

Paisagens de letras e palavras

*Norma Telles**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: Este texto trata de escritoras do século XIX relacionando-as ao meio sociocultural que configura a paisagem pela qual caminhavam que traçava a dinâmica de suas formações e instigava seus temas. As escritoras que surgem neste texto são rebeldes na medida em que se debruçaram de várias maneiras sobre situações e conflitos que a sociedade preferiria não assinalar, buscando passagens alternativas para modificá-los, especialmente os relacionados à família, à educação das mulheres e ao amor.

Palavras-chave: Escritoras brasileiras. Cultura. Sociedade.

Primeiras letras

A memória é uma zona de penumbra por isso talvez nos seja difícil perceber ainda hoje ao nosso redor questões e indagações que ecoam as de um passado não muito distante. Entreter uma relação com o

* Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1987) onde foi professora entre 1978 e 2006 do Departamento de Antropologia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Teoria Antropológica, atuando principalmente nos seguintes temas: história, literatura, escritoras, cultura moderna, escritoras brasileiras.



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons.

passado e enfatizar maneiras de transmissão é uma aposta em fragmentos que dele nos chegam e nos obrigam a modificar nosso relato, abrindo espaços para a intensidade de outros modos de pensar que ganham força sobre o presente.

Nas discretas andanças que aqui traçamos a literatura de algumas escritoras do final do século XIX pode nos ajudar a observar aspectos de longo alcance, as errâncias e os erros que nos informam e localizam; que mostram onde a verdade não deu certo e permitem outro tipo de verdade, a que junta um pedacinho dali, outro daqui, uma árvore, uma montanha, uma rua e faz bricolagens sempre abertas para mais um fragmento, mais uma história. As ficções não são princípios explicativos, não fixam axiomas como as ciências, mas na modernidade, no dizer do filósofo Bachelard, a literatura é o que nos revela a nós mesmos, pois as nuances da linguagem são nuances do ser, o que implica passar de imagens não vividas a imagens que a vida não prepara, mas a poeta cria.

O mundo se torna compreensível e se multiplica porque é surpreendido por nossas forças incisivas que agem sobre as matérias: água, fogo, terra, ar. É no encontro da pulsão individual com o meio cósmico e social que se formam os complexos de cultura em local e tempo histórico determinado. E é a cultura que informa todas as narrativas, as individuais e as coletivas, ou de modo claro e afirmativo ou discreto, mas em qualquer caso ela é básica e fundamental. Pode-se pensar que as ações das mulheres do passado não geraram memória ou lembrança por não terem ocorrido, porém as últimas quatro décadas de estudos feministas, além de desmontar a categoria 'mulher' no singular universalizado, demonstrou que muitas brasileiras durante o século XIX participaram de inúmeras atividades e várias dentre elas pegaram a pena e escreveram, foram jornalistas, cronistas e romancistas.

Palavras

Muitas eram as máscaras necessárias às escritoras no final do século XIX, quando maciçamente no hemisfério norte e em um bom numero entre nós, as mulheres se inseriram no mercado literário.

Máscaras de humildade, desmerecimento, amesquinamento. A escritora que não se desculpasse por escrever podia contar com crítica feroz. Não que não tenham tido predecessoras, elas as buscavam e comentavam, mas as mudanças na forma dos romances lhes favoreceu e deu-lhes uma visibilidade muito maior, promovida em grande parte pelas pioneiras do jornalismo.

As ideias do “eterno feminino” que então se difundiam nos meios urbanos ensinavam às mulheres a serem tolas e dissimuladas, a se adequar a um retrato do qual não eram autoras o que em muito dificultava a autodefinição que precede toda criação. A noção de “natureza feminina” formulada pelas burguesias europeias no século XVIII foi difundida entre nós pela intelectualidade, especialmente os positivistas e definia a mulher, quando maternal, doce e submissa como força do bem, o anjo do lar que a escritora Virginia Woolf descreve. Alguém muito simpático, ela é muito charmosa. Totalmente abnegada, *expert* na difícil arte da vida familiar. Diariamente o anjo se sacrifica e nunca tem uma ideia ou um desejo próprio.

Porém, o anjo tem um lado deveras sombrio, pois em um instante ele poderia se transformar em potência do mal quando não se comportava com propriedade, saía da esfera da família ou usurpava atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas. Tornava-se então um monstro, malvada ou decaída. E sempre aparece quando uma mulher tenta criar ou amar para lhe chamar a atenção.

Aos homens cabia a criação da cultura, o dom estético era masculino e às mulheres cabia a reprodução da espécie, por isso, qualquer passo em falso poderia levar a degenerescência e a colocava ainda mais à margem da cultura. Os médicos no XIX reuniram evidências da inferioridade feminina. Por exemplo, consideraram o genital masculino como protótipo e assim a inferioridade apresentada em termos de morfologia se tornava incontestável. E “Irreversível porque estava na própria *physis* do corpo feminino (Hillman, 1984, p. 213)”. Outros procuraram e descobriram essa inferioridade através da neurologia campo onde se destacou o Dr. Moebius que atribuiu às mulheres uma

fraqueza mental fisiológica inata, afirmando que certas partes do cérebro delas eram congenitamente inferiores.

A visão da inferioridade feminina baseada em um ou outro fator anatômico ou fisiológico é recorrente durante todo o século XIX. Lembremos que nesse período não foi possível a aceitação pelos doutos cientistas da necessidade da união do óvulo e do esperma para a procriação. A ciência ainda não estava pronta para ver ou perceber a necessidade dos dois elementos. “Quando os opostos não são concebidos como simetrias, como independentes e distintos e, contudo, reciprocamente necessários, a *coniunctio* resultante será desequilibrada A inferioridade feminina perpetua este desequilíbrio (Hillman, 1984, p. 219)”.

As definições de artista e mulher mostraram Showalter (1977) e Gilbert e Gubar (1979) e Pollack (1988) entre tantas outras, seguindo essas concepções e, por isso, historicamente seguiram caminhos diferentes até se tornarem termos contraditórios. A ideia assente então era que o dom criativo era um dom masculino, pois do mesmo modo que Deus criara o mundo, o autor criava seu texto, “como um governante paternalista do mundo ficcional que engendrava (Gilbert e Gubar, 1979, p. 5)”. Inúmeras críticas, especialmente a partir dos anos 80 do século XX, examinaram a tradição literária masculina, as metáforas patriarcais antes não examinadas que moldavam a experiência das mulheres, sua criatividade e a resistência que muitas delas ofereceram aos modelos coercitivos da realização literária.

Excluídas de uma efetiva participação na sociedade, de modos de assegurar condignamente sua sobrevivência, de uma educação superior ou mesmo de uma educação adequada, as mulheres do século XIX permaneciam fechadas em casas ou sobrados construídos por pais ou maridos; viviam em espaços planejados pela arquitetura masculina assim como estavam constringidas e restritas nos “Palácios da Arte e nas Casas da Ficção masculinas” para usar a feliz expressão de Gilbert e Gubar. Muitas escritoras percebiam a situação como demonstra uma personagem de Julia Lopes de Almeida:

Ah! o lar! A sagração da mulher...Entretanto os homens, pelo menos meu marido [...] e meu pai também [...] imiscui-se tanto na ordem da casa...afinal, quem faz, refaz, dá gostos, impõe vontades, não somos nós, pelo menos eu...Tudo é ele! Tudo! A casa é o mundo que está a seus pés, obediente a seus gestos...

E, mais adiante:

Dentro das paredes de minha casa ou da caixa do meu cérebro, não ocorre incidente sem que o senhor meu esposo não exija contas escrupulosas [...] falando ou calada, eu não devo me ocupar senão de sua pessoa, sem dar licença ao desaforo de uma única ideia em que a sua imagem não se reflita. (ALMEIDA, 1910, p. 131).

Julia Lopes da Almeida, assim como outras escritoras que menciono aqui, escreveu sempre a respeito da necessidade da educação da mulher, uma educação que a capacitasse a viver bem no mundo e instigasse a sua curiosidade sobre o saber.

Antes de atingir autonomia como escritora era preciso repassar e rever essas máscaras serenas que lhe haviam sido colocadas, dissecar as imagens do “feminino ideal” que de tão ubíquas também aparecem nos textos das escritoras. A personagem de Julia Lopes de Almeida continua conversando consigo mesma e lembra que procurava ensaiar ao espelho uma fisionomia muda, mas qual, sem sucesso porque quando diante do espelho sorria, e só pensava em si mesma!

A avó da escritora Lygia Fagundes Telles, talvez uma contemporânea de Julia Lopes, quando mocinha, como tantas outras mocinhas, podia escrever seus pensamentos, estados d’alma em prosa ou verso em diários de capa dura, acetinada, com pinturas suaves de pássaros ou flores brancas; ou então em cadernos mais simples, com cromos de cestinhos floridos, animaizinhos ou crianças. Mas, depois de casadas, nem pensar! Não havia sentido manterem um caderno e nele escreverem, os outros pensavam logo que fosse bandalheira. Só

lhes restava então usar o cadernão do dia-a-dia, o caderno de receitas e contas caseiras onde misturados ousavam escrever alguma lembrança, verso ou confissão. São esses os cadernos caseiros da mulher goiabada, os da avó de Lygia Fagundes Telles, que fixou na escrita essa observação instigante; são também os cadernos das avós e tias de Pedro Nava, ou os de Helena Morley, ou até os de Cora Coralina, doceira premiada e poeta laureada.

Lygia Fagundes Telles finaliza, “Vejo nas tímidas inspirações desse cadernão [...] um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira das letras – um ofício de homem (TELLES, 1980, p. 17). Muito depois de nossas avós e bisavós, nos anos oitenta do século XX, Zélia Gattai assim termina seu livro de memórias: “Fico agora pensando no que diria minha mãe, se fosse viva, ao ler essas páginas [...] Certamente, balançando a cabeça e com um suspiro exclamaria: Maria Vergine, que menina atrevida! O que é que vão dizer!” (*apud* AUERBACK, 1982, p. 54).

É certo que no campo das realidades vividas as mulheres desempenhavam inúmeros papéis informais, lutavam para sobreviver e também tomaram da pena e escreveram. Antes de começar a escrever, no entanto, era preciso fazer, mais ou menos conscientemente, uma revisão do processo de socialização assim como confrontar o próprio inconsciente invadido pela situação objetiva de dependência e subjetiva de impotência criadora que condicionavam a estruturação do eu.

E muitas mulheres escreveram livros, folhetins, em jornais e revistas por todo o país, até mesmo foram donas ou responsáveis por vários periódicos. Lutaram contra condições adversas e as limitações impostas; precisaram criar estratégias para publicar e divulgar seus textos. Para as mulheres que pensaram ser algo mais do que bonecas ou personagens os textos masculinos colocaram problemas tanto literários quanto filosóficos, metafísicos e psicológicos. A conquista do território da escrita pelas mulheres foi longa e difícil.

A jornalista e poeta Narcisa Amália escreveu em *O Garatuja* em 1889:

A pena obedece ao cérebro, mas o cérebro submete-se antes ao poderoso influxo do coração; como há de a mulher revelar-se artista se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a probidade, habituando-se ao balbucio de insignificantes frases convencionais? (*apud* REIS, 1949, p. 104).

Ninguém é realmente aniquilado porque a cultura o define como não-ser ou pelos textos literários. E muitas brasileiras não o foram, dedicaram-se à criação. A recusa em se deixar fixar, por sua vez, foi vista muitas vezes como “inconstância”, isto é, como qualidade traiçoeira e enganadora. Várias escritoras enxergaram como positiva a inconstância, pois lhes sugeria certo poder de criar-se, de se tornar personagem múltipla, detentora de mobilidade ao contrário da tentativa de fixação e depreciação que a máscara de inconstância nos textos masculinos lhe aplicava.

“É sobre a pressão esmagadora da desventura que a poetisa ou a pensadora anima-se a passar da Concepção à Execução – cerrados os olhos à multidão circundante – cerrados os ouvidos aos rumores circunstantes, a fim de evitar, no momento supremo, a hesitação ou o desfalecimento [...] Transposto o abismo que medeia entre esses dois hemisférios da arte, ela grita triunfante: *Je suis une ame!*”

Mas a mulher, sabia-se, não tem alma! é material, sexual e mentalmente inferior.

Narcisa Amália de Campos (1863-1895) foi poeta, jornalista, professora e diretora escolar. Quando publicou *Nebulosas*, em 1872, já era conhecida através de artigos na imprensa. Democrata, abolicionista, batalhou pela causa das mulheres e percebeu com acuidade os problemas específicos. Para ela, admiradora de Castro Alves e Victor Hugo, a Musa Inspiradora era a Liberdade que, sonhava, talvez num futuro não muito

distante, permitiria aos povos, aos homens e às mulheres, viverem livres de violência, opressão e injustiças.

Narcisa Amália escreveu artigos e versos sociais e políticos no que foi muito criticada porque isso não era para moças “belas e mimosas”, o verso de amor, vá lá, diz um crítico, “mas perante a política, cantando as revoluções [...] endeusando as turbas, acho-a simplesmente fora do lugar” (FERREIRA *apud* REIS, 1949, p. 123). O escritor Luiz Guimarães Júnior, em carta de 1873, diz a um amigo que a jovem bela e melancólica, de belos cabelos, não deveria tocar em temas políticos e quando o faz parece esquecer a pena e tomar a baioneta!

Narcisa Amália não conseguiu sobreviver pela escrita, então voltou ao magistério. Morreu cega e paralítica em 1924.

A luta era extenuante pensava ela, e outras escritoras concordavam. Nísia Floresta (1810-1885) escritora e educadora pioneira foi uma delas, sentia-se o vigor se extenuar de tal modo que era difícil ao espírito superar o langor durante sua incansável luta pela melhoria da situação das mulheres e da educação (DUARTE, 1995). A oposição que lhe fizeram foi forte e ela acabou por se mudar para à Europa onde viveu apreciada nos meios intelectuais parisienses.

Em 1890 as escritoras continuavam a atestar esse tratamento como lemos em um trecho da dramaturga e fundadora do jornal *A Família* (1888), Josefina Álvares de Azevedo:

É tristemente desanimadora a contingência das brasileiras [...], ainda não é possível nem mesmo utilizar a sua inteligência. Que diriam por aí de algumas escritoras que se reunissem para formar um Clube, que não se destinasse a dar bailes, a suar as sedas farfalhantes e a rasgar as botinas incomodativas que martirizam dia e noite as nossas patrícias? [...] Seria uma loucura só pensar nisso (*apud* BERNARDES, 1983, p. 170).

Letras

Poetas, jornalistas, seresteiras-compositoras como Chiquinha Gonzaga, dramaturgas como Andradina de Oliveira e como Inês Sabino, as mulheres foram também romancistas.

O romance moderno focaliza personagens masculinos numa trajetória pública que estava vedada às mulheres. Na sua forma ideal segue o herói de classe média através dos obstáculos que surgem em seu caminho para uma melhor posição ou para um degrading social. Quando as heroínas ascendem, o fazem através deles. Os heróis cômicos têm aventuras picantes, escapadas e nos romances policiais só os homens perseguiram criminosos pelas ruas e decifram casos difíceis. O casamento é outro bom tema, e deste as escritoras puderam se apropriar.

Em geral, o gênero romance era considerado pernicioso e perigoso para as mocinhas. A mulher que lê em silêncio conclui com o livro uma aliança que foge ao controle da sociedade e de seu meio imediato. Ela conquista assim um espaço de liberdade ao qual somente ela tem acesso. Por isso, o que as jovens e as esposas podiam e deviam ler era bem policiado por pais, médicos e clérigos. A ela era permitida somente uma literatura amena e que reforçasse os preceitos dominantes, uma literatura que se convencionou denominar cor de rosa.

Contra este tipo de livros, autoras mais observadoras, como por exemplo, Maria Benedita Bormann (Délia), vão escrever argumentando que não educavam as moças, ao contrário, as enganavam, não as preparavam para a vida e para o mundo, para refletirem e pensarem, mas enchiam suas cabecinhas de ideias enganadoras, o que contribuía para as enormes decepções e atribulações das mulheres depois de trocar as casas paternas pelas dos maridos. E é esse tipo de leitura que leva as mulheres infelicidade por acalantar ilusões.

Nas tramas das escritoras nota-se certa estranheza em relação aos padrões, elas produziram obras literárias que são em certo sentido palimpsestos, obras cuja aparência esconde ou obscurece níveis mais profundos e menos acessíveis, menos aceitáveis, de significados. Muitas

escritoras realizaram uma literatura conformando e subvertendo padrões que encontraram.

Em 1859, ainda em meados do século portanto, foram publicados dois romances tidos como os primeiros a serem escritos por mulheres no Brasil: um, identificado há pouco tempo, da catarinense Ana Luísa de Azevedo Castro, e o outro, Úrsula da maranhense Maria Firmina dos Reis, que me cativou desde a primeira leitura.

D. Narcisa Villar, de Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869) a respeito de quem pouco se sabe, foi publicado em 1859 no Rio de Janeiro, sob pseudônimo Indígena do Ipiranga, e anteriormente como folhetim em *A Marmota*. A história romântica esboça amores proibidos e se apoia no mito da Ilha do Mel que desencadeia a narrativa. A autora segue estereótipos masculinos, pinta a mulher como anjo de bondade, mas mostra a dominação que sofre o anjo por parte dos homens da família. “É nessa consciência da dominação que vamos encontrar a voz feminina já trazendo crítica severa ao casamento de conveniência, o casamento como negócio imposto pelo pai às filhas” (MUZART, 1997, p. 11).

A paisagem aqui, diferentemente de outros romances da época como os de Alencar, é pouco importante e só surge como parte da trama. A história é contada por uma mulher que a escutou de outras, de duas índias. A narradora é a personagem principal, pois explica, emite opiniões e faz comentários pessoais. A preferência dessa personagem é claramente pelos indígenas, “povo infante, gente de coração tão sensível-, enquanto os conquistadores são déspotas, bárbaros, tiranos, cruéis” (MUZART, 1997, p. 10).

A preferência da escritora pelos indígenas, a condenação dos conquistadores aponta para um traço que se encontra em inúmeras escritoras que com tópicos diversos criticam a sociedade e a posição da mulher, identificando-se com outros tidos como subordinados ou inferiores. No caso de Maria Firmina dos Reis o mesmo acontece, a preferência da autora vai para os escravos e uma donzela presa por pesadas cadeias ao círculo familiar. Moers pensa que as escritoras desse período, na cultura Ocidental, se preocupavam menos com crescimento do que com mudar a mentalidade, menos com a arte do que com a ação.

O best-seller da época foi sem dúvida o livro da jornalista norte-americana Harriete Beecher Stowe, *A cabana do Pai Tomás*, de 1852, que vendeu trezentos mil exemplares em um ano e foi logo traduzido entre nós. É o exemplo mais bem sucedido da identificação das mulheres escritoras com vítimas de todo tipo de preconceito e opressão, e entre tantos, nenhum grupo humano foi tão escolhido por mulheres bravas contra as próprias suas circunstâncias como os escravos. Stone destacou em seu prefácio que nenhum assunto era mais perigoso como tema e os escritores homens o evitavam (MOERS, 1977).

Maria Firmina dos Reis não evitou o tema, ao contrário. Nascida em 1825, filha ilegítima, viveu com a família extensa, foi professora pública concursada e muito querida por todos em Guimarães, no Maranhão. Ela se descreve como sendo de compleição débil e acanhada e por isso criatura frágil, tímida e melancólica. Aos 84 anos ainda vivia e foi descrita por visitantes que relataram seus trinta anos de magistério, as inovações que estabelecera ao fazer uma classe mista e grátis. Participou da vida intelectual maranhense escrevendo em jornais e, segundo a tradição oral, foi também compositora.

“São vastos e belos os nossos campos; porque inundados pelas torrentes de inverno semelham o oceano em bonança calma...” assim se inicia o romance *Ursula* (1859) que inova no tratamento da questão dos escravos. A autora não fala do escravo em geral, figura abstrata, mas o individualiza através de duas personagens que tem estórias, sentimentos e ideias próprios. Em seu romance quase gótico ela os nomeia individualmente e ainda faz um esboço ingênuo da paisagem e da vida na África antes de serem apanhados e transportados em navios negreiros para o cativoiro.

Um jovem escravo, Tulio se torna amigo, transgressão impensável, de um estudante de direito a quem salva a vida e que lhe compra a liberdade. Os dois se tornam inseparáveis, viajam juntos provocando inveja na donzela Úrsula que o tem como mais feliz do que ela, porque livre para andar por onde lhe aprouvesse enquanto ela permanecia presa à cabeceira da mãe paralítica. Há também a personagem central de Susana, uma africana que não esquece suas origens e seus valores. O

final da estória não é feliz como não podia ser numa sociedade onde essas relações não tinham possibilidade de florescer e vidas alternativas eram impensáveis.

É somente por volta de 1870 que cresce a presença dos escravos nos livros na mesma medida que crescia o “perigo negro” meio as camadas ricas do Império quando o padrão das plantações começava a se distanciar dos novos valores burgueses em ascensão. *Vítimas e algozes* de Joaquim Manoel de Macedo é de 1869, dez anos posterior ao livro de Firmina dos Reis, retrata senhores ingênuos e gentis e escravos sempre a espreita fazendo feitiços, tramando mortes e envenenamentos. As vítimas haviam se tornado algozes.

É nesse contexto que podemos avaliar e apreciar melhor o ineditismo do tratamento que Reis dá aos escravos. Ela escreveu ainda um conto, *A Escrava* (1887) onde descreve a rede subterrânea de abolicionistas organizados que ia de São Luís até o Rio de Janeiro escondendo escravos fugidos e comprando-lhes a liberdade e *Gupeva*, uma narrativa do encontro violento entre os indígenas e os europeus, além de diários e artigos (TELLES, 1987).

Amor e sexo

As paisagens que descrevo se completam com as que a escritora Maria Benedita Bormann, Délia seu nome de pena, pintou sobre o amor. Délia escreveu contos breves e crônicas nos principais jornais do Rio de Janeiro, entre 1883 e 1895, e publicou vários romances que como alguns de seus outros textos tem como título nomes de mulheres. O pseudônimo adotado pela escritora ressoa a polissemia de uma imagem e a polivalência do ser do devaneio. Além disso, assinala o nascimento da escritora, marca um poder derivado de um batismo privado, um segundo eu, um nascimento para a primazia da linguagem, como assinalam Gilbert e Gubar.

O pseudônimo é um ícone do domínio da sensibilidade, da habilidade, registrando fronteiras de erudição e talento, assim como,

uma genealogia imaginária. O termo assinala opções estéticas e marcos da formação social, ao mesmo tempo em que é indicação de uma opção política, pois, nas décadas que precederam a República, nomes romanos eram adotados para sinalizar apoio a causa republicana (TELLES, 1988). De imediato, evoca a antiguidade clássica, o mundo dos eruditos e dos gabinetes, vedado às mulheres. Délia epíteto de Diana, a caçadora solitária, foi o nome escolhido por Tíbulo, na Roma antiga, para cantar sua amada e através dela homenagear o gênio de Safo. A sugestão e a possibilidade da mulher se tornar escritora estão assim embutidas na escolha do pseudônimo através dessa e outras referências a autores e a personagens.

Lésbia (1890) é um romance que conta a vida de uma escritora no Rio de Janeiro *fin-de-siècle*. É um romance de formação. Narra as vicissitudes da vida de uma moça de classe alta, bem educada e com muitos dotes, que se torna escritora, depois de seguir os caminhos adequados do casamento e volta a casa paterna. Outras aventuras, outros tipos, mesmas desilusões e a jovem dá uma guinada e passa a se dedicar à escrita, especialmente a escrita de si. É através desse exercício que vai se plasmando outra subjetividade, a da artista. E percebe que assim a vida tem um escopo mais abrangente, envolve mais experiências do que a vida da mulher comum que “desvive-se em carinho e afeto”. A escritora planeja e ambiciona, trama, envolve-se com o mundo e constrói uma vida própria, independência financeira, ela faz sua protagonista ganhar na loteria e comprar um palacete todo seu e a liberdade amorosa.

Em outro romance, *Doas irmãs* (1883), o casamento é mostrado como o divisor de águas na vida de jovens burguesas, pois era para ele que eram preparadas. Nenhuma das duas irmãs teria uma vida feliz, uma por ser transgressora, a outra por obedecer às regras da sua sociedade. E talvez seja precisamente nessa sociedade que os problemas tenham começado, antes mesmo de as duas se tornarem moças, pois aí a mulher era vista como sacerdote do sentimento e raras vezes, se alguma, formulava sua insatisfação para si mesma. Raramente saía de casa para espionar o mundo, e quando o fazia deveria dizer frases convencionais e gentis. Mas Diana, uma das irmãs não era assim, nas reuniões chegava-

se ao grupo de homens que discutiam política e filosofia, expunha suas ideias e falava com eloquência. Então logo a maioria, com exceções dignas que a admiravam, a achavam pedante e “até menos formosa”.

Neste contexto, como pode uma mulher que anseia por conhecimento e por uma vida amorosa, encontrar um parceiro? Delia deu à suas personagens independência e coragem, intelecto, educação, alta determinação e propósito. Mas era pessimista em relação às possibilidades concretas numa sociedade onde a maioria das mulheres, “desvive-se em carinhos e afetos” e não ambiciona ou planeja. A definição do eu é uma articulação entre ação, condições da ação, entre indivíduo e sociedade. Um dos domínios da subjetividade da mulher é formado pela percepção e encontro com a masculinidade. E aqui o marido, para Delia, é uma categoria quase sempre adjetivada com bruto.

Isto porque a ideia do casamento como violência sexual era tema desde George Sand que insistira ser o casamento um referencial amargo para a mulher. O corpo como espaço de identidade material se tornara um *locus* de protesto contra a hegemonia do desejo masculino apoiado pela lei. A noite de núpcias tornara-se um rito de posse que algumas mulheres acreditavam deveria ser recusado. Negavam a relação sexual marital para se subtraírem do que sentiam como violência. Várias personagens de Delia casam-se com brutos, homens sem sensibilidade, sem nenhum interesse maior por suas espocas, e os traços de aborrecimento e tédio decorrentes desse tipo de matrimônio são acentuados para demonstrar a impossibilidade do encontro com o outro através da instituição que vela a hipocrisia. Assim, quando uma das irmãs se casa, a outra comenta o sermão do padre:

lembrou-se o padre de fazer uma prédica, louvando a grandeza do matrimônio, seus *doces* deveres e suas *incalculáveis* compensações...causava sono e tédio aos naufragos do dito sacramento, embalava as ilusões das meninas casadoiras, servia de zombaria aos rapazes saturados de *can-cans* e obrigava alguns chefes de família à uma atitude ridiculamente hipócrita. No dizer do bom do padre, o casamento era a síntese da bem-aventurança!

parodiamos a frase de Jesus: - Perdoai-lhe, Senhor, não sabia o que dizia! (BORMANN, 1884, p. 172).

Empregando uma ironia que lhe é peculiar, a autora aponta a hipocrisia do casamento visto como armadilha para moças despreparadas, gerador de desenganos e sofrimentos, embora as relações de paixão ou amor fora do casamento fossem uma armadilha de igual teor. Nenhuma felicidade para as duas irmãs.

O romance *Aurélia* segue a vida de uma personagem deste nome. Jovem, bela, ingênua, apaixonou-se pelo primo que vai morar na casa de seus pais e se deixa seduzir, sede à paixão e se entrega ao amado que não é preciso dizer, é um *bon-vivant*, aproveitador. O conflito entre amor e dinheiro, ambições e ética moral é o núcleo dessa história de Délia, que explora, além disso, os conflitos entre os desníveis sociais, a vontade de ascensão, o amor e segredos bem guardados. Aurélia engravida e recorre a mãe em busca de uma solução. As duas tramam e a questão se resolve. Aurélia então se torna uma esfinge e só vai se apaixonar novamente se seu segredo foi adivinhado pelo pretendente. E esse romance tem um final feliz.

Estela, personagem de um conto do mesmo nome, publicado em Cruseiro em 1882, descobre como Celeste, de um romance com esse título de 1893, que o marido é um bruto, sente-se humilhada, “mormente tendo razão. Repugnava-lhe desdizer-se e adotar, aparentemente, opiniões e ideais, que não tinha, somente para não haver discórdia”. Acabou, no entanto, por adotar o silêncio, para evitar desordens. Quanto esforço para um ano depois estar completamente mudada, “não tinha, como em solteira, aquele chilar de pássaro livre; dizia uma ou outra palavra e sorria, somente. Sorria! Porque a mulher sorri, com a alma despedaçada, sorri morrendo...”. Estela, como Celeste, procura então uma satisfação amorosa através de ligações com outros homens, mas isto as conduz sempre ao mesmo lugar, a paisagem do sofrimento e da desilusão. Um verdadeiro encontro não parece ser possível entre os tipos convencionais daquela sociedade.

Praz, numa obra já clássica, *A agonia romântica* (1970), descreveu, através de um estudo amplo da literatura do século dezenove, a sensibilidade erótica do período que se expressava em sonhos de “crueldades luxuriantes”, homens ou mulheres fatais, agonias pecaminosas que não só tiveram efeito nas outras artes, mas marcaram profundamente a nossa sensibilidade e ideais estéticos modernos.

A literatura do período, em suas várias formas e aspectos, surge como um todo claro, distinto e único onde o sexo, como em nenhum outro período, é o foco de interesse marcando mesmo que sutilmente para nossos padrões, as obras ficcionais. O amor romântico surge como um fenômeno moral, assim como “mal du siècle”, na fronteira entre a fé hereditária que entrara em colapso e uma nova fé, a dos ideais filosóficos e das ideias liberais. Em decorrência, um profundo sofrimento marca os encontros amorosos entre homens e mulheres; um encontro feliz entre uma mulher “superior” e um homem “sensível” é praticamente impossível.

Lélia, de “Carta a Sindol (1883)” recusa-se a um casamento arranjado pela família com um primo rico, “homem do século e eu uma pobre visionária”. Recusa o casamento por não desejar ser incluída no rol de propriedades do marido, mesmo que em primeiro lugar: “a mulher, os carros, os cavalos, as causas de fulano de tal”. Lélia se apaixona pelo teatro, sonha com o palco, mas os pais não aceitam a opção, não permitem que seja atriz. Quando fica órfã, aos vinte e oito anos, já é tarde para estrear. Mas não para fazer da vida um palco, ter incontáveis aventuras pelo mundo que mais tarde, grande artista que é, encena em múltiplas personagens, inclusive a de um rapaz, representando para as amigas, reunindo “pérolas dispersas de um colar” e declarando para deleite de todas que “o amor é a vida”.

Rosa (1884) e Bela (1894), como Aurélia, desconhecem a sexualidade e por isso tornam-se vítimas do predador, força da cultura que se disfarça, mas deixa aparecer o engodo não pressentido. Rosa é uma ingênua pastora, de “Os beijos do frade”, órfã que vive em uma pequena cabana escondida meio a um laranjal na beira de um vale que também abriga um mosteiro, sucumbe vítima de sua ingenuidade e da volúpia e concupiscência de um frade. Ela que “amava sua liberdade”, temia frei

Antão porque seus “olhos ganham luz estranha ao avistar a pastora”. Ela, porem, não entende a exaltação dele e um dia, enquanto dormia, é atacada e morta pelo frade que foge a seguir esquecendo o breviário ao lado do corpo exangue. Sobre o túmulo da pastora nasceu um arbusto que dava umas flores que os camponeses denominaram beijos de frade.

Nesse conto, meio lenda, algo que caminhava para a exuberância de uma fruição livre da vida se torna vítima de uma força supostamente respeitável que incapaz de aprecia a luz feminina só deseja possuí-la e destruí-la. Sem instrução amorosa dos pais a respeito dos fatos da vida, ela se torna presa fácil. Não lhe ensinaram que o mundo era um lugar difícil de se conhecer, nem que todos não são iguais. Ela intui algo errado no modo pelo qual o frade a espreita, por seu olhar, mas não possui elementos para discriminar o que seja. Mais uma vez Délia insere em um texto a necessidade de instrução, principalmente sexual, para as jovens.

Celina, de “A espera (1884)”, “pálida, triste, sentada junto à janela fronteira á praia contempla o oceano, ora raivoso e sombrio, ora azul, imenso em espumosas ondulações”. E assim viveu anos a fio, bordando e esperando até que enfim, desliza para a morte através do sonho que sonhava todas as noites, “sonhava com cantigas de marinheiros e via despontar ao longe um navio de ouro, com velas cor de rosa. Dormia sempre assim, e tinha o mesmo sonho, até que enfim, não acordou mais, e continuou a sonhar na eternidade”.

Celina em sua casa á beira-mar está à margem, em uma casa onde não há homens, onde o noivo ausente é mera sombra disforme nas letras de uma pagina de papel. Casa de mulheres, da moça e sua avó, cega e esvaída por gastar suas forças sem conseguir alterar nada. E a moça borda, ganha seu dinheiro. Não há mães cuidando dos filhos, não há mulheres preparando refeições para os homens que dão ordens. É uma casa silenciosa. Celina contempla o mar, se contempla nesse espelho, no oceano insondável, absorta como todo artista, e borda. Contempla também o movimento perturbador da vida na praia. Certa feita avista um casal a se amar na areia: espanto, atordoamento, uma embriaguez se apodera da moça, uma nova mistura de azuis, o do céu e o do fundo do mar. Novos matizes para serem bordados. Da monotonia de seu

cotidiano Celina fez litanias, inscreveu seu devaneio na natureza e por fim, silenciosamente, nela mergulhou.

Joana, de “A ama” (1884), negra escrava que trabalha a enxada, dá à luz um filho e é enviada à cidade como ama de leite de um menino branco, filho de amigos do seu senhor. Cria-o com amor, a criança morre e mandam-na de volta. “Se a criança não morresse e crescesse forte e sadia, a recompensa seria a mesma; não a libertariam, porque a libertação custa dinheiro”. Ao volta descobre que seu filho morreria logo que partira. Alucinada passa toda uma noite dilacerada diante da visão de duas crianças mortas, uma negra a outra branca, até que elas se fundem numa só. Joana sai então pelo campo, “só, morta, no meio de tanta seiva [da natureza]” e chega ao rio Paraíba onde “afigurou-se-lhe ver o filho”, escutou o marulho do rio e “sorriu, tirou os seios para fora da camisa e, do alto, exprimia o leite que resvalava pelas pedras e toldava as águas. Sorria á medida que os peitos murchavam julgando amamentar a criança”. A cena faz a escritora recordar de um costume antigo, das “indianas do Canadá” que faziam o mesmo em cima do tumulto dos filhos. Enquanto isso, Joana desaparece, entrara nas águas do rio. São outras essas águas, diferentes das do mar imenso, são águas feitas de lágrimas de escravos que trabalham e suam nas margens daquele rio.

Nesse ultimo conto se misturam as crises de gênero de classe e raça, a autora interroga a arbitrariedade da instituição da escravidão, a sorte da prole, o papel da ama escrava. Um conto de arrepiar em imagens pungentes que mais uma vez fala da destruição, voluntária, do feminino fértil como resistência e protesto contra a escravidão.

Últimas palavras

Nunca será demais enfatizar a força dessas artistas do século XIX, isoladas umas das outras, lutando contra todo tipo de dificuldade, a começar pela interiorização dos valores sociais, para escreverem, publicarem, serem lidas, almejando, como afirmam, não serem

esquecidas. No Brasil desde meados do século elas contavam com jornais de propriedade de jornalistas mulheres que divulgava e apoiava os movimentos de diferentes mulheres em busca de educação e de uma vida própria significativa. Mas isso não acabava com o isolamento em que viveram e trabalharam, na contramão dos ditames socioculturais.

Uma tradição literária se faz com inúmeras obras de incontáveis artistas. As mulheres do século XX são herdeiras dessas batalhadoras, por isso é importante ressaltar a importância da transmissão desse passado que pode nos oferecer, em várias bricolagens, outras vertentes sobre nosso presente no qual a partir da década de 70 do século XX a literatura escrita por mulheres se mostra muito rica e complexa, inovadora e aberta a busca de diferentes estilos de estar no mundo.

Para encerrar quero lembrar que a partir da década dos anos 70 do século XX, e pelas décadas seguintes, a crítica, historiografia e teoria literária foram focos de debate nas humanidades. O impacto das pesquisas e discussões em relação a obra de mulheres mudou o rumo dos estudos e as preocupações teóricas. A crítica de arte não diz respeito somente às mulheres, abrange definições centrais do campo de estudo, as obras que foram descobertas e comentadas, são inúmeras e não se acrescentam aos cânones estabelecidos. Elas entram na cultura marcando uma diferença, exigindo novas estratégias epistemológicas e teóricas, mostrando a insuficiência do pensamento dualista ou binário. Mostraram que as unidades de conhecimento são concretas, corporais, vividas, situadas.

A noção mais radical de todas essas transformações é: as mulheres são pessoas, são seres com uma história própria – como o são todos os outros seres vivos – e não devem ser colocadas em categorias estanques, mas apreciadas em seus movimentos ‘insensatos e inconstantes’, em suas criações ou desconcertos.

Nélida Pinón, em uma paisagem bem diferente da das autoras do Oitocentos, reconhece o percurso em “A gestão da criação: sombras e luzes”, quando reafirma o “gosto de servir à literatura com memória e

corpo de mulher. Em mim residem os recursos sigilosos que a mulher engendrou ao longo da história [...] dependendo, portanto, do uso de múltiplas máscaras para iniciar a primeira frase de um romance” (SHARPE, 1997, p. 94)”.

[Texto recebido em março de 2013 para compor a corrente edição especial]

Referências

ALMEIDA, Julia Lopes. *Elles e Ellas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910.

AVERBUCK, Ligia. “A mulher e o texto da intimidade” in *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: vol.43, nº ¾, jul-dez, 1982.

BORMANN, M.Benedita. *Lésbia*. Florianópolis: Mulheres, 1998.

_____. *Celeste*. Rio de Janeiro: Presença/MinC/Pro-Memória, 1988.

_____. *Aurélia*. Rio de Janeiro: *Gazeta da Tarde*, nov-dez, 1883.

_____. *Duas Irmãs*. Rio de Janeiro: Typographia Central, 1884.

_____. *Carta a Sidol*. Rio de Janeiro: *Gazeta da Tarde*, 21/11/1883.

_____. “Os beijos do frade”. Rio de Janeiro: *Gazeta da Tarde*, 01/02/1884.

_____. “A espera”. Rio de Janeiro: *Gazeta da Tarde*, 1884.

_____. “A ama”. Rio de Janeiro: *Gazeta da Tarde*, 30/01/1884.

CASTRO, Ana Luísa de A. *D. Narcisa de Villar*. Florianópolis: Mulheres, 1997.

DUARTE, Constância L. *Nísea Floresta*. Natal: Editora Universitária, 1995.

- GILBERT, S.; GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic*. New Heaven: Yale University Press, 1979.
- HILLMAN, James. *O mito da análise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- MOERS, Ellen. *Literary Women*.
- MUZART, Zahidé. Introdução. In.: CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. Florianópolis: Mulheres 1997.
- POLLOCK, Grieslda. *Vision & Difference*. New York: Routledge, 1988.
- REIS, Antonio Simões dos. *Narcisa Amália*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1949.
- REIS, M. Firmina. *Ursula*. Rio de Janeiro: edição fac-similar, 1975.
- SHARPE, Peggy (org). *Entre insistir e identificar-se*. Florianópolis: Mulheres, 1997.
- SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own*. Princenton: Princenton University Press, 1977.
- SOUTO-MAIOR, Valéria. Índice de dramaturgas Brasileiras do século XIX. Florianópolis: Mulheres, 1996.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.
- TELLES, Norma. *Uma intuição do instante*. Nashville, AATSP, 1988.
- _____. Délia. In: MUZART, Zahidé (Org.). *Antologia das escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- _____. *Encantações, escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. São Paulo: Intermeios Cultural, 2012.
- WOOLF, Virginia. Professions for Women (1931). In: *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: HBJ Book, 1972.

Landscapes of letters and words

Abstract: This paper presents female writers of the nineteenth century relating them to the socio-cultural environment that shapes the landscape that they walked and which traced the dynamics of their formation and instigated their subject. The writers who appear in this text are rebellious in the sense they cared about situations and conflicts that society would rather not noted, seeking alternative passages to modify them, especially those related to the family, the education of women and love.

Keywords: Brazilian Women Writers. Culture. Society.

