a feminist theory of reading”, p.50.

⁷⁷ Mills, *Feminist Stylistics*, p. 34.

literária – e sim ter “uma visão crítica do gênero não apenas de quem gerou o primeiro texto desta cadeia de significação, mas, sobretudo, de quem está exercendo a atividade interpretativa, quais métodos são empregados e que visão de mundo é articulada.”⁷⁸

Uma das vertentes críticas ao essencialismo relacionado à tendência francesa é o que poderia ser chamado de teoria feminista pós-colonial. Crítica também aos valores hegemônicos do eurocentrismo e do cânone literário ocidental, de forma geral, o feminismo junta-se aos estudos pós-coloniais, uma vez que aproximam a situação histórica da mulher aos dos colonizados, a discussão da alteridade (em relação à metrópole e ao patriarcado como forma de colonização). Acresce à teoria literária pós-colonial a categoria de gênero e valoriza as obras de escritoras nesse leque de discursos de emigrados das ex-colônias européias, em uma perspectiva de escrita duplamente marginal, além de resignificar alguns mitos fundadores de nações surgidas no século XIX e no século XX.⁷⁹

No caso específico da crítica feminista latino-americana, há trabalhos a respeito da especificidade das questões das mulheres no continente, em especial a miscigenação e a hierarquia social. Como resume Marcia Hoppe Navarro, o discurso crítico feminista latino-americano está buscando tornar-se uma categoria original, apesar das dificuldades de se criar uma teoria totalmente inovadora, em relação aos modelos norte-americanos e europeus. Para ela, o importante seria esboçar críticas que desarticulassem as estruturas de poder presentes no discurso patriarcal dominante.⁸⁰ Muitas dessas críticas trabalham o alijamento das mulheres escritoras no processo de canonização dos textos formadores das nações.

3.4. Crítica literária feminista no Brasil

No caso do Brasil, a crítica literária feminista institucionaliza-se em um período não muito diferente das outras áreas. Na década de 1980, ocorrem os primeiros encontros específicos. Em 1985, ocorre na Universidade Federal de Santa Catarina o primeiro seminário sobre a mulher na literatura e, em 1986, é criado o Grupo de Trabalho “A Mulher na Literatura”, da Associação Nacional de Pós-Graduação em

⁷⁸ Vicentini, “Mudar a referência para pensar a diferença”, p. 51.

⁷⁹ Ver Franco, “Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional”, Pratt, “Mulher, literatura e irmandade nacional; Segarra, “Feminismo y Crítica Postcolonial” e Araújo, “Proyección y perfil de la crítica feminista del Caribe”.

⁸⁰ Navarro, “O discurso crítico feminista na América Hispânica”. Nesse artigo, a ensaísta discorre a respeito dos principais trabalhos feministas hispano-americanos.

Linguística e Literatura que promove, além dos encontros bienais, o Seminário “Mulher & Literatura”, que congrega pesquisadoras e pesquisadores do país, além de participantes estrangeiros.

Contudo, é preciso destacar que o ensaísmo e a crítica literária feita por mulheres e sobre mulheres é anterior a essa institucionalização acadêmica. Como ressalta Heloísa Buarque de Hollanda, desde o final do século XIX houve uma preocupação, por parte das mulheres, de antologizar a sua produção, a fim de quebrar a “lógica do esquecimento” da série literária⁸¹, como foi citado no primeiro capítulo. Heloísa Buarque de Hollanda lembra ainda que a imprensa produzida por mulheres sempre mantinha seções de crítica literária, por vezes destacando-se o tema, como foi a série de artigos de Ana Autran, “A mulher e a literatura”, publicada no *Diário da Bahia*, em 1871.

Da mesma forma que nos outros países da América Latina, tal preocupação em se registrar a produção das mulheres de forma concomitante, ou resgatá-las no esquecimento, dá-se por conta da consciência de seu alijamento do cânone, naquele momento de formação dos estados-nação. Para Rita Terezinha Schmidt, o estabelecimento do cânone literário nacional, em especial no projeto romântico, trouxe marcas ideológicas de um “processo de elitização, branqueamento e patriarcalização da cultura”.⁸² Assim sendo, as escritoras foram desconsideradas e suas obras tipificadas como “não-sérias” para compor o cânone. A autora mostra como o discurso crítico da época atribuiu valores para certas obras, sob o ponto de vista de classe, raça e gênero. No artigo “Cultura e dominação”, ela exemplifica o processo com as críticas de Araripe Júnior, em relação à obra de Delia (pseudônimo de Maria Benedita Câmara Bormann). Segundo Schmidt, em suas críticas, Araripe Jr. demonstrava “dois pesos e duas medidas”, em relação a escritores e escritoras e, no caso de Delia, o que lhe perturbava não era a obra em si, mas o fato de ter sido escrito por uma “senhora”.⁸³

Casos como esses demonstram a importância que a crítica literária feminista brasileira dedica ao resgate de escritoras, em especial do século XIX. A “virada historiográfica” da crítica, como lembra Rita Schmidt, por meio da recuperação de obras excluídas da historiografia literária, é fundamental para se questionar categorias teóricas

⁸¹ Hollanda, “O que querem os dicionários”.

⁸² Schmidt, “Cultura e dominação: o discurso crítico do século XIX”, p. 86.

⁸³ *Id.*, p. 87.

e formadoras do próprio objeto canonizado sobre o qual se debruça a teoria e a crítica literárias:

Desnecessário dizer que o questionamento desse modelo implica uma revisão dos discursos críticos e seus pressupostos valorativos, já que são eles responsáveis, em última análise, pela manutenção de uma certa definição de literatura que garante a legitimidade de certas obras, não por coincidência as de autoria masculina.⁸⁴

E completa que muitos dos resultados desse trabalho de resgate aparecerão, a médio e a longo prazos, não só por conta do trabalho de edição e circulação dos textos, mas também pela própria formação do discurso crítico sobre essas obras. Posição com a qual Heloísa Buarque de Hollanda também concorda, pois para ela, esse resgate mostra como a história literária tradicional não “provê as categorias pelas quais as ações das mulheres possam ser satisfatoriamente descritas e, sobretudo, a necessidade de um questionamento profundo dos pressupostos desta historiografia, seus pontos de partida, métodos, categorias e periodizações.”⁸⁵

Tais colocações justificam-se uma vez que esse perfil de resgate de escritoras “esquecidas” pelo cânone tem marcado a crítica literária feminista no Brasil, como ressaltaram as autoras acima citadas. Não obstante, ao longo desse percurso, outras tendências se consolidam. Em avaliações do campo, houve tentativas de classificação, sendo uma das mais notórias a de Heloísa Buarque de Hollanda, que identificou três vertentes principais: Literatura e Feminismo, que congregaria os projetos de resgate; Literatura e Feminino, voltado à identificação de uma escritura feminina, de modelo francês; e Literatura e Mulher, sendo essa última a mais significativa em termos numéricos, pois congregaria tanto as obras de escritoras quanto as imagens e a presença de mulheres na literatura em quaisquer obras.⁸⁶ Como todas as classificações, elas suscitam discussões, que refletiriam o próprio estatuto teórico do campo. Um campo que está o tempo todo se auto-avaliando, como foi apontado anteriormente. Nem sempre estudos literários sobre a mulher na literatura são estudos feministas, se não estiverem comprometidos com o questionamento da hierarquização e a necessidade de mudanças. Também é discutida a categoria “gênero”, que poderia esvaziar justamente essa luta política do(s) feminismo(s).

⁸⁴ Schmidt, “A crítica feminista na mira da crítica”, p. 111.

⁸⁵ Hollanda, “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil”, p. 262.

⁸⁶ Hollanda, “A historiografia feminista: algumas questões de fundo”. Nadia Gotlib, em “A literatura feita por mulheres no Brasil”, retoma a classificação de Heloísa B. de Hollanda e enfatiza a questão do objeto pela própria nomeação dos estudos: *literários, da mulher, de gênero*, dependendo do objetivo da pesquisa.

Simone Schmidt, por exemplo, observa que, no campo da crítica literária feminista, as “matriarcas”, como Elaine Showalter, Sandra Gilbert e Susan Gulbar, foram fundamentais para delimitar um território para as mulheres dentro da literatura, apesar das inúmeras críticas que sofreram, como a “guetificação” e a não-articulação devida entre o político e o estético. A partir dessas críticas, a expansão para os “estudos de gênero” deu-se também na crítica literária. Utilizando o conceito de narrador de Walter Benjamin, Simone Schmidt acredita no enfrentamento do paradoxo e do contato, entre o que está “dentro da casa das nossas precursoras (a radicalidade afirmativa da categoria ‘mulher’, por exemplo) e o que está fora, o mundo das infinitas diferenças e possibilidades, no espaço aberto e pleno de significados potenciais das zonas de contato que as múltiplas intersecções do gênero nos oferecem, poderemos, tal como o narrador de Walter Benjamin, oferecer àqueles que nos cercam a riqueza de nossa experiência.”⁸⁷

Existem inúmeros trabalhos de crítica literária sobre as mulheres, como escritoras ou personagens (não usando o termo “feminista” ou de “gênero” propositadamente), muitos deles centrados em obras específicas e, por vezes, evitando discussões teóricas, seja por opção ou não. Entretanto, há uma profunda revisão a respeito do estatuto e do campo teórico da crítica literária feminista. E um dos principais problemas é o relativo acanhamento de sua atuação. Maria Consuelo Cunha Campos questiona, por exemplo, a ausência dos estudos da mulher nos currículos das graduações dos cursos de Letras, uma vez que a produção de conhecimento na área ficaria restrita aos grupos e núcleos de pós-graduação.⁸⁸

Essa resistência aos estudos de gênero no Brasil é analisada, em profundidade, por Rita Terezinha Schmidt, no já citado “Refutações ao feminismo”. Buscando compreender a posição marginal da crítica feminista no Brasil, tanto teórica quanto politicamente, a estudiosa ressalta a ausência dela nos currículos acadêmicos e nos livros sobre literatura escritos por brasileiros, mesmo que se adotem autores estrangeiros que a valorizam, como é o caso de Terry Eagleton e Jonathan Culler. Ela afirma que “a realidade é que, fora do círculo de suas praticantes, a crítica feminista nem sequer existe, e quando é mencionada é considerada com descrédito, muitas vezes com preconceito explícito, e frequentemente com suspeita, como sendo mais uma teoria “de fora”.⁸⁹ O descrédito é misto de desconhecimento com ressentimento. Tal

⁸⁷ Schmidt, *Nas trilhas do tempo*, p. 459.

⁸⁸ Campos, *“Gender e Literatura”*, p. 135.

⁸⁹ Schmidt, *“Refutações ao feminismo”*, p. 783.

descrédito ou resistência, para Rita Terezinha, mostra o “receio da desestabilização de valores profundamente enraizados na nossa cultura – a alta literatura é um deles –, uma vez que a crítica feminista, na sua heterogeneidade epistemológica, participa do projeto ontológico de dismantelamento de reivindicações de autoridade e privilégio cultural/patriarcal cristalizadas em representações historicamente situadas.”⁹⁰ Cita três exemplos de posicionamento de três críticos literários – Alfredo Bosi, Leyla Perrone-Moisés e Benjamin Abdala Jr. – que seriam exemplos de posições conservadoras em relação à questão da diferença, pois evocariam uma perspectiva “universalista” da literatura:

Na medida em que tomamos consciência de que o *lócus* enunciativo de muitos discursos que invocam o universal inscreve de forma acrítica uma noção particular do universal, isto é, aquela que foi historicamente declinada pela perspectiva de um processo hegemônico de imposição e de homogeneização de valores culturais e de implantação de um sistema de pensamento que tinha a presunção de se colocar como totalidade, a emergência de novos atores sociais e novas identidades historicamente excluídas do acesso à universalidade significa duas coisas: o colapso do lugar epistemológico de onde o sujeito universal pressupunha falar e o colapso da ficção de que esse era o único lugar viável de uma fala autorizada, isto é, legitimada do ponto de vista político, simbólico, institucional.⁹¹

Se o entendimento da resistência à crítica feminista pode ser compreendido pela ideologia patriarcal burguesa, tendo em vista as relações de dominação, a formação do campo intelectual e o conservadorismo do estudo das letras, Rita Schmidt aponta também motivações internas ao próprio campo feminista. Seria preciso, então, uma auto-avaliação. Ela aponta questões para se pensar a problemática. Em primeiro lugar, a freqüente dissociação entre a utilização da categoria gênero do projeto político-epistemológico dos feminismos, que buscam a intervenção social. Tal dissociação teria dois contextos: tornar o feminismo palatável, até para efeito de obtenção de financiamentos institucionais, e a confusão conceitual entre gênero e mulher, em que o primeiro termo perde seu alcance crítico, e torna-se sinônimo de estudos de uma suposta identidade feminina. Ela aponta os riscos dessa “confusão”, uma vez que “pode agregar uma política romanticizada e essencializada da diferença que acaba por reforçar e reescrever os binarismos e seus guetos, justamente o que o feminismo busca desarticular.”⁹²

⁹⁰ *Id.*, p.784.

⁹¹ *Id.*, p.788

⁹² *Id.*, p.794.

Além disso, é preciso ultrapassar as leituras apenas descritivas, para além das leituras sociológicas, mas realizar um trabalho consistente de “crítica textual/histórica/antropológica/cultural, entendendo o cultural não como instância isolada, mas como lugar de práticas simbólicas onde ganham forma os mecanismos sociais que produzem sujeitos e subjetividades e que, portanto, está imbricado na organização e funcionamento material da sociedade.”⁹³ Para Schmidt, isolar a categoria de gênero de outras, termina por limitar as análises, ou circunscrevê-las a um pertencimento de classe, como se o objetivo dos feminismos fosse apenas alguns direitos obtidos por algumas mulheres. Por fim, apesar de salientar os desafios embutidos para exercer uma crítica literária feminista atuante, Rita Terezinha Schmidt sugere uma “política interpretativa sustentada por estratégias textuais que possam decodificar os regimes de verdade incrustados nos textos da cultura, deslocar suas hierarquias e abrir espaços para as diferenças”.⁹⁴ Como pré-condições, seria preciso refinar as habilidades interpretativas e o exercício da imaginação criativa.

A crítica literária feminista tem produzido no Brasil, haja vista os inúmeros trabalhos apresentados em diversos encontros e programas de pós-graduação, mesmo espremida entre acusações que variam da dependência teórica dos centros produtores (Estados Unidos e Europa) à debilidade analítica de sua produção. Teóricas feministas brasileiras têm publicado sobre o assunto⁹⁵, inclusive a respeito da resistência e limitações do campo literário.

Diante das colocações apresentadas em relação à crítica literária, incluindo a feminista, torna-se necessário recuperar algumas propostas dessa tese. Em primeiro lugar, é perceber como as escritoras contemporâneas posicionam-se e são posicionadas no campo literário, bem como diante das principais questões feministas. Para isso foram recordadas as condições para o exercício da literatura por parte das mulheres em relação aos principais elementos do sistema literário, na concepção teórica proposta. Também foi mostrado como o(s) feminismo(s) e sua vertente crítica são elementos de influência sobre o campo literário, pois como movimento social elenca temas e cria expectativas

⁹³ *Id.*, *ibid.*

⁹⁴ *Id.*, p. 795.

⁹⁵ É importante destacar a *Revista Estudos Feministas*, *Cadernos Pagu* e as publicações da *Editora Mulheres* como principais espaços de discussão. Cláudia de Lima Costa destaca em artigo a necessidade de engajar-se na tradução a fim de teorizar no feminismo, enfatizando as mediações culturais e os aparatos materiais e discursivos dessas “transações de leituras”. Ver “As publicações feministas e a política transnacional de tradução”.

de produção e de leitura. E, como não poderia deixar de ser, encontra resistência e refutações nesse mesmo campo e seus diversos agentes.

Ao percorrer uma série de conceitos, foram escolhidos dois principais que orientam a pesquisa: o de gênero como representação, de Teresa de Lauretis, e o de gênero como serialidade, de Iris Young. No primeiro caso, pelo fato da concepção de gênero da autora enfatizar sua permanente construção pelas diversas tecnologias, entre elas a mídia, a família, a escola, o Estado, o feminismo e sua teoria e as práticas artísticas, como a literatura. E, no caso de Iris Young, pelo fato das escritoras, longe de constituírem um grupo, serem “serializadas” no gênero. Mesmo que não possuam atributos em comum ou não sejam “essencializadas” como mulheres, todas têm de lidar com as estruturas de gênero presentes na sociedade e na cultura. As escritoras, queiram ou não, dialogam com essa “serialidade”, seja por meio de estereótipos ou mesmo por conceitos elaborados do que seja escrever “como” mulher. Ou, ainda, pelo seu engajamento ou não a temáticas feministas.

No contexto da crítica literária feminista, essa tese não tem a pretensão de analisar os textos literários sob uma perspectiva essencialista, entendendo-os como “femininos”, mas perceber como as escritoras publicadas hoje pelas grandes editoras são “serializadas” como mulheres, e como seus romances e personagens reproduzem ou criam representações de gênero. Cada escritora faz opções temáticas e estilísticas que dialogam não só com as questões caras à teoria feminista, mas também com o seu próprio posicionamento diante do campo literário e da história da inserção das mulheres nesse mesmo sistema. O próximo capítulo detém-se sobre esse diálogo amplo, delineando o perfil de cada escritora no contexto literário contemporâneo e seu posicionamento diante das questões de gênero.

4. GÊNERO COMO REPRESENTAÇÃO NO ROMANCE DE AUTORIA FEMININA

Elvira Vigna, Stella Florence, Adriana Lisboa, Cíntia Moscovich e Livia Garcia-Roza, publicadas por grandes editoras brasileiras, dialogam em suas obras com questões relevantes da agenda feminista como o corpo e sexualidade, a violência, os direitos sexuais e reprodutivos etc. Nesse diálogo, não é só ressaltada a questão temática, mas também o fato de que ser escritora no Brasil de hoje é confrontar-se com a história da inserção das mulheres no campo literário e, assim, criar uma representação de gênero.

4.1. Ser escritora

Ter um livro publicado por uma das principais editoras brasileiras (Companhia das Letras, Record e Rocco) significa ter, potencialmente, facilitados os meios de encontro com seus leitores e leitoras, incluindo campanhas de mídia, disputa por prêmios literários, divulgação na imprensa, espaço em suplementos culturais nos grandes jornais, a entrada na lista dos “mais vendidos”, possibilidade de tradução no exterior etc. Quanto maior e mais prestigiada a editora, maiores são as chances de chegar ao público e permanecer no campo literário. Destaco a questão do mercado editorial, uma vez que a temática incluída em livros editados, distribuídos e divulgados por grandes editoras termina por dar-lhes maior visibilidade.

Recordando o horizonte teórico de Teresa de Lauretis, o gênero é uma representação em permanente construção, por diversas “tecnologias”, como a família, as escolas, os meios de comunicação, a academia, a teoria feminista, os tribunais, os movimentos sociais (em especial o feminismo) e as práticas artísticas como a literatura. As escritoras selecionadas para discussão estão movimentando o conceito, pela própria autoria feminina em perspectiva e/ou diálogo com as questões relevantes ao gênero e às mulheres.

Independente das escritoras recusarem o rótulo de “feministas”, sua obra pode contribuir para a criação de uma “consciência feminista” entre o público leitor, a partir de uma identificação com suas protagonistas em confronto com o poder patriarcal. A negação do rótulo de “feministas” é derivada, segundo Cristina Ferreira-Pinto, “do temor de serem rejeitadas pela sua rede de relações estruturadas sobre uma base patriarcal”.¹ Como foi visto nos capítulos anteriores, o campo literário contemporâneo, apesar de mudanças lentas, ainda apresenta dificuldades para a inserção das mulheres.

¹ Ferreira-Pinto, Consciência feminista/identidade feminina”, p. 66.

Essa consciência feminista se dá a partir do momento em que certas obras apresentam uma variedade de mulheres e de relações conflituosas e diversas na busca de uma identidade. Essa idéia parte de Gerda Lerner, que ressalta que “o conceito de ‘consciência feminista’ deriva do, e é paralelo, ao conceito de ‘consciência de classe’ como modo de definir a consciência que determinado grupo tem de ser oprimido, e de sua luta contra essa opressão”.² Para ela, é preciso usar a obra de escritoras que trazem à tona essa opressão, mesmo que não vinculada a uma proposta explicitamente feminista, a fim de que a crítica literária torne-se atuante abordando “a questão da identidade do sujeito feminino, levando em conta não só as relações de gênero ou as relações familiares como também as relações raciais e de classe”.³

Se a identidade unificada é uma fantasia, uma vez que, “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”⁴, a idéia de uma identidade “feminina”, confrontada com um gênero em permanente negociação, também é levantada pelas narrativas das escritoras. Estão representando o gênero, pela autoria feminina e pelas temáticas que vão dialogar com os discursos circundantes, como é próprio do gênero romanesco, na perspectiva de Mikhail Bakhtin, com a qual trabalho. Para ele, o romance é um fenômeno pluriestilístico, plurilingüístico e plurivocal⁵. O romance é pluriestilístico pois nele são encontráveis vários tipos de unidades estilísticas. É plurilíngüe e plurivocal porque denuncia sempre a estratificação de uma língua (saturada ideológica e historicamente), bem como ostenta a orientação bivocal da palavra, constantemente influenciada pela voz do outro. Para o teórico, o romance necessita de falantes, pois através deles é que se caracteriza o gênero enquanto sistema literário de linguagens⁶. Em sua perspectiva teórica, a autora ou autor seria o/a “orquestrador/a” dessas diferentes linguagens, justamente a partir da perspectiva adotada pelo narrador e/ou pelas diversas vozes e discursos constituintes da narrativa romanesca.

Ser uma escritora no Brasil hoje é confrontar-se tanto com a história da inserção das mulheres no campo literário, como vimos, quanto promover diálogos com

² Lerner *apud* Ferreira-Pinto, p. 75.

³ *Id.*, p. 78.

⁴ Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 13.

⁵ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, p. 73.

⁶ *Id.*, p. 215.

temáticas feministas e movimentar o conceito de gênero. Afinal, não há como deixar de fazê-lo, pois, como salienta Iris Young, o gênero “serializa” a todas e todos, de uma maneira individual, isso é certo, mas existem estruturas materiais, sociais e culturais que as posicionam e as marcam coletivamente pelo gênero, criando e solicitando posicionamentos diante dele. Elvira Vigna, Adriana Lisboa, Livia Garcia-Roza, Stella Florence e Cíntia Moscovich são escritoras diferentes entre si, que representam as questões relevantes à discussão de gênero e às mulheres, de acordo com o próprio estilo e com seu posicionamento ideológico diante delas.

4.2. Stella Florence: um discurso “pós-feminista”?

Entre esses nomes, Stella Florence é a autora que mais dialoga com a literatura de entretenimento. Os títulos de seus livros de contos (*Por que os homens não cortam as unhas dos pés?*, *Hoje acordei gorda*, *Ele me trocou por uma porca chauvinista*) e dos romances (*Ciúme, chulé e um apelido ridículo* e *O diabo que te carregue!*) mostram uma intenção humorística e conativa direcionada a um público feminino. Também em todas as capas há a presença de desenhos de Mariana Massarani, ilustradora e autora de livros infantis. Ilustrações coladas aos temas abordados nas obras. No caso do último romance, como foi citado no segundo capítulo desta tese, as ilustrações são feitas em cima das fotografias da própria escritora nas situações narradas. Nos textos das contracapas, há chamadas para uma leitura prazerosa, na qual a escritora irá “conduzir os leitores a um agradável universo de entretenimento” (*Hoje acordei gorda*) ; “promessa de uma leitura que é puro entretenimento”(*Ele me trocou por uma porca chauvinista*). Ou, como é o caso de algumas orelhas, para o campo da auto-ajuda, estabelecendo um diálogo direto com situações que poderiam ser vividas pela leitora que está folheando o exemplar na livraria: “ ‘Você já fez dieta algum dia na sua vida?’ Então, relaxe e aproveite: nestas páginas, seu prazer está absolutamente garantido!” ; “É inevitável sentir raiva do seu ex.”. “Por isso, quando seu ex te ligar para saber das crianças, pare de mentir para si mesma e, ao desligar o telefone, grite alto o bastante para que você possa ouvir o que só a você interessa: ‘O diabo que te carregue, seu cretino!’ ”; “Todo mundo já teve, sim, um grande ciumento na vida”; “Todo mundo sabe que um homem machista incomoda muita gente. Mas e uma mulher machista, será que não incomoda muito mais?”, “Atire a primeira pedra aquele que nunca foi mal-amado.” A curta seleção de frases mostra a opção em mostrar Stella Florence como uma

conselheira, bem-humorada, que ajudará a leitora que está vivenciando a mesma situação de suas personagens. São livros de ficção (contos, crônicas, romances), mas usam da linguagem da auto-ajuda, em seu apelo em segunda pessoa e à solução de um problema vivenciado pela leitora.

Em seu trabalho sobre essa literatura, Francisco Rüdiger a define como “uma série de práticas, sobretudo de leitura, pela qual o indivíduo comum tenta descobrir, dentro de si, os recursos e a solução de problemas pessoais criados pela vida moderna.”⁷ Fruto do processo de subjetivação do individualismo contemporâneo, aliado à cultura de massa, a literatura de auto-ajuda parte do princípio de que, a partir do desenvolvimento de algumas capacidades dentro de si, virá a solução de problemas individuais. Para Rüdiger, o sentimento de incerteza diante do modo “correto” de conduzir a própria vida, que atinge o indivíduo contemporâneo, é que fez surgir essa tentativa de solução colocada às massas, que seria a literatura de auto-ajuda. Para Regina Dalcastagnè, em sua crítica a *Por que os homens não cortam as unhas dos pés?*, os contos de Florence são “uma espécie de literatura de auto-ajuda travestida de ficção”, na abordagem do tema dos relacionamentos amorosos, dirigida ao público feminino e com uma “moral” “óbvia do tipo ‘valorize a si mesma’, ‘ não se deixe manipular por um cafajeste’, para ser depreendida de suas metáforas e alegorias”.⁸ Algo aproximado à linguagem presente nas revistas femininas.

Em primeiro lugar, essas revistas trazem uma linguagem conativa, em segunda pessoa, apelando à proximidade com a leitora, mostrando-se “amigas, dando-lhes uma sensação de bem-estar, correspondendo de certa forma aos seus interesses e inquietações, levando em conta suas expectativas – situação que acaba por colocar limites aos discursos das revistas e aos valores que difundem”.⁹ Carla Bassanezi, que fez pesquisa sobre as revistas femininas, ressalta a interferência direta que elas sofrem do contexto histórico, trazendo esse equilíbrio entre o “que deve” e o “que pode” ser feito pela mulher “moderna”, apresentando modelos de conduta e comportamento. Naomi Wolf destaca a ambivalência presente nas revistas femininas, principalmente depois da década de 70. Haveria uma atenção focalizada nas relações pessoais e sexuais, cuidados com a estética, ao lado de matérias explicitamente feministas: “Regularmente saem artigos sobre aborto, estupro, violência contra a mulher, auto-expressão sexual e

⁷ Rüdiger, *Literatura de auto-ajuda e modos de subjetivação na cultura de massa contemporânea*.

⁸ Dalcastagnè, “Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira”, p. 21.

⁹ Bassanezi, *Virando as páginas, revendo as mulheres*, p. 16.

independência econômica. Na realidade, as críticas ao mito da beleza são mais encontradas nelas do que em qualquer outro lugar.”¹⁰ Naomi Wolf recorda que é a indústria cosmética que mantém a existência das revistas (basta folhear qualquer número) e o preço da capa pouco influencia em seus lucros. A mulher de classe média que consome aquelas mais caras, até pelo seu conteúdo atrativo, dos mais tradicionais aos mais polêmicos (como homossexualidade, contracepção, abuso sexual, estupro, aborto, pedofilia etc), estaria sujeita aos estereótipos e produtos de seus principais anunciantes.

O que mais perturbaria nessas revistas e, em outras não dirigidas especificamente ao público feminino, é a linguagem do propalado “pós-feminismo”. Explicitando melhor, um dos efeitos do anti-feminismo tem sido a proposição de que todas as conquistas feministas teriam sido feitas. Como aponta Ana Gabriela Macedo “afirmar assim a existência de um pós-feminismo ‘global’ sem atender a diferentes ‘localizações’ espaço-temporais seria no mínimo paradoxal, pois significaria reconhecer a entrada num mundo pós-feminista sem nunca termos ‘globalmente’ conhecido um mundo feminista.”¹¹ A título de curiosidade a revista *Época*, em sua edição 525, de 9 de junho de 2008, traz capa sobre a estréia do filme *O sexo e a cidade*, inspirado na série televisiva. A manchete da capa é: “Como o seriado ‘Sex and the city’ inventou a mulher moderna: Carrie Bradshaw e suas amigas descoladas moldaram mundo afora a mente da geração pós-feminismo”. A questão não é o seriado em si, mas a apropriação do termo “feminismo” e a sua vinculação feita entre a “mulher moderna” e as quatro amigas de Nova York (modelos para essa “nova mulher”). Tal apropriação errônea que a mídia vem fazendo do movimento feminista e suas demandas (criando a ilusão de que a igualdade já teria sido atingida, ao desconsiderar as assimetrias de poder ainda vigentes) é efeito do *backlash*, compilado por Susan Faludi, em suas diversas formas. Ela alude a esse contra-ataque como uma forma ao mesmo tempo requintada e banal, pois usa a mesma linguagem daquelas e daqueles que lutaram pelas conquistas, mas, praticamente culpabilizando as mulheres por elas, agora que estariam “estafadas” em meio a tantas escolhas: “o programa feminista é muito simples: pede que as mulheres não sejam forçadas a ‘escolher’ entre justiça pública e felicidade privada”.¹² Se há, por exemplo um cansaço diante de tantas “obrigações” (citadas pelas revistas femininas): ser bela e

¹⁰ Wolf, Naomi, *O mito da beleza*, p. 9.

¹¹ Macedo, “Pós-feminismo”.

¹² Faludi, *Backlash*, p.22.

competente, boa dona-de-casa e profissional perfeita, mãe atenta e amante incansável etc, não é por conta das conquistas do feminismo, e sim pela manutenção de estruturas patriarcais, em todas as classes sociais, dentro e fora de casa.

O propalado “pós-feminismo” tem sua faceta literária: o *chick lit*. O *chick lit* seria a literatura direcionada a mulheres, urbanas, profissionais, às voltas com seus problemas amorosos e sexuais. Tendência forte no mercado de livros em língua inglesa, dado o sucesso mundial do *Diário de Bridget Jones*, da inglesa Helen Fielding, no Brasil ainda vive de traduções. O *chick lit* tem mobilizado discussões no campo literário norte-americano, entre críticas (basicamente feministas) e defensoras (por parte das leitoras). Aqui, ainda poucos têm se debruçado sobre o assunto, também por conta da resistência da academia em deter-se sobre fenômenos mercadológicos, como foi visto no primeiro capítulo da tese. Um dos poucos textos sobre o tema é de Zahidé Muzart, denominado “Literatura de mulherzinha”, no qual problematiza a expressão. Critica o *chick lit* pela sua falta de reflexão, pelo aspecto de passatempo para ler e esquecer, com finalidades mercadológicas, difusora de esquemas e rótulos. A sua crítica volta-se mais contundentemente ao fato do preconceito embutido na expressão “literatura de mulherzinha”, como uma tradução da expressão em língua inglesa, como se os homens também não fossem consumidores de livros com as mesmas características dessa literatura de “passatempo”. Para ela, o preconceito está pressuposto, pois, ao “imputar às mulheres a leitura de um gênero denominado ‘menor’, a indústria torna-o um grande sucesso editorial que a crítica insiste em ignorar...”¹³ Sob a mesma perspectiva, Tânia Ramos trabalha uma série de narrativas, não só literárias, dessa tendência que se deseja “pós-feminista”, em que a fragmentação, a ambigüidade e o lúdico misturam-se em uma espécie de renomeação das preocupações das mulheres contemporâneas (dentro de um recorte de classe, raça e idade, é claro). Para ela, as mulheres representadas estão sendo consumidas, uma vez que a busca é entreter pelo excesso de referências, de nomeação de tabus sexuais, de fragmentação corporal, mas sempre em busca de um *happy end* romântico. Tânia Ramos desafia a crítica cultural a se defrontar com esses textos “contemporaníssimos”:

O que eu quero salientar é que a busca de compreensão destes textos contemporaníssimos, se não exige um esforço teórico ou um exercício de paixão, no corpo-a-corpo com a palavra, com as imagens, com a linguagem, exige uma busca de categorias que nos permitam dar conta de

¹³ Muzart, “Literatura de mulherzinha”.

realidades que, queiramos ou não, são efetivamente próximas, novas e nossas. E se não fazem gênero, *fazem genros*.¹⁴

É um bom trocadilho, pois o tema central da *chick lit* parece ser mesmo a reatualização da busca do príncipe encantado, em meio ao mundo da moda e do consumo. Não obstante, há de ressaltar que fazem também gênero, pois movimentam o conceito e criam uma representação, reafirmando alguns de seus estereótipos, mesmo marcado por ambigüidades.

Voltando à Stella Florence, seus livros são marcados por algumas dessas ambigüidades do *chick lit*, pois, ao mesmo tempo em que possuem uma série de temáticas caras às conquistas feministas, terminam por diluírem-se na forma pelas quais são apresentadas. Explicando melhor, a partir de um exemplo, na novela *Ele me trocou por uma porca chauvinista*, a personagem principal, Virgínia, aproxima-se da amante do marido (do título) para entender as razões da traição, ao mesmo tempo que discute o machismo de homens e mulheres. Marisa, a amante, é uma caricatura, pois todas suas opiniões são absolutamente “chauvinistas”, desde fingir vontade de transar para segurar o marido, ou furar escondido as camisinhas para engravidar sem a concordância dele, até criar o filho com valores diferentes da filha. Virgínia apresenta-se como uma “feminista”, e a narrativa passa por algumas questões importantes para as mulheres, como o aborto, a violência doméstica, a educação sexista etc. Ao mesmo tempo, entra no questionamento de saber o que “ela teria que eu não tinha”, e sabe que sua atitude é de “uma imbecilidade atroz”, afinal foram “décadas de feminismo e sutiãs queimados para que eu estivesse ali”. Ao final, parte para o processo de separação e tem um encontro com um homem mais jovem: “Qual o problema? Só as porcas chauvinistas têm direito a ter tesão pelo sexo oposto?”¹⁵ A escritora possui algum conhecimento do feminismo, mesmo que seja aquele propalado pelos meios de comunicação (como o mito da queima de sutiãs). Sim, tem o direito de sentir o desejo, contudo o diálogo com a leitora (qual é o problema?) termina por deixar escapar a incerteza desse mesmo “direito”.

Stella Florence tem um livro de contos todo voltado ao tema da obesidade e dos padrões estéticos, denominado *Hoje acordei gorda*. Há uma variedade de tipos, inclusive mulheres que, “apesar” de acima do peso, têm uma boa auto-estima: “Eu valho bem mais do que uma silhueta perfeita; tenho o que falar e sou um ótimo papo.

¹⁴ Ramos, “A dança das cadeiras: será que fica uma?”, p. 111.

¹⁵ Florence, “Ele me trocou por uma porca chauvinista”, p. 70.

Aprendi a usar meu corpo como ele é com graciosidade. Uso bem tudo o que tenho e isso vale muito mais do que um corpo perfeito, te garanto”.¹⁶ Por mais que a personagem tenha o discurso da auto-valorização, termina por salientar o paradigma do corpo “perfeito”, já que o dela seria o “imperfeito”. Também no conto “Manequim 40”, a protagonista emagrece e se vinga das balconistas que antes a tratavam mal, experimentando de tudo e não levando nada. Em “A rã boquiaberta”, a narradora traz subtítulos com seus quilos, ganhos e perdidos, como a Bridget Jones de Helen Fielding. O leque de assuntos tratados nos livros de Florence, além desses, é extenso: idas aos ginecologistas, amores homossexuais, padrões estéticos, o trabalho doméstico, problemas nos casamentos e namoros, relações de trabalho etc. O importante agora é destacar que ela é a que mais traz característica de uma literatura *chick lit*, de entretenimento, com pitadas de aconselhamento. Em termos de representação, suas personagens buscam falar “como” mulheres, de uma forma próxima àquelas das revistas femininas. Talvez por estar próxima demais do universo do *mass media* é a menos resenhada pela crítica jornalística e acadêmica, além de ser desconsiderada pelos prêmios literários. Contudo, já possui seis livros publicados por uma editora importante, a Rocco, sendo o último dirigido ao público juvenil, *Ser menina é tudo de bom: dicas para melhorar a auto-estima das adolescentes*, já assumidamente “altas ajudas, no melhor sentido da palavra”, como aparece no seu *site*.

Constrói representações de gênero em seus dois romances, nos quais há protagonistas que sublinham as preocupações estéticas dominantes. Se há críticas, elas terminam por diluírem-se na própria forma narrativa. Em *O diabo que te carregue!*, a narradora recém-separada passa um bom tempo sem “se cuidar” e fica assustada com seu reflexo no espelho: “Cabelos desgrehados, corte indefinido, raízes brancas escurecidas, pernas peludas, cravos na ponta do nariz, unhas em petição de miséria”(…) Como você pôde chegar a esse estado? Fácil: bastam alguns meses sem cabelereiro, sem depiladora, sem manicure, sem esteticista, para a monstrenga do pântano se instalar de malas e cuia na sua casa.”(DTC, 65)¹⁷ E, ao final, vem a conclusão, depois de tentar “resolver” de forma caseira, que “profissionais da beleza não são criaturas supérfluas” (DTC,66).

¹⁶ Florence, “Bem mais que um corpo perfeito”, p. 36.

¹⁷ O romance *O diabo que te carregue!* será referenciado pela sigla DTC, seguida do número de página da qual saiu a citação.

Criar uma situação com intenção humorística não atenua a questão da polaridade entre uma criatura “monstruosa” (abjeta) e a mulher que se cuida, sem crise de auto-estima. A personagem de Stella Florence vai ao encontro de um conceito bastante criticado em relação à “beleza” feminina. Joana de Vilhena Novaes, em seu livro sobre as mulheres e seus corpos, investigou a relação entre a obrigatoriedade da beleza pelo viés da estigmatização da feiúra e suas formas de exclusão social. Segundo a pesquisadora, historicamente, os cuidados com o corpo e os modelos de beleza sempre estiveram presentes, de uma ou de outra forma. O que marca a contemporaneidade, aliada à indústria do consumo, é que, junto ao discurso do “dever” ser bela, encontra-se o “poder” ser bela, se assim o quiser: “De dever social (se conseguir, melhor), a beleza tornou-se um dever moral (se realmente quiser, eu consigo). O fracasso não se deve mais a uma impossibilidade mais ampla, mas a uma incapacidade individual”.¹⁸ Ela aponta que o investimento feito no corpo, em relação aos cuidados com a aparência, está vinculado à visibilidade social que o sujeito quer atingir, uma vez que a “falta de vaidade” na mulher tornou-se um depreciativo moral. Daí o forte julgamento da personagem: tornar-se uma monstrega quando se deixa de investir ou como reflexo de auto-estima baixa, devido à separação do marido.

Em seu outro romance, *Ciúme, chulé e um apelido ridículo*, Laura, ao iniciar o namoro com Alexandre, preocupa-se em estar sempre depilada com cera, com as unhas bem-feitas. Depois de quatro meses de namoro, começa a se depilar com gilete, não havia tempo suficiente para que os pêlos crescessem no intervalo de um encontro e outro com Alexandre, “e eu não ousaria submetê-lo ao triste espetáculo de ver sua namorada transformando-se, dia a dia, numa Monga, a mulher-macaco.”(CCA, 99)¹⁹ É importante frisar que Laura vive uma relação de submissão a Alexandre, ciumento doentio, e o romance narra o processo de “libertação” desse relacionamento, que a vai tolhendo. Entretanto, mais uma vez, aparece a ideologia de gênero atuando de forma acrítica, nesse momento, disfarçada de humor. Essa “leveza” do texto de Florence reveste-se do mesmo tom “amigável” das revistas femininas, como salienta Naomi Wolf:

Ao fornecer a linguagem onírica da meritocracia (“tenha o corpo que merece”; “não se tem um corpo maravilhoso sem esforço”), do espírito empreendedor (“tire o melhor partido dos seus atributos naturais”), da absoluta responsabilidade pessoal pela forma do corpo e pelo

¹⁸ Novaes, *O intolerável peso da feiúra*, p. 29.

¹⁹ O romance *Ciúme, chulé e um apelido ridículo* será referenciado pela sigla CCA, seguida do número de página da qual saiu a citação.

envelhecimento (“você *pode* moldar totalmente seu corpo”; “suas rugas estão agora sob seu controle”) e até mesmo confissões francas (“afinal você também pode conhecer o segredo que as mulheres belas guardam há anos”), essas revistas mantêm as mulheres consumindo os produtos dos seus anunciantes na busca da total transformação em *status* que a sociedade de consumo oferece aos homens sob a forma de dinheiro. Por um lado, a promessa otimista das revistas femininas de que elas podem fazer tudo sozinhas é sedutora para mulheres que até recentemente só ouviam dizer que não sabiam fazer nada sozinhas.²⁰

De maneira intensa, em *O diabo que te carregue!*, o tom da narradora é apelativo como o da linguagem publicitária e das revistas em questão. Pelo fato de criar uma falsa narrativa, já que é, de fato, um manual para recém-divorciadas, não há preocupação em mostrar muitas ambigüidades em relação à questão corporal, pois tem as certezas que a leitora potencial procuraria. No segundo romance, como a protagonista, da mesma forma que Laura, está narrando um processo de mudança, poderia ser inferido que o discurso é irônico e polemizaria com os discursos dominantes. Contudo, sempre que a personagem questiona o papel sufocador do namorado, no processo de escolher suas roupas ou de fazê-la engordar propositadamente, o efeito sai ao contrário, como, por exemplo, no trecho a seguir, após dizer que adquiriu cinco quilos durante o relacionamento, tendo em vista os chocolates que ganhava de Alexandre: “Não tinha que conquistar ninguém – alforriei-me do controle de doces e massas: me pus a comer à vontade. Dessa maneira acrescentei à minha silhueta de um metro e sessenta e quatro centímetros cinco grandes e pesados quilos”. (CCA, 90) Ao retornar ao mundo do trabalho, depois de um longo desemprego, começa a emagrecer, o que deixa Alexandre “cheio de temor que eu me tornasse uma sílfide, lhe desse um pé nos fundilhos: mais uma vez o ciúme de Alexandre fazia com que ele preferisse, a seu lado, uma baleia anódina a uma mulher por todos desejada.” (CCA, 143) A “mulher desejada”, ou aquela que precisa conquistar o outro, em contraponto a “baleia anódina”, mesmo que vinculado à fala misógina de Alexandre, termina por ressaltar um “olhar social que dessexualiza as pessoas gordas”.²¹ Como se a gordura estivesse relacionada à falta de desejo sexual, ou mesmo, de não poder ser eleita objeto de desejo. O que mais complica, aqui, é que a narradora, em muitos momentos, questiona os mesmos paradigmas, tornando o seu posicionamento, não ambíguo, mas confuso. Quando o namorado começa a intervir nas roupas que veste, chamando algumas peças escolhidas de “roupa de vadia”, inclusive aquelas que ela usa para

²⁰ Wolf, *O mito da beleza*, p. 37.

²¹ Novaes, op.cit., p. 191.

trabalhar, Laura contra-argumenta que nenhuma roupa dela era coisa “de vadia”, a não ser no pensamento anacrônico de Alexandre. E lembra que ao conhecê-lo usava uma blusa ousada, do qual ele não reclamou na ocasião. Bem, por trás da argumentação de Laura, a idéia da roupa de “vadia” continua a existir, apenas que ela não as usa. Ao mesmo tempo aponta, logo em seguida, as contradições dele, pois “sozinho comigo no quarto Alexandre fazia questão de certas perversões que em nada se relacionavam com a tal ‘mulher virtuosa’ que ele exigia que eu fosse aos olhos do mundo, não é?” (CCA, 154) Então, as “perversões” da intimidade estariam, em algum momento, remetidas à idéia de uma mulher “vadia” na concepção de Alexandre. Mas, se na contra-argumentação de Laura às implicações do namorado em relação às suas vestimentas, ela se lembra disso, também há o realce dessa ligação, mesmo que em tom de desagravo.

Tal confusão ideológica da personagem reflete bem o que Naomi Wolf aponta. A atuação do “mito da beleza” fez com que houvesse uma ansiedade em relação à uma aparência “certa” para as mulheres, inclusive relativas às vestimentas. Tentar vestir-se de forma eficiente porém “feminina”, com normas em constante transformação, deixa as mulheres exaustas e sempre com a sensação de fracasso, pois estarão sempre em erro.²² O que é ser uma “vadia” ou se vestir como uma? A personagem ora responde, ora contesta, ora sublinha. E esse deslocamento constante, segundo Wolf, é uma das atuações do mito. Como foi dito, no outro romance de Florence, a questão complica-se também por conta do estilo próximo à auto-ajuda, que estabelece uma “verdade”:

Um dos maiores pesadelos de quase toda mulher é engordar. Há os que dizem que essa preocupação é fútil. A esse tipo de pessoa você faz três perguntas simples: ela já pesou mais de cem quilos? Já entalou numa catraca de ônibus? Já chorou de vergonha na praia? Não? Você, já. Você sabe bem o que é isso. Então, que ninguém coloque na mesma frase as palavras gordura e futilidade, não na sua frente. (DTC,62)

A palavra “quase” da citação é uma tentativa de se proteger do essencialismo de gênero, mas ele ocorre mesmo assim. Também polemiza com a eventual acusação de futilidade. Nenhum dos questionamentos colocados é frívolo e a obesidade é fonte de estigmatização e sofrimento, reservados não apenas às mulheres. Mas não se pode comparar o sofrimento das mulheres em adquirir “alguns quilos” e a obsessão pela magreza com as coerções sociais pelas quais os obesos passam. A narradora fala de sua compulsão alimentar no momento da dor: “Foi aí que começou a engordar com o objetivo inconsciente de se retirar do mercado sexual (leia-se do “mundo”). Três, dez, trinta, cada um sabe quantos quilos a mais são suficientes para se fechar em si mesmo,

²² Wolf, op.cit.,p. 55.

para não olhar o outro, para não se sentir atraente.”(DTC, 64) Como o foco narrativo de todo o livro é em segunda pessoa (cheio de “você”), a tendência dominante é tentar a empatia dessa leitora.

O discurso “confuso” das personagens reflete bem toda a multiplicidade de referências e de papéis com as quais uma mulher “moderna” (aquela propalada pelas revistas e pelo *chick lit*) tem que lidar. Por exemplo, Laura mora com os pais aos 27 anos, mas tem uma certa vergonha, diz que é uma adolescente “retardada” nos dois sentidos. Ao mesmo tempo se orgulha de contribuir com as despesas da casa. Mas, as despesas citadas por ela (conta de telefone, de água e luz) relacionam-se com o seu direito de fazer longos telefonemas, usar o secador de cabelos todos os dias e tomar quantos banhos desejasse. Em nenhum momento é citado o fato de compartilhar os gastos porque é justo. Outra confusão começa com o verbo “confessar” (algo que demonstra sua culpa, em relação a suas leitoras, “jovens livres” como Laura):

No entanto, confesso, a presença de meus pais não era totalmente inócua: ela adicionava um tempero de segurança aos meus encontros românticos. Ninguém poderia me fazer mal, pelo menos não fisicamente, com meus pais a apenas alguns metros de distância. E não me venham com uma junta psiquiátrica para diagnosticar que eu me recuso a crescer ou que meu complexo de Electra é evidente, por favor! (CCA, 51)

Depois da primeira noite com Alexandre, em sua casa e com seus pais por perto, come uma maçã gelada, sentindo-se, não Eva, mas a própria Lilith, a primeira “feminista-súcubo do mundo” (CCA, 53). Súcubos, na mitologia medieval e na demonologia católica (em especial usada no Santo Ofício) são os demônios em forma de mulher que assolavam os homens para roubar-lhes, por exemplo, o sêmen e a força vital.²³ E Lilith, na mitologia judaica, a primeira mulher de Adão, que não se sujeitou a ele, ou que não queria sempre deitar-se debaixo dele (ou “sucumbir-se”). Súcubo, também pelo *Dicionário Aurélio*, é o ‘que se coloca por baixo’. E, na lógica dualista de nossa cultura judaico-cristã, o “por baixo” é sempre hierarquicamente “inferior” ao que está “por cima”. O que é então ser uma “feminista-súcubo”? Laura não explica, apenas, acha adorável sentir “a dor nas fibras da parte interna das coxas, a presença volátil de um homem em mim” (CCA, 69). O sentido deve ser completado por sua leitora, talvez também identificando-se com uma “feminista” tal qual Lilith.

Laura narra a sua vida sexual pregressa a Alexandre, em especial com seus primeiros parceiros, Celso e Fernando. Conta a Alexandre como “perdera” a virgindade com Fernando. O verbo “perder”, narrado por uma feminista, é bastante contraditório,

²³ Ver Kramer; Sprenger, *O martelo das feiticeiras*.

pois a virgindade como algo a ser valorizado e “guardado” é um dos principais discursos misóginos ao longo da história, contra as quais os movimentos de mulheres tanto lutaram, em especial no tocante à autonomia de seus corpos. Depois, ao contar seu relacionamento com Fernando, enaltece “a sua descoberta do prazer fálico – tanto fazia se, naquele momento, ao meu lado estivesse um deus do sexo ou o tal do bagre congelado”. (CCA, 128) Mais um discurso ambíguo sobre a sexualidade aparece aqui. A idéia do prazer “fálico” associa-se a uma sexualidade vinculada ao outro masculino. Mas, ao mesmo tempo que é objetificada, a narradora objetifica também o outro, não é construída nenhuma relação, apenas o seu prazer é enaltificado. Laura “perde” (atitude passiva e tradicional) sua virgindade com um rapaz que conhece no ônibus (atitude proativa e “libertária”), descobre “seu” prazer (“seu corpo lhe pertence”) fálico (nem questiona a existência de outro tipo de gozo, como o clitoridiano ou simplesmente sensações difusas), mas não em uma relação (medo de parecer dependente de um homem e perder sua dimensão “moderna”?). Em outro momento complicado, defende a proposição de que nunca houve em sua vida parceiros “bons de cama e outros ruins de cama, o que houve foram dias em que eu estava apta ao sexo e dias em que não estava.” (CCA, 120). Mais uma vez, o prazer não é construído relacionalmente, mas é de exclusiva responsabilidade da mulher. Quando suas relações sexuais com Alexandre “esfriam”, foge da idéia sombria da frigidez dela (sua responsabilidade) atrás da “normalidade da rotina”, embutida em todo namoro.

Com a narradora de *O diabo que te carregue!* não é muito diferente. Recém-separada, começa a buscar na internet possíveis parceiros. Até “abaixa seu padrão”, falando com homens que, em outros tempos, nem trocava apertos de mãos. Ao fim, sai com um homem que a apertou “como se você fosse propriedade dele”, sentindo-se “livre das inibições e dos pudores de menina que tanto te incomodam” (DTC, 137). Dona do seu desejo, dá conselhos às leitoras, admitindo ser uma mulher “fácil”, no bom sentido:

É bonito ter desejo, é nobre assumir o desejo, é vitalizante saciar o desejo. E isso não tem nada a ver com ser agressiva: você é uma mulher carinhosa, é delicada e é fácil. Você é fácil para si mesma. (...) Seja fácil para os seus desejos, para suas necessidades, seja fácil para você mesma! Isso não significa sair por aí transando com todo mundo, mas sim aceitar seu desejo, e com responsabilidade, satisfazê-lo, à medida que ele for bom para você. Você pode dizer não ou sim, contanto que seja você quem diga isso e não o senhor preconceito (seu e dos outros). Então, seja fácil para si mesma e seja feliz, mulher!” (DTC, 130)

Sim, para ela, assumir o desejo é belo e vital, desde que você seja uma “mulher carinhosa e delicada”, sem agressividade. Ou seja, é mais um tradicional estereótipo de feminilidade associado a um novo perfil da mulher portadora de uma voz assumidamente desejante. Essa mesma mulher, em seu período de casada, confessa com dificuldade que tinha um problema sexual com o marido. Ele tentava conversar sobre o assunto e ela “o” crivara de clichês, dizendo que ele, como todo homem, só pensava em sexo, enquanto ela cuidava das crianças. Anos depois, assume que não “vivia como uma mulher inteira, uma mulher que olha para o homem dela e tem desejo e tem vontade. Você não queria enxergar a semicastação em que se enfiara em nome da manutenção do status de casada. Mas ele foi forte o bastante para, mesmo amando você, dizer: ‘Eu não estou feliz assim’”. (DTC, 123) Ela não se sente “inteira” não tendo desejo sexual por seu marido, ele é “o forte” por assumir a infelicidade do casal. Ela está sempre culpada, como Laura do outro romance, pela ausência de desejo ou assombrada por uma possível “frigidez”. Ela é feliz quando encontra um homem que a faz sua, ela engorda para não se sentir desejada, ela assume o seu desejo não sendo agressiva... São tantas informações conflitantes sobre sua sexualidade e seu corpo, tudo dentro de uma proposta de pretensa autonomia e liberdade, que é inevitável recorrer ao dispositivo de sexualidade de Michel Foucault: a sexualidade como “um conjunto de efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais”, pertencente a uma tecnologia política complexa.”²⁴ Para ele, é importante levar em consideração que a colocação do sexo em discurso, por meio de vários “saberes” e instituição de “verdades” sobre as práticas sexuais, é uma das condições de exercício do regime de poder. Como ressalta, o corpo da mulher “histerizado”, “saturado” de sexualidade foi um dos conjuntos estratégicos de saber e poder a respeito do sexo, desde o século XVIII. Parece-me que a mulher representada por Stella Florence vem ao encontro dessa idéia, não de empoderamento porque fala de sexo e se auto-analisa, mas como uma nova forma de ser cerceada e se auto-cercear. Lembrando Foucault: “Não acreditar que dizendo-se sim ao sexo se está dizendo não ao poder; ao contrário, se está seguindo a linha do dispositivo geral da sexualidade.”²⁵

Seus corpos descritos e analisados não são individualizados na noção de uma impressão difusa de prazeres. Mas são duramente investidos e marcados pelas práticas e linguagens que acentuam uma norma sexual e de gênero. Corpos construídos de “modo

²⁴ Foucault, *História da sexualidade*, p. 120.

²⁵ *Id.*, p. 147.

a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens e mulheres”.²⁶ Em relação à sexualidade, os mecanismos dos grupos considerados “centrais” operam fortemente, como aponta Guacira Lopes Louro: “Aqui, uma forma de sexualidade é generalizada e naturalizada e funciona como referência para todo o campo e para todos os sujeitos. A homossexualidade é concebida como ‘natural’ e também como universal e normal (...) É curioso observar, no entanto, o quanto essa inclinação, tida como inata e natural, é alvo da mais meticulosa, continuada e intensa vigilância, bem como do mais diligente investimento.”²⁷ Há algumas passagens relevantes nos romances de Stella Florence, em relação à essa “pedagogia da sexualidade”. Em *Ciúme, chulé e um apelido ridículo*, Laura traz à tona um trauma dos tempos de escola. Na época das festas juninas, os meninos em menor número escolhiam seus pares para a quadrilha. Como sobravam meninas, e ela e sua colega Cristina sempre acabavam compondo um par (Cristina vestida de homem, por ser mais alta): “Se eu fosse lésbica e ela também, formaríamos uma dupla feliz. A escola, com seus métodos medievais, fez o que pôde para que eu e Cristina nos entendêssemos romanticamente. Contudo, nossas almas tortas já pendiam para o sexo oposto, ousadia pela qual fomos punidas com severidade anos a fio.”(CCA, 22) Aparentemente, ela ironiza a homossexualidade compulsória mas, ao mesmo tempo, a sublinha, pois a homossexualidade aparece como um recurso para aquelas não-escolhidas. Depois, a personagem diz que tinha o sonho de ser escolhida por um garoto, “alguém diferente da grandalhona e triste figura que se chacoalhava a meu lado com os seios achatados atrás da blusa de flanela xadrez”. (CCA, 22). Em *O diabo que te carregue!* a narradora tem um encontro profissional com um homem que desperta seu interesse. Ao final, ele revela que tinha um ex-namorado. Segundo a narrativa, o seu choque não é o fato de um homem ter tido um namorado, mas “aquele” homem por quem tinha se interessado: “Você mantinha a estúpida crença de que os gays exalam um tipo de masculinidade que é atraente apenas para outros homens e que uma mulher que se interessa por um gay é, no mínimo, louca de pedra. Pois você estava enganada, a masculinidade que um gay pode exalar é tão poderosa quanto qualquer outra”. (DTC, 87) Mesmo com a auto-crítica embutida, há a ênfase à norma heterossexual aprendida e

²⁶ Louro, “Pedagogias da sexualidade”, p. 15.

²⁷ *Id.*, p. 17.

o padrão de referência para todas as outras pessoas, inclusive àquelas que poderiam ser objetos do desejo.

Se, em alguns contos, Stella Florence consegue escapar de alguns papéis de gênero e de sexualidade (traz gordas sexualizadas e relacionamentos lésbicos possíveis, por exemplo), na narrativa mais longa se perde, pois a tentativa de simultaneamente fazer humor das situações cotidianas e dar conselhos sobre variados assuntos termina por embaralhar tanto a sua narrativa quanto a sua leitora. Ao final de *Ciúme, chulé e um apelido ridículo*, Laura engole sapos como Alexandre, até achar seu “príncipe”, seu colega de trabalho Vinícius. Usa mesmo essa imagem: no passado teria sido uma “princesa ingênua” que atraiu uma fila de sapos que devem estar infestando outros brejos. E vai casar na igreja, não por religião, mas para agradar às respectivas famílias. Um final bem tradicional, com a ressalva de que essa não era a opção do casal, mas como bons filhos, aceitaram. Já em *O diabo que te carregue!*, a narradora desiste, não de procurar “uma perna cabeluda”, mas resolve deixar as coisas fluírem em seu ritmo. Decisão desencadeada pelo fato de ter resolvido uma batida de carro, logo após uma noitada num motel, sem precisar chamar homem nenhum, nem irmão nem ex-marido, para lidar com mecânicos, seguradoras e polícia. “Dorme mulher, com frustrações e azinhavres, com cheiro de camisinha e gasolina, com café e atitude. Finalmente uma mulher”. (DTC, 167) Loquaz, cheia de referências díspares, essa é a mulher também do propalado e falacioso “pós-feminismo” do *chick lit* de Stella Florence.

4.3. Livia Garcia-Roza: a família como doença

Pensando o gênero como uma categoria relacional, nos termos de Teresa de Lauretis, as relações que as personagens dos romances assumem são fundamentais para se pensar as diversas maneiras de representação de gênero criadas pelas escritoras. Livia Garcia-Roza é a narradora dessas relações dentro da família. Filhas e filhos, mães e pais, esposas e maridos, irmãos e irmãs aparecem em profusão, bem como parentes e agregados, como as empregadas domésticas. Uma das principais características do discurso dessas personagens, em especial as mulheres adultas, é o fato de que, por trás das frases aparentemente banais e cotidianas, estão embutidas críticas às suas vidas e, em uma forma mais ampliada, às estruturas familiares tradicionais, principalmente aos papéis de gênero.

Os seus romances, em sua maioria, se passam na cidade do Rio de Janeiro, mas têm como principal cenário os “lares”. Ou seja, as relações das personagens dão-se mais na esfera privada, espaço da domesticidade. Nesse sentido, as relações conjugais e familiares são as mais relevantes para as protagonistas, como veremos a seguir. Mesmo no caso das crianças – Luciana, de *Quarto de menina*, João, de *Cartão-postal*, e Leninha, de *A palavra que veio do sul* – a escola, tão importante nessa fase de vida, não aparece nos romances, tampouco colegas e amigos de brincadeiras, apenas referências bastante esparsas. O espaço doméstico é predominante, e a família, em seus diversos arranjos de parentesco e convivência, a principal esfera pela qual movem-se as personagens. Em *Solo feminino* e *Cine Odeon*, em que a parceria sexual (fora de casa) é o principal anseio de Gilda e Isabel, protagonistas e narradoras dos respectivos livros, o diálogo principal ainda é com os elementos familiares.

A família mostrada pela escritora é um local tanto de reprodução da tradição quanto de seu questionamento, movido pelo efeito de paródia e criação de estereótipos através de personagens por vezes caricaturais. Como principal teatro da vida privada, é na (e pela) família que as personagens de Livia Garcia-Roza vão questionar (ou não) os seus rituais, em especial da classe média urbana carioca. Contudo, é importante ressaltar que a escritora não trabalha em um estilo estritamente realista, apesar da linguagem referencial. Além das inserções de cenas oníricas, o foco narrativo em primeira pessoa revela protagonistas assumidamente “desequilibradas” e “destemperadas”. No caso de suas crianças protagonistas, há a forte presença da fantasia, aqui associada ao universo infantil, em meio a brinquedos e medos. O medo, por sinal, é um sentimento bastante específico: medo das pessoas mais próximas, medo da família. Em *Cine Odeon*, a primeira frase da adolescente Isabel, que abre o romance, refere-se à mãe: “Tenho muito medo de dizer não para minha mãe, mas disse”.²⁸ (CO, 5) Seu medo é da reação exposta em seu rosto: “às vezes, mamãe tem uns troços, grita, chora, depois passa. Ou então, emudece. Nunca sei o que vai acontecer.” (CO, 5). Já a narradora, sem nome, de *Meus queridos estranhos* (o título refere-se mesmo à família, tanto a de origem quanto aquela construída pelos seus casamentos), é mais explícita:

Tenho muito medo. Não sei como as pessoas agüentam ver sempre os parentes, como não escorre mãe dos ouvidos, purgam irmãos pelos olhos, pinga um avô do nariz. Eu não posso ver todos os dias a mesma pessoa; passo muito mal. Acho que foi a bondade, muita bondade, que me deixou

²⁸ O romance *Cine Odeon* será referido pela sigla CO, seguido do número de página.

desse jeito, desequilibrada. Não vou enveredar por aí, é um caminho sem volta. Sabe Deus onde vai dar...”²⁹(MQE, 68)

Mulher de meia-idade, hipocondríaca, “piora” a cada visita da mãe idosa. Essa mãe está sempre a contar das doenças da família e, nas visitas que faz a ela, imagina que “a um gesto seu, parentes prestimosos, vivos ou mortos, entrarão voando pelas janelas dando rasantes e com suas garras de pluma me levarão em suas asas rumo ao seio farto do abutre. Socorro. Me levantei para fechar as janelas. Perguntou por quê. Calor (sempre que a vejo, pioro instantaneamente). (MQE, 123). A sua hipocondria surgira ainda na infância, quando se refugiava no banheiro toda vez que tinha discussão em sua casa (“tenho horror a briga, fui criada no meio de confusão” (MQE, 146)). Lá ela ficava durante horas a ler bulas de remédios. Decorava-as e depois recitava nas festas de família.

Outro adoecido pela família é Eduardo, de *Meu marido*. E lembra à Bela, sua esposa e narradora, porque está “arrasado” diante da notícia da chegada dos parentes dela: “Você sabe que eu não gosto de família. Qualquer que ela seja. Não é à toa que eu não tenho. Só tive a minha pequena bailarina, e assim mesmo na ponta dos pés³⁰. Passo muito mal na presença de familiares. Têm vezes que até vomito. Uma vez desmaiei num batizado, e em outra oportunidade fui a uma comemoração de bodas e quase saí estendido. Apertos de mão, beijos e abraços compungidos liquidam comigo”. (MM, 61)³¹ Gilda, em *Solo feminino*, tem “horror” a dormir depois que conversa com a mãe, sempre a falar dos mortos, tem “medo” de criança, em especial da filha de seu namorado. O seu tio, que mora com elas, vive embaixo da cama. Para Gilda, ele “atingiu um tal ponto de insuportabilidade da família, que mal consegue dar uma espiada”. (SF, 9)³²

Nos romances narrados por crianças também há esse sentimento de medo e estranhamento. Luciana, de *Quarto de menina*, depois de anos morando com o pai, passa a ser “uma criança móvel”, dividida entre a “sua casa” e a da mãe, que retornara à cidade após um tempo trabalhando em Brasília. No início da narrativa, ela é bastante distante dessa mãe, que a enche de presentes em seu novo quarto. E seu discurso, de boa menina educada, mostra isso, em especial seus novos temores:

A casa da mamãe é tão bonita... foi o que pensei enquanto chegava em sua casa nova. Ela também, bonita, simpática, sorridente. Não gostava

²⁹ *Meus queridos estranhos* será referido pela sigla MQE, seguido do número da página.

³⁰ Refere-se à sua mãe bailarina, que o criou dentro dos teatros.

³¹ O romance *Meu marido* será referenciado pela sigla MM.

³² *Solo feminino* será referenciado pela sigla SF.

dela. Tinha medo que descobrisse. Ao contrário de papai, mamãe falava demais. Não conseguia escutá-la. Em meio às frases, a todo momento dizia meu nome, não sei por quê, muito menos para quê. (QM, 14)³³

Chega a passar mal nesse primeiro dia na casa da mãe e desmaia. Quando o pai vai buscá-la, sente-o mais velho (provavelmente entristecido com a partida da filha) e mais falante também. “Falando, quase sorriu. Sinto medo que venha a sorrir. Não é de sorrisos. Pai e mãe são pessoas estranhas... dão até medo na gente.” (QM, 24)

Leninha, de *A palavra que veio do Sul*, outra menina dividida entre a casa do pai e da mãe, não usa a palavra “medo”, mas está sempre a imaginar que o pai irá agredi-la fisicamente (o que nunca acontece), mas suas fantasias se repetem e reprime algumas ações por conta disso: “Eu não acho bonito isso que papai faz, mas não posso dizer porque ele pode me dar um tapa nas costas e eu perder o equilíbrio e cair de boca no chão. Um dia, eu vi um pai batendo nas costas de um menino, e o menino chorava e cuspiu os dentes.” (PQS, 63)³⁴ João, de *Cartão-postal*, também imagina violências e agressões o tempo todo, mas no caso, vindas do padrasto Chico Danger. Como sua mãe, ele é dublê e está sempre treinando e descrevendo cenas perigosas das quais participa. João e sua irmã Clara vivem em um universo violento, com o tio que bate efetivamente na avó, com a mãe “morrendo” em filmagens. Seu maior medo se confirma, quando Chico Danger passa a morar com eles. João imagina que ele quer matá-lo e a toda família. Vive com dor de barriga de tanto terror e, às vezes, descarrega sobre a irmãzinha (admiradora do padrasto), contando-lhe histórias apavorantes. Tenta recorrer ao pai, que não faz nada, à avó (que só acredita que a filha está feliz) e até ao violento tio Vicentinho, que, ao final, revela-se fraco diante de Chico Danger. De fato, Chico é violento e explosivo, tem brigas bastante intensas com a mãe, e chega a empurrar o menino, que tenta protegê-la. Mas a imaginação de João faz tudo ficar maior, principalmente porque ninguém percebe que Chico é literalmente um perigo (daí o apelido). A narrativa é bastante tensa, mas há tantas situações “fantásticas” que o efeito termina sendo diminuído, em relação aos temores mais “realistas” das outras crianças. Ao final, já adolescente, João é integrado ao universo de Chico Danger, que o leva a um prostíbulo, pois afinal “era hora dele conhecer as mulheres”. (CP, 187)³⁵ Todos na casa dão “vivas” quando ele retorna desse “primeiro intercuro físico”, nas palavras do padrasto.

³³ A sigla QM será usada para o romance *Quarto de menina*.

³⁴ A sigla PQS será usada para o livro *A palavra que veio do sul*.

³⁵ O romance *Cartão-postal* é referenciado pela sigla CP.

Essa família retratada por Livia Garcia-Roza é um espaço de medo e de falta de comunicação, provocando doenças e desajustes entre seus membros. Pessoas desajustadas em relação a um modelo consolidado, a partir do século XVIII. Como aponta Michelle Perrot³⁶, a família, como responsável pelo gerenciamento dos “interesses privados”, tem inúmeras funções: elemento fundamental para o funcionamento econômico e transmissão de patrimônio, célula reprodutora, responsável pela socialização das crianças, é instigada pelo Estado para transmitir os valores simbólicos da nacionalidade e da cidadania. Ela destaca o século XIX como período em que esse modelo mostrou-se triunfante. No Brasil, o “estímulo” à “organização familiar adequada” ocorreu no início do século XX, baseada no modelo nuclear e burguês e foi dado por uma série combinada de estratégias, resumidas por Susan Beese. Padrões higienistas e conjugais “saudáveis”, leis “protetoras” ao trabalho das mulheres, incentivos estatais ao casamento e à procriação dentro dele eram temas de debates entre “progressistas” e “conservadores”. Como salienta Beese, as “relações íntimas entre homens e mulheres tornaram-se objeto de vigilância e controle público cada vez maiores, tendência que acompanhava e complementava as tentativas crescentes do Estado de passar a se envolver na regulamentação de todos os aspectos da vida social.”³⁷ Se as mulheres começaram a entrar no mercado de trabalho, era preciso enfatizar, através de diversos discursos, a permanência da necessidade da hierarquia social, acentuando a esfera de atuação da “esposa” e “mãe” na esfera doméstica.

A família brasileira foi estruturada, ao longo da história, por um modelo patriarcal, no qual o pátrio poder era mantido pela relação de sangue e compadrio. Ao lado do patriarcalismo, destacou-se, segundo os autores citados por Marlise Matos, o “familismo”: o entrelaçamento da família, da vida econômica e política do país”³⁸. A pesquisadora enfatiza que, junto de modelos hegemônicos, há um processo paulatino de perda da força normativa da instituição familiar, em relação aos comportamentos afetivos e sexuais (em especial nas camadas médias urbanas). Destaca fatores desencadeadores: incorporação de todos à dinâmica do trabalho assalariado, em especial das mulheres; a luta pelos direitos civis e pelas “minorias”; movimento crescente e contínuo de individualização das mulheres por meio do feminismo e da conscientização; controle tecnológico sobre a reprodução humana e a maior visibilização das alternativas

³⁶ Ver Perrot, *Funções da família*.

³⁷ Beese, *Modernizando a desigualdade*, p. 64.

³⁸ Matos, *Reinvenções do vínculo amoroso*, p. 102

identitárias de gênero (homossexuais, bissexuais e transexuais).³⁹ Marlise Matos defende que tal perspectiva não exclui a existência do modelo tradicional, mas sim que há a coexistência conflituosa, que faz com que interajam “formatos heterogêneos de relações identitárias e familiares.”⁴⁰

Existem trabalhos específicos que apresentaram a relação da literatura das escritoras brasileiras e a recorrência do tema da família. Para Elódia Xavier, escritoras como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Rachel de Queiroz, Lya Luft, Helena Parente Cunha, entre outras, trouxeram narrativas que “desvelaram a falência dos valores da família nuclear burguesa”.⁴¹ Com estilos diferentes, segundo a pesquisadora, elas colocaram em cena questões de inadequação das mulheres aos papéis dominantes de gênero, instituídos no espaço privado da família. Com maior sustentação teórica, Cristina Ferreira-Pinto fez trabalho semelhante, promovendo o diálogo entre obras de quatro escritoras (Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Lúcia Miguel-Pereira e Rachel de Queiroz) e as mudanças sociais, em especial da família nuclear. Sua perspectiva foi analisar romances de formação dessas escritoras.⁴² Cristina Ferreira-Pinto vai dedicar mais páginas à obra e ao perfil de Lygia Fagundes Telles. Para ela, a escritora tem registrado as transformações da família patriarcal brasileira ao longo do tempo, em especial a descentralização da figura do pai, ausente em muitos de seus romances. Se os estudos citados põem em foco as narrativas até a década de 80, essa família mostrada por uma escritora surgida na década de 90, como Livia Garcia-Roza, ainda retrata a falência de um modelo opressivo, mas ainda sem uma solução alternativa. As pessoas continuam morando juntas por conta dos laços consangüíneos e conjugais, mesmo em meio ao caos e à comunicação truncada. Seu horizonte dominante é o da família nuclear, seja para ratificar ou contestar suas características. Se Stella Florence mostrou um discurso ambíguo de suas personagens, pendularmente confusa entre tantas referências díspares, as personagens de Livia Garcia-Roza não são muito diferentes. Mas o tratamento narrativo é diferenciado. O conflito está o tempo todo presente, não necessariamente nos diálogos (muitos sem sentido), mas na própria falta de comunicação entre essas pessoas vivendo sobre o mesmo teto. Há afeto, junto com uma outra série de sentimentos misturados, mas a expressão é falha, e suas narradoras, na maioria das vezes, nada confiáveis, pois vivem a família como uma instituição que as

³⁹ *Id*, p. 20.

⁴⁰ *Id*, p.21.

⁴¹ Xavier, *O declínio do patriarcado*, p. 120.

⁴² Ver Ferreira-Pinto, *O Bildungsroman feminino*.

adoece. A alternativa é falar sem ser compreendida, trocar palavras conflituosas, descrever os ruídos e estranhezas do cotidiano familiar. A incerteza e o estranhamento dominam suas narrativas, bem diferente das “verdades” presentes na obra de Florence.

As personagens estão sempre em busca de uma palavra, de uma linguagem que as faça sobreviver em meio a tantos “perigos”. Sentem que falam uma outra língua que cada vez as afasta mais, principalmente daqueles próximos. A luta por uma linguagem própria nem sempre tem final feliz, mas a escritora tem retratado isso de forma constante. Traz, por isso, uma das grandes questões da agenda feminista que é a busca por uma autonomia simbólica e representacional por parte das mulheres. As suas narradoras, mesmo em primeira pessoa, não chegaram a isso, mas têm lampejos de conscientização. A sua escrita apela então a um posicionamento de leitura, capaz de interpretar criticamente essa visão de gênero, acossado por estereótipos e incapacidade de expressão e comunicação. Em *Meus queridos estranhos*, a narradora cria novas palavras (juntando, por exemplo, o nome do marido falecido com o do atual, “Xanoel”), sendo essa uma das marcas de seu “desequilíbrio”: “Quando pioro, a fala sofre. Já me surpreendi falando como num livro, letra de música, dublagem; várias linguagens falam em mim quando estou mais perturbada”. (MQE, 103) Em *Cine Odeon*, esse processo é acentuado, mas Isabel não é consciente dele. Mesmo sendo a narradora, a estranheza fica só percebida pelos leitores e leitoras. O seu namorado misterioso, Miguel, a seduz com frases de enciclopédias e de programas educativos (“A cor do seu vestido me atraiu. Existem vários brancos, um esquimó distingue sessenta tons”. (CO, 10)) e, mesmo em seus encontros sexuais há esse tom “didático” em que compara, por exemplo, seu pênis a um cogumelo (“não tem esqueleto, é carnoso, e se você examinar com cuidado seu porte arbóreo de tronco grosso e formato inconfundível verá que está intumescido pelo acúmulo de reservas nutritivas” (CO, 71)). O pai de Isabel só fala através de frases feitas e impessoais, como “A vida traz fortes exigências”, “A natureza não tem limites” etc. A avó fala italiano em seus surtos, e o irmão Gual, ao viajar pelo Peru, manda cartas para Isabel, assinando como Miguel. No fim, revela-se que Miguel era uma fantasia de Isabel (“o único a quem a minha paixão amou” (CO, 220)), com seu discurso recheado de frases de TV, por exemplo. Quando Miguel some, ela começa a ouvir a voz dele nos noticiários da TV e a vê-lo em todos os rapazes. Em certo momento, chama seu irmão Gual de Miguel (Gual/Guel: igual), como se juntasse a fantasia do irmão à do imaginário namorado. Em *Solo feminino*, Gilda solta frases em espanhol, sem nenhuma razão. Até que a mãe lhe explica que, quando muito pequena,

passara um ano com o pai na Espanha. Ela não se lembrava e o espanhol aflora nas situações mais tensas. O único diálogo mais freqüente com a mãe (de quem foge continuamente, por conta dos inúmeros conselhos que ela lhe dá) é sobre a resolução de “palavras cruzadas”. A mãe está sempre a perguntar os sinônimos e Gilda tem prazer em ajudá-la. É o diálogo possível entre mãe e filha, marcado pela busca de significados altamente denotativos das revistas. Há ainda agravantes, pois a mãe não escuta direito, apenas quando as pessoas gritam ou pega emprestado o aparelho de surdez de uma vizinha. Aí tem outra “escuta” (através do recurso de uma outra mulher). Gilda diz que é assim: “eu digo uma coisa, mamãe entende outra, e vice-versa” (SF, 11). Em *Cartão-postal*, João não reconhece a voz da mãe quando ela está com o padrasto. Perde sua força e fica com uma “vozinha”, que não é a dela.

Mas nenhum desses processos é tão forte quanto em *Meu marido*. Bela é a narradora, mas isso não configura que é “dona” de seu discurso. O romance já começa com o discurso direto livre de Eduardo falando sobre o Cristo Redentor (... Está me ouvindo, Bela? Não quer conversar, nhein...? (MM,5). E continua: “– Não vai dizer nada? – O que você quer que eu diga? – Que concorda.” (MM,5) Apesar de ser professora de inglês (trabalha com palavras, mas uma língua estrangeira), Bela pouco conversa. A narração volta à Bela: “Temos uma vida confusa, apesar de sermos somente meu marido, eu e Raphael, nosso filho. Tem também a Dulce, babá do Raphael, e o cachorro.” (MM, 6) Esse tom “tranquilo” de Bela ao narrar sua vida é cheia de eufemismos para mostrar os excessos e a violência de Eduardo. Hipocondríaco, alcoólatra, violento, verborrágico, machista, ele, aparentemente, domina todas as palavras. Gosta de usar palavras que Bela não entende, para assim poder explicá-las (“Nunca escutou o verbo solancar, não é? Sua expressão revelou ignorância. Solancar é trabalhar arduamente, com afinco, em serviço pesado” .(MM,43)) As relações sexuais dos dois também são descritas, simultaneamente, por Eduardo, que chama seu pênis de “Comendador” e dá ordens à Bela, como tirar a calcinha, desfilar na frente dele nua, mandar abaixá-la, abrir as pernas etc. Não se mostra a fala de Bela, que apenas parece cumprir os “comandos”. E gosta, pois quando passam um tempo sem sexo, reclama com Eduardo, suavemente. Conta a sua dificuldade em engravidar, depois de dois anos de casamento:

Passei por muitas situações esquisitas, sexualmente falando. A cada vez que fazíamos amor, Eduardo achava que estava fazendo o filho dele, então me punha em posições complicadas e falava o tempo todo, numa

sofreguidão desesperada. Já naquela época. Chamava Raphael de campeão. (MM,102)

Nessas tentativas, Eduardo chega a tapar o rosto de Bela com travesseiro, para provocar o “relaxamento” dela. Essa violência é descrita pela narradora como “uma invenção” sem efeito, além da “dificuldade para respirar em algumas noites” (MM, 103). Aparece a violência de Eduardo, mas o discurso de Bela é sempre atenuante. Enfim, fica grávida e tem medo que Eduardo perceba sua felicidade. Só conta a ele depois de três meses de gravidez (“Nem sei como Raphael agüentou todas as trepadas que demos durante esse período. Às vezes tinha impressão de que o bebê chorava dentro de mim” (MM, 107)). A palavra “trepadas” soa dissonante, pois parece a inserção do discurso de Eduardo nesse momento. Como se a gravidez fizesse “juntar” o vocabulário até então diferenciado do casal. Bela é uma mãe dedicada ao seu bebê, emociona-se quando ele balbucia “ma-mã”. Eduardo só fica em silêncio e presta atenção no que Bela diz quando ela fala do filho. Ao final, Raphael já é um garoto, louco por futebol como o pai, e repetindo seu jeito de falar.

A figura da “mãe” das protagonistas é central e, em todos os seus livros, as primeiras linhas trazem referência a ela. O medo de Isabel em *Cine Odeon* (já referido); a mãe que lembra como Luciana era bebê, em *Quarto de menina*; “tudo começou no dia em que mamãe disse que iria se separar de papai” (*Cartão-postal*); a “mamãe” deitada no chão da sala, em *A palavra que veio do Sul*; um banquete de mulheres presidido por Mamãe, no sonho descrito na abertura de *Meus queridos estranhos*; a reclamação de Gilda, preocupada com que sua mãe esteja ouvindo seus telefonemas, em *Solo feminino*. Tudo começa na mãe nesses romances. E, de certa forma, a mãe, em diversos campos, tem sido simbolizada como a origem de tudo e de todos. Um símbolo bastante manipulado pela sociedade patriarcal, desde a pureza cristã até a figura opressora, muitas são as representações ligando a “essência feminina” à maternidade. Por essa manipulação, a figura da mãe tem sido, por vezes, negligenciada, como aponta Cristina Stevens⁴³, pela crítica feminista, em especial em sua primeira fase. Na literatura, ela continuamente foi representada sob esse molde idealizado, ligado à matriz cristã e patriarcal. Como ressalta Cristina Stevens:

Percebemos que os textos literários durante muito tempo reforçaram esse silêncio sobre gestação, parto, relação mãe/filha, maternação. Além disso, a mãe quase nunca aparece como um indivíduo em si: pensar a mãe na literatura é pensar sua intrínseca qualidade relacional – ou seja, a mãe existe a partir de sua “produção” de uma criança, e sua identidade

⁴³ Ver Stevens, “Maternidade e feminismo”.

inexistente fora dessa díade; ela é sempre secundária, “pano de fundo” para a narrativa principal que normalmente se desenvolve em torno de outro personagem, o filho.⁴⁴

Livia Garcia-Roza, nesse sentido, cria muitas mães na estrutura tradicional, várias sem nome próprio, pois são narradas por seus filhos, logo são enfatizados seus papéis tradicionais, mesmo exercendo profissões não-convencionais (dublês, astrólogas) ou tomando as rédeas de seus divórcios e outros relacionamentos. Mas, para seus filhos, serão sempre as “mamães”. E, são elas (ou outra mulher adulta próxima, como a madrasta) que ensinarão o que é ser uma mulher. Por exemplo, por meio de certos cuidados, padrões e hábitos corporais. Questão problematizada em *Quarto de menina*. A menina Luciana presencia sua mãe em uma longa sessão de cuidados estéticos, em meio a tantos produtos cosméticos, e pergunta por que ela faz isso. A mãe responde: “É preciso, Luciana, uma mulher tem que se cuidar.” Quando a mãe termina a depilação, diz “acabou-se o que era doce. – O que era doce!? Quer dizer, gostava desse sofrimento miúdo. Que medo de ficar mulher, das coisas que poderia vir a fazer comigo.” (QM, 89) Se a mãe é a portadora do senso comum, a infância possibilita seu questionamento. Aliás, Luciana é questionadora de todos os conceitos, o que aprendera com seu pai filósofo, de poucas palavras. No começo, estranha porque sua mãe fala demais, pergunta demais. Passa a imitar a relação do pai com a mãe, que não conversam: ela fala, ele escuta. Mas, em seu quarto, conversa bastante com os “seus” (suas bonecas e até um grilo), além de escutá-los. Na verdade, é sempre a voz de Luciana que permeia todo o livro e com suas bonecas ela pode também verbalizar as estranhezas percebidas. Ao conhecer o avô materno, percebe as mudanças em sua própria mãe, que fica calada perto do pai, diferente de sua relação com os outros, como o ex-marido e a filha. É a menina percebendo a mãe como uma filha que se cala, em uma estrutura convencional. Luciana e a mãe começam a desenvolver uma estranha parceria, ficam próximas cada vez que o pai se afasta mais e mais, a partir do segundo casamento com Selma: “parece que vamos desminlingüir juntas. Já pensou mãe e filha irem desaparecendo assim aos pouquinhos, até sumirem de vez?”. (QM, 102) Em certos momentos, sente que só a presença do pai pode fazer diminuir o medo que tem de crescer, e perto da mãe esse medo aumenta, pois “ficamos tão sozinhas juntas!” (QM, 133). Com o desenrolar da narrativa, as duas vão se aproximando, não tanto pelas palavras (em sua comunicação truncada), mas pelos seus próprios corpos (a mãe é carinhosa em termos físicos também), e pela transferência que

⁴⁴ *Id.*, p. 42.

Luciana tem com suas bonecas, inclusive as “amamentando” quando se sente carente, dizendo que está acalentando-as. Ao mesmo tempo que a figura do pai diminui, também a de Selma, a madrasta, fica mais relevante durante a pré-adolescência da menina. Primeiro, passa a comparar-se em relação às duas mulheres adultas. Quando seus peitos começam a apontar, na pré-adolescência, mostra à mãe, pedindo que cresçam mais: “Mulher para mim tinha peito grande e não aquelas titiquinhas que mal dava para se notar. Ih, exatamente como os de mamãe...mínimos. Tão diferentes dos de Selma...” (QM, 206) A mãe diz que é melhor eles demorem a crescer porque demorariam mais a cair... Para Luciana, a mãe sabe o que é melhor para a “saúde”, então deve ter razão. “O importante é que estamos iguais. De peito, pequenininho. Eu, ainda; ela, coitada, ia ficar assim para o resto da vida.” (QM, 207) Depois, há o episódio da primeira menstruação. O tema, raro na literatura, aparece para as meninas de Livia Garcia-Roza. Evento marcante no corpo de menina, a primeira menstruação, como lembra Guacira Louro, passou de tema “privado” para “público”, de um marco inicialmente associado apenas à sexualidade e à capacidade reprodutiva, o mercado de produtos higiênicos e a medicalização da menstruação fizeram destacar a higiene, a proteção e a aparência.⁴⁵

Como uma menina contemporânea, criada com alguma liberdade, Luciana entusiasma-se com a chegada da menstruação, afinal já tinha comprado absorventes e todas as colegas do colégio tornaram-se moças. Corre para contar para o pai que, para sua surpresa, chama a esposa para ajudá-la. Luciana quer palavras do pai que lhe somente dá uma explicação “científica” a respeito de hormônios, crescimento, que ela pouco entende: “Parecia um médico”. Com Selma, consegue se entender melhor sobre o assunto, mas reelabora o que lhe foi explicado:

Queria que alguém me explicasse quem iria querer casar e ter filhos com uma garota que acabou de fazer 11 anos? Estava prontinha. Foi isso que entendi. Então, pra que estar pronta se não sirvo ? Vida sem uso. Porcaria. Talvez seja bom voltar ao assunto com Selma, ou mamãe. Por falar nisso, ainda nem sabe, coitada (...)Todo mês passar por esse grude deve ser uma chatura...Quanto tempo vai durar tudo isso? Humm, quantas perguntas não fiz! Selma voltou a aparecer no quarto; estava tão minha amiga, que nem lhes conto. Pra dizer a verdade, estava um pouco amiga dela também. Um pouco. (QM, 215)

Os questionamentos de Luciana mostram as contradições nas falas dos adultos (não mostradas na narrativa). Tanto a fala técnica do pai (sinalizando o saber médico) quanto a fala “só para mulheres” da madrasta enfatizaram a capacidade reprodutiva de seu corpo, voltada para um futuro casamento, a ser “escolhida”, tudo isso com onze

⁴⁵ Louro, *Pedagogias da sexualidade*, p. 24.

anos. Ao mesmo tempo, é ressaltada, de certa forma, a importância da “comunidade” feminina nessa passagem. Algo que seu pai e seus “saberes” não dão conta.

Em *A palavra que veio do Sul*, Leninha fica menstruada na casa da mãe, que comemora (“Minha filha ficou mocinha!”, e a beija até “sufocar”) e parte para avisar às amigas e à própria mãe. No final de semana, na casa do pai, ele comenta que Leninha “está ficando uma moça”. E ela diz que já “ficou”. “Ele olhou muito para mim, e como Miriam, virou de costas e saiu andando na ponta dos pés. Continuava nervoso” (PQS, 176).⁴⁶ Aqui, a madrasta, possessiva e ciumenta, não comemora como Selma. Dos livros de Livia Garcia-Roza, Leninha é a personagem que mais vive a disparidade de referências familiares. Tem sua guarda disputada entre os dois pais bastante diferentes. Existe também um contraponto entre a mãe, Helena (a filha tem seu nome, marcando a proximidade das duas) e Miriam, a madrasta. A última é rica, rodeada de empregadas, com cirurgias plásticas no currículo. Por sua vez, Helena é astróloga, tem uma casa movimentada por clientes, amigas e empregadas, além de um amor virtual. Leninha tem uma relação corporal bastante próxima da mãe, que a beija e a abraça, muitas vezes até sufocá-la. As descrições físicas das personagens são poucas, ficando mais no terreno das sensações despertadas pelos gestos.

O pai, que não aprova o estilo de vida da mãe, entra com uma ação judicial para ter a guarda da filha. Para Leninha, é a mãe que é a mais próxima e principal referência durante a infância. A mãe agiganta-se a seus olhos. Repete o seu discurso baseado na astrologia para entender as situações a seu redor. Quando está na casa do pai, sempre telefona, saudosa, para a mãe e compara-a com a madrasta, tal e qual Luciana de *Quarto de menina*. Essa mãe é uma mulher que questiona a sua capacidade de ser boa para sua filha, afinal tem sido afrontada na justiça pelo ex-marido. Mesmo com sua vida não-convencional, Helena acredita que uma mulher que despreza a mãe, como Miriam (ela esconde a mãe doente dos estranhos), ou expulsa seus filhos de casa, deve ser “denunciada” como mulher. (PQS, 72). Aí entram todos os conflitos com a “mulher” que quer lhe tirar a guarda da filha. Helena é aquela que dá suporte emocional à filha na primeira menstruação e até mesmo na gravidez precoce da adolescente no final do livro. Há uma passagem, com Leninha já adolescente e grávida, em que a garota deixa implícita a sugestão do aborto:

⁴⁶ O romance *A palavra que veio do Sul* será referenciado pela sigla PQS, seguida do número de página da qual saiu a citação.

Mãe, não briga comigo, mas eu quero te dizer uma coisa – me deixa ter o bebê... Eu sei que fiz mal, que não devia fazer, sou nova, não era pra ser assim, sei de tudo isso, mas eu quero tanto ter o meu bebê! Eu quero ensinar ele a andar na Matilde, acho que ele vai adorar! – As lágrimas de mamãe começaram a escorrer devagarinho pelo rosto. E ela tapou a boca e o nariz com o rabo-de-cavalo. – Você não conhece o Jonathan... mas você vai gostar dele. Ele é lindo, mãe, sabe cuidar de bichos, plantações, de floresta – menti aqui – Você vai me ajudar, não vai? Você sabe como é o meu pai... o cavalo dele é selvagem, como você diz. Por favor, mãe, me ajuda a ter o meu filho! (PQS, 207)

Em *A palavra que veio do sul*, é a avó materna que detém o discurso da tradição, pois condena o estilo de vida da filha e seus amigos “suspeitos”, como Marisa, que é homossexual. Logo nas primeiras páginas, Leninha descreve as relações de sua mãe com simplicidade e sem preconceitos: “Marisa estuda medicina e quer namorar minha mãe, mas mamãe não quer porque tem um namorado dentro do computador”.(PQS, 10) Leninha vive o conceito de “família ampliada”, pois suas relações domésticas não se limitam aos parentes, mas incluem todas as pessoas que freqüentam amiúde a casa dos pais, principalmente da mãe. Tanto que, na cena final, já na maternidade, após seu parto, todos a visitam, agregando o novo membro da família.

Também há uma gravidez na adolescência em outro livro de Livia Garcia-Roza. Mas, a moça decide abortar. É em *Meus queridos estranhos*, em que a relação da narradora com a filha adolescente é conflituosa. Não reconhece naquela menina agressiva o seu bebê. Muitas frases duras são ditas sobre isso: “Não consigo ser mãe sem ameaças”, “não tinha a menor competência para viver, muito menos para ser mãe, e de uma menina destrambelhada”. Custo a crer como tenha posto no mundo essa filha”, “nada do que ensinei ficou em Mariana. Tudo em vão”. (MQE, 61) É uma mãe e filha em desespero, pela morte do marido e do pai, respectivamente. Como diz a narradora, ambas sentindo a falta da mesma pessoa. Quando engravida, Mariana avisa de supetão à mãe, que sente zumbidos na cabeça com a notícia fulminante. Questiona se a filha tinha tomado pílula e ela diz que “esqueceu...”. E já emenda que o namorado acha que é melhor tirar, já estava decidido, os pais dele iriam pagar a clínica. Pede pra mãe acompanhá-la:

Balancei a cabeça. Não tinha perna para andar, nem mãos para acariciar minha filha. O cachorro entrou e fez o serviço por mim (...) Fiquei colada na cadeira, olhando para sua barriga. O futuro que não vinha. A vida, esse monte de tristeza. (MQE, 66)

Vai à clínica, mas a narrativa não detalha, pois é um evento que rouba as palavras da narradora. Apenas diz que passara a tarde com Mariana, e chorara sem som: “Estava muito confusa. Por um lado, entendia Mariana. Ninguém pode ter filho nessa

idade (nem sei se pode, um dia); por outro, ela havia tirado a continuação de Manoel. Fiquei estranha com ela. Ela, mais chegada, até um pouco carinhosa (...) Eu estava muda há dias. Fui para o quarto depois que Mariana dormiu, acompanhada de um comprimido.” (MQE, 67)

Em *Meus queridos estranhos*, a narradora (sem nome, o que a despersonaliza e acentua suas características relacionais como mãe, filha e esposa) acompanha a vida da filha adolescente com muito estranhamento. Como no episódio do aborto, o contato corporal e o diálogo entre elas é bastante difícil e só se dá em situações extremas. O mesmo ocorre em relação à sua mãe (também sem nome próprio, é a “Mamãe”). Para a protagonista, a avó e a neta Mariana são próximas pois têm em comum a discordância em relação a ela. Isso é o que é narrado, em primeira pessoa, mas o que mais a separa em relação às duas é a sua própria relação com o corpo.

A protagonista é uma mulher de meia-idade, preocupada com a “derrocada” marcada pelo seu processo de envelhecimento. Vai a um médico que lhe avisa que está com “adiposidades naturais da idade” em relação às modificações corporais. Sai com uma receita de hormônios e desanda a tomar água, pois ele lhe avisara que “o velho é um desidratado crônico”. Mariana passa a provocá-la, repetindo as frases do médico (“o rim torna-se menos eficiente de acordo com a idade, sabia?”). As provocações da filha a exasperam tanto que ameaça Mariana, dizendo que “um dia, vai ver só...”(ficará envelhecida como ela). Ela não reconhece seu próprio corpo e espera que a filha um dia sinta o que sente. Mas é pelo olhar para a “Mamãe” idosa, que se torna mais implacável. Como lembra Susana Lima, “pensar sobre a velhice, no aspecto físico do ser, requer pensar também a respeito do olhar, pois as dificuldades encontradas pelos idosos para se relacionarem com o outro, a partir da degradação do corpo, ocorrem principalmente por causa do olhar contaminado pelo preconceito”.⁴⁷ Se ela se olha sem se reconhecer mais em seu corpo, a implacabilidade em relação à “Mamãe” é muito maior:

Se eu me encontro nessa diferença corporal em relação a mim, mamãe então nem se fala. Em escombros. Uma ruína sobrevivente (...) Os cabelos de mamãe, ralos, nas mãos, dedos tortos, e nas pernas, trilhas infundáveis de varizes, além de manchas roxas. Perguntei pelas manchas. Fragilidade capilar. Onde encosta faz hematoma. Santa Maria. Ainda bem que só tenho uma variz; mas, pelo jeito, eu chego lá. (MQE, 124)

A dificuldade é tanta que a sua fala em relação a mãe é interrompida várias vezes (“Mamãe, bem, mamãe...”). Só há uma aproximação com a mãe: ao descobrir que

⁴⁷ Lima, “A obscenidade da velhice feminina: rompimento do olhar na literatura”, p.99

seu falecido marido tinha uma amante, corre até à casa dela, chora e observa suas “coisas de velhinha” (pufe, cadeira de balanço, lãs e linhas para seu crochê). A mãe a acalenta: “Acho que você ainda não se desligou do que viveu...” O que foi vivido, o espaço da memória é fundamental na vida dos velhos ⁴⁸ e a fala de Mamãe une as duas mulheres. Sentada no colo de sua mãe, recebe carinho nos seus cabelos: “Sua velhice tomava conta de mim”. A frase trabalha com os dois sentidos da expressão: o “tomar conta” de ser cuidada e aconchegada pela mãe, e o “tomar conta” de ser tomada e invadida pela idade avançada da mãe. De todos os jeitos, um encontro entre as duas mulheres de gerações diferentes. Mãe e filha que se identificam, por vezes, pelo canto do olho, não pelas palavras.

Em *Solo feminino*, a escritora constrói uma personagem, Gilda, que investe em sua própria auto-imagem, podendo ser considerada uma narcisista, no sentido em que valoriza seu corpo ostensivamente, não apenas como fonte de auto-contentamento, mas também para ser notada por todos os homens. É a única narradora de Lívia Garcia-Roza que continuamente se descreve e é descrita pelos seus “admiradores”, como “bonita, vistosa, volumosa, encorpada como os melhores vinhos”, “tesão, chuchu”, “mulher magnética, de curvas setentrionais”, com um corpo de “formas voluptuosas, abruptas, salientes, e gostosas”. Vaidosa, há muitas passagens em que escolhe suas roupas para “brilhar”: “Demorei para escolher o que usar, quase todas as minhas roupas são curtas, leves e transparentes; é o que importa, construir uma ilusão de nudez, mas nessa manhã queria algo forte, que estourasse na tela. Acabei optando pelo meu vestido de seda violenta, esse é direto e impactante. E colo bonito combina com decotão...”. (SF, 18)⁴⁹

Em várias seqüências do romance, Gilda ouve “cantadas” pelas ruas do Rio de Janeiro e é assediada pelo seu chefe. Muitos desses assédios podem ser imaginários, pois ela é mais uma narradora “não-confiável” criada por Lívia Garcia-Roza. Há vários momentos incongruentes dentro de sua narrativa, revelando a sua obsessão por sexo e por prazer sexual. Ela quer seduzir todos os homens e se incomoda com suas aproximações. Diz que “o sexo deixa as pessoas loucas... falo por mim, é um dessaranjo, um destempero, uma avalanche descomunal”. (SF, 190) A mãe diz que ela tem essa “mania”, desde pequena, de achar que todos os homens estão atrás dela. Gilda não sente prazer sexual em várias relações que tem durante o livro, e a busca desse gozo

⁴⁸ Ver Lima, op.cit e Xavier, “Que corpo é esse?”.

⁴⁹ O livro *Solo feminino* será referenciado pela sigla SF, seguida do número de página da qual saiu a citação.

é o que movimenta a personagem. Voluptuosa, de curvas “generosas”, Gilda faz da cama “o palco de uma tremenda frustração para quem não apresenta medidas próximas das perfeitas. Diante da impossibilidade de exhibir esse padrão, o desejo é pouco a pouco reprimido, até sumir de vez – transubstanciar-se em neuroses”.⁵⁰ Poder-se-ia dizer que Gilda tem padrões de histeria, uma histeria não oriunda da repressão, mas do excesso. Não se pretende reforçar o caráter patológico da personagem, mas sim apontar que o discurso sobre e de Gilda, uma vez que é ela própria a narradora do romance, alinha-se ao que Michel Foucault definiu como uma das estratégias basilares do dispositivo da sexualidade: a histerização do corpo da mulher.⁵¹ Um corpo analisado, qualificado, saturado de sexualidade, integrado pelo campo das práticas médicas. A mulher, dominada pelo desejo de seu útero, torna-se objeto intrigante para os médicos do século XVIII e XIX⁵². Gilda diz que seu corpo “não tem cabeça”, sente seu corpo “em fuga várias vezes, mas eu dizia ‘quieto’ e ele sossegava”. Como personagem contemporânea, a sua sexualidade é dominada pelo discurso do imperativo do gozo. Salienta Foucault que “o sexo” passou a ter o papel de possibilitar o acesso à inteligibilidade, à totalidade do corpo e à identidade.⁵³ Toda a experiência corporal de Gilda é vinculada à atividade sexual e à sua impossibilidade de prazer. Soterrada pelos efeitos dos discursos sobre a sexualidade sobre seu corpo e seu comportamento, Gilda, de *Solo feminino*, é a personagem que mais dialoga com a idéia de “falsa” liberação sexual, travestimento de uma nova forma de controle sobre os corpos femininos. Poderia ser uma cliente em potencial de uma nova intervenção sobre os corpos das mulheres, segundo reportagem da *Folha de S. Paulo*: além da plástica nos pequenos lábios, há agora uma injeção de colágeno na vagina que promete ampliar o ponto G (sem comprovação de existência) e aumentar a intensidade dos orgasmos.⁵⁴ A prática oferecida por alguns cirurgiões plásticos não tem aval da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica e é condenada por psicólogos e psiquiatras. O importante aqui é salientar mais um procedimento sobre o corpo feminino, agora para “potencializar” o prazer.

Ao final, Gilda aproxima-se da mãe, já morrendo. Em um monólogo conta a ela que conheceu Luiz e acha que dará certo: “Também preciso dizer que não transei com ele, apesar de você não gostar desse assunto, torce para dar certo, para eu ser

⁵⁰ Abdo *apud* Goldemberg, *De perto ninguém é normal*, p. 44.

⁵¹ Foucault, *História da sexualidade*, v. 1, p. 99.

⁵² Ver Perrot, *História da vida privada* v. 4, pp. 572-3.

⁵³ Foucault, *op.cit.*, p. 146.

⁵⁴ Colluci, “Mulheres usam injeção para estimular ponto G”.

feliz...” (SF, 221). A mãe morre e Gilda continua agarrada a ela: “Foi um custo me desgrudarem de mamãe, mas conseguiram; Luiz me esperava na sala, me abraçou, mas eu não escutava o que ele dizia, porque subitamente o mundo, como uma imensa gaiola, se rompeu numa algazarra infinita de pássaros”. (SF, 223) Livre agora, Gilda terá sua própria linguagem ou continuará sem escutar até mesmo seu companheiro? A narrativa termina em aberto, como muitas outras de Livia Garcia-Roza.

Para a escritora, a família é o local onde se aprendem os papéis dominantes de gênero, mas também onde se pode questioná-los. A consciência e o questionamento amedrontam as personagens e as alteram. Tentam representar-se com autonomia, mas ainda não é possível, pois sua linguagem é atravessada por outras falas nem sempre conscientes. Livia Garcia-Roza traz personagens e enredos *nonsense*, mesmo em uma narrativa pretensamente linear. Incomoda acompanhar essas mulheres soterradas pelas palavras alheias (em especial em *Meu marido*), principalmente se estamos em um campo de interpretação feminista. Mas, trazer a inadequação é estar um pouco além do discurso falsamente pacificado das personagens de Stella Florence que parecem tão resolvidas, sem nem mesmo perceberem a atuação da ideologia dominante de gênero. Na obra de Livia Garcia-Roza, algumas mães e filhas conseguem, em certos momentos, compartilhar suas aflições, mesmo em meio ao caos familiar. Como salientou-se, ao final, de *Solo feminino*, a partir da morte dessa “mãe” tradicional, remanescente de uma família enlouquecedora, seria possível chegar à palavra e a capacidade de auto-expressar-se? A obra de Livia Garcia-Roza traz, como outras escritoras que a antecederam, um problema que ainda permanece: a impossibilidade da plena expressão.

4.4. Cíntia Moscovich: a busca da expressão

O recurso à memória como possibilidade de expressão é recorrente na obra romanesca de Cíntia Moscovich. Publicada pela Record, após anos de contrato com a editora gaúcha L&PM, a escritora tem se destacado também pelos seus livros de contos, além de ter participado de antologias como *Geração 90* (a única mulher a participar do primeiro volume da antologia de Nelson de Oliveira) e *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizada por Luiz Ruffato. Seus livros de contos foram indicados (como *O reino das cebolas*) ou receberam prêmios, como o Açorianos (*Anotações durante o incêndio*) e 3º lugar do Jabuti (*Arquitetura do arco-íris*), além de indicações para o Prêmio Portugal Telecom e da revista *Bravo!*. Em suas narrativas,

estão presentes o corpo e a sexualidade (em especial a diversidade, uma vez que as relações lésbicas também aparecem) bem como a questão da identidade na esfera familiar. Entrelaçam-se em seus dois romances, *Duas iguais* e *Por que sou gorda, mamãe?*, problemas relacionados à memória e à necessidade de expressão. Suas protagonistas narram suas histórias em uma tentativa de resgate e de auto-conhecimento.

O tema da memória é uma das possibilidades para se pensar uma “poética feminista”, na acepção de Lúcia Helena Vianna. Para ela, as ficções podem ser lidas “como resíduos de uma memória individual e cultural, que não deixam de se apresentar como ‘fantasmas’ reveladores do mundo íntimo do indivíduo e, em especial das mulheres. Este mundo secreto é o capital simbólico do feminino (não exclusivamente dele, mas predominantemente nele).”⁵⁵ O enredamento entre memória coletiva e individual aparece nos dois romances da escritora. O seu grupo étnico, a comunidade judaica de Porto Alegre, com suas histórias e costumes, é fundamental. Como aponta Berta Waldman, a memória do passado é “componente central da experiência judaica, e a realidade coletiva não é uma metáfora, mas uma realidade social transmitida e sustentada através de esforços conscientes e de instituições responsáveis pela organização do grupo.”⁵⁶ Para ela, há duas possibilidades de se pensar a presença de elementos judaicos em narrativas brasileiras: uma delas seria remeter diretamente ao referente judaico, ou seja, descrever elementos da vida comunitária, da religião, das tradições etc (Moacyr Scliar seria exemplar, nesse sentido). A outra delas, mais complexa, seria “criar referência”, ou seja, a narrativa não faz referências diretas, mas traz estruturas simbólicas (ela cita, como exemplo, Clarice Lispector). No caso de Clarice Lispector, a sua tentativa de delimitar o absoluto, de tematizar a busca pelo que não pode ser dito, multiplicando as possíveis interpretações é, para Berta Waldman, uma característica dos comentários talmúdicos, que cercam o indizível, em uma paradoxal “retórica do silêncio”. Aludindo à análise de Berta Waldman (sem entrar em um aprofundamento maior, uma vez que as relações étnicas não são o foco desta tese), penso que a obra de Cíntia Moscovich mescla os dois processos. Faz referências diretas aos costumes de seu grupo étnico (inclusive com explicações de vocabulário), mas também cria referência na própria narrativa, em especial em *Duas iguais*, em que um amor impronunciável é aproximado à idéia de um Deus cujo nome também não se deve

⁵⁵ Vianna, “Poética feminista : poética da memória”.

⁵⁶ Waldman, *Entre passos e rastros*, p.xxi.

pronunciar. Contudo, a própria narrativa do que não deve ser expresso se faz transgressora dessa mesma tradição.

Duas iguais conta o início do relacionamento de Ana e Clara, como colegas de escola, e o namoro inicial, por volta dos dezesseis anos. Depois, com a pressão dos colegas e da família, que criticam o namoro, resolvem se afastar. Ana segue para a França e Clara fica em Porto Alegre. Forma-se jornalista, torna-se a figura central da família, após a morte do pai (é a primogênita, responsabilizando-se, assim, pelos irmãos mais novos), e, por fim, casa-se com Vítor, jovem judeu da comunidade. Já casada, tem um encontro marcante (tanto amorosa quanto eroticamente) com Ana, durante uma visita desta ao Brasil. Separam-se de novo, até o retorno definitivo de Ana, gravemente doente, o que detona mudanças na vida de Clara.

Clara é a narradora, predominantemente em primeira pessoa, enfatizando o seu conflito entre um amor imenso por Ana e a sua tentativa de adequação a sua tradição e ao meio social. Inclui-se aí o diálogo permanente com seu pai (referência ao traço patriarcal de sua cultura), personagem presente em todo o livro. No fundo, Clara está contando ao seu pai a história de seu amor por Ana. Como está no prefácio do livro, uma história “inenarrável”:

Tem sido assim desde o princípio: a história dos meus dias, a história da minha vida, cada história que posso contar guarda em si outra história, inenarrável. Um tormento, porque tenho a esperança de que façam sentido as palavras e sentenças que vou justapondo – preto no branco, a trama visível –, mesmo que a mim mesma escape o nexo da história que conto e o sentido daquela que não posso contar (...)
Eu queria contar uma história de amor. (DI, 11).⁵⁷

O verbo no futuro do pretérito (“queria”) anuncia a tentativa (que pode não acontecer) dessa expressão que, só ao final, será anunciada. Antes disso, a narrativa de Clara investe Ana de elementos religiosos, como uma figura a ser consagrada, “uma figura de adoração”, em que as “preces” são absorvidas em formas de beijos, e o tempo da separação é tratado como um “exílio”. Isso acontece especialmente no capítulo denominado “A danação”, quando ocorre o reencontro das duas, após anos de separação (Ana em Paris e Clara já casada). Nesse capítulo, Clara chega ao ápice de, finalmente, falar o inominável:

Três as palavras, as palavras da adoração jorraram da tua boca. E, sem medir o depois, com esse som nos nervos, com o convencimento de que todo o tempo eu guardara as palavras só para ti, antes de transpor definitivamente o umbral da porta, eu as repeti. Repeti as três palavras. As

⁵⁷ O romance *Duas iguais* será referenciado pela sigla DI, seguido do número da página da qual saiu a citação. Para as citações uso a edição da L&PM.

três palavras, que, como o nome de Deus, ninguém deve pronunciar.
(DI,106)

Nesse sentido, a experiência amorosa de Clara promove uma dupla transgressão: em primeiro lugar, a expressão do amor homossexual, aproximando-o da realidade cotidiana. Em segundo lugar, Clara, como personagem, é inserida em um paradigma cultural que, se por um lado a aprisionou, por outro lado também forneceu os elementos de superação desse mesmo aprisionamento. Afinal, pelas três palavras interditadas, como o nome de Deus inicialmente – *eu te amo* – e finalmente proclamadas, Clara chega à essência, senão do Mistério, pelo menos de si mesma. Um dos trunfos do romance é o fato da narração de Clara mobilizar o leitor, uma vez que o faz “aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido”⁵⁸. E é essa a função do *ethos* da obra literária, no conceito de Dominique Maingueneau. Quando uma obra literária mostra uma conformidade entre a maneira de ser de uma personagem e seu código de linguagem, isso acontece devido ao “enredamento intrincado de uma determinação social do corpo e de uma maneira de dizer”.⁵⁹ Maingueneau atualiza um termo proveniente da retórica e explica que a linguagem de uma obra só é eficiente se está associada ao *ethos* correspondente. O discurso de Clara adequa-se aos seus estados emocionais e físicos. Como se trata da rememoração de suas perdas amorosas, devido à morte de seu pai e da renúncia ao amor de Ana, o seu discurso é grave. Esse “acento grave” poderia ser, de várias formas, a definição do livro. Como se sabe, é ele que marca a crase, quando ocorre a contração de dois “aa”. *Dois* letras *iguais* que se fundem perfeitamente (*krasis*, em grego, significa mistura). Não por acaso, Clara, logo nas primeiras páginas, compara dúvidas relativas ao uso da crase à existência de Deus. Não se trata de simples questão gramatical. É a analogia que marca a sua relação com Ana, recheada de dilemas. (“Existiu, me pergunto, algum momento em que fomos perfeitamente iguais?”(DI, 14))

Cíntia Schwantes, que analisa o livro como uma releitura dos modelos de romance de formação, vê a semelhança e a diferença como elementos articuladores do romance. Elas são apresentadas como “iguais” (semelhanças apontadas aos pares de mãos, seios, pés, dedos) e, ao mesmo tempo, diferentes das outras pessoas. Clara, pertencente a um grupo específico, como membro que não quer desertar mas também

⁵⁸ Maingueneau, *O contexto da obra literária*, p. 149.

⁵⁹ *Id*, p. 146.

não se integra plenamente, e Ana, a “estrangeira” em uma Paris impenetrável.⁶⁰ Esse lado “estrangeiro” de Ana também é acentuado na mudança de foco narrativo, pois os capítulos dedicados a ela em Paris, vão para uma segunda pessoa, que ora parece ser a voz de Clara, ora uma voz que poderia ser de Deus, como fica subentendido na descrição de sua morte. O distanciamento de Clara, da mesma forma, aparece na descrição do seu casamento com Vítor. O foco narrativo passa para uma terceira pessoa distanciada. Há a descrição minuciosa do vestido da noiva, a fim de marcar essa retirada de cena de si mesma de um evento que, em tese, seria revestido de uma participação mais “apaixonada” da protagonista.

Fazendo jus ao conceito de *ethos* literário, a narrativa de *Duas Iguais*, bem como o do romance seguinte, que será comentado adiante, liga a forma de “dizer” da personagem a seus estados físicos e à sua corporalidade. O tom ora melancólico, ora sofrido, ora jubiloso de Clara provoca a adesão do leitor e da leitora às suas buscas por uma expressão adequada. O corpo e seu adoecimento, no caso de Ana, é o referente principal. No início é o seu olhar desejanter que descreve a amada: “Dali, de onde eu a via, parecia mais linda do que nunca, eu que sempre a achara linda. Os cabelos longos emaranhados sobre as almofadas, a pele muito clara, os olhos muito verdes. Ela parecia uma fruta, uma fruta de se comer com as mãos, dessas que a gente se lambuza e chafurda os dedos na meleca. Não sabia o gosto dela.” (DI, 15). Quando se relacionam sexualmente, as descrições são lentas e detalhadas, fixando-se em partes pouco usuais, focando-se, por exemplo, na respiração simultânea ao prazer (“o pulmão se encheu e não voltou a se esvaziar, o retesamento de todos os músculos me pareceu extraordinário”(DI, 31)). Esse foco em órgãos do corpo incomuns em uma narrativa erótica tem a ver com o enredamento que a autora costuma fazer com os saberes médicos sobre o corpo, mas em uma chave toda própria.

Durante a separação das duas, após a pressão dos colegas e da família, Clara passa a narrar seu corpo como uma fonte de sofrimento, uma vez que passa a ter freqüentes enxaquecas. Além disso, as dores de cabeça têm outras razões, como a morte do pai. Chama-as de “desacordos entre alma e corpo”. As dores são descritas em detalhes e vão persistindo. Enquanto isso, Ana descobre que tem um tumor cerebral, que exige uma delicada operação. Esse tumor é descrito também como uma fruta, “um cérebro estourando como um figo maduro”. (DI, 130) Ao decidir se separar de Vítor e

⁶⁰ Ver Schwantes, “Em nome da igualdade”.

ficar junto de Ana, na véspera da cirurgia, o corpo dela é descrito também pela doença: a magreza, a cicatriz de um exame invasivo, os olhos injetados, olheiras, além do próprio procedimento cirúrgico ser descrito, mostrando os últimos pensamentos de Ana dirigidos à amada, antes da morte.

É apenas com a iminência da morte de Ana que Clara finalmente chega àquilo que trará a superação de sua melancolia. Em vez de colocar o amor como inominável ou a história dele como inenarrável, agora ela tem a certeza de que deve contar, recontar e, acima de tudo, reverenciar a idéia de que o amor exige expressão. Circularmente, Cíntia Moscovich transcreve no fim do romance as mesmas frases da sua epígrafe, retirada de um romance da inglesa Jeanette Winterson, denominado *Inscrito no corpo*: “O amor exige expressão. Ele não pode permanecer quieto, não pode permanecer calado, ser bom e modesto; não pode, jamais, ser visto sem ser ouvido. O amor deve ecoar em bocas de prece, deve ser a nota mais alta, aquela que estilhaça o cristal e que entorna todos os líquidos”.

As palavras contidas na epígrafe não são as únicas formas de aproximação intertextual entre os dois romances. O romance britânico também traz um/a narrador/a impossibilitado/a de dizer as três palavras (“eu te amo”) à amada. Diferente de Clara, com seu gênero definido, a personagem principal de Jeanette Winterson e sua narração em primeira pessoa, no contexto original, em língua inglesa, não traz essa marca, nem mesmo possui um nome próprio. Em *Inscrito no corpo*, a amada também adoece e as “ou” os (dependendo da opção de leitura, se for feita no original, mas a tradução brasileira põe adjetivos no masculino para o narrador) amantes se afastam. A fim de recuperar a memória do relacionamento, o/a protagonista resolve estudar o corpo na perspectiva médica e associá-lo a seu objeto amoroso. Daí surgem belas e criativas metáforas, em que termos técnicos são utilizados nas declarações de amor. O corpo e suas descrições são fundamentais no entendimento do amor e também de sua perda, por meio do adoecimento. Cíntia Moscovich, por sua vez, também se mostra bastante hábil na descrição dos corpos de suas personagens, na fusão das dimensões eróticas e anatômicas. O discurso médico sobre o corpo, nos dois romances, o brasileiro e o inglês, é revertido e usado para se descrever a dimensão física do ser amado, nos momentos de prazer e/ou de dor.

Em *Por que sou gorda, mamãe?* a questão do corpo já vem embutida desde seu título. Parodiando a auto-ajuda, o título pode parecer dirigido a crianças ou as mães de jovens obesas, mas não se trata disso. A narradora, já adulta, dirige-se à mãe, em

uma espécie de biografia familiar para entender a questão inicial. Há um humor amargo, em alguns momentos, nesse jogo entre “realidade” e ficção. A narradora, sem nome, é uma escritora que vai ficcionalizar eventos passados para tentar entender, por meio de um acerto de contas com a mãe, as causas de seu processo de aquisição de vinte e dois quilos na vida adulta, após uma longa dieta na adolescência. Há um entrelaçamento entre seu histórico familiar e a mágoa em relação à mãe e seu corpo. Para ela, emagrecer é voltar a ter um corpo todo próprio, pois acredita que o rancor em relação à mãe a fez voltar a engordar. Não só a história de “seu” corpo é contada, mas de toda a sua família, em especial das avós, tias, pais e irmãos. As características físicas dos parentes entrelaçam-se às psicológicas:

Vinte e dois quilos pesam muito mais do que parece: tornei-me lenta, cansada, arisca. Triste, muito, e muito melancólica. Lenta e cansada como minhas tias, irmãs de papai, triste como Vovó Magra, melancólica como Vovó Gorda. Arisca como minha mãe. Minha alma decerto se mostra no corpo, esse confortável corpo, que passou, por excesso, a ser tão incômodo. Um estorvo. Chegar ao peso adequado é penoso. A dor também pesa. Atiçada pelas lembranças, pesa mais ainda. Se a dor for embora, será que emagreço? (PQG, 17) ⁶¹

Enquanto segue as orientações médicas, ela tenta entender o que deu errado em sua vida e, conseqüentemente, em seu corpo. Relata a imigração dos avós, em especial a Vó Magra, do lado materno, e a Vó Gorda, mãe de seu pai. Ambas comiam muito, marcadas pelos duros anos de fome em seus países de origem e pela vida de imigrantes pobres. A comida, em sua família, era obsessão e a mesa queria dizer: “comam, vocês não precisam passar fome” (PQG, 23). Berta Waldman, ao resenhar o romance, recorda da importância da comida na comunidade judaica: “A precisão na hora do almoço, hora do jantar, a abundância dos alimentos, tudo funciona como a contrapartida da fome passada no shetl onde a sopa de beterraba e o mameligue (espécie de mingau) formavam o cardápio possível (...) Isso é tão verdadeiro quanto mais próximo se está daqueles que tiveram que emigrar devido à pobreza, ao anti-semitismo, transferindo para cá a hipertrofia da fome, do medo e um vazio indefinido a ser preenchido”.⁶² Como mostra o apelido das avós, o lado materno traz o apetite voraz, mas sem alteração do peso. Já o lado paterno tem tendência à obesidade, marcada, segundo a narradora, pela fuga pelas “estepes geladas” do Leste Europeu, com quadris largos para estocar gordura, caso necessário.

⁶¹ O romance *Por que sou gorda, mamãe?* será referenciado pela sigla PQG, seguida da página da qual é retirada a referência.

⁶² Waldman, “Carta à mãe”, s/p.

A percepção de ser gorda chega com a adolescência quando se prepara para o *bat mitzvah*, cerimônia para meninas de doze anos. A costureira diz que ela não tem cintura para fazer o vestido desejado. Enquanto suas colegas vão à loja para mocinhas, ela frequenta lojas para senhoras, onde comprava roupas “superlativas” (saíões e vestidos). Passa a se comparar com a mãe, “linda como uma estrela de cinema” e começa a “imaginar o desgosto que a senhora tinha com sua filha, uma mocinha francamente desgraciosa. Eu sabia que não era bonita nem atraente. Era só comparar as duas”. (PQG, 51) Quando o pai impõe dieta a todos (incluindo os irmãos, também gordos), as diferenças entre mãe e filha aumentam. Além do peso, a narradora se descreve com cabelos crespos e cheia de sardas, com medo de ser ruiva (como se enxergava), pois a mãe tinha “horror” a pessoas assim. Faz alisamentos mal-cheirosos, além de fortes escovadas nos cabelos da filha, que cedo aprendeu que, “para ser bonita, o caminho é fedorento e cheio de dor”. (PQG, 50)

Embora seus irmãos também sejam obesos, a diferença entre os gêneros só aparece uma vez, quando a narradora diz que “aos homens algumas coisas são perdoadas. Barriga, num homem adulto, não é pecado. Assim como os cabelos brancos que, em meus irmãos, começam a aparecer”.⁶³ Aí surge a associação entre o feminino e a “beleza”, o que Naomi Wolf incisivamente chamou de “mito da beleza”, como foi visto no capítulo anterior. As cobranças para o corpo masculino se dão em outros campos (a própria Naomi Wolf, ao final do seu livro, já aponta os homens como o “novo mercado” para a indústria cosmética, mas ainda incipiente), e com menores intervenções. A tese política da feminista norte-americana é que a atuação do mito e a classificação das características femininas como “feióra” e doença tem relação com a diminuição do seu poder:

Tudo o que for profunda e essencialmente feminino – a vida na expressão no rosto, o toque da sua pele, o formato dos seios, as transformações da pele após o parto – está sendo reclassificado como feio, e a feióra como doença. Essas qualidades envolvem uma intensificação do poder feminino, o que explica por que motivo elas estão sendo reapresentadas como uma diminuição de poder. Pelo menos um terço da vida de uma mulher é caracterizado pelo envelhecimento; cerca de um terço do seu corpo é composto de gordura. Esses dois símbolos estão sendo transformados em condições passíveis de cirurgia – para que nós mulheres só nos sintamos saudáveis se formos dois terços do que poderíamos ser. (...) Como pode um “ideal” ser feminino se ele é definido por quanto de uma característica feminina *não aparece* no corpo da mulher e por quanto da vida de uma mulher *não aparece* no corpo da mulher e por quanto da vida de uma mulher *não aparece* em seu rosto?⁶⁴

⁶³ *Id.*, p. 51.

⁶⁴ Wolf, *O mito da beleza*, p. 309.

Por sua vez, Joana Novaes aponta que a regulação dos corpos atinge ambos os gêneros, mas o olhar para os homens é menos persecutório por várias razões. Se há a referida vinculação da beleza com o feminino (regulação que se deu histórica e culturalmente), a construção dessa “beleza natural” (nada mais contraditório...) envolve investimentos e consumo. E, cada vez mais, a falta de “ vaidade” (ou de ‘beleza’) está associada a “desleixo e descuido”, “um “qualitativo depreciativo moral”.⁶⁵

Voltando ao romance de Cíntia Moscovich, a luta contra a gordura na adolescência associa-se a essa percepção de querer ser olhada, quando começa o interesse pelos meninos: “Eu me olhava no espelho, me olhava, até que eu me esvaziasse de me olhar, até que eu não me visse, até que eu me pudesse me ver como me olhavam os outros que, ao menos me parecia, nunca me olhavam de frente. Então, eu me fazia que estava indo embora e, de repente, virava o rosto e me olhava de lado, para pegar desprevenida minha imagem no espelho, coisa que nunca consegui.”(PQG, 207) A protagonista só vai emagrecer por volta dos dezesseis anos quando “entrou em cena aquela médica amalucada”, com calmantes, laxantes, diuréticos e hormônios; depois, “livre dos químicos, cresci ora bulímica, ora anoréxica, em tempos que bulimia e anorexia eram neologismos de uso alheio”. (PQG, 208)

Vale lembrar que a questão da medicalização do corpo é bastante presente na obra de Cíntia Moscovich. No romance específico, a hipocondria é vista como herança familiar, assim como a gordura e o apetite. A Vó Magra busca aplacar a dor e o medo oriundos da emigração com remédios: “Enfileirados os comprimidos que a vó tomou nos oitenta e três anos que viveu, faríamos o caminho de volta à Romênia. Ela sempre quis voltar. Nunca pôde. Só podia mesmo engolir remédios.”(PQG, 70)

Já na geração da mãe, com maior poder aquisitivo, a hipocondria manifesta-se na busca por “segundas-opiniões, exames debaixo do braço, olhos postos no chão de salas de espera de consultórios, ambulatórios, clínicas, hospitais. Sempre os melhores médicos, manda-chuvas disso e daquilo – cada um com a senhora. Ou com seus filhos ou com vovó ou algum desses esqueletos de família”. (PQG, 111) Sempre em busca de um provável câncer e outras doenças graves, o corpo da família “dói” à espera da morte. Ela, que acompanha a mãe em várias consultas e, repetidas vezes, ouve a própria dizer

⁶⁵ Novaes, op. cit, p. 71. Anos antes, em 1991, Naomi Wolf, em seu capítulo sobre cirurgias plásticas, já falava das “novas possibilidades para as mulheres” que se transformam rapidamente “em novas obrigações. É um passo muito curto o que separa ‘qualquer coisa pode ser feita pela ‘beleza’ de qualquer coisa *deve* ser feita”. Op. cit., p. 338.

que vai “morrer com saúde” (a narradora também tem doenças imaginárias). Desde pequena, convive com os “problemas de nervos” da mãe – momentos em que a casa ficava em suspensão. A menina “filtra” algumas palavras, cochichadas pelos adultos, sobre a saúde da mãe: “suicídio” e “psiquiátrico”. Não pára de pensar nessas palavras, cujos significados só entenderá mais tarde. Anos depois, entra na Faculdade de Medicina para ser “psiquiatra”: “De tanto ouvir em casa a palavra, me parecia que uma especialidade médica, mais do que as outras, operava verdadeiros milagres, além de render muito dinheiro”. (PQG, 234) Não dá certo, por conta das náuseas e vertigens nas aulas de anatomia. Vai cursar Letras e Jornalismo, como a personagem Clara, em *Duas iguais*.

Em *Por que sou gorda, mamãe?* importa aqui ressaltar a sua tentativa de ser “psiquiatra” para entender *aquelas* palavras da infância, uma tentativa de resolver o enigma que cerca sua mãe. É uma referência constante da obra da escritora: os saberes médicos sobre os corpos e as palavras constituindo uma resistência a esse poder. A psiquiatria aqui, como o ramo do conhecimento (ou do saber-poder de Michel Foucault) que ordenaria e objetificaria a loucura, conforme dita seu nascimento. Seu corpo “nauseado” não permite essa chave de entendimento da figura materna: parte, então, para as palavras. Memória-invenção que permitiria conciliar consciência e corpo, cuja separação a fez recuperar todos os quilos anteriormente perdidos. Mais uma vez “orientada” por um médico, acompanha-se a sua rotina de perdas calóricas, ao lado de páginas cuja função é mandar embora toda a dor (individual e familiar) de estar no seu corpo. Enredando a narrativa com a corporalidade de uma personagem-protagonista, a escritora consegue, mais uma vez, um *ethos* literário eficiente.

A capacidade expressiva das narradoras vem de várias fontes: da tradição étnica e da aprendizagem profissional (ambas são formadas em Letras e Jornalismo). Detentoras de uma “técnica”, essas mulheres já podem se expressar, mas isso, nem sempre, é suficiente. São muitas barreiras, inclusive de gênero e sexualidade. No caso de Clara, o interlocutor ausente/presente é o pai, aquele que a afastou da sua amada, aquele que sorriu (em sua imaginação) quando ela aceitou a proposta de casamento do bom moço judeu. A morte do pai desestabiliza toda a família, mas ele continua a ser a principal referência. Ao final de *Duas iguais*, após a morte de Ana (outra perda), Clara vai até a lápide do pai no cemitério. Se, durante todo o romance, o interlocutor é o pai, nesse momento, Clara passa a narrar para Aninha (também já falecida). Ao final, a história é dela para ela mesma. Expressão circular, cujos resultados (serão felizes?)

estão além do enredo, além das páginas.⁶⁶ : “Nunca mais, nos muitos anos que se seguiram, deixei de contar a mim mesma o ocorrido, narrativas reflexivas cheias de imprecisões e fantasias impacientes”. (DI, 165)

Já em *Por que sou gorda, mamãe?*, a narratária é a mãe, a quem a protagonista pede ajuda no prólogo, mas a presença do pai não deixa de ser forte, pois, mais uma vez, a sua morte desarticula a unidade familiar: "a morte de papai desorganizou os afetos e o entusiasmo da expressão" (PQG,27) . Economicamente também, pois a gestão da mãe destrói os negócios, só restando os imóveis, que a narradora diz que foi a forma pela qual o pai "continuou sendo". Ela, inclusive, é moradora da melhor casa. Herança que é motivo de desavenças constantes com a mãe. O pai não é "poupado", pois a narradora lembra que ele era irônico, sarcástico e até maldoso e inclemente, mas está o tempo todo a reclamar sua falta. A mãe, com a viuvez, viu seu “medo e raiva virarem prepotência e ódio”. (PQG, 28) Ela passa a culpar os filhos de não lhe darem atenção e serem o motivo dela ser doente, em especial a única filha mulher. A filha considera-se uma "indigente de afetos" pois se o amor de mãe é insuportável de se ter, é "infernai" viver sem ele. Afirma que não tem filhos em seu casamento pois “a necessidade de ter mãe vem antes e é superior à vontade de ter filhos”.(PQG, 34). Ao final, declara seu amor à mãe e retorna a ela a pergunta:

Esse epílogo, que não é fim de nada, deve terminar como terminou o prólogo, como começam as conversas na esquina, como começa o Universo: com um ponto de interrogação.

Faço a afirmação da qual estou segura: agora, eu sei por que sou gorda.

A seguir, faço a pergunta que tudo encerra e inicia.

Já:

A senhora, mamãe, agora sabe? (PQG,251)

Diferente das famílias adoecidas de Lívia Garcia-Roza, que não se comunicam com sua linguagem desencontrada, a opção narrativa de Cíntia Moscovich é trabalhar as perdas por meio dos excessos de dor, de quilos, e até de palavras. Mesclando a tradição judaica da narrativa e da memória, mas em uma perspectiva das mulheres em uma estrutura patriarcal em desestabilização (pela morte do pai), os romances trazem narradoras que buscam uma melhor expressão para seus impasses. Não têm uma total autonomia sobre suas vidas, pelo menos no espaço da narrativa, onde precisam lidar com os papéis de gênero, por vezes sufocantes.

⁶⁶ Schwantes também destaca o final em aberto do livro, apontando uma possibilidade de um relacionamento vindouro, sem certezas antecipatórias. Ver *op.cit.*

As palavras de Clara e da narradora (sem nome) de *Por que sou gorda, mamãe?* buscam sua própria expressão, recorrendo às suas memórias doloridas. Uma expressão, cujo principal interlocutor ainda está sob o domínio do patriarcado. Daí a reflexividade embutida nessa voz, que se volta para si mesma. Mas, há pelo menos um vislumbre de uma auto-representação alternativa.

4.5. Adriana Lisboa: da representação à sugestão

As hierarquizações de gênero, em especial as mais violentas – como o abuso sexual – solicitam uma expressão diferenciada. Expressão que não simplesmente as narre, uma vez que toda representação direta pode apenas sublinhar o referente central, lembrando o conceito exposto por Rita Terezinha Schmidt, em relação às impossibilidades de uma retórica contra-canônica ⁶⁷, e, mais uma vez, sujeitar a personagem a mais uma violência : a do olhar *voyeur* do/a leitor/a.

Mesmo sem levar em conta as assimetrias de gênero, Luciene Azevedo, em sua tese de Doutorado, teceu uma relevante discussão sobre as estratégias narrativas possíveis para “enfrentar o presente”, gerar uma resistência negociada diante das utopias fracassadas e a globalização e redimensionar a capacidade crítica da própria literatura. Para isso, ela estabelece duas categorias, a literatura do entrave e a da delicadeza:

A literatura da delicadeza aposta na fruição da complexidade narrativa, cujo suporte principal é o jogo com um segredo dito–não dito, através do ‘domínio do pormenor’, investindo na recuperação da memória para valorizar uma afetividade. A literatura do entrave reivindica um leitor cuja capacidade máxima deve ser a de gozar dos efeitos provocados pelo texto sendo capaz de perceber a simulação performática de uma verve agressiva.” ⁶⁸

Adriana Lisboa foi objeto de sua tese como representante da literatura da delicadeza, ou seja, seu estilo teria como traços principais a recuperação da memória afetiva, uma escrita apurada e minuciosa, que deteria o tempo narrativo e exporia o olhar sobre os detalhes menores do cotidiano, sem perder a dimensão do relato de uma história. Para a pesquisadora, “nas histórias de Adriana Lisboa é possível ler o elogio do silêncio, a observação do prosaico, o cultivo de um olhar contemplativo que semeia nas

⁶⁷ Ver capítulo 3 e Schmidt, “Cânone/contra cânone”.

⁶⁸ Azevedo, *Estratégias para enfrentar o presente*, p. 193.

narrativas a expectativa de algo a ser revelado.”⁶⁹ Essas características do estilo de Adriana Lisboa também são destacadas por Denílson Lopes, em seu ensaio sobre o romance *Sinfonia em branco*:

Em meio a um mundo de excessos e atordoamentos, de uma arte ruidosa, grandiloquente, impactante, em que a desmesura é apenas mais um elemento de marketing, aqui temos uma arte da sugestão, do recolhimento, de modesta ausência de novidades. Por mais dramas que possa haver, e no fim, há uma sobrecarga de revelações e ações, não para arrumar conclusões, soluções, esclarecimentos, estes parecem mais como um leve tremor no tempo que se estende e apequena dramas e personagens.⁷⁰

Adriana Lisboa tem quatro romances publicados pela Rocco e participação em antologias de contos, como *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, *Rio literário* (organizado por Beatriz Resende, pela Editora Casa da Palavra), *Prosas cariocas*, e, no exterior, da *Antología de Cuento Latinoamericana*, na Colômbia. Tem recebido diversos prêmios, como Prêmio José Saramago, em Portugal, e, no Brasil, o prêmio de autor revelação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e o prêmio Moinho Santista (atual Fundação Bunge), além de bolsas de criação, como da Fundação Biblioteca Nacional, do Centre National du Livre (França) e da Fundação Japão. Já foi finalista do Prêmio Jabuti e participou do projeto Bogotá 39/Hay Festival, que apontou os 39 mais importantes autores latino-americanos de até 39 anos na ocasião da eleição de Bogotá como capital mundial do livro pela Unesco, em 2007. É também tradutora e tem uma carreira acadêmica em Literatura, é Doutoranda na área. Vale lembrar que a escritora tem um livro para o público infantil, *Língua de trapos* e dois para o juvenil, *O coração às vezes pára de bater* e *Contos populares japoneses*. Escreveu também *Caligrafias*, composto de minicontos. Já teve livros lançados em Portugal, Suécia e Itália. E, segundo seu *site*, há lançamentos próximos no México e França.

Como a prosa de Cíntia Moscovich, a sua também aponta para a memória, em que o enredamento entre o coletivo e individual aparece de forma explícita (inclusive no título), no romance de estréia, *Os fios da memória*. Nesse livro, as recordações da narradora Beatriz Brasil enredam-se com a história brasileira, como denuncia o seu sobrenome. O foco narrativo em primeira pessoa da protagonista termina por ser unívoco por trazer apenas a linguagem literária de Beatriz. A narradora dialoga com a tradição literária, permeando de citações de livros e autores e autoras do cânone.

⁶⁹ *Id*, p.104.

⁷⁰ Lopes, “De volta pra casa”, p.53.

Diferente dos romances seguintes, em que a construção corporal das personagens é dada conforme o ritmo conduzido de revelação do enredo, como será demonstrado adiante, *Os fios da memória* traz descrições das personagens por vezes detalhadas, como aquela que faz a narradora-protagonista de si mesma: “uma moça nem alta, nem baixa, nem magra, nem gorda, nem feia, nem bonita, cujos olhos calharam de estacionar entre o castanho e o verde, cujos lábios são grossos e os cabelos levemente ondulados e curtos à altura dos ombros. Escuros sem chegar a ser negros. A tez clara sem chegar a ser pálida, as mãos pequenas, os braços delicados e os ombros estreitos.”(FM, 25)⁷¹ A idéia é parecer “comum”, ao mesmo tempo que seu discurso é repleto de referências literárias e dirige-se ao leitor por um “vós” por “simpatia” ao pronome, como explica. Tal descrição detalhada não se justifica por si só, a não ser pelo teor digressivo e prolixo para o qual a própria narradora alerta em seu início. Beatriz Brasil, com sua aparência, carrega também a idéia de ser fruto de diversas mestiçagens, desde o português Eustáquio Miranda que estupra a sua escrava angolana, e todos os descendentes que virão a compor a família com o sobrenome do país. Sobrenome inventado pelo ancestral recém-alforriado. Beatriz, ao encontrar os diários da tia-bisavó Antônia (considerada louca, como muitas escritoras do passado), tem como objetivo escrever mais um volume, com as histórias de parentes mais contemporâneos. Faz pontes entre o passado e o presente, com olhar por vezes terno, por vezes crítico e irônico sobre os antepassados e os familiares. Um exemplo é o trecho em que Eustáquio Miranda, no século XIX, sabe da morte da escrava Joaquina, no parto da tataravó da narradora. Alguns trechos, como esse, conseguem inserir a outra voz, como a de Miranda, no discurso dominante da narradora, aumentando o dialogismo na perspectiva bakhtiniana:

Foi uma pena – Eustáquio Miranda irritava-se com a morte de escravos tanto quanto com aquela de animais de carga, e lamentou a perda daquele conjunto instigante de seios e pernas e nádegas mas, enfim, começou a levantar as sobrancelhas para uma outra negra de dotes físicos semelhantes, transferiu-a para a casa grande e nunca mais pensou naquela a que havia apelidado Joaquina. Nenhuma negra poderia ser insubstituível, muito menos inesquecível. (FM, 52)

A objetificação do corpo feminino, não mais em sua versão mais cruel, como na relação senhor–escrava, volta a aparecer, no livro, anos depois, na figura de Sarita, a prima de Beatriz. Ela quer ser atriz e seu maior “talento” são seus seios, usados como “um cartão de visitas”. Davi, seu irmão, prevê que ela iria arrumar um papel em uma

⁷¹ A sigla FM refere-se ao romance *Os fios da memória*.

novela, com poucas falas e muitos banhos de cachoeira. Em peças amadoras, “os aprendizes de diretores com que trabalhava faziam-na tirar a roupa sempre que possível, no palco e fora dele”.(FM, 175) Faz uma plástica no nariz para um teste na Rede Globo, chegando a aparecer em uma “ponta” na novela, com um vestido branco encharcado de chuva. Recebe convites para posar nua em revistas masculinas e faz ressalvas: “Não descarto a possibilidade (...) mas precisam me convencer de que serão fotos artísticas.” (FM, 177) O corpo feminino onipresente em discursos e imagens continua atual em Sarita: “Esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade.”⁷² Mulher do século XX, Sarita fala, e muito, de sua sexualidade “livre” e de seu corpo, mas não está fora dos mecanismos de controle. Diferente de sua antepassada, que nunca emitiu nenhuma palavra enquanto era abusada pelo seu “proprietário”, Sarita só fala no espaço privado. Em público, é silenciada pelo seu corpo “naturalmente” esculpido. Se houve diferença entre graus dessa objetificação (a esposa legítima de Miranda também só lhe servia para gerar um herdeiro, que custou a vir), a sua natureza continua a mesma nessa personagem de *Os fios da memória*.

O livro traz um olhar para o prosaico, enredado com referências eruditas, mas não deixando de trazer questões contemporâneas. Há um episódio relevante para as questões de gênero, pois incorpora o direito à diversidade sexual, sem sair do tom do resto do romance. Ao narrar o encontro amoroso entre duas mulheres, que inclui a sua prima Laura, Beatriz não traz o sentimento de um evento “extraordinário”. Aqui, há um contraponto a outras narrativas que fazem das relações lésbicas algo a ser vivido em deslocamento (seja em uma viagem, em uma fantasia, em uma morte etc). Cíntia Moscovich, por exemplo, tem tratado bastante o tema, como o fez em *Dois iguais*. Contudo, em suas narrativas, perpassa sempre o sentido de perda, seja de um valor importante no passado, seja pela própria morte da pessoa amada. No caso específico de Clara, narradora do romance de Moscovich, ao assumir o desejo e o amor por outra mulher, ela consegue, durante certo momento, sair da matriz de inteligibilidade de gênero, nos termos de Judith Butler. Para a teórica, gênero “é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma

⁷² Perrot, “Os silêncios no corpo da mulher”, p. 13.

repetição estilizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero.”⁷³ As práticas são corriqueiras e reconhecíveis por conta da “matriz de inteligibilidade de gênero”, conceito anteriormente citado, cuja marca seria o desejo heterossexual compulsório. Voltando às mulheres como Clara, são nascidas no sexo biológico feminino, são “engendradas” como mulheres, mas direcionam a sua sexualidade (no momento da narrativa) e seu desejo para uma pessoa do mesmo sexo. Estariam, portanto, colocando em cena a possibilidade de redirecionamento da matriz de gênero. Contudo, o outro lado da moeda, é a perda e a melancolia causadas pela impossibilidade da vivência plena de seus amores. Há sempre um movimento pendular entre a transgressão e a adequação aos papéis hegemônicos de gênero.⁷⁴

Em *Fios da memória*, Laura busca o apoio inicial da prima para contar o namoro ao resto da família, e esta faz digressões sobre o assunto (como o faz sobre todos os outros). Mas não há um realce específico dessa relação amorosa de outras narradas ao longo do romance. Beatriz insiste para elas irem ao almoço de família e, “se alguém teve pensamentos críticos, guardou-os para si, e continuou a guardá-los quando a professora de harpa mudou-se para a casa azul-celeste de Laura alguns meses mais tarde”. (FM, 138) E não deixa de lançar um questionamento a respeito dos novos temas literários:

Na última década do século XX, Laura preocupava-se em comunicar sua opção sexual à família. Que coisa contarão os livros de ficção em, digamos, 2040?(...) Sorrirão com carinho diante desse persistente pudor, desse desnecessário pudor, como sorrimos hoje diante do pudor da viúva Fidélia – fetiche e “objeto de estudo” do machadiano Conselheiro Aires. E nada mais justo.” (FM, 138)

Em seu romance seguinte, *Sinfonia em branco*, Adriana Lisboa relata em 3ª pessoa a história de duas irmãs marcadas pelo abuso sexual de uma delas na infância. Em uma narrativa cronologicamente não-linear, o enredo busca construir uma espécie de velamento (não tão inesperado, devido às inúmeras pistas ao longo do texto) a respeito desses eventos dolorosos. Os silêncios sobre os corpos e seus abusos imperam. Afinal, a sede da fazenda, a casa da família era um local de assuntos proibidos e

⁷³ Butler, *Problemas de gênero*, p. 200.

⁷⁴ Ver meu artigo “Deslocar-se para recolocar-se”, no qual trato das relações entre mulheres em várias narrativas contemporâneas de autoria feminina.

conversas frustradas. Há descrições físicas fundamentais, por vezes incompletas, de partes dos corpos e gestos que se fundem à trama, criando o ritmo adequado para o desenvolvimento das personagens e suas histórias. A voz narrativa descreve Maria Inês, de 44 anos, de um ponto de vista crítico em relação aos modelos dominantes. Ela detém um “corpo aceito por completo”, “que em nada evocava Barbies ou outras belezas padronizadas, curvas classificáveis em categorias, vendáveis, temporariamente definitivas. Seus quadris eram um pouco largos e o ventre estava longe de ser liso feito tábua. Os seios de menina que haviam amamentado dois filhos continuavam a ser seios de menina, pequenos e frágeis.”(SEB,21)⁷⁵ Em gestos automatizados passa cremes, que não sabe de onde saíram, e retira pêlos da sobrancelhas, sem sentir dor. Tal automatização de Maria Inês se adequa à vida com aparência sólida e de paz, construída com o marido e a filha. E a ênfase nos seios de menina será relacionada ao que Maria Inês viu quando criança, a mão masculina e adulta do pai sobre os seios também frágeis da irmã Clarice, com treze anos.

Por sua vez, a descrição primeira de Clarice, mulher de 48 anos, traz as cicatrizes (quelóide) nos punhos nus. Marcas que mostravam que “afinal acabara sobrevivendo a si mesma” (SEB, 23). As cicatrizes provocadas por faca, em sua tentativa de suicídio, anos depois, é o traço físico mais ressaltado da personagem. Se o narrador descreve Maria Inês, que não descreve a si mesma no espelho, Clarice, enquanto espera a visita da irmã na fazenda, após dez anos de ausência (anunciada durante todo o romance), vê-se pelo provável olhar dela: “Seus cabelos estavam cheios de fios brancos que ela tingia com henna indiana. Estava envelhecida. Era seguramente a impressão que causaria em Maria Inês.”(SEB, 135) No fundo, perturbada com a possibilidade de trocar olhares com ela.

O olhar “inflamado” de Maria Inês persegue a todos em volta, pelo fato dela testemunhar o que era preciso silenciar. Um olhar gerado no momento em “viu seu próprio pai despindo Clarice e dando corda no bico do seio dela como se fosse um relógio de pulso e enfiando o rosto dentro dos cabelos dela” (SEB, 193). Passa a criar máscaras. E a narrativa ressalta: “Maria Inês tinha apenas nove anos.” Gestou o olhar e o pai passa a temê-la. Depois que vê a cena entre pai e a irmã, ela passa a ser a garota dos olhares dissimulados e hostis para os pais, a fazer tudo que era proibido, diferente da obediente Clarice. Defendendo-se no ataque, como aponta o/a narrador/a. Na casa

⁷⁵ A sigla SEB refere-se ao romance *Sinfonia em branco*.

onde não se podia falar, a troca de olhares passa a dizer mais. Quando Clarice vai embora para a casa da tia-avó no Rio de Janeiro, mandada pela mãe (“tarde demais”), Maria Inês apenas dirige seu olhar ao carro que parte, pedindo que Clarice “sobreviva, por favor”. Por uma coincidência sinistra, na noite anterior, quando se comemorava o aniversário de quinze anos dela, a amiga Lina, considerada abobalhada por todos, é estuprada e morta no caminho da fazenda por um homem não-identificado. Com o discurso dominante em volta de que a mocinha teria sido culpada porque era “sem juízo”, “teria provocado”, “meio assanhadinha”. Clarice, abalada, sem palavras,

plantou-se diante de seus pais. Olharam-se demoradamente e pela primeira vez disseram a verdade com o olhar. Clarice e seus pais.(...) E assim ficaram por uma eternidade, triangulares, inexpressivos. Ainda mais triste era pensar que, naquele momento, Lina morta era apenas uma coincidência. Sequer tinha lugar naquele olhar triplicado com que Clarice, Afonso Olímpio e Otacília diziam-se: *acabou*. (SEB, 77).

A mãe passa a desviar o olhar da filha que fica, Maria Inês. Anos depois, em uma “queda de braço”, quando os olhares delas se encontram, a então adolescente finalmente consegue ser mandada também para o Rio de Janeiro, agora que a irmã mais velha se casara com o filho do fazendeiro vizinho. No caso do romance, as palavras não-trocadas são descritas como estando “em carne viva”, “sangrentas”: “Determinadas realidades não eram dizíveis. Nem mesmo pensáveis”. (SEB, 103) Não só naquela casa. Como assinala Michele Perrot, o abuso sexual é uma forma de silêncio que “apóia-se no direito privado, nos segredos de família e no pátrio poder. O abuso sexual, o incesto, do qual, muito mais do que os meninos, são as meninas as vítimas dos pais e dos irmãos, enterram-se nas obscuridades dos lares. É necessária muita coragem, por parte dos interessados e mesmo da mãe, para ousar falar.”⁷⁶

Otacília, a mãe, pune o marido com seu silêncio. Maria Inês a culpa por ser sido omissa, Clarice acha que talvez ela não pudesse fazer nada e, por sua vez, Afonso Olímpio, o pai, esperava que ela tivesse feito algo, a fim de aliviar sua culpa: “Ao mesmo tempo, ele acreditava que *poderia ter se incomodado*. Se Otacília, cúmplice e inimiga, tivesse feito o que cabia a ela fazer e que ela preferiu guardar como um trunfo apodrecido.” (SEB, 147) Para Afonso Olímpio, o silêncio da esposa foi a mais insidiosa estratégia para culpá-lo. Se, por um lado, Otacília integrou-se aos valores dominantes, representados pelas regras tácitas da família, onde o silenciamento dos problemas era predominante, por outro lado, ela questionou tudo, a seu modo. E também se puniu. A narrativa dá a entender que sua doença, *lúpus* (auto-imune, sendo uma das possíveis

⁷⁶ Perrot, op.cit, p. 18.

causas de origem psicossomática, quando o sistema imunológico volta-se contra o próprio corpo), veio do remorso: “A verdade, porém, era que estava morrendo e sabia disso. Morrendo rápido. Havia agora lesões em sua pele, pequenos machucados rosa-bebê (...) A falta de ar era às vezes atroz e mordia as palavras na garganta dela, tornando seu silêncio habitual ainda mais profundo e, de certa forma, mais cruel. Era um silêncio que usava suas frases avessas e brancas para explicitar-se o tempo todo aquele círculo: culpar-se, culpá-lo.” (SEB, 138) Antes de sua morte, Maria Inês faz uma derradeira visita e dá banho em sua mãe, ajudada por Clarice. Uma cena em que desviam os olhares, trocam frases falsas, mas cheias de significados, pois, com a água sobre sua cabeça, Otacília volta a um tempo em que havia a promessa de uma felicidade, durante sua lua-de-mel. Era como se as filhas a perdoassem nesses gestos, mesmo sem as palavras.

Recorrente em livros de autoria feminina, essa mãe é um modelo, em princípio, negativo. As filhas, por exemplo, não lhe têm apreço (Maria Inês chega a dizer claramente que não gosta dela, mesmo às vésperas da morte). Uma mãe que, para suas filhas, foi “pequena, fraca, doente, amortecida, inútil”. (SEB, 95) Seu casamento é descrito com as mesmas palavras para o de Maria Inês: “É claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que ela imaginara” (SEB, 36), assim o descreve o(a) narrador(a) solidário(a). Em uma importante passagem, aparece a frustração de Otacília, muito baseada em sua interdição ao prazer sexual, o que poderia justificar, de certa forma, a sua frieza em relação às filhas. Não uma mãe não-assexuada, como as imagens predominantemente patriarcais, mas, pelo contrário, com raiva das filhas que poderão ter o prazer que ela nunca teve:

Em surdina, fez um pensamento proibido: o mundo não oferecia um inesgotável manancial de possibilidades. Não às criaturas do sexo dela, pelo menos. Tinha duas filhas, rugas em volta dos olhos e um marido que não completava seus sonhos, os sonhos que ele próprio inadvertidamente ressuscitara. Fazer amor era burocrático como descascar batatas ou cerzir um par de meias. Nunca, em sete anos, Afonso Olímpio lhe havia proporcionado aquilo que ela naturalmente esperara dele. Romance, olhares risonhos. O prazer das mãos unidas e dos corpos unidos. e alguma coisa que ela sabia definir-se por um nome proibido e mágico: *orgasmo*. Tinha duas filhas, duas meninas que um dia seriam mulheres e fariam amor. Otacília não duvidava que suas filhas saberiam: o orgasmo. Isso agigantava-as a um nível quase insuportável. (SEB, 37)

Contudo, tais limitações de Otacília não são claras para as filhas, nem seu secreto alcoolismo. Para elas, a omissão da mãe acarreta comportamentos distintos. Maria Inês, a mais nova, distancia-se desde a infância. Já Clarice tenta, de todas as

formas, corresponder àquela mãe distante: “Criança, tinha urgência em obedecê-la e respeitá-la. Chegava a desejar ter capacidade de ler mentes e corações para antecipar-se a Otacília, antecipar-se a suas vontades e expectativas. Mas nada parecia alegrar Otacília, nada parecia mobilizá-la” (SEB, 26) Clarice sente que a mãe não a ama e pensa que talvez tivesse feito “algo”. Isso ainda antes do abuso sexual do seu pai. Depois disso, é que se acentua o sentimento de culpa de Clarice. Nesse sentido, a mãe de *Sinfonia em branco* não consegue a sua própria realização, tornando-se um modelo interditado para as filhas. Até mesmo em seu exercício de maternidade, Maria Inês é uma mãe distante da filha Eduarda. E, por sua vez, Clarice, quando perguntada do fato de não ter filhos, assim responde: “Acho que os filhos que eu não tive foram pessoas de sorte, me desculpe se isso soa como um paradoxo. Eu não seria grande coisa como mãe.” (SEB, 129)

Distinto do primeiro romance, no qual a narradora cobria-se de referências literárias para continuar os diários da antepassada, entrelaçada com a história do Brasil, em *Sinfonia em branco* a narração acompanha essas personagens envolvidas em silêncios e segredos e detém-se em detalhes que circulam as lembranças doloridas. E os detalhes dos corpos, como já foi dito, são relevantes. Importante recordar que as três personagens principais, Maria Inês, Clarice e Tomás, (ex-namorado da primeira, a ser descrito adiante) ressignificam suas existências não pelas palavras, mas pelos sentidos. Explicitando melhor, Clarice, na infância, sonha em ser escultora. Desde pequena gostava de esculpir em argila, e quando é mandada para morar na casa da tia-avó no Rio de Janeiro busca criar a obra *O Esquecimento Definitivo, Verdadeiro e Profundo*, mas não consegue: “Precisava daquele esquecimento. A argila ficou ali, porém, sobre o pedaço de jornal dobrado em duas partes, um pouco remexida, manipulada, ostentando nenhuma forma reconhecível”.(SEB, 77) Anos depois cria uma escultura em mármore, já na idade adulta, e a doa a Tomás. A narrativa a descreve em pormenores, ressaltando sua importância:

Não havia pernas, nem braços, nem cabeça. O tronco curva-se para o lado, ligeiramente para trás, e os ombros estavam abertos. Aquela mulher incompleta esticava braços inexistentes para receber o quê? Que dádiva? Que punição? Sobre a pele irregular, propositalmente rude, estavam ainda as marcas do cinzel. Como se aquela pequena obra devesse ser incompleta. Ou ambivalente. Metade escultura, metade pedra disforme. Metade mulher, metade sugestão. Metade real, metade impossível. Se tivesse olhos, talvez lágrimas escapassem deles. Como não os tinha, as lágrimas ficavam sugeridas em torno dela como um cheiro ou um espírito. A escultura toda quase chorava. Talvez fosse um auto-retrato que, beirando o invisível, lembrasse um perigo. (SEB, 33)

Tal descrição aparece no início do romance e anuncia o que será dito a respeito de Clarice. Se, em criança, o seu trabalho era em argila, na vida adulta o mármore, material perene, é mais adequado, pois conclui que o "Esquecimento Profundo" não existia, sem capacidade de esculpi-lo ou de reivindicá-lo para si, como aponta a voz narrativa.

Maria Inês, por sua vez, além dos comportamentos citados, tenta construir uma "vida sólida", "longe de si mesma". Casa-se com o primo rico, em um acordo cordial e sem paixão (há referências sutis à bissexualidade não-assumida do marido), e torna-se médica, sem vocação, Maria Inês é dermatologista. Não é preciso lembrar que é a especialidade médica que trata da pele, órgão humano que mais interage com o mundo externo. Parte do corpo onde também se manifesta o *lúpus* da mãe. Para uma pessoa que optou por uma máscara para si, é uma escolha relevante. Antes de "tudo" (ou seja, o abuso sexual presenciado), a menina queria ser bailarina, por isso andava com passos leves, daí não ter sido presenciada, ao entrar em casa no dia fatídico.

Quanto a Tomás, a sua presença é fundamental. Quando Maria Inês chega ao Rio de Janeiro, adolescente, ele é o vizinho que se apaixona pela visão da moça de branco do apartamento em frente. Tocado pela visão, que lembra o quadro de James MacNeill Whistler, *Sinfonia em Branco nº 1*, apaixona-se pelo que vê e, depois por ela. Quer pintá-la, conhecê-la e passam a namorar. Um amor que mudaria sua vida, pois desde o início a moça pede que não se apaixone por ela. Vivem momentos eróticos, em que o olhar e as mãos de Tomás fazem-no "ingressar no mundo de Maria Inês e no corpo de Maria Inês". (SEB, 110). Há uma inversão dos papéis tradicionais de gênero na relação dos dois. Ele é romanticamente apaixonado por ela, enquanto que Tomás para Maria Inês era "seu corpo de adulta". Era aquele alheamento integral e prazeroso que materializava o inalcançável".(SEB, 119) De certa forma, Tomás é objetificado por ela. Após oito anos de encontros clandestinos – ela já casada – ele decide abandonar a relação, mesmo enamorado pelo sofrimento embutido nela, por sua insolubilidade. Após anos de viagens, vivendo das pinturas (um "artista plástico medíocre"), resolve comprar um pedaço de terra e um casebre perto da fazenda, agora pertencente à Clarice. Durante a visita aguardada de Maria Inês, quando ela vai revelar que a filha Eduarda é de fato de Tomás (com os mesmos olhos transparentes), há uma cena do encontro dele com Clarice. Um encontro erótico belamente descrito, em que os dois se tocam como se se esculpissem mutuamente: "Agora ela segura a cabeça dele com as duas mãos, como se

fosse uma escultura (...) Agora Tomás segura levemente (muito levemente) os seios dela com as duas mãos, como se fossem uma escultura". (SEB, 215). Pelo tato remodelam uma possibilidade para os dois. Pela visão, Tomás apaixonou-se por Maria Inês, que, na verdade, usava um vestido de Clarice. Nesse sentido, a corporalidade das personagens, incluindo suas ações, das cotidianas às excepcionais, não são gratuitas pois participam da narrativa engendrada em uma 3ª pessoa, ora distanciada, ora aproximada, mas que conduz o/a leitor/a ao efeito desejado. Até se chegar, pertinho de Clarice, à assustadora violência contra uma menina, perpretada pelo próprio pai e só narrada em detalhes quase ao final: "Ele faria aquilo de novo. E de novo. E de novo. E de outras maneiras. Um dia ele chegaria a se deitar sobre ela e meter seu corpo de homem adulto dentro do corpo de menina dela enquanto ela sentiria um gosto de sangue porque estaria mordendo os próprios lábios com força. Com medo. Com ódio". (SEB, 191) Nesse quase final, a narrativa revela um outro segredo familiar: a causa da morte de Afonso Olímpio. Nesse momento, há a conversa definitiva entre as irmãs, quando, finalmente, conseguem falar sobre o assunto guardado há treze anos. Clarice confirma que a irmã sabia de tudo e culpava a mãe por não ter feito nada. A conversa é encenada, literalmente, na beira de um precipício, a pedreira proibida. Afonso Olímpio as segue e, já abatido pelo alcoolismo avançado, é empurrado por Maria Inês: "E então Maria Inês se aproximou dele e disse eu devia ter levado ela para longe desde o começo, mas eu ainda era muito pequena. Agora você vai ver que eu sou grande e que me tornei bastante forte, pai.". (SEB, 206) Na circularidade com a qual é construída a narrativa, o último capítulo do romance narra a infância das meninas, quando ainda havia um futuro cheio de possibilidades, antes de "tudo":

Clarice pôs o braço em torno do ombro de Maria Inês, e imaginou como seria quando elas se encontrassem, já adultas. No Rio de Janeiro. Ou em Paris. Uma bailarina famosa e uma escultora famosa. Com retratos dos filhos na bolsa, bem vestidas e perfumadas (...) Clarice estava feliz. Era radiante o futuro que antevia. Sabia que estava certa. (SEB, 222)

No ensaio sobre o romance, Denílson Lopes ressalta o sentido do retorno à casa, no caso a fazenda onde tudo começa e termina. Para ele,

A volta pra casa não se apresenta como fracasso da viagem, das metáforas da deriva, como o filho pródigo que retorna a sua família arrependido, nem como prisão no cotidiano. Retornar à casa também não é fuga do presente, nem nostalgia de uma infância e passado idealizados, perdidos, mas gesto de construção, mais do que de reconstrução, mais do que um lugar, uma possibilidade de encontro. Construir uma casa afetiva, uma

família conquistada. Voltar para uma nova casa, onde se possa novamente pertencer.⁷⁷

O sentimento da viagem e do abandono da “casa afetiva” passa pelo romance *Rakushisha*.⁷⁸ É a busca pelo pertencimento possível que marca as personagens Celina e Hakuri. Em *Rakushisha*, a narrativa dispersa-se em várias vozes. Há a primeira pessoa da narradora Celina, intercalando-se com uma terceira pessoa, bem como excertos dos diários do poeta japonês Bashô. Tanto Celina quanto Hakuri são personagens em deslocamento. Conhecem-se, por acaso, no metrô no Rio de Janeiro, quando Celina é atraída pelo livro nas mãos de Hakuri. Os diários de Bashô, em japonês, que Hakuri foi contratado para ilustrar. Pelo livro, o ilustrador e a bordadeira (Celina vive de fazer bolsas de pano) se encontram, ela encantada pelas letras que pareciam bordado. Ele, por impulso, a convida para ir ao Japão.

Hakuri, descendente de japoneses, não se identifica com esse legado. Sente-se num corpo estranho, seu nome e seus traços não o fazem mais próximo do Japão. Aceita o trabalho por paixão à tradutora de Bashô para o português, Yukiko. Unidos pelas suas atividades que independem de palavras (ele desenha, ela borda), vão para o outro lado do mundo acompanhar a viagem do mestre do haikai, por meio do “Diário de Saga”, um relato de viagem pelo Japão do século XVII. Bashô é o poeta errante, que fazia de suas viagens um exercício poético e existencial. Em ensaio sobre o poeta, Octávio Paz lembra que viajar é “exercitar-se na arte de despedir-se para assim, já leves, aprender a receber.”⁷⁹ Desprender-se é o sentido das viagens de Bashô, uma vez que o haikai também é uma prática zen-budista. E é isso que Celina busca nessa viagem: reaprender a andar, “um pé depois do outro”: “Ignorar o peso das pernas, afinal este corpo é uma máquina que não tem motivos para estar apresentando defeito, ainda não, este corpo viu pouco mais de três décadas.”(RAK, 10) Os pés metaforizam muita coisa para ela. As sandálias típicas do Japão lhe fazem lembrar de Alice, sua filha de sete anos. Celina chega a comprar um par para a menina, e só no final a narrativa revela que Alice já

⁷⁷ Lopes, op.cit., p. 55.

⁷⁸ O romance posterior à *Sinfonia em Branco* é *Um beijo de colubina*. No romance, há um exercício metaliterário, no qual um narrador masculino em 1ª pessoa, João, vive a perda de sua namorada, a escritora Teresa, supostamente afogada. Teresa teria simulado seu afogamento para chamar a atenção da mídia para seu próximo romance. Ao final, revela-se, em novo foco narrativo, agora em 3ª pessoa, que, de fato, Teresa havia colocado seu namorado como narrador de seu romance (a história que o/a leitor/leitora estava acompanhando até então). Um dos méritos de Adriana Lisboa foi ter criado um narrador distante de certas convenções e papéis tradicionais de gênero (aqui no masculino). No último capítulo, o efeito desfaz-se, por conta da “revelação” do jogo narrativo de Teresa.

⁷⁹ Paz, “A tradição do haiku”, p. 7.

estava morta. Quando Celina era apenas uma pessoa que sentia um soco permanente no estômago (depois se revela que isso foi durante os meses logo após do acidente que matara a filha, seis anos antes do momento presente da narrativa), o “corpo insistindo com os pés pela casa (...) Levar os pés pela casa, ou confiar neles, nos próprios pés, talvez ajudasse o relógio do primeiro dia sem remédios”. (RAK, 77) Alice era a menina que não gostava de usar sapatos, queria endurecer as solas dos pés cada vez mais. Gostava de velocidade e, sobre sua bicicleta, que pedalava também descalça, passa a confiar no espaço, em deslocar-se. Essa é a principal característica de Alice, descrita pelo foco narrativo em 3ª pessoa: seus pés e seu empenho em aumentar cada vez mais a sua capacidade de encurtar as distâncias. Começa a explicar-se a viagem da mulher que trabalha com as mãos, costurando e fazendo bolsas: “Um dia Celina se deu conta de que o que mais lhe importava em seu corpo eram os pés. Onde seus pés estivessem no momento, estaria sua alma, ou como quer que se chamasse, ela pensava, aquela parte do corpo que sempre ameaçava exceder o próprio corpo”.(RAK, 20) Em Kyoto, gosta de se sentir alheada, sem pertencer, sem entender e sem falar. Caminha pela cidade, em meio a observações e memórias persistentes, principalmente do ex-marido Marco e da filha Alice. Concentrada em seus passos, e no milagre de “seus ossos”: “E eram um milagre a carne e a pele por cima dos ossos. A pele ainda estava crispada com a memória do tato”. (RAK,62) A percepção de um corpo chega pela concentração dos passos na terra estranha, mesmo que, por vezes, a dor chegue intensa, como no episódio em que queima a mão com a água quente derramada em Kyoto. Deixa a dor doer, como permite lembrar-se das “formas da felicidade”, pequenos episódios de uma vida pregressa. Como um abraço da filha, em um tempo em que Alice “era toda clavículas e tíbias e rótulas de joelho”. (RAK,75)

A metáfora da viagem, tão presente na tradição literária, reaparece no resgate dos diários de Bashô, na oração continuamente repetida no romance: “viajar é pela viagem em si”. Ter o caminho debaixo dos pés é o que se propõe Celina, em busca de voltar a ter a capacidade de sentir e de derramar lágrimas. Só consegue na visita à *Rakushisha*, a “Cabana dos Caquis Caídos”, onde Bashô passou nos últimos meses de sua vida. Lá, “escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima tsuyu, que se inaugura agora”(RAK, 120). Se na tradição do haikai, inaugurado por Bashô, há a referência obrigatória a uma estação do ano, ou símbolos

vinculados aos respectivos períodos⁸⁰, Celina constrói um haikai com seu próprio corpo, inaugurando a “sua” estação de revisão das perdas e mágoas. Na Cabana dos Caquis Caídos, escreve um cartão ao ex-marido (a quem sempre culpou pela morte de Alice, ele sobrevivente ao acidente com o carro que dirigia), laconicamente: “Me desculpa”.

O vínculo dela com Hakuri rompe a obviedade esperada, deles terem uma relação baseada em amor e/ou em sexo. Estão ali sem um sentido pré-fixado ou definição do que têm entre si. Celina intriga Hakuri, em sua “aceitação estapafúrdia de um convite estapafúrdio, duas negativas juntas formam e sempre formarão outra negativa.” (RAK, 51) Não trocam, por exemplo, confidências – mesmo dormindo por uma semana na mesma cama, antes do ilustrador seguir para Tóquio sozinho. Só uma noite seus “olhares se tocaram como se os corpos estivessem prestes. E apenas não soubessem como continuar, como metamorfosear olhar em tato.”(RAK, 52). Mas os corpos continuaram onde estavam. Nesse sentido, rompem uma certa previsibilidade de gênero. Uma relação indefinida que continua assim até o fim da narrativa, que se interrompe com Celina recordando o pensamento do poeta: nosso “único bem é a capacidade de locomoção. É o talento de viajar.”(RAK, 125) Os protagonistas lembram aqueles viajantes lembrados por Guacira Lopes Louro:

Deixam-se tocar profundamente pelas possibilidades de toda ordem que o caminho oferece. Entregam-se aos momentos de epifania. Saboreiam intensamente o inesperado, as sensações e as imagens, os encontros e conflitos, talvez por adivinharem que a trajetória em que estão metidos não é linear, nem ascensional, nem constantemente progressiva. Suas aventuras podem, no entanto, parecer especialmente arriscadas e assustadoras quando se inscrevem no terreno dos gêneros e da sexualidade – afinal essas são dimensões tidas como ‘essenciais’, ‘seguras’ e ‘universais’ – que, supostamente, não podem/não devem ser afetadas ou alteradas.⁸¹

Um homem e uma mulher em uma cama não seguirão o “roteiro” pré-estabelecido, pois o objetivo de seus corpos viajantes é outro. A narrativa é engenhosa, pois consegue estabelecer as pontes entre os poemas do século XVII com os paradigmas da contemporaneidade do deslocamento.

Adriana Lisboa tem conseguido criar uma representação de gênero que ganha em qualidade quando sai da auto-representação no paradigma mais tradicional do foco narrativo em 1ª pessoa, como foi o caso de *Os fios da memória* e *Um beijo de colombina*. Nesses livros, o diálogo estreito com a tradição literária e as referências

⁸⁰ Ver “Bashô”, *Trilha estreita ao confim*. Na introdução ao livro, Alberto Mariscano aponta as principais características do haikai.

⁸¹ Louro, “Viajantes pós-modernos”, p. 23.

eruditas terminam por enfraquecer a crítica aos papéis hegemônicos de gênero, pois estão ainda a realçar uma hierarquização daquele ou daquela que fala sobre o que é representado, mesmo que, por vezes, denunciando, por exemplo, a insistente objetificação do corpo feminino, como foi demonstrado em *Os fios da memória*.

Nos outros dois romances, *Sinfonia em branco* e *Rakushisha*, as diferentes vozes narrativas conseguem circundar verdadeiros traumas de gênero, como a violência sexual e a perda trágica de uma filha, causada, acidentalmente, pelo próprio companheiro. O destroçamento da família nuclear e de seus próprios componentes é causado pelos silêncios, segredos, mortes, mágoas e fugas. A força vem da possibilidade de “dizer o indizível”. Não com as palavras tradicionais trazidas pelo cânone literário, mas através de outras artimanhas narrativas: o corpo e os sentidos. Tudo isso marcado até mesmo pela atuação das personagens traumatizadas: a pele adoecida, a visão de um quadro e de uma violência pela porta entreaberta, a mão que empurra um pai num precipício, um banho na mãe, uma cicatriz, uma bolsa que se borda, um livro que se ilustra, sem entender suas palavras, dois pés para caminhar... São as ações descritas que podem trazer alívio para essas mesmas pessoas. Não necessariamente “narrar” suas histórias, mas também não “serem” narradas, mas fazê-las atuarem de uma forma alternativa, por vezes deixando-as seguir em seus pequenos e grandes gestos que possibilitam uma reconstrução (mesmo que provisória) de suas vidas. É a escultura de Clarice, descrita anteriormente, que pode simbolizar essas possibilidades todas: algo que é “metade mulher, metade sugestão”, uma abertura para além dos papéis de gênero, uma representação ainda em aberto.

4.6. Elvira Vigna: a transgressão possível

O corpo, algo tão evidente em si, tem sido um terreno de disputas conceituais por diversos campos de saber, incluindo aí teorias feministas. É um dos “nós” onde se disputam as próprias definições de sexo e gênero, sendo o “local” tanto de ancoragem das identidades quanto da inscrição das construções culturais e da atribuição das diferenças. Como resume Guacira Lopes Louro, os corpos sofrem muitos investimentos e são construídos

de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens ou de mulheres. Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos

corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam.⁸²

Como mostra Elizabeth Grosz, a misoginia focou o corpo feminino como justificativa, uma vez que haveria uma “vulnerabilidade” relacionada a suas funções sexuais e reprodutivas. Daí o enfoque do feminismo igualitário em resistir à idéia das mulheres serem definidas em termos de seus corpos. E, por outro lado, a outra tendência foi positivar as experiências femininas, como a maternidade. O que Grosz problematiza é que as diferentes tendências continuam a acentuar dicotomias como mente/corpo, sexo/gênero ou masculino/feminino, supondo categorias fixas. Grosz, de certa forma, alinha-se ao terceiro grupo que acentua a “diferença sexual” nos corpos, longe de quaisquer essencialismos, assim como Guacira Louro na citação anterior. Não existiria, portanto, um corpo com tal, mas corpos “sempre irredutivelmente sexualmente específicos, necessariamente entrelaçados a particularidades raciais, culturais e de classe”⁸³. Corpos que seriam constituídos por distintos discursos e formas de conhecimento. Enfim, um produto cultural que deve ser indeterminado – como estratégia para se tentar minar os pares binários que se perpetuam, em sua continuidade normativa.

Elvira Vigna é a autora do *corpus* que mais subverte e questiona a representação dos papéis de gênero, também no nível narrativo e na instabilidade das descrições corporais. Alia-se então à idéia do corpo como produto discursivo, visto como “um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas”⁸⁴, mesmo quando não se é possível evitar o dualismo (corpo/mente, natureza/cultura, sexo/gênero etc), pois como destaca Elizabeth Grosz: “está-se implicado no dualismo mesmo quando se foge dele”.⁸⁵

Publicada pela Companhia das Letras, os romances de Elvira Vigna trabalham em um gênero literário “falsamente” policial. Apesar de suas narrativas poderem ser “vendidas” como esse gênero de massa, pois sempre aparecem cadáveres, policiais e crimes, não é a “resolução” de um assassinato o principal mote do enredo. O foco narrativo de seus romances é sempre em primeira pessoa e suas protagonistas são (ou

⁸² Louro, “Pedagogias da sexualidade”, p. 15

⁸³ Grosz, “Corpos reconfigurados”, p. 79.

⁸⁴ *Id.*, p. 84

⁸⁵ *Id.*, *ibid.*

poderiam ser, em alguns casos) as perpetradoras dos assassinatos ou acidentes causadores de morte. Essas narradoras são habilidosas, na medida em que estruturam seus relatos conforme seus interesses em (re)velar o que é possível ou desejável. Pensada diacronicamente, de seu primeiro ao quarto e último romance, percebe-se a intensificação de seus recursos estilísticos e dos seus questionamentos à ideologia de gênero, mascarada de narrativa policial.

O primeiro romance, *O assassinato de Bebê Martê*⁸⁶, já traz em seu título esse elemento. A narradora (sem nome) edita um concurso de contos em sua empresa e faz referências ao relato que teria recebido de Lúcia, no qual narra o assassinato do próprio pai, o Bebê Martê do título. Lúcia, ainda moradora de uma cidade do interior – Miraflores – teria sufocado seu pai com um travesseiro. Única filha de Bebê Martê, entre quatro irmãos, Lúcia pede para o pai, após a festa dos 80 anos dele, para ensiná-la a viver (ele, o italiano que tanto sabia viver, com muitas mulheres e fanfarrão). O pai ri de seu desejo e ela o sufoca com um travesseiro:

Eu, naquele momento com meus sapatos ridículos, a sola ainda tão limpa, o vestido justo mais de um lado do que de outro, porque por mais que medisse e provasse, todos os vestidos que eu mandava fazer naquela época pareciam ter sido feitos para mim. O imigrante era ele, mas a estrangeira sempre fui eu. Eu queria roubar a história dele de todos os dias, os risos. (ABB, 37)

Nada provado, afinal o pai já tinha tido um infarto, Lúcia se reinventa. Depois, da morte do pai, vai “sujar” as solas, muda de cidade, de roupa, de nome e de “cara” e passa a ser uma mulher em busca de ascensão social, como a narradora. Cruel consigo mesma e com Lúcia, a narradora diz que a “amiga” com sua “beleza pintada, retocada por plástica, modelada em aeróbica” já é meio “démodée”. (ABB, 18) E, a todo momento, vai encontrar a verdadeira Lúcia em seus gestos “Miraflores puro”, quando está com “as mãos na cintura, a banha perto da axila balança, as pernas meio abertas” (ABB, 99). A avaliação cheia de preconceitos de gênero e de classe vem da identificação da narradora (também é uma mulher de meia-idade): “todas nós irmãs gêmeas por causa das plásticas, com nossos narizinhos arrebitados, nossas massas do rosto lisas, os olhinhos de aves de rapina e o sorriso meticulosamente controlado, risos muito abertos, por exemplo, são uma impossibilidade técnica”.(ABB, 41) A outra identificação é a sua própria origem social. Há uma passagem em que se recorda de um

⁸⁶ O romance será referenciado pela sigla ABB e, quando houver referência direta, será indicado o número da página.

convite feito pela amiga de infância, quando só a avó lembra de lhe comprar um pijama, "a única a perceber que eu ficaria constrangida em dormir na casa dos outros de calcinha puída e camiseta velha".(ABB,111) É nessa casa rica, que encontra, pela primeira vez, uma paisagem parecida com a que tem agora: "este espaço de tempo entre estas duas visitas é o que vivi".(ABB, 111) Não é narrado esse percurso, mas ele aparece nas entrelinhas e no olhar julgador sobre Lúcia. E na sua avaliação constante diante de espelhos e até dos vidros dos quadros nas paredes.

Os quadros aqui são importantes, pois há um pintor entre essas duas mulheres: Stefano. Ele é um homem “pequeno, insignificante, feminino” e que atrai a narradora desde menina. Ela, uma mulher que tem gestos “masculinos” ao fumar e que, ao final, se relaciona sexualmente com ele, um homem de pele lisa, cujo peito ela beija, arrancando-lhe suspiros, “brincando” com os papéis sexuais tradicionais:

Eu continuo, é bom raspar minha boca nos fios espetados da barba dele e eu vou descobrindo o que não sabia, nunca soube, que gosto de fazer coisas e ver a reação do outro às coisas que eu faço, pequenos imperceptíveis suspiros, gemidos, um sobressalto de dor suave seguido imediatamente de uma expectativa que venha outra dor suave e mais um sobressalto. Faço tudo que é preciso ser feito, masculina, firme, experimentando surpresa, o que na verdade acho que já sabia e não sabia que sabia – ele parado, imóvel, eu meio distante, meio me vendo fazer até que acabamos. (ABB, 112)

Stefano é que provoca as mudanças e "desmascara" ambas (conhece a narradora de infância) e Lúcia, de Miraflores. Também ele ensinará restauração de pinturas no curso planejado pelas duas. Restaurar é reconstituir o original, por baixo dos resíduos do tempo. Um tempo que também se instaura, apesar do rosto “retocado”, tanto da narradora quanto de Lúcia. Ao final, a narradora e Stefano terminam juntos, formando um casal nada padrão, com direito a *happy-end* e tudo.

No romance seguinte, *Às seis em ponto*, a autora, mais uma vez, faz a narradora matar o pai, agora acidentalmente. Algumas situações se repetem, como uma narradora, em primeira pessoa, nada confiável, um crime que envolve pai e filha, que vive no espaço entre uma cidade do interior (Miracema, vizinha de Miraflores, do outro romance) e a grande cidade, bem como referências à pintura. No caso, o pai de Maria Teresa, a protagonista, tinha uma obsessão pelo quadro *As meninas*, de Velásquez. Na “lembrança-invenção” da narradora, ela posava às seis em ponto para o pai, pintor amador, reproduzi-la nua, quando menina. Com intertítulos, marcadores do distanciamento da narradora diante de si e dos outros (por exemplo, “A mulher que levantava às seis em ponto”, “a mulher que lembrava de um quadro que nunca existiu”

etc.), Maria Teresa está sempre se vendo à distância, preparando gestos e rostos como máscaras. Aprende a reproduzir sorrisos alheios, expressões e até entonações de outras pessoas, próprias para cada situação. Ao conversar com a irmã, planeja a voz e a expressão corporal: “Desço os ombros, deixo os olhos parados e vou catando dentro de mim uma maneira de falar e um o que falar que combinem com o resto. Respondo um oooooi bastante razoável”⁸⁷. (ASP, 58) Quando seu pai é encontrado morto sabe que é preciso franzir a testa e, talvez, torcer as mãos: “Não, torcer as mãos é exagero, mas pergunto com a voz ansiosa e ligeiramente paternalista – ou maternalista no meu caso”.(ASP, 59) Com o namorado Haroldo, há uma rotina matinal: “Detono o oizinho, meu benzinho, cafezinho, sorrisinho...”(ASP, 11) Seu corpo é um instrumento para performances corporais, faciais, vocais etc. Da mãe, ex-locutora de rádio que atraiu seu pai primeiro pela voz, aprendeu a fingir ser outra pessoa. A mãe, quando recebe um telefonema por engano e, se do outro lado da linha estiver uma voz masculina atraente, conta histórias e encena personagens, em tom de coqueteria. É o exercício de sedução conhecida por ela, idosa e já divorciada do pai. De uma “não-era-bem-uma-amiga” aprende o modo de sorrir:

Seus sorrisos eram construídos, seus sorrisos não eram como os meus, na época. Digo na época porque algumas coisas se aprendem nessa vida e hoje eu também primeiro armo as narinas e abro a boca no vácuo, sem nada, e depois então sai um som de dentro com a exata dose de sensualidade apropriada para momentos corriqueiros. Sorrisos em momentos íntimos são mais roucos. Mas naquela época, não. Quando eu tinha vontade de sorrir eu sorria.(ASP, 42)

Personagens como Maria Teresa enfatizam a identidade como um processo contínuo, ancorado também no corpo, como ressalta Guacira Louro, em relação às “pedagogias” atuantes nos corpos:

A produção dos sujeitos é um processo plural e também permanente. Esse não é, no entanto, um processo do qual os sujeitos participem como meros receptores, atingidos por instâncias alheias. Ao invés disso, os sujeitos estão implicados e são participantes ativos na construção de suas identidades (...) Na constituição de mulheres e homens, ainda que nem sempre de forma evidente e consciente, há um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de suas formas de ser ou “jeitos de viver” sua sexualidade e seu gênero.⁸⁸

A teórica, apoiada nas idéias de Judith Butler, anteriormente citadas, enfatiza a capacidade de negociação do sujeito em relação aos padrões corporais dominantes. No

⁸⁷ Às *seis em ponto* é referenciado pela sigla ASP, seguida do número da página da qual foi retirada a citação.

⁸⁸ Louro, “Pedagogias da sexualidade”, p. 26.

caso específico da protagonista do romance em questão, tal jogo identidade/alteridade ocorre desde sua infância, quando imagina ser a menina retratada. Ao final, descobre-se que era a irmã a modelo do pai e, como no quadro de Velásquez, no qual a infanta Maria Teresa está, supostamente, ausente do quadro, a sua homônima do romance vê e imagina (a “lembrança-invenção”) ser a filha retratada:

Acho que eu devo ter visto minha irmã posando nua para meu pai e a vontade de que fosse eu – inveja, ciúme – fez com que eu transferisse o que era uma visão para o que poderia ter sido uma sensação. Pode ter sido também uma tentativa de proteger minha irmã, porque embora a diferença de idade entre nós seja pequena, eu sempre me senti muito irmã mais velha. Algo no sentido: é melhor que seja eu porque eu saberei lidar com isso e ela não. (ASP, 108)

A série de índices gramaticais de incertezas e suposições ("acho", "pode", "algo") marcam a relação da personagem com sua própria narrativa e também com seu corpo em devir. Ser a "ausente", a "que não fazia parte" daquele momento entre pai e filha (mesmo com toda a possibilidade de abuso em volta da situação) é tão insustentável para ela que, ao ver o quadro real com a imagem da irmã (gorda e bela), a ficção acaba e discute com o pai. Ao empurrá-lo, provoca o acidente que vem a matá-lo. Ninguém sabe dessa visita a ele, pois ela simula um falso encontro com o pai, fazendo-se passar ao telefone por outra mulher (talento aprendido com a mãe). Ao final, Maria Teresa lembra-se que a mãe, como a Rainha da Espanha do quadro "As meninas" também via a cena que ela via, da irmã sendo retratada. Depois de contar a Haroldo passa a andar junto com o namorado "procurando novas caras para vestir, sem saber como falar, o que fazer com as mãos". (ASP, 124)

No romance seguinte, a narradora já não utiliza máscaras. É agora ela que registra as máscaras alheias através de sua máquina fotográfica. O título do romance, *Coisas que os homens não entendem*, joga com vários sentidos. Desde o mais denotativo, como um desabafo feminino, mas também faz referência a *Os Lusíadas*, de Camões. Nita, a narradora, está entre Nova York e o bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, de onde teria saído há alguns anos, em uma espécie de fuga. No momento da narrativa está voltando (ou chegando?) no Rio de Janeiro, à casa onde se deu todo o episódio desencadeador de sua ida aos Estados Unidos: ela, acidentalmente, matou Aureliano (o Lia). A idéia da ida e da volta e do encerramento da viagem se dar quando se retorna ao ponto inicial marca o poema épico português e também o romance contemporâneo de Elvira Vigna. Nita enfrenta "coisas que os homens não entendem" (não mais as perigosas coisas do mar, do Canto V de Camões), não só os grandes

desafios da aventura ultramarina, mas o elucidar da própria história em busca de um ponto ou (porto) de chegada que, no fim, estaria no seu relacionamento com Nando, irmão do morto. Ela reluta a se entregar a isso, pois se chegar e parar nesse "porto" não mais poderá continuar andando. A personagem que retorna ou vai a Nova York questiona, como Camões, onde "pode acolher-se um fraco humano?" A narrativa é circular, com frases que se repetem, e parágrafos irregulares, muitas vezes lembrando até mesmo o movimento das ondas do mar.

Como em outros livros da autora, a narradora não é confiável e reluta em dispor todos os fatos. Logo em seu início, no chamado "prólogo", ela afirma: "Já faz muito tempo e é dessas coisas que a gente conta e reconta até perder completamente o que queria dizer e nem que soubesse. Por que é dessas coisas que você nunca soube bem o que queria dizer, mas apenas que queria dizer algo, o que já é muito num mundo em que tão pouca coisa quer dizer alguma coisa." (CHNE, 7)⁸⁹. Não há uma revelação de toda essa trajetória da personagem, desde sua infância até o momento presente do enredo, apenas há referências esparsas que aludem à uma mãe, no interior de Minas Gerais. Uma mãe que recebia muitos homens e recortara uma foto de uma revista para apresentar como pai de sua filha: "Era o único homem que eu encontrava, todas as manhãs, como se fossem dele as vozes que eu tinha escutado durante a noite, só ele lá, atrás do vidro, quando a porta do meu quarto enfim aberta, pode sair, eu tomar o café na sala-cozinha onde havia cheiros, cigarros no cinzeiro, copos sujos que minha mãe lavava, de costas para mim." (CHNE, 139) Essa mãe poderia ser uma prostituta, talvez, que evita olhar a filha. Ao final, Nita lembra que o "vidro" sempre a afastou dos homens, seja a lente de sua máquina ou o retrato na sala de sua mãe.

Quando adolescente mora em Santa Teresa com uma tia. Lá conhece Nando e Aureliano. E, aos dezessete anos, começa a trabalhar no jornal onde Barbosa, pai dos amigos, é repórter policial. Tornam-se amantes "para que ele e os outros homens de uma redação de um jornal que não existe mais soubessem que eu não era uma criança, que eu não estava intimidada, que eu, porra, era igual a eles". (CHNE, 85) Nita era a única mulher naquele jornal, onde não havia nem banheiro feminino na redação. Nessa relação com Barbosa, sente que ele tem medo dela, apesar de ser uma "menina", mas dura e sem afeto, alguém que "inverte" as coisas: "E trepei em cima dele, e de outros e de outras, sem nem tirar a roupa toda, olhando olhos nos olhos, dura." (CHNE, 116) No

⁸⁹ O romance *Coisas que os homens não entendem* será referenciado pela sigla CHNE, seguida do número da página.

evento do tiro acidental que mata Lia, Barbosa está segurando o revólver e Nita o agarra com raiva:

Então minha vontade era dizer, porra, me agarra, porra, me pega, me vira pelo avesso e aí eu soube alguma coisa de mim que eu não sabia antes, e que é que eu não tinha estado tão no controle quanto eu achava que tinha estado, que eu, no jornal e depois, nos vamos lá, princesa, uma parte de mim, uma parte importante de mim teria querido que fosse à vera, eu fêmea, que tivesse sido bom demais e não foi. E então apertei o que tinha para apertar, com uma raiva nova e tão forte, e o que eu tinha para apertar era o revólver, e como é que vou dizer isso para o Nando. (CHNE,119)

A impossibilidade de ser essa “fêmea” faz tudo dar errado, e o revólver dispara e mata Lia. Tudo é acobertado por Barbosa (que assume o acidente) e por Nando. Nita vai pra Nova York, onde se envolve com Eva. Também a sua sexualidade é controlada, não deixando Eva tocá-la: “Gostava de sentir o poder, gostava dos gemidinhos, mas, nas primeiras mãos que ela estendeu, brequei: não, você não.” (CHNE, 40) Só quando retorna ao Brasil e fica com Nando, sente seu corpo, “notando pela primeira vez a existência de centímetros quadrados de mim que antes me eram insuspeitados e que, para minha surpresa, pareciam ser importantes para ele”. (CHNE, 148) Por sentir que Nando não tinha dúvidas sobre o relacionamento, por isso mesmo, retorna a Nova York. Ele vai atrás dela e, só lá, ela se entrega ao sentimento: “Vou beijando-o devagarinho, acariciando-o, ele fecha os olhos, meu deus, como gosto dele”.(CHNE, 153). Retornam ao Brasil, como os marinheiros de Camões, mas com discurso irônico e ambíguo de Nita: “Não foi bem assim, cortando o mar sereno, com vento sempre manso e sempre irado, até que houveram vista do terreno em que nasceram, sempre desejado. Foi mais complicado”. (CHNE, 156)

Ambigüidades, impossibilidades e instabilidades são características das personagens de Elvira Vigna, acentuadas no romance *Deixei ele lá e vim*, também narrado em primeira pessoa, sob a perspectiva de Shirley Marlone, que pode ser um nome falso. Aliás, não há certezas no livro, principalmente sobre o assassinato de Dô no hotel em que Shirley se encontrava na noite do crime. É possível que ela seja a criminosa, mas, como em outros livros da autora, a ênfase é no sentimento de deslocamento da protagonista. Ela está constantemente procurando "portas de saída", escondendo seus olhos atrás de óculos escuros, já que não é possível esconder-se dos olhares alheios. Acha que sempre estão prestando atenção nela e nas suas roupas nunca corretas. Há controle sobre o volume da sua voz, seu silicone está torto (na observação de sua amiga Meire), seus pés e suas pernas nem sempre respondem: "A parte inferior

do meu corpo resiste – uma situação típica de necessidade de planejamento”⁹⁰. (DELV, 24) As suas falas deixam escapar pistas causadoras dessas dificuldades:

Recém-chegado a esta organização que, em falta de melhor definição, chamo de eu, ele, no entanto, não se nega a me acompanhar, e se arrasta embaixo de mim porta afora. Consigo de alguma maneira me tornar uma só unidade, fazer com que meus pedaços, sempre tão díspares, se integrem. Nunca dura, mas aproveito. (DELV, 24)

Se, logo antes, parece que o pronome "ele" refere-se ao pé, conforme os pedaços que se juntam, esse "ele" pode se referir à identidade masculina anterior de Shirley, uma mulher transexual. Em outro momento, dentro de um banheiro feminino, a narradora questiona a entrada de uma outra mulher. E questiona: "Só mulher entra em banheiro de mulher. Certo? Errado". (DELV, 28) Ela, recusada pelo teste para um filme, que só seleciona "loiras gostosonas" não tem um corpo adequado (mulher ou transexual?). Ou poderia ser "abjeto" nos termos de Judith Butler, como avalia Adelaide Miranda:

A idéia de que, segundo Butler, é o ser abjeto que comprova a existência de uma materialização residual na definição discursiva dos corpos, é exemplarmente ilustrada pela inadequação da protagonista. Shirley resiste apesar de não se sentir bem em seu corpo e em lugar nenhum. Por meio das várias estratégias demonstradas, a protagonista reafirma a sua presença em meio à autoridade opressiva das normas de gênero. Em sua resistência encontra-se a possibilidade de uma rematerialização, ou do surgimento de um novo ser a partir dessa matéria residual. Suscitada pelas reiterações das performances de gênero, a rematerialização gera instabilidade no sistema hegemônico, enfraquecendo-o.⁹¹

A inadequação de seu corpo vem desde sua infância, onde aprendera a mentir. Por meio de frases soltas, tais lembranças vão aparecendo, como se não fosse possível desenvolver mais a memória. Quando as amigas conversam sobre a escola, ela tem vontade de chorar: “Meu tempo de escola foi um pesadelo”. (DELV, 52) Refere-se à biblioteca como refúgio, onde descobre “com alívio, risadas e chacotas eram proibidas e aonde, de qualquer maneira, ninguém mais ia. Esse lugar imaginário se chamou K.” (DELV, 70) Supõe-se que advém daí o seu discurso engenhoso e, ao mesmo tempo, bem-estruturado. A sua história cheia de eventos do tipo “deixei ele lá e vim” (DELV, 91) pode referenciar-se tanto a seu depoimento sobre a morte de Dô, quanto a seu próprio corpo masculino abandonado. Ela lembra-se do episódio da cremação de seu pai, ainda em São Paulo, quando falsifica a assinatura da irmã, para retirar as cinzas:

⁹⁰ O livro *Deixei ele lá e vim* será referenciado pela sigla DELV, seguido do número de página.

⁹¹ Miranda, "Gêneros indefinidos e corpos inadequados revelam ideal feminino inatingível, em *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna", p. 9.

Me apresentei como sendo minha irmã, e assinei o nome dela por ela, na frente da mulher, mostrando no ato a carteira de identidade dela, cujo retrato, com boa vontade, não diferia muito do que a mulher via, maquiagem, óculos escuros e esforços de penteado atuantes, na sua frente. (DELV, 90)

Anos depois, quando está morando com o companheiro há uma referência à sua irmã. Tal referência vem entre parênteses, como algo a se destacar e, ao mesmo tempo, a se isolar do resto da narrativa: “(Ele nunca soube por que não consigo chamar minha mãe de mãe, só de Lili. Nem por que falo da minha irmã como se ela ainda estivesse viva”.). (DELV, 144) Então, o “como se” se refere a essa irmã, de fato, falecida e Shirley (se for esse seu nome) usa sua identidade. Fechada no banheiro, tira os pêlos duros que ainda nascem em seu queixo. A imagem de Dô (talvez assassinada por ela) sempre volta e, já ao final, aparece a única adjetivação no masculino para a narradora: “Apontar esse revólver para Dô, para a bunda de Dô, que rebolava, afetada, enorme, tão parecida com a que eu não tinha quando eu também, caricato, ridículo, falso, rebolava para tentar ser alguma coisa, qualquer coisa.” (DELV, 145) A sua melhor amiga é a lésbica Meire, também mandada embora, pela família, de sua cidade natal. Shirley monta a história da amiga “com o que vivi. E com o que entendi, baseada no que sabia de mim – e dela.” (DELV, 67) Ao final, um último questionamento da arbitrariedade cultural inscrita nos corpos e nos gêneros. Imagina como seria uma “trepada” com Meire: “Será engraçado. Afinal, um homem e uma mulher, só que ao contrário”. (DELV, 149)

Elvira Vigna tem arriscado uma forma de representação alternativa às suas personagens, também em relação à sua corporalidade. Mulheres sempre em processo, buscando uma “cara” possível em um mundo que lhes pede estabilidade e lógica de sexo e de gênero. Daí a estranheza de suas narrativas, que apelam também à inteligência do leitor e da leitora incomodando-os e chamando-os a um novo posicionamento, falsamente enredados em tramas policiais propositadamente frustradas.

As escritoras do *corpus* criaram representações de gênero conforme seus estilos e posicionamentos no campo literário. Stella Florence, mesmo com um alinhamento, à primeira vista, às causas feministas, termina por acentuar as mesmas normas, pelo seu estilo aproximado do *chick lit*, enganosamente “moderno”, em uma perspectiva “pós-feminista” do entretenimento ligeiro. Lívia Garcia-Roza é a que mais traz o processo de construção da identidade de gênero no seio da família nuclear burguesa e como isso pode trazer um adoecimento para o indivíduo, em especial às mulheres retratadas, que

chegam a criar uma linguagem fraturada num terreno marcado pela falta de comunicação.

Cíntia Moscovich cria personagens que desejam e alcançam a expressão, técnica e culturalmente aprendida. Questionam os papéis destinados pela família e por outras instituições, como a escola e a conjugalidade, mas terminam por não alcançar, nos limites de suas narrativas, a tranquilidade para suas vivências, pois seus interlocutores (pai/mãe) ainda estão na chave dominante.

Adriana Lisboa, que vem apurando seu estilo a cada romance, e conseguindo narrar corpos de maneira inventiva, mesmo dentro de uma forma mais tradicional de fazer “literatura”. Trabalha traumas de gênero, como o abuso sexual, buscando alcançar o limite da experiência irrepresentável apenas pela linguagem, mas explorando a ação, paradoxalmente contemplativa e eficiente de suas personagens, em busca de uma sobrevivência possível.

Elvira Vigna tem mostrado a arbitrariedade das normas de gênero, trazendo personagens flutuantes e que estão sempre em movimento entre os papéis designados para elas. É a escritora que mais explicita a “representação” da identidade, mostrando o lado ao mesmo tempo sofrido e jubiloso desses transgressores e transgressoras.

Diante de temas postos pelo feminismo e a crítica literária feminista, o campo literário movimentou-se diante da nova demanda externa, que foi a inserção feminina em todas as suas posições. Escritoras, como as do *corpus* dessa tese, propuseram escolhas estilísticas para se lidar com o posicionamento diante de uma identidade múltipla, que compõe as mulheres da contemporaneidade. Podem estar “confusas” diante de tantas referências díspares, desenvolvendo uma linguagem toda própria, mesmo que falha dentro da família em crise, buscando uma expressão além dos moldes patriarcais, sugerindo um espaço possível de sobrevivência, ou mesmo transgredindo e mostrando as arbitrariedades dos papéis de gênero que as enredam. São essas possibilidades que as escritoras mostraram, em suas narrativas, diante de um gênero em permanente construção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por trás do fato de aparecer um nome de mulher na capa de um romance, existe uma história. Essa história da inserção das mulheres no campo literário brasileiro não tem como ser resgatada sem que se leve em consideração a atuação dos movimentos feministas como força social. Com todas as suas divisões e constantes revisões, as lutas feministas garantiram, desde o mais simples direito, que é o acesso à alfabetização, até a possibilidade da existência de escritoras de romances publicados, passando pelos espaços de jornalistas, agentes literárias e mulheres à frente de editoras. Chegar a esse ponto não significa ter superadas assimetrias entre os gêneros, como tanto propala o chamado “pós-feminismo”. Afinal, pesquisas têm mostrado que, no campo da produção literária, as mulheres continuam a ser essa paradoxal “minoria”. Ressalto que, sempre dentro da perspectiva dessa tese, nas três grandes editoras brasileiras elencadas (Companhia das Letras, Record e Rocco), as mulheres respondem por um terço do total de escritores. Pode ser que, no futuro, se revelem mais mulheres que escrevem, não mais só com obras esquecidas em gavetas, mas guardadas em seus arquivos eletrônicos ou lançadas no mundo virtual. No entanto, a proposta aqui não é de resgate, mas de discussão sobre o que está determinado, já em destaque, legitimado dentro do campo literário brasileiro.

O horizonte teórico escolhido foi o de campo ou sistema literário, nos termos de Pierre Bourdieu, Itamar Even-Zohar e Antonio Candido. Não se considerou apenas a obra individual de cada escritora, mas a idéia de literatura como uma instituição com vários agentes responsáveis pela legitimação do que se escreve e se publica. Resumidamente, um campo literário, na perspectiva de Pierre Bourdieu, é o espaço onde se definem as relações de legitimação e reconhecimento entre esses diversos agentes: escritores, editores, críticos, instituições, canais de venda, meios de comunicação, o sistema de ensino etc. Ou seja, as posições disputadas por indivíduos e instituições legitimadas e legitimadoras do que é “literário”.

Trabalhei nos dois capítulos iniciais a discussão de cada elemento do sistema literário, nos termos de Itamar Even-Zohar – produtor, consumidor, instituição, repertório, mercado e produto –, individualmente para efeitos explanatórios, mas sem perder de vista o seu caráter inter-relacional. Recuperou-se a história do campo literário brasileiro por meio de seus principais agentes, em diálogo com a inserção das mulheres,

ressaltando-se também a história do seu movimento social organizado, o feminismo e sua faceta crítico-literária.

No primeiro capítulo, além da discussão dos conceitos de campo e de sistema literário, privilegiou-se a faceta mais empresarial, em diálogo com a entrada das mulheres. Em um período de pouca especialização do campo literário, que foi o século XIX, as mulheres jornalistas-editoras-escritoras foram destacadas, uma vez que tiveram uma atuação relevante, inclusive nas campanhas pelo acesso à educação e à ampla participação política. Sabedoras do potencial alijamento do cânone cultural, escritoras, como Inês Sabino, tiveram a preocupação de registrar essa participação e desviar-se da “lógica do silenciamento”, nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda, que publica *Mulheres ilustres do Brasil*, em 1899. Essas pioneiras foram militantes nesse momento pré-industrial do mercado editorial. E, no período posterior, muitas editoras-mulheres também tiveram um claro posicionamento diante das questões de gênero, como as feministas Rose Marie Muraro (à frente da Editora Vozes e, posteriormente, na Rosa dos Tempos), Danda Prado (atual presidente da Editora Brasiliense) e, no campo acadêmico, Zahidé Muzart, da Editora Mulheres, que vem publicando relevantes trabalhos de resgate e de crítica literária feminista. Também a editora GLS, com Laura Bacellar, marca a presença da militância homossexual no mercado de livros. Destacou-se ainda as diferentes estratégias dos editores ao longo da história do mercado editorial brasileiro, em especial Paula Brito, Baptiste Louis Garnier, Pedro Quaresma, Francisco Alves, Monteiro Lobato, Henrique Bertaso, José Olympio, Ênio Silveira, Caio Graco Prado, Luís Schwarz. Contemporaneamente, destacam-se Luciana Villas-Boas, à frente da Editora Record (colocada como uma das três pessoas mais importantes do mundo editorial) e a agente Lúcia Riff. Esse lado mais “comercial” do campo literário foi ressaltado, bem como os canais de compra e venda de livros, como o Governo, as livrarias e as feiras e bienais, que constituem os *happenings* literários na concepção de Even-Zohar.

O segundo capítulo trouxe mais três elementos do sistema: o/a escritor/a, o/a leitor/a e os meios de comunicação. Se hoje as mulheres compõem 55% do universo total de leitores, a sua leitura sempre foi restrita e vigiada, em vários níveis, no início dos séculos passados. Enfatizei que esses “protocolos” de leitura fizeram parte de toda a sociedade, desde a limitação ao acesso à alfabetização e ao letramento literário até a definição do que seria adequado a uma mulher escrever. No campo da produção, o acesso das escritoras à legitimação literária deu-se de forma complexa, uma vez que

foram sistematicamente excluídas do cânone literário, como ressaltaram os trabalhos de Rita Terezinha Schmidt e de toda uma parcela importante da crítica literária feminista brasileira. Casos relevantes como o de Theresa Margarida da Silva e Júlia Lopes de Almeida, Maria Firmina dos Reis e Albertina Bertha foram exemplares. Bem como toda a discussão a respeito da entrada das mulheres na Academia Brasileira de Letras que, ao lado do seu aspecto anedótico, expõe a gritante exclusão feminina

Rachel de Queiroz, a primeira mulher a ingressar na ABL, em 1977, começou na imprensa como muitos escritores e escritoras, em uma época de pouca especialização nos dois campos. Nesse sentido, os meios de comunicação, em especial o jornalismo, foram discutidos em suas relações com a literatura, principalmente como porta de entrada para muitas escritoras, além das pioneiras do século XIX e início do século XX e da citada Rachel de Queiroz, outras como Clarice Lispector e Marina Colasanti. Até hoje, na cena contemporânea, essa relação é estreita e, no escopo dessa tese, destaco Cíntia Moscovich e Elvira Vigna, jornalistas profissionais.

A relação com a mídia não se dá apenas a partir do exercício profissional, mas hoje é fundamental para a permanência dos escritores e escritoras no campo literário. Para isso, a Internet é fundamental e as escritoras mantêm *sites* e *blogs* que, além de garantir o contato direto com seus leitores e leitoras, também são instrumentos de divulgação de sua obra e um verdadeiro arquivo eletrônico de seus livros e das respectivas críticas feitas a eles. A recepção das obras das escritoras do *corpus* dessa tese foi analisada através de resenhas publicadas na imprensa e dos *sites* das escritoras. Privilegiei essa recepção no tocante ao âmbito da pretensa existência de uma “literatura feminina”, pergunta recorrentemente feita às escritoras e moldura permanente a ser utilizada nas resenhas sobre suas obras.

Essa idéia sempre presente, de uma literatura feminina toda própria, vem ao encontro da perspectiva teórica de Iris Young. Segundo ela, o gênero atua como uma “serialidade”, uma vez que as mulheres, independente de constituírem um grupo organizado (o que pode acontecer em uma gama variada de situações) são “serializadas” pelo seu gênero, querendo ou não. As escritoras têm que lidar com o seu gênero, seja pela negação ou apropriação. A atuação das mulheres no espaço público – e podemos considerar a literatura assim – é marcada pelo movimento feminista, em suas diversas lutas pela emancipação feminina e pelo questionamento das hierarquias entre os gêneros. Nesse sentido, o feminismo, como movimento social, é elemento atuante sobre o campo literário, pois possibilitou mudanças externas a ele, mas que ampliaram

possibilidades de acesso a outros sujeitos, no caso, as mulheres. No terceiro capítulo, recuperou-se a história do movimento feminista, em especial de sua faceta crítica e, especificamente, a crítica literária feminista, também no Brasil.

Para a discussão do conceito de gênero, trabalhei com Teresa de Lauretis, pelo seu cruzamento entre gênero e representação. Para ela, o gênero é uma representação construída por diversas tecnologias, inclusive pelas práticas artísticas, como a literatura. Com essa perspectiva, debruicei-me sobre os romances das cinco escritoras do *corpus*: Elvira Vigna, Livia Garcia-Roza, Adriana Lisboa, Cíntia Moscovich e Stella Florence para entender como elas estão movimentando o conceito, pela própria autoria feminina em diálogo com as questões relevantes ao gênero e às mulheres. Ainda mais publicadas por grandes editoras, ampliando as possibilidades de leitura e de legitimação no próprio campo literário. É preciso lembrar que esse campo não deixa de ser influenciado por demandas externas e pelas transformações sociais. Nesse sentido, o feminismo atua sobre ele, seja possibilitando a entrada de mulheres, seja trazendo temas e determinando as tomadas de posições das escritoras. Por isso, elas respondem às mesmas questões feitas pela imprensa (negando e/ou afirmando a sua diferenciação diante de uma literatura “não-adjetivada” – branca, masculina, hererossexual, de classe média), ou tratam de temáticas antes interditas. Temas que o próprio feminismo trouxe ao espaço público, como as relações privadas, a sexualidade, o corpo, a violência doméstica etc.

Tomar posições diante disso é inevitável, nesse cruzamento do campo literário e o campo feminista. Assim, destaco como contraponto a escritora Patrícia Melo, com sete livros publicados pela Companhia das Letras. A sua posição é não tratar com destaque esses temas, mas ficar na linhagem inaugurada por Rubem Fonseca. Com seus narradores masculinos (e misóginos) têm conseguido espaço por esse viés. As resenhas a respeito da escritora, e de seus romances, nunca a referenciam como representante de uma “literatura de mulheres”, tampouco é perguntada sobre a existência de um estilo feminino. Alguns ensaios têm tentado associá-la às questões de gênero¹ (como os de Lúcia Zolin e Elódia Xavier), mas configuram exceções, pois a tendência majoritária é analisá-la pelo viés da literatura urbana e policial. É uma tomada de posição relevante de uma escritora para se pensar outras possibilidades de permanência no campo literário.

¹ Ver Zolin, “*Inferno*, de Patrícia Melo: gênero e representação” e Xavier, “*Valsa negra*, de Patrícia Melo: a realidade insuportável”.

No quarto capítulo, percebi um percurso de construção de uma representação de gênero em nível discursivo e narrativo. Stella Florence coloca mulheres em situações importantes para se pensar temáticas feministas, mas termina por acentuar a “confusão” de conceitos presentes nos meios de comunicação de massa (especialmente as revistas femininas), em que pendularmente apresenta uma mulher “autônoma”, mas ainda presa à cultura patriarcal. Livia Garcia-Roza representa o enlouquecimento “lingüístico” de suas personagens encerradas na unidade familiar tradicional. Ao mesmo tempo que traz novas configurações, suas mães e filhas, em especial, ainda estão em uma impossibilidade de comunicação plena.

Já Cíntia Moscovich busca a palavra e a expressão para as experiências-limite de suas personagens, marcadas por uma corporalidade e uma sexualidade não-hegemônica. A expressão aparece como principal objetivo, mesmo que se dê apenas para além das páginas de seus romances. Por sua vez, Adriana Lisboa utiliza diferentes focos narrativos para jogar com o indizível de alguns traumas de gênero, como o abuso sexual. Ela consegue estabelecer um especial dialogismo entre a voz narrativa, as personagens e seus leitores e suas leitoras. E, assim, longe do imediatismo referencial de uma prosa de vertente realista e brutal, atinge efeitos tão ou mais eficientes na denúncia da violência circundante.

E, por fim, Elvira Vigna, com suas personagens em constantes movimentos entre máscaras, identidades e corpos, está concatenada com paradigmas contemporâneos como o da diferença sexual, além dos papéis de gênero, mostrando o lado arbitrário das normas. Sem, com isso, deixar de denunciar assimetrias e hierarquizações ainda presentes, e o faz através de um diálogo irônico com a literatura policial.

Essas escritoras constroem, com seus diferentes estilos, possibilidades de representações de gênero, nos termos de Teresa de Lauretis. Ressaltando e (re)construindo, ao mesmo tempo, essa categoria relacional. E não só pelas suas personagens, mas pela sua própria presença como escritoras no campo literário brasileiro. São, inevitavelmente, “serializadas” como mulheres, e não escapam (algumas até querem) das incontornáveis marcas de uma sociedade baseada nas diferenças de gênero. Diferenças que podem não ser necessariamente desigualdades, desde que se não se mantenham, de forma acrítica, as hierarquizações identitárias.

Uma escritora sempre movimentará o campo literário na perspectiva de gênero, pois está inserida, como já foi dito, na própria história dessa inserção negociada das

mulheres. As cinco escritoras analisadas aqui contribuem para a criação de uma consciência feminista, nos termos de Cristina Ferreira-Pinto. Pode não ser uma tomada de posição consciente para muitas, e acredito que não seja, em sua maioria. Mas, o próprio campo feminista, em diálogo com o literário, permitiu estabelecer uma relação com a denúncia das hierarquias entre homens e mulheres. Com limitações estilísticas e confusões temáticas (como Stella Florence), pela denúncia da impossibilidade comunicativa, pela busca pela expressão plena, pela sugestão ou pelo rompimento das normas, cada uma contribui para a denúncia dos sistemas binários hierarquizados, em que se destaca o sistema de gênero. Se não é possível para cada escritora o alinhamento claro às causas feministas, tendo em vista o próprio posicionamento diante da vida ou diante do campo literário, a leitura diante dos seus romances pode fazê-lo. Só a partir de uma leitura feminista de quaisquer textos, a hierarquização dos sistemas binários poderá ser denunciada e, quiçá, superada. E foi isso que esta tese buscou apresentar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

FLORENCE, Stella. *Ciúme, chulé e um apelido ridículo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
_____. *O diabo que te carregue!* Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

GARCIA-ROZA, Livia. *Cine Odeon*. Rio de Janeiro: Record, 2001
_____. *Cartão-postal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
_____. *Quarto de menina*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
_____. *Solo feminino*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
_____. *A palavra que veio do Sul*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
_____. *Meus queridos estranhos*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
_____. *Meu marido*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LISBOA, Adriana. *Os fios da memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
_____. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
_____. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
_____. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MOSCOVICH, Cíntia. *Duas iguais*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2004.
_____. *Duas iguais: manual de amores e equívocos assemelhados*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
_____. *Por que sou gorda, mamãe?* Rio de Janeiro: Record, 2004.

VIGNA, Elvira. *O assassinato de Bebê Martê*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
_____. *Às seis em ponto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
_____. *Coisas que os homens não entendem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
_____. *Deixei ele lá e vim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Fontes secundárias

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas: SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2003.

_____. “Os livros e suas dificuldades”. Disponível em <<http://www.alb.com.br/ensaios/ens002.asp>> Acesso em 21 de outubro de 2008.

ADELMAN, Miriam. “Das margens ao centro? Refletindo sobre a teoria feminista e a sociologia acadêmica”. *Revista Estudos Feministas*, v.11. nº 1. Florianópolis, janeiro-junho 2003, pp .284-8.

ALINE, Ronize. “Aquarela íntima”. *Paralelos*, 30 de março 2005. Disponível em <<http://www.cintiamoscovich.com>> Acesso em 30 junho de 2008.

- ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ANGIOLILLO, Francesca. “Clarice jornalista: o ofício paralelo”. *Cadernos de Literatura Brasileira* nº 17 e 18, São Paulo, 2004.
- ARAGAY, Mireia. “Feminismo y materialismo cultural: enemigos o cómplices”, em SEGARRA, Marta e CARABÍ, Àngels (orgs). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, 2000.
- ARAÚJO, Nara. “Proyección y perfil de la crítica feminista del Caribe”, em SCHMIDT, Rita Terezinha (org). *(Trans)Formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997
- ATWOOD, Margaret. *Negociando com os mortos: a escritora escreve sobre seus escritos*. Trad. de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. (tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2004.
- BACELLAR, Laura. *Escreva seu livro: guia prático de edição e publicação*. São Paulo: Mercuryo, 2001.
- BADINTER, Elisabeth. *Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance”, em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, Editora da Unesp, 1993.
- BASHÔ, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. Trad. de Kimi Takenaha e Alberto Mariscano. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BASSANEZI, Carla. *Virando as páginas, revendo as mulheres: revistas femininas e relações homem-mulher, 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. “O livro no diálogo global entreculturas”, em Portella, Eduardo (org). *Reflexões sobre os caminhos do livro*. Trad. de Guilherme João de Freitas. São Paulo: UNESCO/ Moderna, 2003, pp.15-33
- _____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- BEESE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Edusp, 1999.
- BLAY, Eva Alterman. “Núcleo de Estudos da Mulher x Academia”. Em *Pensando Gênero e Ciência*. Encontro Nacional de Núcleos e Grupos de Pesquisas – 2005/2006. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2006.
- BORDO, Susan. “A feminista como o Outro”. Trad. de Miriam Adelman. *Revista Estudos Feministas* ano 8. Florianópolis, 1º semestre de 2000, pp. 10-29.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC/Estação Liberdade, 1996.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leitura de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. “O mercado de bens simbólicos”, em *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. “Sistemas de Ensino e Sistemas de Pensamento”, em *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. “Gênese histórica de uma estética pura”, em *O poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. *A dominação masculina*. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. “Poesia grega e mercadoria fenícia”, em MARQUES, Reinaldo e VILELA, Lúcia Helena (orgs). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.
- BRUM, Eliane. “Quem são essas mulheres?”. *Revista Época*, 24 de setembro de 2007, pp. 116-7.
- BRUSCHINI, Cristina, LOMBARDI, Maria Rosa e UNBEHAUM, Sandra. “Trabalho, renda e políticas sociais: avanços e desafios”, em PUGLIA, Júnia *et al.* *Progresso das mulheres no Brasil*. Brasília: Unifem; Ford Foundation; Cepia, 2006.
- BITTONI, Dulcília Scroeder. “Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura, em MARTINS, Maria Helena (org). *Outras leituras: literatura,*

televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2000.

_____. *Imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1990.

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

CADERMATORI, Lígia. “Coisas que os homens não entendem” (resenha). *Correio Braziliense*, 31 de março de 2002. Disponível < <http://www.vigna.com.br> > . Acesso em: 28 maio de 2008.

_____. “Mulheres que escrevem”. *Correio Braziliense*, 16 de dezembro de 2001. Disponível em < <http://www2correioweb.com.br> > . Acesso em: 23 abril de 2002.

CÂMARA, Tomaz Adour. *O mercado editorial brasileiro sob o ponto de vista do autor novo: dificuldades, barreiras e alternativas de publicação*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2002.

CAMPELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da Furg, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu: Patrícia Galvão Vida-Obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Gender e literatura*, em SCHMIDT, Rita Terezinha (org). *(Trans)Formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1997.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

_____. “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, em *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARDOSO, Elizabeth da P. “Nosotras: imprensa feminista e a descoberta do gênero”, em *Anais, VII Colóquio Brasil-França: comunicação, acontecimento e memória/Intercom*, 2004. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

CARDOSO, Marília Rothier. “Mil e uma voltas do enredo”. Disponível em: < <http://www.adrianalisboa.com.br> > Acesso em 7 agosto de 2008

- CARRIELO, Rafael, LIMA, Moreira, Isabelle e SIMÕES, Eduardo. “Livrarias cobram para o destaque nas vitrines”. *Folha de S. Paulo*, 12 de março de 2006, p. E1.
- CARNEIRO, Flávio. “As escritoras da nova ficção brasileira”. *Portal literal*, 22 de julho de 2006. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com>> Acesso em: 18 agosto de 2008.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.
- CASTELLO, José. “Lembrar para esquecer”. *Revista Bravo!* Ano 8, nº 85, outubro 2004, pp.106-7.
- CAVALCANTI, Ildney. “A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura”, em BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz: EDUNISC, 2003.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. de Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- _____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVII*. Trad. de Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- _____. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Trad. de Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED, 2001.
- _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COLASANTI, Marina. “Por que nos perguntam se existimos”, em SHARPE, Peggy (org). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

- COLLUCI, Cláudia “Mulheres usam injeção para estimular ponto G”. *Folha de S. Paulo*, 28 de setembro de 2008. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2809200819.htm>
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COMPROMISSO com o mercado e com os leitores. *Panorama editorial*, ano 2, nº 17, março de 2006, pp. 16-8.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília; São Paulo: Editora da UnB; Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COSTA, Claudia de Lima e SCHMIDT, Simone Pereira (orgs). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.
- COSTA, Claudia de Lima. “O sujeito do feminismo: revisitando os debates.” *Cadernos Pagu*. nº 19. Campinas, 2002.
- _____. “Paradoxos do gênero”. *Gênero*. v 4, nº 1. Niterói, 2º sem 2003, pp.169-77.
- _____. “As publicações feministas e a política transnacional da tradução: reflexão do campo”. *Revista Estudos Feministas*, v. 11, nº 1. Florianópolis, janeiro-junho de 2003, pp. 254-64.
- COSTA, Suely Gomes. “Movimentos feministas, feminismos. *Revista Estudos Feministas*, v. 12. Florianópolis, setembro-dezembro de 2004, pp. 23-36.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 1996
- _____. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, julho-agosto de 2002, pp. 33-87.
- _____. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho- dezembro de 2005, pp.13-71
- _____. “Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 11. Brasília, janeiro-fevereiro de 2001, pp.19-26.

- DARNTON, Robert. "História da leitura", em BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.
- DESCARRIES, Francine. "Teorias feministas: liberação e solidariedade no plural". Trad. de Tânia Navarro Swain. *Textos de História*. v 8, nº 1 e 2. Brasília, 2000.
- D'INCAO, Maria Angela. "Mulher e família burguesa", em PRIORE, Mary del (org.), *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.
- DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: UFRN Ed. Universitária, 1995.
- _____. "Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 30. Brasília, julho-dezembro de 2007, pp. 63-70.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles. "Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América". *Revista Estudos Feministas*. V. 14, nº 1. Florianópolis, janeiro-abril de 2006, pp. 287-93.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A função da crítica*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- EARP, Fábio Sá e KORNIS, George. *A economia da cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: BNDES, 2005.
- EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ELÓI, Maria Amélia de Amaral e. "*Idéias a Mais!*": a crítica literária no JB e na Folha no ano 2000. (dissertação de Mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2001.
- ERGAS, Yasmine. "O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980", em DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.). *A história das mulheres no Ocidente*, v.5. Trad. de Maria Helena da Cruz Coelho et al. Porto: Afrontamento / São Paulo: Ebradil, 1991.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. "The literary system". *Poetics Today*, v. 11, nº 1, Spring, 1990, pp. 27-44
- _____. "Laws of literary interference". *Poetics Today*, v. 11, nº 1, Spring, 1990, pp. 53-72.

- FACCIOLI, Luiz Paulo. “Literatura de salto alto. E por que não?” *Zero Hora*, em 7 de setembro de 2002. Disponível em: <http://www.msmidia.com/lp/nficcao6.htm> Acesso em: 3 setembro 2007.
- FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: Edições GLS, 2004.
- FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FAJARDO, Elias. “Deixei ele lá e vim (resenha)”. *O Globo*, em 23 de dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.vigna.com.br> Acesso em: 28 maio 2008.
- FALUDI, Susan. *Backlash: o contra-ataque na guerra não-declarada contra as mulheres*. Trad. de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FERREIRA, Jerusa Pires. “Livros e editoras populares”, em FERREIRA *et al.* *Livros, editoras e projetos*. São Paulo: Ateliê Editorial; Com-Arte: São Bernardo do Campo: Bartira, 1997.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. “Consciência feminista/ identidade feminina: relações entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles, em SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- FIDALGO, Janaína. “ ‘Ele me trocou por uma porca chauvinista’ responde à mulher”. *Folha online*, em 24 de maio de 2001. Disponível em <<http://tools.folha.com.br>> Acesso em: 19 junho de 2008.
- FILHO, Armando Ferreira Gens. “Imagens cênicas de escritoras brasileiras”. Anais: XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/ANPOLL, 2005, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- FISCHER, Luís Augusto. “Com as cores da memória”. *Zero Hora*, 30 de setembro de 2004. Disponível em <<http://www.cintiamoscovich.com>> Acesso em: 30 de junho 2008.
- FLAX, Jane. “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”. Trad. de Carlos A. de C. Moreno. Em HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Pós - modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- FLORENCE, Stella. “Bem mais que um corpo perfeito, em *Hoje acordei gorda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. “Manequim 40”, em *Hoje acordei gorda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- _____. “A rã boquiaberta”, em *Hoje acordei gorda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Ele me trocou por uma porca chauvinista*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FRANCO, Jean. “Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional”. Trad. de Cristina Cavalcanti, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FRIEDAN, Betty. *The feminine mystique*. New York: Dell Publishing, 1964.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. “What is an Author?”, in Bouchard, Donald F. *Language, counter-memory, practice*. New York: Cornell University Press, 1977.
- FRASER, Nancy. “Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação”. Trad. de Ramayana Lira. *Revista Estudos Feministas* v.15 nº 2 . Florianópolis, maio-agosto de 2007, pp. 291- 308
- FURTADO, José Afonso. “Metamorfoses da edição na era digital”. Anais: I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, 2004, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.
- FUNCK, Susana Bornéo. “Da questão da mulher à questão do gênero”. Em _____(org). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- _____. “Situação crítica: a teoria feminista na virada do século”. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, nº 12, ano 11. Brasília, 2002.
- GALÚCIO, Andréa Lemos Xavier. “O papel da editora Brasiliense na difusão do pensamento de esquerda e nos debates intelectuais e políticos no Brasil, entre 1979 e 1985. Anais: I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, 2004, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination(the)*. New Haven: Yale Univ Press, 1984.
- _____. *No man's land: The place of the woman writer in the twentieth century*. New Haven: Yale Univ Press, 1988.

- GOLDENBERG, Mirian. *De perto ninguém é normal: estudos sobre corpo, sexualidade, gênero e desvio na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- GOLIN, Cida. *Mulheres de escritores: subsídios para uma história privada da literatura*. São Paulo: Annablume; Caxias do Sul: Educ, 2002.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. “A literatura feita por mulheres no Brasil”, em BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz: EDUNISC, 2003.
- GRILLO, Cristina e ALVARENGA, Telma. “Os títulos que agitam o mercado”. Disponível em <http://veja.abril.uol.com.br> Acesso em 3 de novembro 2006.
- GROSSI, Miriam Pilar. “Estudos sobre mulheres ou de gênero? Afinal o que fazemos? (teorias sociais e paradigmas teóricos)”, em SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza e RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs). *Falas de gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.
- GROSZ, Elizabeth. “Corpos reconfigurados”. *Cadernos Pagu*, nº 14. Campinas, 2000, pp. 45-86.
- GUEDES, Thelma. *Pagu: literatura e revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial*. Cotia: Ateliê; São Paulo: Nankin, 2003
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T.A Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- _____. “Estudos culturais e seu legado teórico”. Em HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik, Trad. de Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HAWKESWORTH, Mary. “A semiótica de um enterro prematuro: o feminismo em uma era pós-feminista”. Trad. de Maria Isabel de Castro Lima. *Revista Estudos Feministas* v. 14 nº 3, Florianópolis, setembro-dezembro de 2006, pp. 737-763.
- HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: Eduff, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “O que querem os dicionários?”, em HOLLANDA, Heloísa Buarque, ARAÚJO, Lúcia Nascimento, *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

- _____. "A roupa de Rachel: um estudo sem importância". *Revista de Estudos Feministas*, ano 0. Florianópolis, 2º semestre, 1992.
- _____. "O éthos Rachel". *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.
- _____. "O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil". *Nuevo Texto Crítico*. v.VII, nº 14-15, julio 1994 a junio 1995, pp. 259-69.
- _____. "A historiografia feminista: algumas questões de fundo", em FUNCK, Susana Bornéo (org). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- KOLODNY, Annete. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism." *Feminist Studies* 6 (1980): 1-25.
- KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Trad. de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- LACERDA, Lilian de. *Álbum de leitura: memórias de vida, histórias de leitoras*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero", trad. de Susana Borneo Funck, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998.
- LAJOLO, Marisa. *Como e porque ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- _____. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. "25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira" (resenha do livro organizado por Luiz Ruffato). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24. Brasília, julho/dezembro de 2004, pp. 176-81.
- _____. *Encontros e desencontros discursivos em As meninas de Lygia Fagundes Telles*. (dissertação de Mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1999.
- _____. "Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas recentes narrativas brasileiras de autoria feminina". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 32. Brasília, julho/dezembro de 2008. (no prelo).

- LEMAIRE, Ria. “Repensando a história literária”, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LIMA, Susana Moreira de. “A obscenidade da velhice feminina: rompimento do olhar na literatura”, em SILVA, Cristiani Bereta; Assis, Gláucia de Oliveira; KAMITA, Rosana C. (orgs). *Gênero em movimento: novos olhares, muitos lugares*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.
- LINDOSO, Felipe. *O Brasil pode ser um país de leitores?: política para a cultura/política para o livro*. São Paulo: Summus, 2004.
- LISBOA, Adriana. “Literatura feminina: modos de enterrar”. *O Globo*, em 5 de março de 2005. Disponível em < <http://www.adrianalisboa.com.br> > Acesso em: 7 de agosto 2008.
- LIVRARIAS articulam lei contra descontos. *Folha de S. Paulo*, 12 de março de 2006, p.E1.
- LIVRARIAS cobram para o destaque nas vitrines. *Folha de S. Paulo*. 12 de março de 2006, p. E1.
- LOPES, Carlos Herculano. “A ficção instigante de uma bela romancista”. *Estado de Minas*, 10 de março de 2004. Disponível em: < <http://www.adrianalisboa.com.br> > Acesso em: 07 agosto de 2008.
- LOPES, Denílson. “De volta pra casa”. Em LOPES, Denílson *et al.* *Imagem & Diversidade sexual: Estudos da Homocultura*. São Paulo: Nojosa, 2004.
- LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”, em PRIORE, Mary del(org.), *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.
- _____. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- _____. “Pedagogias da sexualidade”. Em *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- _____. “Viajantes pós-modernos”. Em *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LUCENA, Suênio Campos de. “Elas contam”. Disponível em <<http://www.tudoparana.globo.com/rascunho.html>> Acesso em 11 de outubro 2004.
- MACEDO, Ana Gabriela. “Pós-feminismo”. *Revista Estudos Feministas*, v. 14, nº 3, Florianópolis, setembro-dezembro de 2006, pp. 813-17.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MANSO, Eduardo J. Vieira. *O que é direito autoral*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- MARINI, Marcelle. “O lugar das mulheres na produção cultural: o exemplo da França”, em DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.). *A história das mulheres no Ocidente*, v. 5. Trad. de Maria Helena da Cruz Coelho *et al.* Porto:Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1991.
- MATOS, Marlise. “A institucionalização do feminismo no Brasil. Os núcleos de estudos de relações de gênero e o feminismo como produtores de conhecimento: a experiência da Redfem”, em *Pensando gênero e ciência*. Encontro Nacional de Núcleos e Grupos de Pesquisas – 2005/2006. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2006.
- _____. *Reinvenções do vínculo amoroso: cultura e identidade de gênero na modernidade tardia*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.
- MAZZETO, Ana Carla Epitácio e GAWRYSZEWSKI, Ana. “O Caderno Idéias”. Anais: *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, 2004, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.
- MEAD, Margareth. *Macho e fêmea: um estudo dos sexos num mundo em transformação*. Trad. de Margarida Maria Moura. Petrópolis: Editora Vozes, 1971
- MEYER, Marylise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*: São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MILLET, Kate. *Política sexual*. Lisboa: Dom Quixote, 1974.
- MILLS, Sara. *Feminist Stylistics*. London/New York: Routledge, 1995.
- MIRANDA, Adelaide Calhman de. "Gêneros indefinidos e corpos inadequados revelam ideal feminino inatingível, em *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna". Anais: VI Encontro da Rede Brasileira de Estudos e Pesquisas Feministas - REDFEM, 2008. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Trad. de Amaia Bárcena. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- MÜLLER, Adalberto. “Novos paradigmas para a pesquisa em literatura: estudos de mídia e tradução. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, ano 15, v. 21, Brasília 2006, pp. 23-30.
- MURARO, Rose Marie. *Textos da fogueira*. Brasília: Letraviva, 2000.

- _____. *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1996.
- _____. *Memórias de uma mulher impossível*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1999.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. “Resgates e ressonâncias: uma *Beauvoir* tupiniquim”, em BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres: Santa Cruz: EDUNISC, 2003.
- _____. “História da Editora Mulheres”. *Revista Estudos Feministas*, v.12, Florianópolis setembro- dezembro 2004, pp.103-5.
- _____. “Literatura de mulherzinha”. *Labrys, estudos feministas*. Brasília, janeiro-junho de 2007. Disponível <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys11/ecrivaines/zahide.htm>
- NATALE, Edson e OLIVIERI, Cristiane. *Guia de produção cultural 2004*. São Paulo: Ed. Zé do Livro, 2003.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. “O discurso crítico feminista na América Hispânica”, em SCHMIDT, Rita Terezinha (org). *(Trans)Formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.
- NICHOLSON, Linda. “Interpretando o gênero”. Trad. de Luiz Felipe Guimarães Soares. *Revista Estudos Feministas*, ano 8. Florianópolis, segundo semestre de 2000, pp. 9-41.
- NOGUEIRA, Maria Alice e NOGUEIRA, Cláudio M. Martins. *Bourdieu & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- NOVO livro de Bruna Surfistinha entra na lista dos mais vendidos. Disponível em <<http://tools.folha.com.br>> Acesso em 06 novembro 2006.
- NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1995.
- OS donos do livro. *Folha de S. Paulo, Mais!*. 12 de março de 2006, pp. 4-6.
- PAES, José Paulo. “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)”, em *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAIXÃO, Sylvia. “A literatura feminina e o cânone”, em SCHMIDT, Rita Terezinha (org). *(Trans)Formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

- PARDO, M. Carmen Villarino. “Encontros de escritores brasileiros nos finais de década de 1970: um mecanismo de institucionalização e de mercado”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 23. Brasília, julho-junho de 2004, pp. 151-168.
- PASCHOAL, Márcio. “A separação na veia”. *Jornal do Brasil*, em 27 de março de 2006. Disponível em: <<http://livrariacultura.com.br/scripts/cultura/resenha>> Acesso em: 20 de junho 2008.
- PAZ, Octavio. “A tradição do haiku”. Trad. de Olga Savary, em SAVARY, Olga. *Sendas de Oku*, São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1986.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.
- PIRES, Maria Isabel Edom. “O jornalista na literatura brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 17. Brasília, janeiro-fevereiro de 2002, pp.13-22.
- PORTO, Marta. “Em busca de *Kairos*”, em VENTURI, Gustavo, RECAMÁN, Marisol e OLIVEIRA, Suely de (orgs). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- PEREIRA, Rogério. “Na contramão pela avenida Brasil”. *Rascunho*, fevereiro de 2004. Disponível em: < <http://www.adrianalisboa.com.br> > Acesso em 7 agosto 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERROT, Michelle. “Outrora, em outro lugar”, em PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. “Os silêncios do corpo da mulher”. Trad. de Luiz Antônio Oliveira de Araújo. Em MATOS, Maria Izilda Santos de Matos; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- _____. *Minha história das mulheres*. Trad. de Ângela M.S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. “Funções da família”, em PERROT, Michelle. *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PINHEIRO, Marcos Silvio. *Antonio Callado e o romance dos 70* (dissertação de Mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1992
- PINTO, Manuel da Costa. “Afogamento às avessas”. *Folha de S. Paulo*, em 20 de março de 2003. Disponível em: < <http://www.adrianalisboa.com.br> > Acesso em: 7 de agosto 2008.

- PISCITELLI, Adriana. “Reflexões em torno do gênero e feminismo”, em COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2004.
- POMPEU, Renato. “Vinte anos de revolução nas letras 1985-2005”. *Bravo!*, outubro 2005, pp.47-51.
- PRATT, Mary Louise. “Mulher, literatura e irmandade nacional”. Trad. de Valéria Lamego, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- QUEIROZ, Rachel de. “As três Rachéis”. Depoimento a *Cadernos de Literatura Brasileira* nº 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.
- _____. e QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.
- RAGO, Margareth. “Trabalho feminino e sexualidade”, em PRIORE, Mary del(org.), *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções: Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Editora da UnB, 2002.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. “Talentos e formosuras”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 97-106.
- _____. “A dança das cadeiras: será que fica uma?”. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, nº 12, ano 11. Brasília, 2002, pp.101-12.
- REIMÃO, Sandra. “Os best-sellers de ficção no Brasil: 1990/2000”. Anais: XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação/Intercom, 2001, Campo Grande – MS.
- RESENDE, Beatriz. “Há escritoras e escritoras: questão da identidade feminina nas obras de Elvira Vigna e Simone Ostrowski”. *Jornal do Brasil*, 16 de março de 2002. Disponível em: <<http://www.vigna.com.br>> Acesso em: 28 de maio de 2005.
- _____. “Memórias da dor”. *Revista virtual no.*, em 3 de maio de 2001. Disponível em: < <http://www.adrianalisboa.com.br> > Acesso em: 07 agosto 2008.
- RETRATO das desigualdades de gênero e raça. 2ª edição. Brasília: Unifem; Ipea. 2006. CR-ROM.
- RIBEIRO, Ana Elisa e ROCHA, Jorge. “Pequenas editoras e Internet: ação cultural com tecnologias para a difusão da nova literatura”. Anais: I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, 2004, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.

- RIBEIRO, Renato Janine. “Não há pior inimigo do conhecimento que a terra firme”. *Tempo Social*, n.º 11. São Paulo, maio de 1999, pp. 189-95.
- RIZZINI, Carlo. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1946.
- ROBERTO, Adriana Thomazotti Claro. *O mercado editorial paulista no decênio de 1990: momento de expansão e diferenciação no setor* (dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2000.
- ROCHA, Patrícia. “Coisas que os homens não entendem” (resenha). *Zero Hora*, 20 de março de 2002. Disponível em: < <http://www.vigna.com.br> > . Acesso em: 28 de maio de 2008.
- ROMANCINI, Richard. “A ideologia na interpretação da pesquisa retrato da leitura no Brasil pela imprensa” Anais: *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/Intercom*. Belo Horizonte-MG: setembro de 2003.
- RUBINSTEIN, Gabriel. “Um blog, uma história e o sucesso literário”. Disponível em <www.obaoba.com.br/noticias/revistao> Acesso em: 14 de abril 2006.
- RUFFATO, Luiz. “Mulheres: contribuição para a história literária”, em RUFFATO, Luiz (org). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- RÜDIGER, Francisco. “Literatura de auto-ajuda e modos de subjetivação na cultura de massa contemporânea.”. Disponível em <<http://www.ufpe.br/eso/revista6/rudiger.html>> Acesso em: 19 de junho 2008.
- SAFIOTTI, Heleieth Iara Bongivani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Quatro Artes, 1969.
- SALGADO, Gilberto Barbosa. *O Imaginário em movimento: crescimento e expansão da Indústria Editorial no Brasil (1960-1994)* (dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. “Prosa literária atual no Brasil”, em *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SANTOS, André Luiz dos. “A Exaltação de Albertina Bertha”. Em: Anais XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/ANPOLL, 2005, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

- SARLO, Beatriz. “Los estudios culturales y la critica literaria en la encrucijada valorativa, em *Revista de Crítica Cultural*, nº 15, Santiago, novembro de 1997, pp. 32-8.
- _____. “A literatura na esfera pública”, em MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. “O lugar da arte”, em SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Trad. De Sérgio Alcides. 3ª edição. Riode Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- SARTI, Cynthia Andersen. “O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória”. *Revista Estudos Feministas*, v. 12, nº 2. Florianópolis, maio-agosto de 2004, pp.35-50.
- SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. Trad. de Guacira Lopes Louro. *Educação & Realidade*. v. 20, nº 2. Porto Alegre, julho-dezembro de 1995, pp.71-99.
- _____. “O enigma da igualdade”. Trad. de Jô Kanovicz e Susana Bornéo Funck. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, nº 1. Florianópolis: janeiro-abril de 2005, pp. 11-30.
- _____. “História das mulheres”, em BURKE, Peter (org). *A Escrita da história: novas perspectivas*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- SHARPE, Peggy. “Imagens e poder: construindo a obra de Marina Colasanti.”, em SHARPE, Peggy (org). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres. Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- SCHITTINE, Denise. *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. “Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro”, em CARVALHAL, Tânia Franco (org). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL/Editora da Unisinos, 1996.
- _____. “Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. *Revista Estudos Feministas* v.14, nº 3. Florianópolis, setembro-dezembro de 2006, pp.765-99.
- _____. “Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista”, em FUNCK, Susana B.(org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Edeme, 1994.
- _____. *(Trans)Formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

- _____. “A crítica feminista na mira da crítica”. *Ilha do Desterro*, nº 42. Florianópolis, janeiro-junho 2002, pp 103-25.
- _____. “Cultura e dominação: o discurso crítico no século XIX”. *Letras de Hoje* v. 32, nº 3. Porto Alegre, setembro de 1997, pp. 83-90.
- _____. “Mulheres reescrevendo a nação”. *Revista Estudos Feministas*, ano 8 . Florianópolis, 1º semestre 2000, pp.84-97.
- SCHMIDT, Simone Pereira. “O feminismo nas páginas dos jornais: revisitando o Brasil dos anos 70 aos 90”. *Revista Estudos Feministas*, v.2. Florianópolis, 2000, pp.77-89.
- _____. “Nas trilhas do tempo: anotações sobre o trânsito das teorias feministas no Brasil”, em BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres: Santa Cruz: EDUNISC, 2003.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”, em DALCASTAGNÉ, Regina (org). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizontes, 2008.
- SEGARRA, Marta. “Feminismo y crítica postcolonial”, em SEGARRA, Marta e CARABÍ, Àngels (orgs). *Feminismo y Crítica Literaria*. Barcelona: Icaria, 2000.
- SHOHAT, Ella. “Estudos de área, estudos de gênero e as cartografias do conhecimento”. Em COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed.Mulheres, 2004.
- SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”. Trad. de Deise Amaral. EM HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SCHUMAHER, Schuma e BRAZIL, Érico Vital. *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. (tese de Doutorado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Letras, 1998.
- _____. “Espelho de Vênus: questões da representação do feminino”. Em BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz: EDUNISC , 2003.
- _____. “Em nome da igualdade”, em PIRES, Maria Isabel Edom (org). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”, em *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. “Uma aventura artística incomum”. Disponível em <<http://www1.uol.com.br/cgi-in/bibliot/arquivo>> Acesso em: 19 dezembro 2007.

SCHWEICKART, Patrocínio P. “Toward a Feminist Theory of Reading”, em SCHWEICKART, Patrocino P. e FLYNN, Elizabeth A. (eds). *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts and Contexts*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1986.

SHARPE, Peggy. “Imagens e poder: construindo a obra de Marina Colasanti”, em SHARPE, Peggy (org). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed.Mulheres; Goiânia: Ed. Da UFG, 1997.

SCHPUN, Mônica Raisa. “Carlota Pereira de Queiroz era antifeminista? (ou de como pensar os contornos do feminismo)”, em COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza e RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). *Falas de gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

SILVA, Carmen da. *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, Flamarion Maués Pelúcio. *Editoras de oposição no período da abertura (1974-1985): negócio e política*.(dissertação de Mestrado) São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2005.

SILVA, Juremir Machado da. “Como se faz uma obra-prima?” Disponível em www.uol.com.br/tropico Acesso em: 3 de novembro 2005.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

SIMÕES, Eduardo. “Letras migram de volta para o papel”. Disponível em www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq22112005 Acesso em: 3 de fevereiro de 2006.

_____. “Contas mágicas”. Disponível em www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1706200606.htm. Acesso em: 19 de dezembro de 2007.

SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio*. Rio de Janeiro: José Olympio/FBN, 2006.

- SOARES, Vera. “O feminismo e o machismo na percepção das mulheres brasileiras”, em VENTURI, Gustavo, RECAMÁN, Marisol e OLIVEIRA, Suely de. *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.
- SOMMER, Doris. “Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo”. Trad de Maria Luiza X. de A. Borges, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SOUZA, Ana Raquel Motta de. “Editora Luzeiro: um estudo de caso”. Disponível em www.unicamp.br/iel. Acesso em: 1º de novembro 2006.
- SOUZA, Déborah de Paula. “Desbocada, atrevida, delirantemente criativa”. *Claudia*, dezembro 2005, pp.45-47.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Os livros de cabeceira da crítica”. Em *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- STEVENS, Cristina. “Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea”, em STEVENS, Cristina (org.). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- TAYLOR, Roger L. *Arte: inimiga do povo*. Trad. de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad, 2005.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- TELLES, Lygia Fagundes. “A disciplina do amor”. Depoimento a *Cadernos de Literatura Brasileira* n º 5, São Paulo, 1998.
- TELLES, Norma. “Escritoras, escritas, escrituras”, em PRIORE, Mary del (org.), *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997
- THÉBAUD, Françoise. “História das mulheres, história do gênero e feminismo.” Em COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.
- TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

- _____. *O mundo dos jornalistas*. São Paulo: Summus, 1993.
- VALENTE, Paulo Gurgel. “Laços de família e outros laços”. Depoimento a *Cadernos de Literatura Brasileira* nº 17 e 18, São Paulo, 2004.
- VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. (dissertação de Mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007.
- VERÍSSIMO, Érico. *Um certo Henrique Bertaso*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- VICENTINI, Ana Maria. “Mudar a referência para pensar a diferença: o estudo dos gêneros na crítica literária”. *Cadernos de Pesquisa* nº 70. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1989, pp. 47-52.
- VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999 .
- VELASCO, Suzana. “Flip - Inês Pedrosa, Zoë Heller e Cíntia Moscovich”. *Prosa on line na Flip*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/>> Acesso em: 4 de julho 2008.
- VOLPATO, Cadão. “Mulheres das letras”. Disponível em <<http://epoca.globo.com.br> > Acesso em: 4 de novembro de 2006.
- WALT, Ivete Lara Camargos. “Antologia: arquivo e exclusão”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 25. Brasília, janeiro-junho de 2005, pp.97-94.
- WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.
- _____. “Carta à mãe”. *Revista 18*. Disponível em <www.cintiamoscovich.com.br> Acesso em: 30 de junho 2006.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- WEEKS, Jeffrey. “O corpo e a sexualidade”. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, em Louro, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- WINTERSON, Jeanette. *Inscrito no corpo*. Trad. de Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Trad. de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. “Profissões para mulheres”. Trad. de Patrícia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

_____. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1998.

_____. “Valsa negra, de Patrícia Melo: a realidade insuportável”. Em: Anais XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/ANPOLL, 2005, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

YOUNG, Iris Marion. “Gender as seriality: thinking about women as a social collective” in YOUNG, *Intersecting Voices: dilemmas of gender, political philosophy and policy*. Princenton University Press, 1997.

_____. “Corpo vivido vs. Gênero: reflexões sobre estrutura social e subjetividade”. Brasília/Montreal/Paris, janeiro-julho de 2003. Disponível em <<http://www.unb.br/subjetividade>> Trad. de Roberta Barbosa. *Labrys: estudos feministas* nº3. <[Bbr/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/young1.htm](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/young1.htm)> Acesso em: 23 outubro 2008.

ZAID, Gabriel. *Livros demais! sobre ler, escrever e publicar*. Trad. de Felipe Lindoso. São Paulo: Summus, 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. “Inferno, de Patrícia Melo: gênero e representação”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 28. Brasília, julho-dezembro de 2006, pp. 71-86.

Sites consultados

www.mec.gov.br
www.cultura.gov.br
www.mte.gov.br
www.cbl.org.br
www.snel.org.br
www.stellaflorence.kit.net
www.cintiamoscovich.com
www.vigna.com.br
www.adrianalisboa.com.br
www.romances.com.br
www.bmsr.com.br
www.abrelivros.org.br
www.prolivro.org.br