

Literatura, Arte e Feminismos

Adriana de Fátima A. L. Barbosa
Susana Souto Silva
(organizadoras)

EDITORA



UnB



Pesquisa,
Inovação
& Ousadia



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Fernando César Lima Leite
: Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende
: Carlos José Souza de Alvarenga
: Estevão Chaves de Rezende Martins
: Flávia Millena Biroli Tokarski
: Jorge Madeira Nogueira
: Maria Lidia Bueno Fernandes
: Rafael Sanzio Araújo dos Anjos
: Sely Maria de Souza Costa
: Verônica Moreira Amado



Literatura, Arte e Feminismos

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa
Susana Souto Silva
(organizadoras)



Equipe editorial
: Luciana Lins Camello Galvão
: Elaine Pires
Coordenação de produção editorial :
Preparação e revisão :
Projeto gráfico : Wladimir de Andrade Oliveira
Diagramação : Haroldo Brito
: © 2019 Editora Universidade de Brasília
: Direitos exclusivos para esta edição:
: Editora Universidade de Brasília
: SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
: 2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
: Telefone: (61) 3035-4200
: Site: www.editora.unb.br
: E-mail: contatoeditora@unb.br
: Todos os direitos reservados. Nenhuma parte
: desta publicação poderá ser armazenada ou
: reproduzida por qualquer meio sem a autorização
: por escrito da Editora.
: Esta obra foi publicada com recursos provenientes do
: Edital DPI/DPG nº 3/2019.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

L766 Literatura, arte e feminismos / Adriana de Fátima Alexandrino
Lima Barbosa, Susana Souto Silva (organizadoras). – Brasília :
Editora Universidade de Brasília, 2021.
202 p. ; 23 cm. – (Pesquisa, inovação & ousadia).

ISBN 978-65-5846-008-4

1. Literatura. 2. Arte. 3. Feminismo. I. Barbosa, Adriana de
Fátima Alexandrino Lima (org.). II. Silva, Susana Souto (org.).
III. Série.

CDU 82:396

Sumário

Apresentação 7

Capítulo 1

Mulheres: caminhos e atalhos na ficção de Clarice Lispector 11

Nádia Battella Gotlib

Introdução: o mito e a desmitificação 12

Um conto: Luísa. Uma situação 17

Uma crônica: Artemira. Um retrato 19

Um romance: Janair. Um processo 23

Conclusão. É a hora 25

Capítulo 2

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” – Diadorim & Grande Sertão: Veredas 29

Caroline Neres de Andrade

“Tão galante moço, as feições finas caprichadas” 30

“Saudade de ideia e saudade de coração” 36

“Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?” 39

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” 45

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” 52

Capítulo 3

O feminino e a insurreição pela linguagem 69

Ondina Pena Pereira

Capítulo 4

Feminismo, revolução e artes visuais 81

Raísa Curty

Capítulo 5

A paz só aparece nessas horas, em que a guerra é transferida, viu? (ou o estridente presságio de 2019 no Brasil) 89

Hilan Bensusan

Capítulo 6

O discurso da feitiçaria e o transe do neoliberalismo 97

Susan de Oliveira

Capítulo 7

“Irmãs”, de Kollontai: o debate sobre o lugar da mulher na literatura e na práxis social 113

Carla Cristina Guimarães

Thais Cristina da Silva

Alexandra Kollontai: vida e militância 115

O conto “Irmãs” à luz dos pressupostos de Kollontai 120

Capítulo 8

O consumo da arte negra: desafiando ou reproduzindo os discursos coloniais? 133

Milena Britto

O pós-colonial *versus* o colonial nas artes 133

Arte negra para quem? 139

Capítulo 9

Lygia Fagundes Telles e os percalços da autoria feminina 153

Lizandra Filgueiras Andrade

O lugar da autoria feminina 161

Escreva como uma mulher: a busca pela manifestação artística do “eu” 166

Capítulo 10

Inteligência coletiva e amizade política: por uma teoria da vanguarda feminista 177

Cecilia Palmeiro

As línguas das loucas 180

Quando a história se torna crítica, a arte se radicaliza 184

Poética e vanguarda 189



9

Capítulo 9

Lygia Fagundes Telles e os percalços da autoria feminina

Lizandra Filgueiras Andrade

A partir do entendimento de que a literatura não existe isolada da realidade social, e que a história da arte e da literatura e também a história das mulheres na literatura, com seus percalços e angústias, não são desconectadas da história da humanidade, é que esse capítulo tem o objetivo de levantar questões sobre o apagamento das autoras na historiografia do estudo literário, especialmente Lygia Fagundes Telles, uma das principais escritoras do Brasil. Consideramos que o trabalho da crítica literária feminista de recuperar autoras, rever sua participação na história da literatura e questionar o cânone é essencial para o enriquecimento do estudo da literatura e para redimensionar os parâmetros de inclusão no cânone literário. Essa pesquisa intenciona colaborar com esse trabalho, na busca de um novo cânone que integre as

autoras do passado e do presente com critérios estéticos equânimes aos que avalia as produções masculinas.

Lygia Fagundes Telles é uma escritora brasileira que ocupa a cadeira número 16 da Academia Brasileira de Letras (ABL) desde 1985. Filha de Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, uma pianista, e de Durval de Azevedo Fagundes, procurador e promotor público, Lygia é uma mulher branca que teve acesso à educação formal de qualidade e a uma vida confortável. Crescendo em meio a histórias fantásticas de assombrações, mulas-sem-cabeça e lobisomens contadas por outras crianças, pela mãe ou pelas pajens,¹ Lygia descobriu cedo o mundo das palavras e a possibilidade de criar as próprias histórias. Em 1938, com 15 anos, publicou seu primeiro livro de contos, *Porões e sobrados*, financiado pelo pai. Ao todo, sua obra constitui-se de quatro romances e vinte livros de contos.

Eu sempre digo que comecei a escrever antes de saber escrever. Não é charminho de escritor, não. Falo assim porque antes de ser alfabetizada eu já contava histórias. Eram histórias que eu ouvia das minhas pajens. Essas pajens eram moças desgarradas que minha mãe arrebatava. Eu gostava disso, uma coisa meio medieval, de princesa, ter pajem. Pois bem: eu comecei contando para as outras crianças as histórias que ouvia das pajens. Mas sempre mudava um pouco o que tinha escutado e, quando repetia, mudava de novo. A garotada protestava: “Não era assim! A caveira tinha outro nome!” (caveira porque eu contava sempre histórias de terror). Quando eu formalmente aprendi a escrever, achei que era importante “guardar” as histórias e aí passei a anotar tudo num caderno (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1988, p. 34).

¹ Pajens é a forma como Lygia se refere em entrevistas às jovens meninas que cuidavam dela em uma função como a de babá, porém, não remuneradas, por estarem sendo “criadas” pela sua mãe. O termo pajens desde a idade média se refere normalmente a meninos jovens serviçais. Essa particularidade evidencia o lugar social de privilégios ocupado pela escritora.

Lygia cursou a Escola Superior de Educação Física da Universidade de São Paulo (USP) em 1939 e em 1941 matriculou-se na faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Na universidade, Lygia participou ativamente dos debates literários, em que conheceu Mário e Oswald de Andrade, Paulo Emílio Sales Gomes, seu futuro marido e Hilda Hilst, que se tornaria sua melhor amiga. Apesar de seus privilégios sociais, Lygia viveu a juventude em uma sociedade na qual as mulheres ainda sofriam diversas formas de afastamento da vida social, cultural e do mercado de trabalho. Sua mãe, por exemplo, mesmo sendo uma ótima pianista, não seguiu a carreira e se manteve executando atividades tipicamente femininas:

Eu me lembro, era menina quando ia com a cesta para colher goiabas no quintal da nossa casa lá em Sertãozinho, onde meu pai era promotor. Minha mãe seria mais feliz se fosse pianista? E se ela continuasse estudando e compondo naquele antigo piano preto com os quatro castiçais, hein? Mas esta seria uma extravagância, uma ousadia e em vez de abrir o álbum de Chopin ela abria o caderno de receitas (TELLES, 2008, p. 38).

Dessa forma, se matricular em Direito foi uma pequena atitude revolucionária de contestação: além da pouca presença feminina no ensino superior de modo geral, o curso de Direito especificamente possuía uma forte tradição masculina. Lygia afirma que enfrentou dificuldades por ser mulher não só na universidade, mas também pelo interesse em escrever um livro:

Pois a minha geração foi pioneira desse avanço, entrei para a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco no ano de 1941, sim, Segunda Guerra Mundial. Éramos cinco ou seis mocinhas na turma de quase duzentos rapazes e que nos perguntavam com irônico espanto, “Mas o que vocês vieram fazer aqui? Casar?” No mesmo tom bem-humorado eu respondi: “Casar também, por que não?” Nessa época eu já escrevia os meus contos, outro ofício considerado masculino. Confesso que esse

começo foi difícil, era um desafio. Estavam na moda as poetisas, aquelas declamadoras que brilhavam nos salões, mas escrever um livro com a liberdade de abordar todos os temas, ah! isso era outra coisa. Sim, foi um duro desafio porque o preconceito era antigo e profundo. Enfim, eu sabia que na opinião de Trotsky os que vão logo na primeira fila são os que levam no peito as primeiras rajadas. A solução era assumir a luta, sair da condição de mulher-goiabada (TELLES, 2008, p. 39).

Lygia garantiu *um teto todo seu*² e a possibilidade de continuar investindo na carreira literária atuando em paralelo como Procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo, até a aposentadoria, em 1991. Como escritora, Lygia Fagundes Telles acumulou diversos prêmios e honrarias, tendo recebido, entre diversos outros, o prêmio Jabuti três vezes na categoria Contos e Crônicas, e também na categoria Romance, com *As meninas*, em 1974. Foi também vencedora do Prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, e, em 2005, pelo conjunto de sua obra, recebeu o prêmio Camões, o mais importante da Literatura em português. Lygia foi também a primeira mulher brasileira indicada ao prêmio Nobel de Literatura, em 2016. Sua obra sempre foi bem recebida pela crítica. Para Antonio Candido (1999, p. 206):

² Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, publicado em 1929, afirma que para fazer ficção ou poesia e sair da submissão doméstica e das consequências advindas dela é necessário para a mulher conquistar o direito à propriedade e à educação formal. Para a autora, é impossível liberar a criatividade sem as condições materiais para isso. Ter “um teto todo seu” e “quinhentas libras por ano e um quarto com fechadura na porta” influenciaria totalmente a produção artística das mulheres. “Qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, se matado com um tiro, ou terminado os seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão contrariada e impedida pelas outras pessoas, tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental” (WOOLF, 1985, p. 62).

A obra de Lígia Fagundes Telles realiza a excelência dentro das maneiras estabelecidas de narrar. Mas ela sabe fecundá-las graças ao encanto com que compõe, à capacidade de apreender a realidade pelos aspectos mais inesperados, traduzindo-a de modo harmonioso. Tanto no conto quanto no romance, ela tem realizado um trabalho ainda em pleno desenvolvimento, sempre válido e caracterizado pela serena maestria.

José J. Veiga (*apud* GOUVEIA, 2016) também expôs sua opinião acerca da produção de Telles:

De que tratam os contos de Lygia Fagundes Telles? Ora, do que acontece ao redor dela e ao redor de nós e também do nosso interior, claro. Em suma, tratam dos “naturais tormentos dos quais a condição humana é herdeira”, como já descobrira ou suspeitara o príncipe da Dinamarca. E o que foi que viu ao seu redor, ou ao redor de sua mente ou dentro dela e que disparou o mecanismo lygiano da criação? Obviamente o que a sua inteligência e a sua sensibilidade focalizaram em dado momento – instantes, lampejos, sementes, pensamentos, lembranças.

Em carta escrita à Lygia, Carlos Drummond de Andrade diz que:

Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso. Tão diferente da patacoada desses conistas que se celebram a si mesmo nos jornais e revistas e a gente lê e esquece o que eles escreveram! Conto de você fica ressoando na memória, imperativo (TELLES, 2009, p. 197).

Elencamos todas essas confirmações da capacidade técnica, estética e criativa de Lygia Fagundes Telles e da sua imensa importância para a Literatura Brasileira para contrastar com a problemática da escassez da presença das obras Lygia no estudo do cânone literário. Ainda que sua fortuna crítica seja bastante diversa e significativa quanto a artigos,

ensaios, dissertações e teses, pouco figura na bibliografia básica dos principais críticos literários brasileiros.

Buscando compreender o lugar de Telles no Cânone Nacional, Silva (2008) analisa as obras que costumam figurar a bibliografia básica do curso de Letras: *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi; a coleção *História da Literatura Brasileira*, de Massaud Moisés; e a coleção *A literatura no Brasil*, organizada pelo professor Afrânio Coutinho. A partir delas, verifica que a autora não possui o espaço equivalente a outros autores que lhe são contemporâneos. Bosi (1984 *apud* SILVA, 2008) ressalta que continua viva a “ficção intimista” e inclui Lygia entre outros 11 autores, entre eles Aníbal Machado, Dalton Trevisan, Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Autran Dourado, Dionélio Machado, situando-os como “escritores de invulgar penetração psicológica”, os quais “têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa” (BOSI, 1984, p. 388 *apud* SILVA, 2008, p. 111).

Bosi também propõe quatro tendências do romance brasileiro moderno, “segundo o grau crescente de tensão entre o ‘herói’ e o mundo: romances de tensão mínima; romances de tensão crítica; romances de tensão interiorizada; romances de tensão transfigurada” (p. 392) e menciona Lygia Fagundes Telles entre os autores de romances de tensão interiorizada, em que “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito”. Bosi (1984, p. 392 *apud* SILVA, 2008, p. 112) acrescenta ainda que se enquadram nessa tendência “romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, autoanálise)”.

No subcapítulo “Outros narradores intimistas”, entre outros escritores que o autor define como “romancistas e contistas que atestam, em conjunto a maturidade literária a que chegou nossa prosa de tendência introspectiva” (BOSI, 1984 *apud* SILVA, 2008, p. 113), Bosi dedica um parágrafo a Lygia Fagundes Telles, em que lista as obras da autora e afirma que ela:

Fixa, em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte; mas é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos (BOSI, 1984, p. 420 *apud* SILVA, 2008, p. 113).

Sobre *As meninas*, Bosi destaca que a obra “desenhou o perfil de um momento da vida brasileira, em que o fantasma das guerrilhas é apreendido no cotidiano de estudantes burguesas” (BOSI, 1984, p. 420 *apud* SILVA, 2008, p. 114). Silva (2008) continua com a análise de *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés, em que Lygia Fagundes Telles possui um pouco mais de espaço, mas, ainda assim, não possui lugar de destaque entre os romancistas do período de 1945; Telles aparece em um subtítulo reservado a contistas, segundo o autor, essa classificação se dá pela importância dos contos da escritora em detrimento aos romances. Moisés apresenta o detalhe como o “forte” da escritora: “entre realista e literário; entre o documentário e o imaginário”, limites que possibilitam o toque intimista e o destaque para o uso de símbolos, e do fantástico nas narrativas dela:

Por outras palavras, o autor expõe traços peculiares, construtores da prosa da contista e romancista Lygia Fagundes Telles, em que ela exhibe um realismo capaz de capturar a realidade através de *flashes* ou de imagens fotográficas, adicionando o fantástico, a sensibilidade e a magia, elementos que detectam os rastros da contemporaneidade (MOISÉS *apud* SILVA, 2008, p. 115).

Em *A literatura no Brasil*, obra dirigida por Afrânio Coutinho e escrita por vários autores diferentes, Silva (2008) destaca algumas incidências no nome da autora; no texto “A evolução do conto”, escrito por Herman Lima, Telles é citada entre outros autores, como Clarice Lispector, Otto Lara Resende, Dalton Trevisan e Moreira Campos. A respeito deles, Lima (2004, p. 63 *apud* SILVA, 2008, p. 117) afirma:

São verdadeiros mestres do conto moderno, manejando um vocabulário terrivelmente nítido, donos de um mundo de perdição e desengano, de personagens duma vida irreversível, duma força intrínseca, muitas vezes de chocante brutalidade, quando não de contagiante frustração, mas todos compondo uma humanidade que ficará marcada sem nenhuma dúvida nas letras contemporâneas do Brasil.

No texto “O pós-modernismo no Brasil”, Eduardo de Faria Coutinho, ao comentar sobre a ficção brasileira dos anos 1970 e 1980 e destacar a “pluralidade de tendências”, cita Lygia Fagundes Telles, também listada entre outros autores. Mais uma vez, é ressaltado o caráter intimista de sua obra:

[...] por obras como as de José J. Veiga e Murilo Rubião, e a linha intimista da narrativa, sobretudo feminina, de Lygia Fagundes Telles, Nélia Piñon, Edla van Steen e Maria Alice Barroso; e, nos anos 1980, a narrativa fragmentada, de incorporação da mídia e caráter predominantemente especular e autoindagador (COUTINHO, 2004, p. 239 *apud* SILVA, 2008, p. 119).

Em *A literatura brasileira*, Lygia Fagundes Telles não possui destaque, nem no capítulo “O modernismo na ficção”, no qual são analisados autores como Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Nélida Piñon e Samuel Rawet, e nem no capítulo “A nova literatura brasileira (o romance, a poesia, o conto)”, em que são analisados autores como Clarice Lispector, Adonias Filho e Autran Dourado (romance) e Dalton Trevisan, Luís Vilela e José Edson Gomes (conto).

Silva (2008) conclui sua análise questionando o porquê da ausência de Lygia Fagundes Telles entre os principais nomes analisados e o porquê da ausência de uma análise igualmente extensa e profunda, como a que foi dedicada às obras de seus autores contemporâneos.

Leal (1999) aponta em sua dissertação a notável ausência de *As meninas* entre as principais obras que se dedicam a analisar a literatura

produzida durante o período da ditadura militar. A autora relaciona o fato de Lygia Fagundes Telles ser muitas vezes apontada como uma das expoentes dos romances de autoria feminina no Brasil como um dos motivos de sua obra ser pouco referenciada como uma das mais importantes narrativas do período ditatorial. A ausência é notável principalmente tendo o livro marcado o engajamento explícito de uma autora que já era consagrada à época, que, por ter muitos leitores, multiplicou os efeitos das denúncias e dos eventos narrados.

A obra *As meninas* demonstra uma aparente docilidade: o título, a capa pueril de várias edições, com três jovens de camisola penteando os cabelos, a suavidade das palavras que rodeiam as denúncias sobre os horrores de seu tempo e as sequências de longas descrições de efemeridades e preocupações românticas e juvenis. Todos esses aspectos são estratégias estéticas que possibilitaram a publicação dessa obra em pleno período ditatorial, porém, aliados à técnica intimista e à autoria feminina, fez com que a crítica precipitada e os próprios censores da ditadura o classificassem como um inofensivo e secundário “livro de mulher”.

Em uma análise generalizada do cânone literário, compreendemos que não é apenas Lygia Fagundes Telles que pouco aparece, mas sim que o lugar reservado para as mulheres na literatura quase sempre é de esquecimento. Entre as principais escritoras brasileiras de que temos conhecimento, apenas as do século XX tendem a receber algum reconhecimento, e mesmo entre as grandes escritoras desse século, a abordagem de suas obras costumeiramente é feita de forma superficial, como no caso de Telles.

O lugar da autoria feminina

É fato que a quantidade de escritoras é significativamente menor do que a de escritores homens. Até o século XVIII, as mulheres, mesmo as brancas e nobres, mantidas apenas a serviço da manutenção dos interesses do patriarcado, foram impostas a uma forte alienação política, cultural, filosófica e literária, poucas mulheres sabiam ler e escrever e, as que sabiam, deveriam se ater a livros de rezas e anotações domésticas:

A ideia de manter as meninas no berço da ignorância foi a mesma que embalou o total desinteresse da alfabetização da população escrava. Ainda no período colonial, surgiram conhecidos ditos populares que revelavam essa cruel e preconceituosa visão “Mulher que sabe latim não tem marido nem bom fim” e “Escravos que sabem ler acabam querendo mais do que comer” (SCHUMACHER, 2003, p. 61).

Só a partir do século XIX passaram a se difundir escolas femininas, especialmente após a Constituição de 1824, a primeira do Brasil, institucionalizar o ensino primário gratuito extensivo a “todos” os cidadãos, não considerando negros e indígenas. Gradualmente passaram a surgir algumas escolas particulares para mulheres (brancas) responsáveis por desenvolver o repertório cultural apropriado para o melhor exercício das funções femininas de mãe e esposa. Esse processo também abriu o espaço na carreira do magistério para as mulheres, já que, a princípio, as meninas estudavam em classes separadas dos meninos e só podiam ter mulheres como professoras.

Além de moldar a mulher para os costumes tradicionais e para o papel de mãe educadora, a educação feminina era também um adorno. Nas camadas mais altas da sociedade passou a ser esperado que as mulheres apresentassem uma boa etiqueta social e um comportamento refinado e elegante, demonstrando conhecimento de pintura, bordado, francês e piano. A escrita como exercício intelectual não fazia parte dos saberes domésticos, logo, não era considerada apropriada para uma mulher.

Mesmo quando foi permitido que as mulheres tivessem acesso às letras e às artes, seu papel era apreciar e, no máximo, reproduzir, jamais criar. O papel de criador é um papel de autoridade, logo, essencialmente masculino.

Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acremamente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se

que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador (BEAUVOIR, 1970, p. 29).

A produção literária e, logo, a autoria, estão diretamente relacionadas a essa lógica. Reforçou-se a narrativa da inferioridade intelectual feminina e do seu desinteresse pelo exercício da intelectualidade para justificar o silenciamento das mulheres.

Da forma como essas e outras mulheres foram tratadas, acentua-se a crença de um desinteresse por parte delas pelo exercício intelectual e se cria uma falsa tradição de miséria intelectual feminina, à qual as mulheres foram confinadas. Por muito tempo, essa ignorância forçada manteve-se sob o singelo nome de inocência, podendo ser sistematicamente utilizada como desculpa para desvalorizar, com certa censura jocosa, tanto o pensamento feminino, quanto as produções artísticas femininas, ou mesmo qualquer outra produção marginal (POLESSO; ZINANI, 2012).

Virginia Woolf (1985) aponta que, durante todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do poder de refletir homens com o dobro de seu tamanho. Segundo a escritora, isso explica em partes a indispensável necessidade que as mulheres representam para os homens: se não fossem elas inferiores, não poderiam eles engrandecer-se. Por isso, sustentou-se por tanto tempo como intolerável a produção intelectual das mulheres, para que o reflexo não diminuísse, e os homens não precisassem olhar seu verdadeiro tamanho no espelho.

Sentindo que temos alguma superioridade inata – pode ser riqueza ou posição social, um nariz afilado ou o retrato de um avô pintado por Rommey –, pois não há limite para os patéticos recursos da imaginação humana – sobre as outras pessoas. Daí a enorme importância para um patriarca que tem de conquistar, que tem de dominar, de sentir que um grande número de pessoas, a rigor, metade da raça humana, lhe é por natureza inferior. De fato, essa deve ser uma das principais fontes de seu poder (WOOLF, 1985, p. 41-42).

Mesmo diante de todo esse processo de silenciamento e marginalização da esfera cultural, artística e intelectual, as mulheres produzem literatura no Brasil desde a colonização. Ao exercer a escrita como atividade produtiva e intelectual até o início do século XX, as mulheres estavam ultrapassando os limites sociais definidos e exercendo uma atividade essencialmente masculina. O interesse por uma atividade fora do papel de gênero estabelecido poderia facilmente ser encarado como uma transgressão inaceitável, trazendo diversos prejuízos para a vida social dessa mulher, que seria vista como inadequada para o casamento e para a maternidade, colocando-a ainda mais à margem da sociedade.

Dessa forma, a atividade literária se apresentava como uma fonte de angústia para as escritoras, que precisavam sozinhas compreender e ao mesmo tempo superar os padrões de comportamento e estereótipos definidos, em um momento em que as discussões sobre opressão e o lugar social das mulheres ainda eram tão inacessíveis. As escritoras muitas vezes precisavam também se resignar ao fato de que a recepção de uma obra escrita por uma mulher seria imediatamente negativa e renunciar a qualquer possibilidade de reconhecimento e prestígio ao publicar suas produções de maneira anônima ou sob pseudônimos neutros ou masculinos, para que tivessem chance de circular. Assim, ainda há muitos textos perdidos ou desconhecidos de autoras que talvez em nenhum tempo venham a ser resgatadas.

As mulheres tiveram que se valer de máscaras para expressar suas ideias e criatividade. Existem estudos que comprovam que alguns poemas de T. S. Eliot não seriam de sua autoria, mas de sua esposa, Vivien Haigh Eliot. A irmã de Balzac, Laure Surville, dava ideias de temas para o famoso irmão. Laure publicou sob pseudônimo masculino alguns contos; entre eles, *Le Voyage em Coucou*, que mais tarde foi reescrito por Balzac sob o título *Début dans la Vie*. Públia Hortência de Castro (1548-1595) se travestiu de homem para frequentar a Universidade de Lisboa ao invés de refugiar-se num convento. As irmãs Brontë eram inicialmente conhecidas como os irmãos Bell. A artista plástica Camille Claudel acusou seu mestre Rodin de expor seus trabalhos como

se fossem dele, e acabou internada como louca. Virginia Woolf sugere que muitos anônimos que escreveram poemas, romances e novelas para jornais e revistas literárias devem ter sido mulheres. Alguns escritores, inclusive, mantinham oficinas e ateliês para que as pessoas escrevessem por eles. Não é por acaso que a única modalidade crítica de texto não praticada pelas mulheres até meados do século XX era justamente a crítica literária (DUARTE, 1997, p. 53-60).

As dificuldades de produção e circulação das obras de autoria feminina, no entanto, não justificam a ausência dos livros conhecidamente escritos por mulheres na crítica literária e na classificação do cânone de hoje. Rita Terezinha Schmidt (2006) cita *Úrsula* (1859), de Maria Firminados Reis, *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luiza Azevedo Castro, *Celeste* (1893), de Maria Benedita Borman, ou *A falência* (1901), de Júlia Lopes de Almeida como obras do mesmo período do consagrado *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Schmidt (2006) reitera que essas obras escritas por mulheres no mesmo período “denunciam a farsa dos valores tradicionais da família patriarcal e a violência das relações de gênero, raça e classe no contexto de uma sociedade escravocrata e autoritária”. E que o motivo desses romances terem sido esquecidos pelas histórias literárias é porque são considerados como “literatura menor”, sob a afirmação de que são textos que não produziram impacto no sistema. Para Schmidt (2006) esse comportamento revela a cumplicidade da cultura letrada com o pensamento da classe dominante, uma vez que esses textos jamais poderiam ter tido qualquer poder de intervenção no sistema de sua época, já que, por serem de autoria feminina, não eram reconhecidos e logo deixavam de circular. Excluir as obras de autoria feminina desse período do estudo e classificação da literatura canônica sob essa justificativa é colaborar com a manutenção do silenciamento das vozes femininas. Schmidt (2006, p. 777) aponta que o estudo dessas obras é considerado “como objeto de interesse apenas para uma minoria de feministas comprometidas com a recuperação das vozes das mulheres no campo da produção literária do passado” e, de fato, em contrapartida à crítica

tradicional, a crítica literária feminista trabalha significativamente no resgate e na reavaliação das obras escritas por mulheres, para que se aumente o número de autoras estudadas e analisadas academicamente.

Escreva como uma mulher: a busca pela manifestação artística do “eu”

Como vimos, a trajetória das mulheres na produção literária é bastante específica e característica da condição de opressão patriarcal em que viviam. Essas mulheres precisaram se confrontar também com uma tradição literária e toda uma visão de mundo, realidade e sociedade, desenhada por homens, para homens. Todas as referências literárias, inclusive de representações femininas a que tinham acesso, seriam necessariamente escritas por homens. A partir de cada mulher que forçou seu espaço na escrita, essa visão do mundo no panorama geral da literatura tenderia a se expandir e a revelar novas nuances. Entretanto, essas vozes foram e são sistematicamente suprimidas por uma crítica literária que trabalha pela continuidade do pensamento dominante.

No anseio por uma tradição literária que represente as mulheres, até mesmo a crítica literária feminista muitas vezes cai no que Schmidt (2006) chama de “feminismo cultural” e estuda textos de autoria feminina em busca de definir uma “essência feminina” ou uma “linguagem feminina”, como destacado a seguir:

A modalidade predominante da crítica feminista entre nós insere-se no que se pode denominar de feminismo cultural, com sua ideologia voltada à supervalorização de características femininas através de temas como memória feminina, corpo feminino, poética feminina, escrita feminina, história literária de mulheres, tradição feminina. Os riscos dessa modalidade crítica é que ela pode agregar uma política romanticizada e essencializada da diferença que acaba por reforçar e reinscrever os binarismos e seus guetos, justamente o que o feminismo busca desarticular (SCHMIDT, 2006, p. 779).

Nesta pesquisa, partimos do materialismo histórico dialético e do entendimento da necessidade da arte de refletir a realidade humana, não apenas repetindo, mas superando a imediatez da vida cotidiana, religando o homem com a totalidade da vida e a compreensão exata e profunda da realidade. Inference-se então que o fazer artístico deve ser submetido apenas ao movimento da realidade.

Para o homem mergulhado na imediatez da cotidianidade (chamado por Lukács de homem inteiro), apegado à aparência fenomênica, o mundo se apresenta de forma fragmentada, descontínua e heterogênea, o que o impossibilita de perceber os nexos que ligam os fenômenos entre si. Para encontrar o sentido desses fenômenos, para relacioná-los à sua verdadeira essência, o homem precisa da arte, pela qual ele cria um outro mundo, uma segunda imediatez. Esse mundo criado pela arte (em um romance, um poema, um quadro ou uma música) é um particular que reúne o que está disperso no cotidiano: a singularidade (aparência da vida cotidiana) e o universal (essência da vida cotidiana). Esse mundo particular da arte difere da vida cotidiana porque é uma totalidade intensiva e homogênea, livre das descontinuidades do cotidiano; assim, o homem pode ampliar e aprofundar o seu conhecimento sobre si mesmo, sobre a humanidade e sobre a verdadeira natureza dos fenômenos que vive em seu dia a dia, pode perceber os nexos e sentidos que não estão visíveis ou disponíveis na vida cotidiana. Por essa razão, a criação desse mundo próprio da arte não é uma fuga da realidade, mas, ao contrário, vai ao encontro da realidade mais profunda da vida dos homens (CORRÊA; HESS, 2015, p. 176).

A partir do ponto de vista de uma estética marxista, compreende-se também que toda arte expressa uma tendência, que não deve ser excluída ou desconsiderada, mas integrada à própria essência e substancialidade da obra como reflexo artístico de uma tendência da própria vida objetiva. Desse modo, o autor não deve submeter os elementos artísticos a meras ferramentas para defender uma tendência (nesse caso a da condição de

opressão das mulheres), ainda que essa seja uma tendência concreta da realidade material, sob o risco de reduzir seus personagens a fantoches sem vida. “A tendência deve derivar da própria situação e ação, sem ser explicitamente formulada. O poeta não tem que já dar pronta ao leitor a solução histórica futura dos conflitos sociais que descreve” (MARX; ENGELS, 2010, p. 3 *apud* CORRÊA; HESS, 2015, p. 178).

Nesse sentido, do princípio de que parte essa pesquisa, não se considera adequado que uma crítica literária perceba a autoria feminina e a tendência que muitas vezes está presente em suas obras (de forma orgânica e substancial ou não) como um aspecto essencialista e determinante da estética de uma produção literária. É necessário considerar o aspecto estético e formal para avaliar como a realidade apreendida foi refletida no objeto artístico, assim como em qualquer obra produzida ou não por mulheres.

Dentre as possibilidades de análise, o que se pode apreender é que a escrita “íntima” – tão comum entre as mulheres e, talvez por esse motivo, muitas vezes considerada inferior pelo cânone – tem origem na ausência de uma tradição literária que contemplasse a realidade percebida pelas escritoras, e no caráter privado e pessoal que muitas vezes caracterizou as condições da produção artística das mulheres. Se o fazer artístico nasce da percepção de si mesmo, do mundo, do outro e da necessidade de compreender e superar a imediatez da vida cotidiana, é compreensível que essa apreensão da realidade parta de lugares diferentes para homens e mulheres.

A mulher descobrindo-se: que mundo ela vai querer revelar senão o próprio mundo? Antigamente, eram os homens que diziam como éramos nós, as mulheres. Mas agora somos nós mesmas. Há um personagem que diz exatamente isso, em *As meninas* (TELLES, 1997, p. 159).

Essa observação de Lygia Fagundes Telles tem origem em um pensamento que propícia diversos impasses no estudo da autoria feminina. A escrita privada foi a primeira forma de desenvolvimento da escrita

feminina considerada apropriada pela sociedade. As mulheres podiam escrever diários, que inicialmente era uma prática masculina, popular entre homens da corte, que narravam viagens, guerras, fatos históricos e cotidianos. Esses diários eram muitas vezes divulgados e considerados como registro histórico. Quando outro gênero, o romance, passou a se popularizar e desenvolver entre os homens nos séculos XVIII e XIX, a prática dos diários pessoais se difundia entre as mulheres (NASCIMENTO, 2015), se tornando uma ferramenta de evasão e de comunicação dessas mulheres com a sua própria intimidade, inicialmente retratando assuntos cotidianos e a vida doméstica. “A escrita do diário era um exercício recomendado, principalmente pela Igreja, que o considerava um instrumento de direção de consciência e de controle pessoal” (PERROT, 2008, p. 42). Segundo Perrot (2008), o diário ocupava um espaço intenso e limitado na vida das mulheres, sendo interrompido pelo casamento e a conseqüente perda do espaço íntimo. Para a autora, esses escritos são infinitamente preciosos, pois autorizam a afirmação de um “eu” pela voz feminina.

Outra forma ainda mais antiga e também autorizada da expressão feminina eram as correspondências, Perrot (2008) afirma que essas eram uma licença, um prazer e até mesmo um dever para as mulheres, especialmente as mães, que a autora define como “epistológrafas do lar”, assumindo a responsabilidade de escrever para os parentes mais velhos, o marido ausente e os filhos que já estão distantes. A correspondência constituiu uma forma autorizada e até mesmo recomendada de expressão social da afirmação do “eu” para as mulheres. Por meio delas, vieram também as expressões de sentimentos, “mais conveniente e menos perigosa do que o encontro, a carta de amor toma o lugar do próprio amor, a ponto de representar o essencial” (PERROT, 2008, p. 44).

As mulheres encontraram voz e possibilidade de expressão por meio da escrita íntima, privada e a princípio sem caráter literário, na qual podiam exprimir sentimentos e construir reflexões acerca da própria identidade, confrontando seus conflitos e questionamentos internos de maneira desprendida e sem apego a formas e técnicas, afinal, essas

mulheres estavam normalmente isoladas da vida intelectual, cultural e dos debates literários.

Pois as mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as palavras estão impregnadas com sua força criativa, que de fato deve ter sobrecarregado tanto a capacidade dos tijolos e da argamassa que precisa se atrelar a penas, pincéis, negócios e política. Mas esse poder criativo difere muito do poder criativo do homem. E qualquer um concluiria que seria mil vezes uma pena se isso fosse retardado ou desperdiçado, pois foi conquistado em séculos da mais dramática disciplina, e não há nada que possa tomar o seu lugar. Seria mil vezes uma pena se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos é bastante inadequado, considerando a vastidão e a variedade do mundo, como faríamos com apenas um? (WOOLF, 1985, p. 44).

É necessário reforçar que às mulheres foi relegada a escrita privada, essa era a única possibilidade de se expressarem sem prejuízo social, e que por meio do domínio dessa escrita, muitas encontraram um caminho para romper o silêncio a que foram submetidas. A literatura íntima e sentimental se consolidou como escrita feminina e logo passou a ser considerada inferior e vulgar, os homens, conseqüentemente, se afastaram desse tipo de produção, que era entendida como definidora da estética feminina. Quando se tornou admitido que escrevessem poesias e romance, coube às mulheres o eterno papel de provar que poderiam escrever mais que apenas sobre amor e subjetividades, ou de ter sua produção considerada inferior e sem méritos literários.

A história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos

os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres “normais” (LEMAIRE, 1994, p. 58).

Essa polarização continuou posteriormente, já no século XX, quando algumas classificações definem “literatura intimista” ou psicológica e “literatura engajada” ou social como duas vias desconectadas ao analisar a literatura de 30, 45 e pós-45. Ainda que muitos homens tenham produzido a chamada literatura intimista, essa ainda foi considerada nesse período muitas vezes como inferior e como desconexa das necessidades políticas e sociais do País.

Em abril, Graciliano publica, em *O Jornal*, um artigo chamado “Norte e Sul”. Nele, retoma a discussão sobre a polarização e, ao mesmo tempo que recusa a divisão dos escritores brasileiros em dois grupos, os do norte e os do sul, dá severa paulada na literatura dita intimista, taxando-a de “espiritismo literário excelente como tapeação”. A novidade aqui é que o ataque parte da esquerda, que no período de domínio do romance social sempre era atacada. Octávio de Faria responderá ao artigo, mas num tom muito diferente daquele que aparecia em seus fortes ataques ao romance social apenas dois anos antes. Desde o título do artigo, que dá a discussão como coisa superada e surpreendentemente repostada, ele parece muito mais confortável agora, um sintoma de que a literatura que ele defendia tinha posição mais proeminente a essa altura. Alguns meses depois, em setembro, Jorge Amado repetiria o gesto de Graciliano no prefácio a *Capitães de areia*, que chega ao ataque à conduta pessoal – já que a literatura intimista aparece como “masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores” (CAMARGO, 2001, p. 231).

O intimismo, evidentemente, não é a única maneira que as mulheres encontraram para escrever literatura em qualquer época, apenas a mais comum e socialmente aceitável. Quando não o fazem, frequentemente sua produção é entendida como “masculina”, como no famoso comentário de Graciliano Ramos sobre a obra de Rachel de Queiroz, transcrito a seguir:

O quinze caiu de repente ali por meados de 1930 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci João Miguel e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural (RAMOS, 1980, p. 321).

Quando a crítica literária, especialmente se for feminista, adota esse tipo de classificação, caímos novamente no essencialíssimo de que existe uma literatura de mulher, uma “literatura feminina”, e reforça-se o *status* da literatura produzida por homens como a universal, enquanto a produzida por mulheres é colocada como um gênero à parte. Dizer que mulheres não escrevem como homens não significa dizer que os homens escrevem todos da mesma forma, o que já é sabido há centenas de anos, com o estudo da literatura produzida por homens. Também não é dizer que as mulheres escrevem todas de maneira igual, seguindo os mesmos critérios ideológicos e estéticos, e que possam caber todas dentro de uma classificação generalizada chamada “literatura feminina”. Esse é um dos papéis da crítica literária feminista ao resgatar a literatura escrita por mulheres: estudá-la e classificá-la também de acordo com seus critérios formais, para que ela possa ser integrada mais precisamente no panorama geral da literatura universal, da maneira que sempre deveria ter sido.

A literatura é política. É doloroso ter de insistir nesse fato, mas a necessidade de tal insistência indica a dimensão do problema [...]. Os maiores trabalhos da ficção americana constituem uma série de propósitos sobre a mulher leitora, ainda mais potentes em seus efeitos por serem “impalpáveis”. Uma das coisas mais importantes que mantêm o projeto de nossa literatura indisponível para a consciência da mulher leitora e, portanto, impalpável é a própria postura apolítica, a mentira dissimulada de que a literatura fala as verdades universais através de formas a partir das quais tudo aquilo que é meramente pessoal, o puramente subjetivo foi destruído pelo fogo, ou ao menos transformado, por meio da arte, em representante (FETTERLY, 1978 *apud* SCHMIDT, 2006, p. 50).

Como explicitado no trecho, a literatura é política e também é política sua recepção e classificação. Isso se mostra inclusive na resistência que as pesquisadoras da crítica feminista encontram no meio acadêmico, cuja aceitação nunca se deu sem embates e tentativas de inferiorização, que definem suas análises como de importância apenas sociológica, embora isso mostre efetivamente o vínculo da tradição literária com o elitismo patriarcal, Schmidt (2006, p. 481) reforça a importância de caminhar para além das leituras sociológicas e de caráter descritivo e “construir um ato crítico de enfrentamento literário/ideológico/político sobre a natureza da experiência social brasileira e de questionamento da alta cultura literária”. Para a pesquisadora, a crítica feminista não pode causar impacto nos estudos literários sem investir em um trabalho consistente de crítica textual/histórica/antropológica/cultural e entender o cultural não como uma instância isolada, mas como o lugar no qual as práticas simbólicas propiciam o desenvolvimento dos mecanismos sociais que produzem sujeitos e subjetividades. Schmidt (2006) ainda evidencia que, para a crítica feminista buscar uma verdadeira transformação social e cultural no contexto brasileiro, com suas especificidades de contradições, apenas a análise de gênero não é suficiente.

Ressaltamos então a importância da crítica literária feminista e a importância de reavaliar a tradição literária e o lugar das mulheres na literatura, mas também de uma análise crítica à estrutura social e

econômica desumanizadora e a busca pela compreensão da realidade dos processos sociais, sem colocar o estudo de gênero como categoria separada e isolada de outras determinações de pertencimento na sociedade.

Referências

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. v. 1.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles, n. 5. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1998.

CAMARGO, Luis Gonçalves Bueno de. Uma história do romance brasileiro de 30. 2001. 4v. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269842>. Acesso em: 7 jul. 2020.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulher e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Paliti, 1997.

GOUVEIA, Marcelo. Lygia Fagundes Telles, a mulher que pode tornar visível a ignorada literatura brasileira. *Jornal Opção*, 25 mar. 2016. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/lygia-fagundes-telles-mulher-que-pode-tornar-visivel-ignorada-literatura-brasileira-62117/>. Acesso em: 7 jul. 2020.

HESS, Bernard Herman; CORRÊA, Ana Laura dos Reis. Termos-chave para a crítica estética marxista. In: BÔAS, Rafael Litvin Villas; PEREIRA, Paola Masiero (org.). *Cultura, arte e comunicação*. São Paulo: Outras Expressões, 2015. v. 1.

LEAL, Virgínia Maria Vaconcelos. *Encontros e desencontros discursivos em As meninas de Lygia Fagundes Telles*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. *In*: HOLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

NASCIMENTO, Michelle. Escrever como homem ou escrever como mulher? Relações entre a autoria feminina e o cânone literário. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Florianópolis, 2015.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

POLESSO, Natalia Borges; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. *Revista Eletrônica Méfis. História e Cultura*, v. 9, p. 99-112, 2012.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 8. ed. São Paulo: Record, 1980.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, set. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2006000300011>. Acesso em: 8 jul. 2020.

SCHUMAHER, Schuma. *Um Rio de mulheres: a participação das fluminenses na história do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Redeh, 2003.

SILVA, Deurilene Sousa. *O indivíduo e as convenções coletivas em As meninas*. 2008. 102 f. Dissertação – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *Entrevista concedida a O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1997.

TELLES, Lygia Fagundes. *Entrevista concedida à Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, v. 42, n. 4, 2008.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

Literatura, Arte e Feminismos

Este volume reúne trabalhos escritos em um contexto adverso, que enfrentamos com a cuidadosa escrita e preparação de artigos que, agora entregues ao público, expandem os debates que aconteceram no II Encontro Literatura, Feminismos e Revolução, realizado em 2018 na Universidade de Brasília. Organizado por nosso Grupo de Pesquisa Literatura e Corpo, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, o tema do encontro de 2018 foi “As caças às bruxas e a ferocidade branca”. Esta obra reúne ainda outras colaborações qualificadas de pesquisadoras de várias instituições do país, as quais integramos numa ampla rede de diálogo que desejamos alargar para pensar questões relativas aos feminismos e aos estudos literários em perspectivas plurais.

Foto ao fundo:

Arquitetura
do Memorial
Darcy Ribeiro
(Beijódromo)/UnB.
Por Júlio Minasi.



EDITORA



UnB